

**LEANDRO JÚNIO SANTOS QUEIROZ**

**A ESCRITA TRAVESTIDA DE DESEJO:  
Travestimento, Identidade e Homoerotismo em narrativas de**

A black rectangular box containing the handwritten signature "Lúcio Cardoso" in white ink.

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS  
MONTES CLAROS  
Junho/2012**

**LEANDRO JÚNIO SANTOS QUEIROZ**

**A ESCRITA TRAVESTIDA DE DESEJO:  
Travestimento, Identidade e Homoerotismo em narrativas de**



Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Literatura de Minas Gerais

Orientador: Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS  
MONTES CLAROS  
Junho/2012**

Q3e

Queiroz, Leandro Júnio Santos.

A escrita travestida de desejo [manuscrito] : travestimento, identidade e homoerotismo em narrativas de Lúcio Cardoso / Leandro Júnio Santos Queiroz. – 2012.

195 f.

Bibliografia: f. 185-191.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2012.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo.

1. Literatura brasileira. 2. Literatura de Minas Gerais – Identidade. 3. Cardoso, Lúcio, 1913-1968 – O desconhecido – Crônica da Casa Assassinada – Estudo. I. Camargo, Fábio Figueiredo. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título. IV. Título: Travestimento, identidade e homoerotismo em narrativas de Lúcio Cardoso.

Catálogo: Biblioteca Central Professor Antônio Jorge



Dissertação de Mestrado, intitulada **A ESCRITA TRAVESTIDA DE DESEJO: travestimento, identidade e homoerotismo em Lúcio Cardoso**, de autoria do mestrando em Letras – Estudos Literários LEANDRO JÚNIO SANTOS QUEIROZ, aprovado pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo – Orientador

Prof. Dr. Paulo César Garcia (UNEB)

Prof. Dr. Rodrigo Guimarães Silva – Unimontes

Prof.ª Dr.ª ILCA VIEIRA DE OLIVEIRA

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

Prof.ª Dra. Ilca Vieira de Oliveira  
Coordenadora do Mestrado em  
Letras/Estudos Literários  
MASP 547200-6

Montes Claros, 06 de junho de 2012.

*À memória de Lúcio Cardoso...*

*Aos que, como Lúcio e eu, estão sempre à procura de si mesmos...*

*Aos meus pais Maria Eduarda e José Fonseca pela dádiva de poder degustar do doce sabor da existência!*

*Aos presentes de/em minha vida...*

*Enfim, a todos aqueles para os quais a vida estará sempre travestida de escrita, desejo e sedução.*

## AGRADECIMENTOS

### Há muito a agradecer...

... primeiramente a Deus, por propiciar-me os dons da palavra e por estar sempre comigo ainda que eu não O busque em templos sagrados.

... ao meu orientador, Fábio Figueiredo Camargo, pela compreensão de meus tormentos e incapacidades, pela orientação competente e respeitosa, por acreditar em mim quando nem eu mesmo acreditava... Sem você este sonho não seria tangível!

... aos professores Rodrigo Guimarães Silva e Cláudia de Jesus Maia, pelas leituras atentas, pelas observações pertinentes e sugestões generosas na ocasião de meu Exame de Qualificação.

... ao professor Paulo César Garcia, por sua participação nesta Banca Examinadora.

... às professoras Telma Borges da Silva e Rita de Cássia Silva Dionísio, pela amizade e incentivo. E a todos os meus demais mestres, de ontem, de hoje e de sempre, por me proporcionarem a leitura, a escrita, a literatura.

... aos colegas, amigos e demais professores do Programa de Mestrado, pelo rico convívio, pela troca de conhecimentos, experiências, anseios, alegrias e angústias.

... aos profissionais do Acervo Pessoal de Escritores Brasileiros da Fundação Casa de Rui Barbosa/RJ, pelo auxílio e simpatia durante minha coleta de dados.

... aos secretários do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários, pelo apoio, profissionalismo e paciência.

... à Secretaria de Estado de Educação de Minas Gerais, pela possibilidade de dedicação integral ao Mestrado.

... aos meus pais, pelo amor e apoio incondicionais, pela dádiva da vida plena... Essa conquista é nossa!

... aos meus irmãos Gleison, Warley e Ana Emília, pelo carinho, estímulo e, literalmente, fraternidade!

... aos amigos e colegas mais próximos e demais familiares, pela torcida e compreensão de minhas ausências.

... ao próprio Lúcio Cardoso, por ter existido e por contribuir com a minha ascendente paixão pela literatura.

... aos que dividiram comigo a tormenta da escrita, enfim,

... a todos, aos lembrados e esquecidos, o meu caloroso...

**... MUITO OBRIGADO!**

*“Consideramos justa toda forma de amor...”*  
(Lulu Santos).

*“Minha vida visível não foi senão disfarces bem mascarados”.* (Jean Genet).

*“O que ocultamos, é o que importa, é o que somos”.* (Lúcio Cardoso).

## RESUMO

Esta dissertação analisa duas narrativas do escritor mineiro Lúcio Cardoso: *O desconhecido*, novela de 1940, e *Crônica da casa assassinada*, romance de 1959, partindo do pressuposto de que o escritor, sempre à procura de si e a fim de contar (des)veladamente sua própria história, traveste-se de seus personagens. Deste modo, dois grandes pilares teóricos sustentam esta investigação: a *escritura do travestimento* (Severo Sarduy) e a *vida escrita* (Ruth Silviano Brandão). Para tanto, resgatando teorias que versam sobre o travestimento, a identidade e o homoerotismo compõe-se aqui uma análise da projeção do criador-escritor em suas criaturas atormentadas, transgressoras e mascaradas que, assim, nos legou uma escrita travestida, sobretudo, de desejo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura de Minas Gerais; Lúcio Cardoso; identidade; homoerotismo; *escritura do travestimento*.

## ABSTRACT

This dissertation examines two narratives written by novelist Lúcio Cardoso (born in the State of Minas Gerais, southeast Brazil): *The Unknown* (1940), and *Chronicle of the Murdered House* (1959). It is based on the assumption that the writer, in constant and relentless search of himself, tells his own story in a (un)veiled way, travestying himself as the characters from his novels. Two major theoretical pillars support the present study: the concept of *transvestism and writing* (by Severo Sarduy), and the concept of *written life* (by Ruth Silviano Brandão). Theories about transvestism, identity, and homoeroticism are used here in order to analyse how the novelist projects himself into the tormented, transgressive, masked creatures that he created, and which resulted in a writing style mainly characterized by desire.

**KEYWORDS:** Minas Gerais literature; Lúcio Cardoso; identity; homoeroticism; *transvestism and writing*.

## LISTA DE SIGLAS

- ABEH – Associação Brasileira de Estudos da Homocultura
- ABGLT – Associação Brasileira de Lésbicas, *Gays*, Bissexuais, Travestis e Transexuais
- AIDS – *Acquired Immunodeficiency Syndrome* (Síndrome da Imunodeficiência Adquirida)
- APA – *American Psychiatric Association* (Associação Americana de Psiquiatria)
- APEB – Acervo Pessoal de Escritores Brasileiros
- BR – Brasil
- CID – Código/Classificação Internacional de Doenças
- CP – Correspondência pessoal
- DSM – Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais
- FCRB – Fundação Casa de Rui Barbosa (RJ)
- HSH – Homem que faz sexo com outro homem
- LC – Lúcio Cardoso
- LGBT – Lésbicas, *gays*, bissexuais e transgêneros (travestis e transexuais)
- LGBTTI – Lésbicas, *gays*, bissexuais, travestis, transexuais e intersexuais (hermafroditas)
- LGBTTIS – Lésbicas, *gays*, bissexuais, travestis, transexuais, intersexuais e simpatizantes
- LGBTTT – Lésbicas, *gays*, bissexuais, travestis, transexuais e transgêneros (intersexuais)
- LIBRAS – Língua Brasileira de Sinais
- MSM – Mulher que faz sexo com outra mulher
- OMS – Organização Mundial da Saúde
- Pi – Poemas inéditos
- s/d. – Sem data
- s/l. – Sem identificação do local

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO – Lúcio Cardoso: à procura de si...</b> .....	<b>11</b>
<b>CAPÍTULO 1 – RESGATANDO TEORIAS</b> .....	<b>19</b>
1.1. Homossexualismo, Homossexualidade e Homoerotismo .....	20
1.2. Sexo, Gênero, Corpo e Desejo .....	25
1.3. Travestimento e Performatividade de Gênero .....	31
1.4. Identidades “desviantes”, múltiplas e nômadeS .....	44
1.5. O desejo da Escrita e a Escrita do travestimento .....	53
1.6. Vida escrita e Escrita de si .....	60
<b>CAPÍTULO 2 – (DES)VENDANDO O DESCONHECIDO</b> .....	<b>66</b>
2.1. Identidade: Quando há pouco éramos... .....	67
2.2. Travestimento: Quando as máscaras caem... .....	76
2.3. Homoerotismo: Quando eles se amam... .....	101
<b>CAPÍTULO 3 – RECONSTRUINDO A CASA ASSASSINADA</b> .....	<b>118</b>
3.1. Identidade: Construir (-se) e Habitar (-se). .....	119
3.2. Travestimento: Montar (-se) e Escrever (-se). .....	140
3.3. Homoerotismo: Edificar (-se) e Demolir (-se).....	159
<b>CONCLUSÃO – Lúcio Cardoso: um “eu” que se conta...</b> .....	<b>173</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>188</b>

## INTRODUÇÃO – Lúcio Cardoso: à procura de si...

*Um dia vivi a ilusão de que ser homem bastaria  
Que o mundo masculino tudo me daria  
Do que eu quisesse ter  
Que nada, minha porção mulher que até então se resguardara  
É a porção melhor que trago em mim agora  
É o que me faz viver...  
(Caetano Veloso)*

Meu primeiro contato com os escritos de Lúcio Cardoso já se deu de maneira bastante empática. Ao deparar-me com o romance *Crônica da casa assassinada* logo percebi a singularidade deste escritor conhecido por suas atraentes narrativas de tom sombrio, sinistro e agonizante. Foi uma leitura densa e inquietante. Vislumbrei logo uma escrita angustiada, sombria e dilacerante com a qual logo me identifiquei. A partir daí novos horizontes foram descobertos e li outros livros do escritor. Nenhum diminuiu meu fascínio ou distanciou-me de meu objetivo maior: pesquisar essa “escrita travestida de desejo”. Intrigava-me suas tramas com personagens “doentes”, marginais, desviantes, sombrios, quase fantasmagóricos, com densa carga erótica e subjetividades homoeróticas.

Desde o primeiro momento atraiu-me a sutil cumplicidade entre vida e obra aguçando meu desejo de investigar a *vida escrita*<sup>1</sup> de Lúcio Cardoso. Preferi deixar de lado seus diários e cartas, amplamente estudados, e investigar duas obras bastante específicas que tangenciam a temática homoerótica: um romance e uma novela, justamente para analisar com maior profundidade como a vida se apresenta na escrita ficcional do escritor mineiro. Paralelo a isso, sempre me interessei pelos estudos sobre corpo, gênero e sexualidades e encontrei em Lúcio Cardoso um vasto campo a ser explorado. Inquietava-me também um dado biográfico: a agonia de seus escritos advinha de uma angústia pessoal: sua condição homoerótica em meio ao universo católico. Decidi, assim, desdobrar num projeto de pesquisa minhas inquietações sobre tais assuntos. Moveu-me a curiosidade e a simpatia pelo estilo gótico-expressionista marcado por uma escrita angustiante, sempre a querer dizer mais do que diz.

Para além das muitas diversidades existentes, este trabalho específico sobre o travestimento (físico e metafórico), a identidade e o homoerotismo na ficção de Lúcio

---

<sup>1</sup> Conceito proposto por Ruth Silviano Brandão em seu livro *A vida escrita* (2006), segundo o qual escrever e viver ou vida e arte são processos contínuos. De acordo com este conceito o autor é “filho” de sua obra e a vida escrita é a vida que se escreve. Assim, o autor nasceria de sua própria obra. No final do capítulo I esse conceito será devidamente explicado.

Cardoso propõe genericamente que a pluralidade seja vista como componente da liberdade individual e da diversidade sexual humana. Para tanto, faz-se necessário tomarmos como objeto de análise a literatura produzida por um artista também plural (enveredou-se por diversas áreas: Jornalismo, Literatura, Cinema, Teatro e Pintura): Lúcio Cardoso, autor mineiro, que, nas palavras do também escritor Luiz Ruffato, nunca teria assumido, nem jamais escondido sua polêmica inclinação homoerótica. (RUFFATO, 2003).

Lúcio Cardoso escreveu, entre outras, as narrativas aqui estudadas: *Crônica da casa assassinada* (1959), romance considerado sua obra-prima e a novela *O desconhecido* (1940). Em ambas foi possível analisar como a *escritura do travestimento* se manifesta, propiciando a apresentação de personagens homoeróticos, e por isso mesmo, atormentados, sombrios e transgressores, muitas vezes ‘travestidos’ de desejo, sofrimento e culpa.

A vida pessoal de Lúcio Cardoso reflete bem um prolongamento desse universo ficcional por ele criado. Neste sentido, a narrativa de corpos, atos e desejos contribui para uma configuração de sua sexualidade que emerge do escritor para sua obra, razão pela qual se torna tão recorrente a presença de personagens de sexualidades culturalmente desviantes e marginais.

Joaquim Lúcio Cardoso Filho nasceu no dia 14 de agosto de 1912 em Curvelo/MG, no seio de uma tradicional família mineira. “Dostoiévski brasileiro”, “Epígono de Julien Green”, “Ibsen dos trópicos”, “Autor barroco”, “Autor avesso à mineiridade”, “Católico, conservador e alienado”, “Escritor de totalidades existenciais”, variados são os epítetos<sup>2</sup> criados para ele. Lúcio Cardoso foi escritor, jornalista, dramaturgo e poeta. Incluído pela crítica no rol dos romancistas religiosos<sup>3</sup> ou psicológicos das décadas de 1930 e 1940, iniciou sua carreira literária em 1934 com a publicação do romance *Maleita*.

---

<sup>2</sup> O epíteto “escritor de totalidades existenciais” foi cunhado por Alfredo Bosi e pode ser encontrado em *História Concisa da Literatura Brasileira*, em que ele afirma que Lúcio Cardoso “não é um memorialista, mas um escritor de totalidades existenciais”. (BOSI, 1980, p. 468). Quanto aos demais, foram apontados na dissertação de mestrado *A melancolia narrada: Dias perdidos, de Lúcio Cardoso*, de autoria de Jair Ramos Braga Filho e defendida na Universidade Federal do Paraná em 2008.

<sup>3</sup> Lúcio Cardoso forma juntamente com Cornélio Penna, Octávio de Faria, Murilo Mendes, Vinícius de Moraes, entre outros, o chamado grupo dos escritores católicos, sendo todos eles expoentes dessa vertente da literatura brasileira da década de 1930, que – apoiando-se na ofensiva então realizada pelo Catolicismo da época, cujo objetivo era recuperar a influência intelectual e política que havia perdido diante do positivismo e do liberalismo laico da República Velha – buscava apoio numa inspiração abertamente religiosa, de cunho místico e politicamente conservador, em oposição à literatura de inspiração sociológica e vagamente esquerdista do regionalismo contemporâneo. Essa corrente literária católica, mais tarde, integrar-se-ia numa vertente mais geral da literatura brasileira caracterizada pelo subjetivismo, que daria à literatura, entre outros nomes, o de Clarice Lispector, com a qual Lúcio Cardoso manteria, aliás, uma ligação amorosa platônica entre os anos 1940 e 1960. (FELDMAN, José. Lúcio Cardoso (1912-1968). *Voo da Galinha Azul*. Disponível em: <http://singrandohorizontes.wordpress.com/2010/06/23/lucio-cardoso-1912-%E2%80%931968>. Acesso em 08 jan. 2011).

Antes disso, porém, já havia escrito em 1929 a peça teatral não publicada *Reduto dos deuses*. Após a publicação de *Maleita*, publica praticamente um livro por ano. Em 1940 publica sua segunda novela: *O desconhecido*, um de nossos objetos de estudo. Nos anos seguintes surgem mais trabalhos, mesclando poesia e prosa, além de outras experiências artísticas. Em 1959 é a vez de sua obra-prima: o romance *Crônica da casa assassinada*, também objeto de estudo deste trabalho. Em 1961 ocorre a publicação de seu famoso *Diário I*. Sofre um derrame cerebral em 1962, o que o deixa incapacitado para a fala e para a escrita. Algum tempo depois passa a dedicar-se à pintura, chegando a realizar duas exposições. Falece no Rio de Janeiro em 28 de setembro de 1968 com 56 anos, deixando incompleta sua “coleção de diários” que seriam cinco no total. Em 1970, o escritor Octávio de Faria decide publicar, então, os *Diários I e II* sob o nome de *Diário Completo*.

Em 1969, a Editora Bloch decide reunir as narrativas de *Mãos vazias*, *O desconhecido* e *A professora Hilda* numa publicação única intitulada *Três histórias de província*. No mesmo ano repete o feito reunindo *Inácio*, *O anfiteatro* e *O enfeitiçado* em *Três histórias da cidade*. Em 1971 surge o longa-metragem *A casa assassinada*, baseado em *Crônica da casa assassinada* com roteiro e direção de Paulo César Saraceni e em 1978 mais um longa: *O desconhecido*, baseado na novela homônima com direção de Ruy Santos e roteiro de Marcos Konder Reis. Em 1985 surge a *Chronique de la maison assassinée*, a tradução francesa da *Crônica* feita por Mario Carelli em Paris.

Lúcio Cardoso vem sendo cada dia mais lido e lembrado pelo público e pela crítica. Consagra-se com o romance *Crônica da casa assassinada*, nem por isso deixando de ser criticado por muitos. Certo é que Lúcio Cardoso esteve sempre à frente de seu tempo e espaço, produzindo uma literatura de sugestão e uma obra de fôlego, denunciando muitas vezes a decadência e a hipocrisia de seu tempo e de seu estado. Os dilemas pessoais enfrentados por Lúcio Cardoso dão um toque trágico, sombrio e melancólico à sua obra, evidenciando constantemente as referências de Dostoiévski, Julien Green e Jean Genet. Além da vida pessoal, também a pintura, bem como sua polêmica condição homoerótica, deixam marcas fortes em sua literatura. Seu talento foi reconhecido pela Academia Brasileira de Letras, que lhe conferiu, em 1966, o Prêmio Machado de Assis pelo conjunto de sua obra.

Entre os trabalhos críticos mais importantes sobre a vida e a obra de Lúcio Cardoso destacam-se: *Lúcio Cardoso e Julien Green: transgressão e culpa* (1990), de Teresinha de Almeida Arco e Flexa; *Corcel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968)*, de 1988,

de Mario Carelli; *A condição humana na obra de Lúcio Cardoso* (1999) e *Lúcio Cardoso: paixão e morte na literatura brasileira* (2004), ambos de Enaura Quixabeira Rosa e Silva; *O riso escuro ou O pavão de luto: um percurso pela poesia de Lúcio Cardoso* (2001), de Ésió Macedo Ribeiro; a tese de doutorado *Lúcio Cardoso: o traçado de uma vida* (2007), de Andréa de Paula Xavier Vilela; *Retratos do (mal-)estar no Diário Completo, de Lúcio Cardoso* (2005), de Odirlei Costa dos Santos; *Lúcio Cardoso – o laboratório da escrita literária: de Maleita à Luz no Subsolo* (2007), de Rosiane Vieira de Resende.

Além de livros, dissertações e teses, merecem destaque também alguns artigos e ensaios: *O pecado como forma de redenção: uma análise da influência da literatura de Dostoiévski na obra de Lúcio Cardoso* (2003), de Nelson Ricardo Guedes dos Reis; *Criando Vila Velha e destruindo Minas Gerais: Lúcio Cardoso e a série iniciada com a Crônica da casa assassinada* (2006), de Cássia dos Santos e *Lúcio Cardoso: príncipe, mas esfarrapado* (2007), de Ruth Silviano Brandão. Com relação ao tema do homoerotismo aludindo à obra de Lúcio Cardoso destacam-se os seguintes trabalhos: *Eros proibido: as ideologias em torno da questão homoerótica na literatura brasileira* (2002), de Ricardo Luiz de Souza Thomé e *A epifania da verdade: morte, (homo)erotismo e espiritualidade em Crônica da casa assassinada e Grande sertão: veredas* (2005), de Hércules Alberto de Oliveira. A respeito da *escritura do travestimento* quase não se encontra trabalhos com este viés.

Personagens travestis são recorrentes em diversos filmes, seriados, telenovelas, músicas, peças teatrais, minisséries; e na literatura não é diferente, sobretudo na literatura contemporânea. Escritores como Lúcio Cardoso em *Crônica da casa assassinada* (1959), José Donoso com *O lugar sem limites* (1966), Cassandra Rios em *Uma mulher diferente* (1968), Severo Sarduy com *Cobra* (1972), Caio Fernando Abreu com *Pedras de Calcutá* (1977), Silviano Santiago com *Stella Manhattan* (1985), Roberto Drummond em *Hilda Furacão* (1991), Paulo Lins com *Cidade de Deus* (1997), Drauzio Varella com *Estação Carandiru* (1999), António Lobo Antunes com *Que farei quando tudo arde?* (2001), Elvira Vigna em *Deixei ele lá e vim* (2006), Rubem Fonseca em *Dia dos Namorados* (2007), Mehmet Murrat Samer em *Batons, Assassinatos e Profetas* (2010), entre inúmeros outros, usaram essa imagem, tanto denotativa quanto metaforicamente.

O conceito de *escritura do travestimento*, pilar desta pesquisa, foi cunhado pelo crítico cubano Severo Sarduy em seu livro *Escrito sobre um corpo* (1979) e refere-se ao jogo de máscaras oriundo do caráter representativo, manipulador e dissimulador dos corpos

travestido (travesti) e escrito (literário). Tal caráter aponta para uma certa teatralidade e/ou representabilidade da escrita que manipula os signos de superfície, tal qual ocorre com a aparência das travestis. Para a abordagem desse travestimento da/na escrita foi necessário o uso recorrente dos trabalhos que discutem a vida e a sociabilidade ‘das/dos’ travestis. Neste sentido é que antecipo a explicação para a utilização oscilatória de gênero neste trabalho: ‘a(s) travesti(s)’ e ‘o(s) travesti(s)’ a partir do primeiro capítulo. O travestismo se presentifica tanto no universo masculino quanto no feminino, de maneira que temos travestis homens (aqueles que se vestem de mulher) e travestis mulheres (aquelas que se vestem de homem). Benedetti (2005) e Kulick (2008) fazem uso do substantivo ‘travesti’ como pertencente ao gênero gramatical feminino e justificam este emprego por várias razões. A principal delas, segundo estes autores, seria a valorização e respeito ao processo legítimo e pessoal do(a)s travestis de (re)construção do feminino, no caso específico do travestismo masculino. Ocorre que há espaço para ambos os empregos, pois, se por um lado, a literatura corrente emprega ‘o travesti’, uma vez que pelas características sexuais primárias (inalteráveis), estes indivíduos continuarão homens; por outro lado, elas/eles buscam uma feminilidade e um bem-estar feminino através de posturas, calçados, vestimentas e acessórios femininos, maquiagem, cabelo etc..

É bem verdade que o *Manual de Comunicação LGBT* comenta que é incorreto empregar a forma masculina, já que o sexo das travestis (homens travestidos) é masculino, mas o gênero é feminino (travestidos femininamente). No entanto, como este trabalho propõe a análise do travestimento em personagens masculinos e femininos não se justifica o uso de apenas um gênero. Ademais, é justamente essa oscilação de gênero gramatical que nos interessa, pois afirma e reforça o caráter ambíguo do universo travesti e da linguagem literária. Assim, ao longo deste trabalho, o substantivo ‘travesti’ será empregado como comum de dois gêneros quando se puder esclarecer o sexo biológico do personagem em análise. Em vários dicionários o substantivo em questão aparece como ‘s.2g.’, ou seja, substantivo de dois gêneros. Em situações gerais, isto é, quando não se determinar o sexo do sujeito travestido ou quando a afirmação se der tanto para os travestis masculinos quanto para os femininos, será empregado como sobrecomum. Ainda assim, apresentaremos a oscilação no emprego do artigo e todas as formas concordantes, uma vez que o uso cambiante do gênero vacilante virá propositadamente reforçar a dubiedade do universo travesti, bem como da linguagem literária. Se é isso o que se defende neste trabalho, não há porque evitarmos a oscilação de gênero.

Em virtude disso, a partir do primeiro capítulo, nos casos possíveis, recorreremos ao uso do símbolo @ (arroba) para marcarmos a ambiguidade. Em português, espanhol e LIBRAS o símbolo passou a representar, 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 do universal masculino. 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 ou, simplesmente, ausência de marca de gênero. 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*<sup>4</sup>. Um outro exemplo está no título do livro de Carlos Figari (2007): *@s outr@s cariocas* = os outros/as outras, simultaneamente. Assim, diferentemente dos autores citados, não estaremos preocupados em privilegiar ou honrar o gênero e nem o sexo biológico d@s travestis, mas em defender, inclusive na/pela linguagem, o que se discorre nas próximas páginas. Advertimos também que, embora tenhamos eleito os conceitos teóricos de ‘homoerotismo’ e ‘escritura’ do ‘travestimento’, não há como não figurar no *corpus* desse trabalho os signos imediatamente paralelos: ‘homossexualidade’, ‘escrita’ e ‘travestismo’.

Conforme apontado, Lúcio Cardoso produziu uma literatura de atmosfera sombria e de personagens extremamente atormentados. Entre esses seres atormentados estão alguns com “inclinação homoerótica” e com “identidades errantes”. Dessa forma, dois “romances” desse autor mereceram nosso destaque: *O desconhecido* (1940) e *Crônica da casa assassinada* (1959). O primeiro, na verdade denominado “novela”, e não romance, por seu autor, narra a atração homoerótica de um homem, destituído de “origens” e “identidades”, por um jovem ingênuo e humilde. Já o romance *Crônica da casa assassinada* apresenta alguns personagens que se travestem, se refugiam e se marginalizam, renegando suas identidades.

A presença do homoerotismo na Literatura Brasileira tem se consolidado principalmente a partir da década de 1970. Sem a preocupação naturalista típica dos romances que abordaram primeiramente o tema, como *O Ateneu* (1888), de Raul Pompéia e *Bom Crioulo* (1895), de Adolfo Caminha, o romance e a novela aqui propostos abordam o homoerotismo sem a preocupação sexual, banal ou pornográfica, mas focada na questão do travestimento e da representação identitária.

---

<sup>4</sup> WIKIPEDIA. @. *Wikipedia*. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/@>. Acesso em 10 jun. 2011.

Nessas duas narrativas aqui estudadas o homoerotismo é visto sob a ótica da identidade em transição, do travestimento e da interdição, apresentando um discurso homoerótico velado, sem adentrar no plano carnal, ou seja, não há consumação sexual deste desejo por parte dos personagens. Assim, nossa pesquisa tem como tema o estudo acerca da escrita do travestimento homoerótico como representação identitária nas narrativas *Crônica da casa assassinada* e *O desconhecido*.

Desenvolver, a partir dessas narrativas, um estudo acerca da *escritura do travestimento* enquanto manifestação do homoerotismo e deste como representação identitária, constitui-se, em síntese, o objetivo maior de nossa pesquisa, que pretende também: verificar como se processa a construção de identidades diante da temática homoerótica da narrativa e as manifestações do velamento e do desvelamento homoerótico nas narrativas em questão; analisar de que forma a interdição no discurso homoerótico promove a negação e/ou a construção identitária nos textos em análise; investigar como a identidade se (re)produz ou se (re)constrói nas narrativas e como a escrita do eu se manifesta enquanto escritura do travestimento; estudar o travestimento dos personagens Aurélia, José Roberto, Maria Sinhá, Timóteo e Nina enquanto manifestação homoerótica e, por fim, estabelecer relação entre transgressão, interdição e travestimento e entre identidade, literatura e homoerotismo nas narrativas em apreço.

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 recursos da transgressão, da interdição e do travestimento.

Considerando a vasta e incessante análise de conceitos vários criados para explicar a atração entre parceiros do mesmo sexo, nosso trabalho pretende avançar para além desses conceitos, resgatando-os para o avanço de nossas propostas. Nesse sentido, como aporte teórico utilizamos, entre outros, os seguintes autores aqui elencados: Georges Bataille, Michel Foucault, Roland Barthes, Diana Klinger, John Gagnon, Donna Haraway, dentre outros. Além destes, diversos outros autores-pesquisadores foram considerados, tais como: Denilson Lopes, José Carlos Barcellos, Jurandir Freire Costa que discutem a questão homoerótica; Judith Butler, Rosi Braidotti, Guacira Lopes Louro e Tânia Navarro Swain que abordam as questões relativas ao sexo, ao gênero e à identidade; Stuart Hall e Tomaz Tadeu da Silva que discorrem sobre a questão identitária especificamente; Severo Sarduy, Don Kulick, Ana Chiara e Judith Butler novamente com as discussões acerca do

travestimento do corpo e da escrita; Mario Carelli, Enaura Quixabeira Rosa e Silva, Ésio Macedo Ribeiro, Ruth Silviano Brandão e Andréa de Paula Xavier Vilela que investigam a obra cardosiana; entre outros.

Foram necessárias também diversas consultas eletrônicas, leitura de livros impressos e eletrônicos, além de algumas entrevistas informais e visitas a acervos do escritor. Essas pesquisas nos permitiram organizar este trabalho da maneira descrita abaixo.

A priori, no PRIMEIRO CAPÍTULO intitulado **Resgatando teorias** discutiremos os conceitos teóricos apontados por essa pesquisa. No SEGUNDO CAPÍTULO, de título **(Des)vendendo o desconhecido** – faremos a análise da novela *O desconhecido*, observando como identidade, travestimento e homoerotismo se articulam e se desenvolvem dentro da narrativa em evidência. Dando continuidade, o TERCEIRO CAPÍTULO – **Reconstruindo a casa assassinada**, analisará o romance *Crônica da casa assassinada*, observando, ainda, como estes discursos apontados se articulam e se desenvolvem nessa narrativa específica. Com base no que se discorreu ao longo dos três capítulos, a CONCLUSÃO relacionará as duas narrativas, considerando os interstícios, convergências e divergências entre ambas.

Não é minha proposta realizar um trabalho focado nas transformações de gênero, tendo como pano de fundo a obra do escritor, mas um trabalho sobre a *escritura do travestimento* em Lúcio Cardoso tendo como discursos de apoio o homoerotismo e a identidade. O foco é, portanto, a escrita do autor mineiro Lúcio Cardoso, uma vez que se trata de uma pesquisa de Literatura Brasileira. Desse modo, vale lembrar que este trabalho centra-se nas possíveis interlocuções entre identidade, travestimento e homoerotismo nas narrativas cardosianas em análise.

Como resultados deste trabalho, pretendemos colaborar com os estudos sobre a literatura cardosiana, nortear novas pesquisas, além de contribuir com as discussões acerca do homoerotismo na literatura brasileira. Por fim, acreditamos que é importante saber como a arte pode contribuir para uma visão mais sutil das relações afetivas entre sujeitos homoeróticos e como a discussão sobre o homoerotismo pode contribuir na compreensão da arte contemporânea.

# **Capítulo 1**

## **RESGATANDO TEORIAS**

## 1.1. Homossexualismo, Homossexualidade e Homoerotismo

O termo ‘homossexualidade’ surgiu no século XIX para designar o interesse e a atração sexual por indivíduos do mesmo sexo. Segundo os estudos que se debruçaram sob essa temática, a homossexualidade ao longo da história<sup>5</sup> foi considerada pecado, desvio de personalidade, loucura até o ponto de ser considerada crime e patologia, mais recentemente. No decorrer da História já foi denominada das mais diversas formas: *amor maldito*, *amor que não ousa dizer o seu nome*, *amor grego*, *amor antifísico*, *sodomia*, *pederastia*, *pecado nefando*, *pecado mudo*, *pecado filosófico*, *vício abominável*, *infâmia* (no jargão policial), *delito contra a natureza*, entre outras variantes.

A ciência ainda não deu conta de esclarecer suas razões e tudo aquilo que ainda não foi bem explicado é alvo de “pré-conceitos”. Basta que se verifique as mais variadas denominações dadas aos homossexuais no decorrer dos anos: *sodomita*, *fanchono*, *gay*, *entendido*, *pederasta*, *viado*, *bicha*, *bichinha*, *fruta*, *invertido*, *perverso*, *maldito*, *uranista*, *intersexual*, *missexual*, *efeminado*, *traveco*, *mulher-macho*, *sapatão* etc.. Diversas são também as conotações atribuídas à homossexualidade nos mais variados discursos: *anomalia/doença* no discurso médico; *pecado* no discurso religioso; *neurose* no discurso psiquiátrico; *crime* no discurso jurídico; *perversão* no psicanalítico; *indecência* no senso comum, conforme salienta Jurandir Freire Costa. É ele quem melhor resume:

Nos costumes leigos, científicos ou literários, homossexual e relação homossexual pertencem à gramática da devassidão, obscenidade, pecado, hermafroditismo, promiscuidade, bestialidade, inversão, doença, perversão, falta de vergonha, sadismo, masoquismo, passividade... (COSTA, 1992, p. 94).

A crítica e a teoria literárias preferem o emprego do termo ‘homoerotismo’ e o entende como “uma possibilidade que tem certos sujeitos de sentir diversos tipos de atração erótica ou de se relacionar fisicamente de diversas maneiras com outros do mesmo

---

<sup>5</sup> As práticas homoeróticas existiram desde sempre, desde que o ser humano ocupou o planeta. Na Pré-História, as cavernas paleolíticas já continham pinturas e artefatos homoeróticos. Na Grécia antiga, as relações homoeróticas entre um homem mais velho e outro jovem eram bem vistas e tinham função pedagógica. Em Roma, a pederastia era tolerada, mas a passividade de um homem mais velho era reprovada. Com a popularização do Cristianismo o sexo passa a ter a conotação de pecado e o Império Romano passa a condenar e punir as práticas homoeróticas que, mesmo assim, se tornaram ainda mais comuns e constantes ao longo das Idades Antiga, Média, Moderna e Contemporânea. Com as ideias racionalistas advindas desde o Renascimento e a efervescência das teorias biológicas, no século XIX, estudos diversos vão tentar explicar cientificamente a homossexualidade que nunca foi algo novo no comportamento humano. Paralelamente às práticas homoeróticas, nomenclaturas novas e “categorizações” vão surgindo junto a movimentos de afirmação e protesto.

sexo biológico”. (COSTA, 1992, p. 22). O emprego de ‘homoerotismo’ atende melhor à noção de desejo e não necessariamente de sexo como é comum se observar no emprego de ‘homossexualismo’ ou ‘homossexualidade’. Entretanto, há de se considerar que, de acordo com os estudos de gênero, o homoerotismo envolve todas as relações entre indivíduos homoeroticamente inclinados, em todas as suas manifestações, sem que necessariamente ocorra relação física, isto é, carnal entre estes corpos cúmplices.

Muitas vezes, o desejo, enquanto impulso sexual ou ambição afetiva pode ser sublimado, interdito ou mesmo recalcado. Nem por isso, o desejo homoerótico deixará de existir. Na maioria das vezes, o desejo, no sentido geral, homoerótico ou não, pressupõe ambição amorosa e pode ser manifestado através dos olhares, das carícias, dos movimentos, dos gestos, enfim, da linguagem verbal e corporal. De acordo com Elisabeth Badinter (1993), o desejo homoerótico (latente ou não) por si só pressupõe prática homoerótica. Assim, ainda que o desejo afetivo-sexual entre homoeróticos nem sempre seja mútuo, desde que ele ocorra, haverá, portanto, manifestação do homoerotismo.

A presença do homoerotismo na Literatura Brasileira tem se efetivado principalmente a partir de 1970, década em que surge o Movimento *Gay*. Inclusive, é a partir de 1970 que o tema se consolida efetivamente, apesar do termo ‘homossexual’ ter sido cunhado desde 1869. A representação ficcional da homoafetividade, termo mais comum no meio jurídico, tem sido amplamente pesquisada, sobretudo após o desenvolvimento dos estudos culturais e de gênero a partir dos anos 1980. A partir de então, os *gay's studies* e a *queer theory* entram em franca ascensão. Se antes o homoafetivo era visto como perverso ou pervertido, doente ou louco, transgressor ou “anormal”, hoje, seu comportamento é, no mínimo, mais discutido e compreendido, razão pela qual já é tão comum a presença de personagens homossexuais em filmes, telenovelas e livros literários. Hoje os verdadeiros “crimes contra a natureza” são aqueles que cerceiam vidas, homossexuais ou não, humanas ou não. No entanto, não todos, mas grande parte dos seres humanos ainda não consegue conviver pacificamente com o desejo do outro. A intolerância ainda existe, como se pode observar cotidianamente nos noticiários.

Uma vez que este trabalho também pretende contribuir para uma melhor compreensão do assunto, é preciso esclarecer, imediatamente, a distinção entre os signos “homossexualismo” e “homoerotismo”. O primeiro, segundo Jurandir Freire Costa, remete ao preconceito homofóbico, vigente no século XIX, ao passo que o segundo recoloca a questão sem homofobia. O psicanalista brasileiro ensina:

Teoricamente, [...], homoerotismo é preferível a “homossexualidade” ou “homossexualismo” porque tais palavras remetem quem as emprega ao vocabulário do século XIX, que deu origem à idéia do “homossexual”. Isto significa, em breves palavras, que toda vez que as empregamos, continuamos pensando, falando e agindo emocionalmente inspirados na crença de que existem uma sexualidade e um tipo humanos “homossexuais”, independentes do hábito linguístico que os criou. (COSTA, 1992, p.11).

Pretendendo acabar com a conotação pejorativa de tais termos, Jurandir Freire Costa propõe o emprego de *homoerotismo* em lugar de *homossexualidade*. Segundo ele, isso se faz necessário por três razões:

A primeira é de ordem teórica. Devido à obscuridade dos termos convencionais ‘homossexualismo’ e ‘homossexualidade’. Homoerotismo é uma noção mais flexível e que descreve melhor as pluralidades das práticas e desejos humanos. A segunda porque nega a idéia da existência de uma ‘substância homossexual’ orgânica ou psíquica comum a sujeitos com tendências homoeróticas. A terceira razão porque o termo homoerotismo não possui a forma substantiva que indica identidade, como no caso do ‘homossexualismo’ de onde derivou o substantivo ‘homossexual’. Sendo que o termo homoerotismo admite o entendimento da atração pelo mesmo sexo. (COSTA, 1992, p. 21-22).

Já para Michel Foucault (1999), tanto a “homossexualidade” quanto a “heterossexualidade” são práticas discursivas, exercícios de poder, visto que os gêneros são produzidos nas/pelas relações de poder. Neste caso, Foucault não fala em preconceito, mas em um conjunto de saberes cultural e historicamente construído e convencionalizado. Na visão foucaultiana, a sexualidade é constituída a partir de múltiplos discursos sobre o sexo. No que se refere à *história da sexualidade*, “esta série de estudos a respeito das relações históricas entre o poder e o discurso sobre o sexo”, Foucault afirma que ela deve perpassar por uma lógica discursiva, posto que o sexo é discursivo. Isso porque é preciso retirar essa carga de naturalidade do sexo, ele não é biológico/natural, mas um efeito discursivo. (FOUCAULT, 1999, p. 87).

É a noção de sexo como proveniente da natureza que segrega os seres humanos em categorias binárias: macho/fêmea, homem/mulher, masculino/feminino, heterossexuais/homossexuais etc.. A teoria foucaultiana do “biopoder” concebe a existência de um conjunto de práticas discursivas que determinam a normatização do sexo, a chamada heteronormatividade. Como o discurso também (re)produz poder, Foucault discute as relações entre discurso, sexualidade e poder, rejeitando a ideia deste como repressor do sexo (ou opressor a ele), pois nisso residiria mais uma forma de exercício de poder. No entanto, há que se considerar que, para Foucault, o poder não é apenas castrador, isto é, ele é afirmativo também; é da ordem do “sim”. Para o autor, “as sociedades

ocidentais modernas inventaram e instalaram, sobretudo a partir do século XVIII, um novo dispositivo”: o *dispositivo de sexualidade* que se superpõe ao *dispositivo de aliança*. Como o *de aliança*, o *dispositivo de sexualidade*

se articula aos parceiros sexuais; mas de um modo inteiramente diferente. Poder-se-ia opô-los termo a termo. O dispositivo de aliança se estrutura em torno de um sistema de regras que define o permitido e o proibido, o proscrito e o ilícito; o dispositivo de sexualidade funciona de acordo com técnicas móveis, polimorfos e conjunturais de poder. O dispositivo de aliança conta, entre seus objetivos principais, o de reproduzir a trama de relações e manter a lei que as rege; o dispositivo de sexualidade engendra, em troca, uma extensão permanente dos domínios e das formas de controle. (FOUCAULT, 1999, p. 101).

A sexualidade, conforme o raciocínio foucaultiano é, portanto, um dispositivo sócio-histórico. Desejo e poder são articulados, não havendo um discurso dominante e dominador, mas uma multiplicidade de discursos. Embora o discurso tenha feito do homoerotismo um “pecado” ou uma “patologia”, também contribuiu para (re)discuti-lo. Nesse sentido é que há também muitas sexualidades e, como veremos adiante, múltiplas identidades. Além disso, o sufixo “ismo” é centro de discussões polêmicas que acabam por não defini-lo completamente. Para alguns, entre outros significados, é sufixo de doença, de moléstia, o que implica numa afirmação que a própria ciência ainda não deu conta de esclarecer. Para outros, o sufixo denota ‘ciência’, o que também não se constitui verdade, uma vez que também não é uma doutrina. O sufixo “ismo” é gradativamente abandonado, surgindo outro: “dade”, que significa “um modo de ser”, um modo de vida. O sufixo “homo”, em contraposição ao de “hetero”, significa “mesmo, semelhante, igual”, portanto, “homoerotismo” teria a conotação de “relações eróticas (afetivas ou sexuais) entre pessoas semelhantes, isto é, entre pessoas do mesmo sexo biológico, entre homogêneros”. Dessa maneira, homossexualidade é preferível a homossexualismo e homoerotismo é preferível à homossexualidade.

A ABEH (Associação Brasileira de Estudos da Homocultura) e outros setores críticos e de pesquisa recomenda o uso do termo homoerotismo. Assim, o uso de homoerotismo torna-se mais viável não só pelas recomendações, mas por expressar melhor as relações afetivas entre sujeitos de condição homoerótica. Ademais, é preciso abandonar esses termos carregados de sentidos depreciativos com relação às práticas homoeróticas. Entre os diversos conceitos mais específicos, o de ‘homoerotismo’ parece ser o mais aceito pelos estudiosos da área, uma vez que abarca todas as identidades da homocultura, desde a

pederastia grega<sup>6</sup> e a sodomia medieval até as identidades *gays* contemporâneas, as LGBT, isto é, lésbicas, *gays*, bissexuais, travestis e transexuais<sup>7</sup>. Em *Literatura e Homoerotismo em Questão*, José Carlos Barcellos ressalta que o conceito de homosociabilidade, divulgado a partir da obra de Eve Kosofsky Sedgwick, é mais abrangente e complexo que o de amizade, assim como o de homoerotismo o é em relação ao de homossexualidade. (BARCELLOS, 2006, p. 24).

Tentando revalorizar as experiências afetivo-sexuais, mas extraindo o caráter sexual dos relacionamentos interpessoais, Maria Berenice Dias propõe o conceito de ‘homoafetividade’. Segundo ela, para realçar que o aspecto relevante dos relacionamentos não é de ordem sexual, ou seja, o que realmente interessa é a afetividade e o afeto que independem do sexo do par. E “não se trata apenas de buscar palavras politicamente corretas, mas – sobretudo – posturas humanas e sociais, democráticas e libertárias corretas”. (DIAS, 2011, p. 1). Denilson Lopes, autor de *O homem que amava rapazes e outros ensaios*, também prefere o emprego de ‘homoafetividade’ em lugar de ‘homoerotismo’ ou de ‘homossexualidade’. Para Dias e Lopes, ‘homoafetivo’ não só retira a carga de preconceito embutida no termo ‘homossexual’, como também evidencia e privilegia as relações de afeto entre homoeróticos.

O fato é que nomenclaturas são sempre complexas e polêmicas, afinal, elas classificam, hermetizam e hierarquizam seres e coisas. Nomear é um exercício de poder/dominação, diria Foucault, na medida em que nomeando nos apropriamos, de alguma maneira. Desse modo, o próprio termo ‘homoerotismo’ pode ser questionado, uma vez que carrega em si, no significante, apenas a noção de erótico e não de afetividade. É a polêmica atuação da linguagem, que também é um *dispositivo* de poder. Em face disso,

---

<sup>6</sup> Foucault vai mostrar em *História da Sexualidade II – O uso dos prazeres* (1984) o quanto a ideia de “homossexualidade” contemporânea é diferente da concepção do “amor entre rapazes” da Antiguidade grega. Esse aspecto será desenvolvido com maior profundidade no capítulo II quando se falar da pederastia grega.

<sup>7</sup> De maneira geral e bastante heterogênea, costuma-se denominar @s travestis e transexuais como transgêneros, advindo de ‘gênero em trânsito’. Contudo, alguns/algumas transexuais e travestis não se consideram transgêneros, por não se considerarem em trânsito entre gêneros; entendem que sua identidade de gênero sempre foi uma só e que foram designad@s erroneamente. Daí o fato de encontrarmos publicações que trazem a sigla com apenas um ‘T’ referindo-se aos três signos (travestis, transexuais e transgêneros), mas nomeando todos como ‘transgêneros’. Na verdade, embora continuamente em expansão, a sigla atual considerada completa e utilizada pelos movimentos homoculturais é LGBTTIS, isto é, lésbicas, *gays*, bissexuais, travestis, transexuais e intersexuais (hermafroditas). O ‘S’ refere-se aos simpatizantes, isto é, indivíduos que não pertencem aos movimentos *gays*, no sentido genérico, mas “simpatizam” com a causa. A sigla LGBTTIS considera intersexual como a denominação contemporânea para o hermafrodita. O fato é que siglas serão sempre insuficientes, na medida em que as sexualidades, assim como as identidades, são múltiplas não cabendo em siglas. Para exemplificarmos: onde ficariam “situados” os fetichistas, sadomasoquistas, voyeuristas, frotteuristas etc.? É a ficção da totalização.

além de homoafetividade, outros conceitos surgem, tais como: homotropia, homocultura, homossociabilidade, homotextualidade, entre outros.

José Carlos Barcellos comenta que Volker Ott “propõe o conceito de ‘homotropia’ para descrever a atração entre parceiros do mesmo sexo, seja ela de natureza sexual (homossexualidade), erótica (homoerotismo) ou pessoal (homofilia)”. (BARCELLOS, 2006, p. 18). Para a ABEH, o conceito bastante genérico de ‘homocultura’ compreenderia todas as relações entre homoeróticos nas suas mais diversas perspectivas/nuances: homossexualidade; homoerotismo; estudos *gays* e lésbicos, bissexuais, transgêneros; estética *camp* e teoria *queer*. Assim, o homoerotismo é atualmente compreendido como a atração afetiva ou sexual entre pessoas do mesmo gênero. Esse será o conceito que utilizaremos a partir de agora, com foco nos encontros amorosos entre homens, estabelecendo as possíveis relações entre esse signo e dois outros: travestimento e identidade. Antes, porém, há que se fazer a distinção de outros signos que costumam ser erroneamente assemelhados: sexo, gênero, corpo e desejo.

## 1.2. Sexo, Gênero, Corpo e Desejo

A princípio, o conceito de gênero foi utilizado por feministas dos anos 1970 e 1980 e se resumia numa base cultural (gênero) colocada sobre uma base biológica (sexo). Havia uma dicotomia entre o sexo (tido como biológico, natural e imutável, relativo ao corpo) e o gênero (considerado social e cultural, relativo ao comportamento), compreendendo tudo aquilo que é culturalmente pensado sobre o que é ser homem ou mulher. O sexo se referia, portanto, a machos e fêmeas, envolvendo diferenças anatômicas, fisiológicas e comportamentais e o gênero seria oriundo da cultura.

Somente ao longo dos anos 1980 é que o sexo começa a ser visto como uma categoria teórica também determinada pela História e pela cultura “subsumida” no interior do gênero. Isto é, para algumas teóricas das questões de gênero (Scott, Butler, Louro, entre outras), o que determina como o corpo é apreendido são as formas sociais de compreensão das diferenças entre homens e mulheres. Não é que as diferenças anatômicas (genitais, por exemplo) sejam sociais ou culturais; são diferenças biológicas/naturais mesmo<sup>8</sup>. Porém, é

---

<sup>8</sup> Até porque um dos significados do termo ‘sexo’ é “órgão genital externo” como na frase “A moça manteve uma de suas mãos sobre o sexo do rapaz”. A própria linguagem traz diversas conotações: como categoria biológica (física/genética/fisiológica/psíquica) e social; como conjunto de pessoas que têm o mesmo sexo; genitália (sexo anatômico); sensualidade; volúpia; prática sexual; sexualidade etc., criando diversas polêmicas. Por exemplo, como ficariam culturalmente “categorizados” os indivíduos de genitália ambígua?

social, o modo como essas diferenças são percebidas, interpretadas e trazidas para o campo das relações sociais, das construções de significado, das estruturas de poder. É aí que o gênero atua: sob a percepção das diferenças que se vêem entre homem e mulher na natureza.

É nesse sentido que a historiadora norte-americana Joan Scott (1994), traduzida no Brasil por Guacira Lopes Louro (estudiosa da educação e das relações de gênero), afirma não existir qualquer experiência corporal fora dos processos sociais e históricos de construções de significados, ou seja, fora das relações sociais. Assim, os corpos (comportamental, anatômica ou fisiologicamente) de homens e mulheres, isto é, as diferenças biológicas, não originam essências ou supostas naturezas masculina/feminina. Deve-se, portanto, “desnaturalizar” esses conceitos que classificam, hierarquizam e segregam homens e mulheres, entendendo os processos culturais, sociais e históricos de construção de significados do que é ser homem ou mulher. De acordo com Scott, num outro texto, o gênero é

a organização social da diferença sexual percebida. O que não significa que gênero reflita simplesmente diferenças físicas fixas e naturais entre homens e mulheres, mas sim que gênero é o saber que estabelece significados para as diferenças corporais. Esses significados variam de acordo com as culturas, os grupos sociais e no tempo, já que nada no corpo [...] determina univocamente como a divisão social será estabelecida. (SCOTT, 1994, p. 13).

Ou seja, é muito mais do que pura e simplesmente natureza *versus* cultura; é uma maneira nova de enxergar a biologia/natureza inserida na cultura. É também nesta dicotomia natureza (como sexo) *versus* gênero (como cultura), base da teoria feminista, que reside o questionamento de Judith Butler. Para a autora, esse binarismo não existe, assim como outros: masculino/feminino, homossexuais/heterossexuais. Em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, publicado inicialmente em 1990, ela desconstrói essa ideia. Para Butler (2003), o grande equívoco da sociedade e das ciências em geral é conceber o sexo como o aspecto biológico da sexualidade, portanto natural, e o gênero como aspecto comportamental da sexualidade. Com relação à sexualidade, ao gênero e à identidade, nada é natural para a autora; tudo é socialmente construído e interpretado pela cultura.

É que, de acordo com Butler, se o caráter imutável do sexo é contestável, talvez essa construção chamada ‘sexo’ seja também construída culturalmente, assim como o gênero. “Talvez o sexo sempre tenha sido o gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero revela-se absolutamente nenhuma”. (BUTLER, 2003, p. 25). Dessa forma, para a

teórica, não é o sexo que cria o gênero, mas o contrário; o sexo é também discursivo e cultural como o gênero. Assim, Butler critica a teoria feminista que defende a identidade como proveniente do gênero e não do sexo. Para ela, ao admitir isso, as feministas consideram erroneamente o gênero como essência do sujeito e contesta: “fenômeno inconstante e contextual, o gênero não denota um ser substantivo, mas um ponto relativo de convergência entre conjuntos específicos de relações, cultural e historicamente convergentes”. (BUTLER, 2003, p. 29). Butler, então, desconstrói várias noções fundamentadas pela teoria feminista.

Butler defende que o corpo não pode ser visto “como um mero *instrumento* ou *meio* com o qual um conjunto de significados culturais é apenas externamente relacionado; mas o ‘corpo’ é em si mesmo uma construção”. (BUTLER, 2003, p. 27; grifos da autora). Noutros termos, não é uma estrutura passiva em que o gênero possa simplesmente ser inserido, muito menos um elemento determinador de “orientação sexual”. Para a teórica, não há uma linearidade ou “continuidade” entre corpo, sexo e gênero, assim como também não se pode afirmar que o gênero constitua o interior dos corpos. O corpo é performativo porque a identidade é performativa, ambos estão em permanente processo de construção e desconstrução. Não por acaso, Butler amplia o conceito de *performativo*<sup>9</sup>, cunhado pelo filósofo inglês John Langshaw Austin, para *performatividade*, compreendendo os atos de fala como corpóreos e a fala construída no/pelo corpo. Retomaremos esse ponto no próximo tópico. Portanto, o corpo, para Butler, é performativo, tal qual o gênero, e não um ser constituído, mas “uma fronteira variável, uma superfície cuja permeabilidade é politicamente regulada, uma prática significativa dentro de um campo cultural de hierarquia do gênero e heterossexualidade compulsória”. (BUTLER, 2003, p. 198).

Quanto ao sexo e ao gênero, de acordo com Butler, existe uma ordem que afirma que nascemos com um sexo, determinado ou identificado pela anatomia, sobretudo genital. Estabelece-se a partir da genitália um sexo biológico. Ocorre que mesmo antes de nascer cria-se uma determinação de gênero para a criança de acordo com o seu sexo anatômico identificado/reconhecido. Esse gênero leva em conta além das características biológicas também características sociais e culturais com uma série de estereótipos e “regras” de comportamento, vestimenta, identificação, conduta/postura etc., segregando os seres

---

<sup>9</sup> O termo ‘performativo’ provém da Teoria dos Atos de Fala trabalhada por Austin. “Ele parte da premissa de que falar é uma forma de ação. Sua teoria vai considerar linguagem como ação levando-se em conta convenções, contextos, finalidades e condições. Na teoria dos atos de fala existe o entendimento de significação como ação de linguagem”. O interesse de Butler “está nos atos de fala como organizações no corpo, a partir de um entendimento linguístico de que a fala não está só no verbo, mas também no corpo”. (Disponível em: [http://www.corpocidade.dan.ufba.br/dobra/05\\_02\\_artigo2.htm](http://www.corpocidade.dan.ufba.br/dobra/05_02_artigo2.htm). Acesso em 20 dez. 2011).

humanos em uma estruturação binária: machos/fêmeas, homens/mulheres, masculino/feminino, homo/heterossexuais, entre outros.

Ocorre que nem sempre tais seres humanos se identificam com esses *papéis sociais* atribuídos ao seu sexo. Isto é, nem sempre homens se reconhecem no masculino ou mulheres no feminino. É o caso d@s<sup>10</sup> travestis, transexuais e transgêneros em que o sexo biológico é discordante desse gênero socioculturalmente imposto. Prova de que essas noções são meramente culturais é o fato de que nada impede que uma mulher homossexual, por exemplo, seja feminina ou um homem homossexual seja masculino. Masculinidades e feminilidades são construções culturais.

Uma vez que essa relação entre sexo/gênero é cristalizada pela sociedade entra em cena um terceiro elemento: o desejo. O desejo ditado pela sociedade é exclusivamente heterossexual. A sociedade impõe e nos conduz a comportamentos heterossexuais, desconsiderando as subjetividades e “preferências” do indivíduo. Tudo isso, segundo Judith Butler, prova que existe uma *ordem compulsória* que dita essas regras e normas. Aqueles que subvertem essa ordem são repreendidos, estigmatizados, segregados e não tolerados por essa *ordem compulsória* do sexo/gênero/desejo. Isto é, culturalmente, um determinado sexo conduz a um gênero que conduz a um desejo. Essa ordem compulsória do sexo/gênero/desejo relaciona de forma rígida e linear esses três elementos. O problema começa quando alguns grupos, como os d@s LGBT, subvertem essa ordem. Os *gays*, as lésbicas e os bissexuais subvertem a ordem do gênero e do desejo e no caso d@s travestis, transexuais, *drag queens/kings* e transgêneros a ordem do sexo, do gênero e, em alguns casos, também do desejo. As críticas e discriminações que se dirigem a esses grupos baseiam-se numa lógica normativa, da ordem compulsória que sustenta o machismo, a homofobia, a misoginia, o sexismo, a heteronormatividade.

Numa proposta de ressignificação das categorias classe, raça, sexo e gênero, Donna Haraway, discutindo ciência, tecnologia e feminismo socialista na década de 1980, cria em *Um Manifesto para os Cyborgs* o conceito de *cyborg* como metáfora de uma política cultural radical de desconstrução dos sistemas rígidos de normalização criados na/pela sociedade. Dessa forma, ela subverte e/ou rejeita os dualismos sociais “orgânicos e hierárquicos” e desconstrói noções como falocentrismo, patriarcado, sexismo, heteronormatividade, racismo, entre outras. Para ela, “[...] *cyborg* é um organismo cibernético híbrido; é máquina e organismo, uma criatura ligada não só à realidade social

---

<sup>10</sup> Conforme proposto em nossa introdução a partir de agora utilizaremos, nos casos possíveis, o símbolo @ marcando a oscilação e ambiguidade de gênero: @ = o/a.

como à ficção”. (HARAWAY, 1994, p. 243-244). De acordo com Haraway, somos todos *cyborgs* a partir do final do século XX, ou seja, “seres híbridos teorizados e fabricados ao mesmo tempo como máquina e organismo”; somos “criaturas simultaneamente animal e máquina que habitam mundos ambigualmente naturais e construídos”. (HARAWAY, 1994, p. 244).

O *cyborg* é uma proposta utópica de “imaginar um mundo sem gênero”. (HARAWAY, 1994, p. 245). Melhor seria dizer que essa criatura de um “mundo pós-gênero” possui uma sexualidade híbrida e uma identidade contraditória e parcial, já que o “mundo dos *cyborgs* poderia ser constituído de realidades sociais e corporais” novas, nas quais as pessoas teriam identidades parciais e contraditórias. (HARAWAY, 1994, p. 250). A imagística *cyborg* propõe uma revolução das noções cristalizadas na sociedade, isto é, “significa ao mesmo tempo construir e destruir máquinas, identidades, categorias, relações, espaços, histórias”. (HARAWAY, 1994, p. 283). É que, conforme Haraway, são os discursos ideológicos, portanto, mecanismos de poder que produzem as dicotomias entre “grupo e mente, animal e humano, organismo e máquina, público e privado, natureza e cultura, homens e mulheres, primitivo e civilizado” (HARAWAY, 1994, p. 261); portanto, nada mais viável do que uma ruptura total com esse sistema através da metáfora do *cyborg* que híbrido reflete um mundo idealizado sem dicotomizações, sistematizações ou “codificações”. É que, segundo Haraway, a reificação sexual é consequência da estrutura sexo/gênero e

com o sofrido reconhecimento de sua constituição social e histórica, as categorias de gênero, raça e classe não podem fornecer a base para a crença na unidade ‘essencial’. A consciência de gênero, raça e classe é uma conquista que nos foi imposta por meio de terrível experiência histórica das realidades sociais contraditórias do patriarcado, do colonialismo e do capitalismo. (HARAWAY, 1994, p. 250).

Um universo *cyborg* seria a reestruturação dos modos de pensar, das estruturas sociais, dos discursos ideológicos, enfim, um mundo de novas linguagens em que toda “heterogeneidade possa ser submetida à desmontagem, à remontagem, ao investimento e à troca”, sem codificações. (HARAWAY, 1994, p. 262). De acordo com a autora, “os *cyborgs* poderiam considerar mais seriamente o aspecto sexual parcial, fluido, às vezes, e a corporificação do sexo. O gênero, no fim das contas, não deve ser considerado uma identidade global”. (HARAWAY, 1994, p. 282). Segundo ela, “gênero, sexualidade, conformação e habilidade, todos foram reconstituídos na história” (HARAWAY, 1994, p. 279). A política *cyborg* é contra a identidade e a diferença dos gêneros, é a

luta pela linguagem e contra a perfeita comunicação, contra aquele código que traduza todos os significados perfeitamente, o dogma central do falologocentrismo. [...] Certos dualismos foram persistentes nas tradições ocidentais, todos apresentando-se como sistêmicos para a lógica e as práticas de dominação da mulher, das pessoas de cor, da natureza, dos trabalhadores, dos animais – em suma, dominação de todos que se constituem em ‘outros’, cuja tarefa é refletir o eu. (HARAWAY, 1994, p. 276-277).

No raciocínio de Haraway, as sociedades modernas nomeiam e nomeando, excluem, criando minorias das categorias sexo, gênero, raça e classe. A tentativa mítica de construção de um “mundo dos *cyborgs*” traria novas linguagens, identidades e corpos. A teórica afirma que “estamos dolorosamente conscientes do que significa ter um corpo historicamente constituído” e que “nenhum objeto, espaço ou corpo é sagrado em si mesmo” (HARAWAY, 1994, p. 253; 261). O corpo *cyborg* é alvo de manutenção e símbolo de artificialidade e hibridismo. Dessa forma, podemos aproximá-lo d@ travesti porque o corpo travestido também é esse instrumento manufaturado, manipulável, artificial e ambíguo (ou híbrido). Travesti e *cyborg* são ambos artefatos e *invenções protéticas*. Se o *cyborg* desconstrói as políticas unitária e binária de gêneros, @ travesti também o faz, porque, ao ser capaz de copiar o gênero, prova que ele é artificial e fabricado na/pela cultura. Dessa maneira é que o papel d@s travestis torna-se importante neste cenário. Cabe lembrar que essas figuras não estão completamente fora do sistema falocêntrico já que imitam o que acreditam ser o gênero feminino; o que é ditado pela cultura patriarcal.

Quando @s travestis copiam ou parodiam um gênero, acabam por revelar e ratificar que o gênero não passa de uma imitação. Dessa forma, não existe um gênero legítimo ou verdadeiro. Foucault alertava em prefácio de *Herculine Barbin – o diário de um hermafrodita*, novela de Oscar Panizza, que não existe um sexo verdadeiro e que, de fato, “entre sexo e verdade existem relações complexas, obscuras e essenciais”. (FOUCAULT, 1982, p. 3). Por esses motivos torna-se absurdo dizer que @s travestis (homens que se travestem de mulher) não são “mulheres de verdade” ou “mulheres legítimas” pelo fato de não terem nascido mulheres. Não há uma mulher legítima, original, posto que essa mulher é uma imitação, não há originalidade nestes termos. Uma mulher que se expressa ou se *performatiza* mulher é tão legítima quanto um homem que também expressa essa feminilidade da mesma forma. Ou seja, o que ocorre é uma cópia de uma cópia; máscara sobre máscara.

Enfim, ao copiarem/parodiarem o outro gênero, @s travestis revelam o quanto o gênero é, no fundo, pura imitação, subvertendo a ordem do sexo/gênero/desejo utilizando-se dos mesmos termos nos quais essa ordem está inscrita. Judith Butler afirma que “não há

identidade de gênero por trás das expressões de gênero; essa identidade é *performativamente* constituída”. (BUTLER, 2003, p. 48). De tal modo, o travestimento é considerado *performance* de gênero e @s travestis são paródias de gênero, como aponta Butler.

### 1.3. Travestimento e Performatividade de Gênero

As narrativas investigadas por esse trabalho apresentam tanto o homoerotismo quanto uma temática afim: o travestimento ou travestismo, ou ainda, travestivismo. É recorrente também o uso de *travestilidade* ou *transvestilidade*, muito embora estas duas palavras, sobretudo no plural, sejam mais utilizadas para se referir às características, linguagens, técnicas, posturas, procedimentos, transformações, comportamentos; genericamente, tudo o que compõe o universo travesti. Travestilidades também podem designar as diversas variações do travestimento<sup>11</sup>.

Tanto em *Crônica da casa assassinada* como em *O desconhecido* percebe-se o homoerotismo e o travestimento como fuga da condição biológica primária de seus personagens. É possível que, excluindo a conotação sexual, Lúcio Cardoso tenha utilizado o travestimento como *performance* de gênero, na medida em que o prazer estaria em macular a figura do homem viril e heterossexual tão idealizado pela cultura, falocrática, androcêntrica e patriarcal.

Assim, em *Crônica da casa assassinada* e *O desconhecido*, o homoerotismo apresenta como ponto-comum a representação identitária e o travestimento, já que o

---

<sup>11</sup> São consideradas travestilidades ou variantes do travesti: transformistas, *cross-dressers*, *drag queens* e *drag kings*. @ transformista é o indivíduo que se veste com roupas do gênero oposto movido por questões artísticas para apresentar uma *performance*, masculina ou feminina, durante um espetáculo; geralmente são artistas que interpretam ou imitam personalidades do sexo oposto. @ *drag queen* refere-se ao “homem que se veste com roupas femininas de forma satírica e extravagante para o exercício da profissão em *shows* e outros eventos”. @ *drag king* é a versão “masculina” d@ *drag queen*, isto é, trata-se de uma mulher que se veste com roupas masculinas para fins profissionais. Hélio Silva (1993) explica que, diferentemente d@s *drags*, @s travestis utilizam próteses de silicone e hormônios na constituição de seus corpos, geralmente passam todo o dia transformad@s/montad@s/travestid@s e, também geralmente, não se expõem de maneira caricata. Já @s *crossdressers* (ou CDs) são os praticantes do *crossdressing*: no sentido literal significa vestir-se ao contrário. O termo foi criado para afastar-se das conotações negativas da denominação ‘travesti’, ou seja, para evitar as estigmatizações desse segundo termo: drogas, prostituição, “homossexualidade”, violência, espalhafato, exagero etc.. De acordo com o Glossário LGBT da Associação de Jovens LGBTs, @s *cross dressers* são “pessoas que, regular ou ocasionalmente, usam roupas que socialmente são vistas como sendo usadas por pessoas do sexo oposto. Geralmente estas pessoas sentem-se bem com o seu sexo biológico e não querem mudá-lo”. Há *crossdressers* masculin@s, aqueles que se travestem de mulheres, e *crossdressers* feminin@s, aqueles que se travestem de homens. Para saber mais consultar os estudos de KULICK (2008), SILVA (1993), além do Manual de Comunicação LGBT (2010), disponível em: <http://www.abglf.org.br/docs/ManualdeComunicacaoLGBT.pdf>.

travestido se encontra no *entre-lugar*<sup>12</sup>. Não é isso, nem aquilo. É ambíguo, é a própria escrita travestida de corpos que se desejam. Num raciocínio que segue o senso comum e contrasta com o discurso butleriano, nos jogos eróticos do ‘ser’ e ‘ter’, o homoeroticamente inclinado hesita entre *ser homem* e *ter homem* e o travesti masculino, por sua vez, hesita entre “*ser mulher*” e *ter homem*. O uso das aspas na expressão, além de remeter aos questionamentos de Judith Butler já propostos, sugere que vai muito além de “ser mulher”, razão pela qual alguns estudos discordam dessa visão.

Don Kulick, por exemplo, em seu estudo etnográfico publicado em 1998 sobre @s travestis de Salvador, afirma que @s travestis negam o desejo de adquirir a feminilidade natural das mulheres até porque elas, @s travestis, se sentiriam superiores às mulheres por vários motivos. (KULICK, 2008, p. 212). Segundo ele, a expressão “sentir-se mulher” entre @s travestis tem conotação negativa, referindo-se àquelas que teimam em ir contra um fato: travestis não são mulheres nem nunca serão. Nem mesmo buscam, conforme Kulick, uma subjetividade feminina porque poderiam se sentir superiores umas às outras, como ocorre com as mulheres, no ponto de vista travesti.

Por esse motivo, no dizer de Kulick, @s travestis estariam constantemente relembrando sua masculinidade e não se definiriam nem como homens nem como mulheres, reivindicando o título de homossexuais autênticos, realmente “assumidos”. Elas são descritas, muitas vezes, como “homens com peito” ou “mulheres com pau”, comenta Kulick, ou se autodenominam “mulheríssimas” porque seriam ‘mais mulheres’ que as próprias, afinal podem vivenciar as duas fases: masculina e feminina. As mulheres, não; estas seriam ‘apenas mulheres’. (KULICK, 2008, p. 203). Contudo, a subjetividade travesti não é tão simples, pois,

---

<sup>12</sup> *Entre-lugar* é um construto teórico criado por Silviano Santiago em seu ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano” presente em *Uma literatura nos trópicos* (1978). Amplamente utilizado na discussão dos Estudos Culturais, o conceito refere-se às “políticas” críticas de deslocamento, descentramento e desconstrução. Assim, tal conceito abarca as identidades em trânsito e os discursos de transição, fronteira e marginalização, incluindo-se as minorias. Aqui, salientamos que o sujeito travestido se encontra no entre-lugar por estar entre o masculino e o feminino, não aparentando completamente nem um nem outro. Além disso, por estarem contrários às normas culturais e sociais impostas (heteronormatividade, machismo, patriarcado), os homossexuais (travestidos ou não) são tidos como *queers* e considerados marginais (à margem da sociedade), *outsiders* (fora da lei/norma), “diferentes” e “deficientes”. Assim, a figura d@ travesti se encaixa nesse universo da travessia/fronteira/margem/transição de um gênero para outro. Nesse trabalho muitos são os entre-lugares a que nos referimos: ficção e realidade, memória e invenção, verdade e mentira, sagrado e profano, bem e mal, autor e leitor, “homossexualidade” e heterossexualidade, masculino e feminino, amor e amizade, vida e morte, entre outros. E como aponta Denilson Lopes, frágeis e ambíguas são as fronteiras entre homossexualidades e heterossexualidades. (LOPES, 2001, p. 39). “O entre-lugar das homoafetividades está entre identidades, entre homo e heterossexualidades, implica repensar as masculinidades para além de uma homossociabilidade homofóbica”. (LOPES, 2001, 46). Tal qual o travestimento, a escrita também apresenta esse caráter de entre-lugar, uma vez que há uma indecidibilidade do travestimento (homem e mulher) e da escrita (técnica e arte).

mesmo vestidas de homem, elas não são homens de fato; as travestis não se consideram ‘homens’ (declaram para quem lhes perguntar e reafirmam para si mesmas constantemente esta idéia), mas homossexuais, isto é, “viados”, bichas. O núcleo duro de sua subjetividade é o fato de sentirem atração física e sexual por homens. [...] O desejo homossexual é, portanto, a tendência que baliza e dá sentido às práticas corporais, às atividades profissionais e aos relacionamentos afetivos das travestis. Ser homossexual está no âmago do projeto travesti. Para que uma pessoa seja travesti, ela deve primeiro ser “viado”. [...] a subjetividade travesti não é a subjetividade de mulher nem a subjetividade de homem, é a subjetividade de um efeminado de sexo masculino – um homossexual. (KULICK, 2008, p. 230-231).

Embora tenhamos afirmado que nem todas @s travestis são necessariamente sujeitos homoeróticos, vale lembrar que, no caso daquelas homoeroticamente inclinad@s, não se consideram, conforme Kulick, somente homossexuais. Isto é, elas vão além: se declaram legítima, autêntica e integralmente homossexuais ou, como prefere Kulick, “perfeitamente homossexuais”. Na opinião delas mesmas, @s travestis são os “únicos homossexuais realmente ‘assumidos’ no Brasil”. (KULICK, 2008, p. 231). A pesquisa de Kulick, no entanto, é sobre @s travestis masculin@s que se prostituem e que se assumem como “verdadeiros homossexuais”. Na visão travesti, aponta Kulick, os outros homossexuais (não travestis) seriam covardes, pois não assumiriam verdadeiramente sua condição homoerótica como elas o fazem. Assim, na visão d@s travestis, o verdadeiro homossexual é aquele que não só é homossexual, mas se assume publicamente como tal, travestindo-se inclusive. Para elas, os homossexuais não travestidos, embora tenham a mesma condição homoerótica de muit@s travestis, se escondem, se disfarçam e fingem que são homens, quando na verdade não são, explica Kulick.

Aqui é preciso retomar Judith Butler para reforçar o que já apontamos, que não há uma legitimidade de gêneros, ou seja, não existe homem/mulher “de verdade”, legítimos. Como vimos, as masculinidades e feminilidades são construídas pela cultura. Além disso, fica claro na teoria sustentada pela autora que o gênero, tal qual a identidade, é cambiável, mutável, transitável, isto é, está constantemente em trânsito e o sexo também é discursivo, ou seja, não pré-existe ao discurso. Assim é contestável a afirmação de que o sexo é algo dado, imposto pela natureza. O sexo em si pode até ser biológico, mas não os seus significados e usos, conforme o discurso butleriano. O gênero, por sua vez, pode ser transformado a qualquer momento. A experiência *transgender*, por exemplo, ratifica este caráter artificial e fabricado do gênero.

O que ocorre é que corpos e identidades são nômades. A identidade, portanto, é algo que se forma ao longo do tempo e que permanece sempre incompleta, sempre em processo,

em formação. Este é o início da *performance* em que a perda de si gerará a possibilidade de encontro com o outro. O corpo que está presente na *performance* expressa a sociedade em que vivemos, a sua complexidade, a sua fragmentação através das marcas culturais, identitárias, políticas e que se torna passível de transmutações. O termo inglês '*performance*' pode ser traduzido como "desempenho", "atuação", "rendimento" e dentro da teoria de gênero, através do trabalho de Judith Butler, vai ser ressignificado como "encenação", "artificialidade". De acordo com Butler, o gênero é performático, visto que é um construto cultural, contingente e imitativo; é "um estilo corporal, um ato, por assim dizer, que tanto é intencional como performativo, onde performativo sugere uma construção dramática e contingente de sentido". (BUTLER, 2003, p. 197).

É que para Butler a ideia de gênero enquanto essência ou identidade do sujeito não passa de uma ilusão para regular a sexualidade no padrão heteronormativo: "as normas regulatórias do 'sexo' trabalham de uma forma performativa para constituir a materialidade dos corpos e, mais especificamente, para materializar o sexo do corpo, para materializar a diferença sexual a serviço da consolidação do imperativo heterossexual". (BUTLER, 2000, p. 152). Rediscutindo a antropóloga Esther Newton, a pesquisadora norte-americana Judith Butler concebe "a estrutura do travestimento como um dos principais mecanismos de fabricação através dos quais se dá a construção social do gênero" e afirma que @ travesti "zomba efetivamente do modelo expressivo do gênero e da idéia de uma verdadeira identidade de gênero". (BUTLER, 2003, p. 195). A autora, no entanto, lança a ideia em *Gender Trouble (Problemas de Gênero)*, de 1990, mas só vai desenvolvê-la mais profundamente nos livros seguintes: *Bodies that Matter* (no Brasil: "*Corpos que pesam*"), de 1993 e *Undoing Gender (Desfazendo Gênero)*, de 2004.

Em *Problemas de gênero*, Butler afirma que @ travesti é uma paródia de gênero, daí a ideia de performatividade de gênero: "a noção de uma identidade original ou primária do gênero é frequentemente parodiada nas práticas culturais do travestimento". (BUTLER, 2003, p. 196). @ travesti implode a noção de gênero, posto que revela que ele não passa de uma "fabricação". Judith Butler afirma: "se o gênero verdadeiro é uma fantasia instituída e inscrita sobre a superfície dos corpos, então parece que os gêneros não podem ser nem verdadeiros nem falsos, mas somente produzidos como efeitos da verdade de um discurso sobre a identidade primária e estável". (BUTLER, 2003, p. 195). É preciso destacar que a *performatividade de gênero* refere-se à construção social e cultural e ao ato inconsciente. Em contrapartida, a *performance de gênero* refere-se ao indivíduo *per se* e ao ato

consciente. Portanto, @ travesti é uma *performance* de gênero; a capacidade de performatizar é que é a performatividade.

Butler alerta, em *Corpos que pesam*, que a performatividade não deve ser entendida “como o ato pelo qual o sujeito traz à existência aquilo que ela ou ele nomeia, mas, ao invés disso, como aquele poder reiterativo do discurso para produzir os fenômenos que ele regula e constrange”. (BUTLER, 2000, p. 152). Noutros termos,

a performatividade não é, assim, um "ato" singular, pois ela é sempre uma reiteração de uma norma ou conjunto de normas. E na medida em que ela adquire o status de ato no presente, ela oculta ou dissimula as convenções das quais ela é uma repetição. Além disso, esse ato não é primariamente teatral; de fato, sua aparente teatralidade é produzida na medida em que sua historicidade permanece dissimulada (e, inversamente, sua teatralidade ganha uma certa inevitabilidade, dada a impossibilidade de uma plena revelação de sua historicidade). (BUTLER, 2000, p. 162).

E alerta também, desde *Problemas de gênero*, que a noção de paródia de gênero por ela defendida “não presume a existência de um original que essas identidades parodísticas imitem”; pelo contrário,

a paródia que se faz é *da* própria idéia de um original; assim como a noção psicanalítica da identificação com o gênero é constituída pela fantasia de uma fantasia, pela transfiguração de um Outro que é desde sempre uma ‘imagem’ nesse duplo sentido, a paródia do gênero revela que a identidade original sobre a qual molda-se o gênero é uma imitação sem origem. (BUTLER, 2003, p. 197).

Assim, a *performance* de gênero é sempre cópia da cópia, sem original. Com isso, Butler quer dizer que o gênero não possui uma essência natural, já que pode ser, a qualquer momento, imitado ou parodiado. Judith Butler defende a ideia de que “o sexo não apenas funciona como uma norma, mas é parte de uma prática regulatória que produz os corpos que governa”. (BUTLER, 2000, p. 151). O binarismo sexual e a heteronormatividade compulsória restringem as performances ‘do corpo’ e com isso surgem as identidades paródicas: @s travestis, @s transexuais, @s *drag queens/kings*, @s *cross-dressers* e @s transgêneros.

O corpo deve ser visto, pois, como anterior a esse binarismo e as *performances* do corpo devem ser compreendidas nas culturas e nas épocas em que estão inseridas, afinal, os discursos “habitam corpos”, se acomodam neles e “carregam discursos”, sendo também “uma forma da mulher exercer poder”. (BUTLER, 2002, p. 9). Em outras palavras, “o ‘sexo’ é um construto ideal que é forçosamente materializado através do tempo”, e não é

um simples fato ou a condição estática de um corpo, mas um processo pelo qual as normas regulatórias materializam o 'sexo' e produzem essa materialização através de uma reiteração forçada destas normas. [...]. O 'sexo' é, pois, não simplesmente aquilo que alguém tem ou uma descrição estática daquilo que alguém é: ele é uma das normas pelas quais o 'alguém' simplesmente se torna viável, é aquilo que qualifica um corpo para a vida no interior do domínio da inteligibilidade cultural. [...]. Não se pode, de forma alguma, conceber o gênero como um constructo cultural que é simplesmente imposto sobre a superfície da matéria – quer se entenda essa como o "corpo", quer como um suposto sexo. Ao invés disso, uma vez que o próprio "sexo" seja compreendido em sua normatividade, a materialidade do corpo não pode ser pensada separadamente da materialização daquela norma regulatória. O "sexo" é, pois, não simplesmente aquilo que alguém tem ou uma descrição estática daquilo que alguém é: ele é uma das normas pelas quais o "alguém" simplesmente se torna viável, é aquilo que qualifica um corpo para a vida no interior do domínio da inteligibilidade cultural. (BUTLER, 2000, p. 152).

Consequentemente, o gênero é, pura e simplesmente, “o significado social que o sexo assume no interior de uma dada cultura”. (BUTLER, 2000, p. 155). A destruição desse corpo como algo inato/natural se faz necessária para se produzir a cultura, para que se possa percebê-lo como uma construção cultural. Embora a materialidade do corpo em si seja inegável, se o desconsiderarmos enquanto construção social ele não passará de uma simples estrutura biológica. O corpo e o sexo não podem ser considerados meramente materiais e fixos, posto que podem ser mudados, tal qual o gênero. No caso d@s transexuais, por exemplo, a mudança se dá nos três aspectos: corpo, sexo e gênero. Por esses motivos não pode existir uma supremacia do corpo, da heterossexualidade (heteronormatividade), nem mesmo do homem (machismo) ou da mulher (feminismo). Ainda assim, vejamos o raciocínio de Don Kulick, que é quem melhor analisa o universo e a subjetividade travesti, por si só, bastante ambíguos.

Nos depoimentos d@s travestis de Salvador, transcritos por Kulick, destacam-se os relatos de homens viris que manteriam relações sexuais com elas preferindo ser insertados<sup>13</sup>. Como no Brasil, diferentemente da Europa e dos Estados Unidos, como mostra Kulick, a noção de 'ser homem' e/ou 'ser mulher' está fortemente associada à genitalidade e penetração, isto é, 'ser homem' no Brasil é ter pênis e ser somente ativo e 'ser mulher' é ter vagina e ser somente passiva, qualquer pessoa que infrinja essas “normas” ou regras culturais estariam imediatamente vinculadas à homossexualidade. (KULICK, 2008, p. 221). No Brasil, o homem insertado (passivo) assim como o efeminado

---

<sup>13</sup> De acordo com Kulick (2008) são frequentes os comentários entre as travestis-prostitutas de que alguns de seus clientes preferem ser passivos nas relações sexuais com elas. Muitos ainda fazem questão de que elas tenham genitais de comprimento e circunferência acima da média.

é considerado *gay*<sup>14</sup>, tal qual a mulher “dominadora” e de comportamentos viris. Nesse sentido é que @s travestis se consideram homossexuais mais honestos, porque se assumem como tais o tempo todo e não somente entre quatro paredes, às escondidas e na calada da noite. (KULICK, 2008, p. 233). É que, em nossa cultura, são essas definições de papéis, se ativo ou passivo, que acabam por determinar o “gênero” e a orientação sexual. Em outras palavras,

a definição de gênero implica espontaneamente a sexualidade: quem faz o que, e com quem? A identidade masculina está associada ao fato de possuir, tomar, penetrar, dominar e se afirmar, se necessário pela força. A identidade feminina, ao fato de ser possuída, dócil, passiva, submissa. “Normalidade” e identidades sexuais estão inscritas no contexto da dominação da mulher pelo homem. (BADINTER, 1993, p. 99).

Seguindo esse raciocínio, é que a homossexualidade seria considerada anormalidade, doença mental ou perturbação da “identidade de gênero”, segundo Badinter, uma vez que implicaria em dominação de um homem por outro. (BADINTER, 1993, p. 99). Assim, a masculinidade, na visão tradicional, só existiria naqueles homens que detivessem as seguintes características: viril e dominador (extremamente), forte e possessivo (geralmente), ativo (em todos os sentidos), violento (se necessário) e heterossexual.

Há pouco falamos das relações entre as travestis prostitutas e seus clientes. Há de se esclarecer, no entanto, que nem tod@ travesti se prostitui<sup>15</sup> e que não há relação direta entre travestimento e homossexualidade<sup>16</sup>, ou seja, @ travesti não é necessariamente um sujeito homoerótico, podendo ser homo-hétero-bi-assexual ou qualquer outra denominação sistemática. Inclusive, é justamente essa sistematização categórica que tem provocado segregação, discriminação, confusões e suas consequências. Dessa forma, é preciso definir o travestimento.

Genericamente, o termo “travestimento” costuma ser utilizado para explicar a mudança de identidade de uma personagem quando esta se veste ou se disfarça com roupas do sexo oposto, entretanto, travestir vem a ser, também, o ato de “vestir (-se) para aparentar ser de outro sexo, condição ou idade” ou “[fazer] tomar nova aparência, caráter; transformar (-se)” ou ainda, “tornar irreconhecível; falsificar”. (HOUAISS, 2004, p. 732).

<sup>14</sup> Contemporaneamente, a denominação ‘*gay*’ se refere tanto ao homossexual masculino quanto ao feminino. Ou seja, é usual para homens e mulheres homoeroticamente inclinados. Já a denominação ‘*lésbica*’ se refere apenas à homossexual feminina.

<sup>15</sup> Além da prostituição, vários outros estigmas são dados às travestis, tais como: homoerotismo, drogas, AIDS, espalhafato, exagero, exotismo, escândalo, violência, agressividade, entre outros.

<sup>16</sup> Isso ficará claro com a análise das narrativas nos capítulos II e III. Aurélia (de *O desconhecido*) e Nina (de *Crônica da casa assassinada*), por exemplo, não possuem inclinação homoerótica e, no entanto, são perfeitamente travestis. Vale lembrar que desde o início propomos uma análise desses travestimentos físico e metafórico.

Não por acaso, o termo ‘travesti’ é, por extensão, disfarce. Como se sabe o signo ‘travesti’ está vinculado à noção de sexualidade, muito embora o desejo de travestir-se não esteja diretamente relacionado ao desejo sexual. Pode-se travestir por vários motivos que vão desde a realização de uma fantasia até o fetichismo, incluindo-se razões comerciais, humorísticas etc..

A própria sexualidade pode ser considerada como um produto sociocultural sujeito a mudanças, transformações, avanços e retrocessos, acertos e equívocos a partir dos espaços e tempos em que é utilizada. A OMS (Organização Mundial da Saúde) afirma que a sexualidade humana

forma parte integral da personalidade de cada um. É uma necessidade básica e um aspecto do ser humano que não pode ser separado de outros aspectos da vida. A sexualidade não é sinônimo de coito e não se limita à presença ou não do orgasmo. Sexualidade é muito mais do que isso. É energia que motiva encontrar o amor, contato e intimidade, e se expressa na forma de sentir, nos movimentos das pessoas e como estas tocam e são tocadas. (BRASIL, 2000, s/p.).

Assim, a sexualidade é um conceito dinâmico que engloba múltiplas facetas: o ato sexual, o gênero e a identidade de papéis, a orientação sexual, o erotismo, o prazer, a intimidade e a reprodução.

Travesti é o termo que descreve o indivíduo que obtém prazer, de qualquer tipo, em vestir-se ou disfarçar-se com as roupas do sexo oposto ao seu. Há, portanto, homens e mulheres travestis. Além das vestimentas, costumam usar acessórios e bijuterias do sexo oposto, além de um nome social. Considerando a conotação sexual, @s travestis são geralmente considerad@s transgêneros<sup>17</sup>, isto é, aquelas pessoas que transitam entre os gêneros; aquelas cuja identidade de gênero transcende as definições convencionais de sexualidade. Pode-se pensar em mulheres que se vestem de modo exagerado como travestis também, pois representam a ideia de que existe um modo único de ser feminino.

Mas a maior confusão ocorre mesmo no emprego dos termos “travestismo” e “transexualismo”. Quanto ao fenômeno do transexualismo<sup>18</sup>, nos anos 1980 é que o termo

---

<sup>17</sup> Gentileza consultar a segunda nota de rodapé deste capítulo que discorre sobre a noção de transgeneridade vinculada às travestis.

<sup>18</sup> O transexualismo é classificado como patologia desde 1970. Segundo o Código Internacional de Doenças (CID), trata-se de uma “disforia de gênero” que se caracteriza por uma incongruência entre o sexo genital e o gênero. Isso levaria o indivíduo transexual a buscar incessantemente a adequação dessas categorias por meio de operação da genitália. Tanto o DSM-IV (Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais), da APA, quanto o/a CID-10 (Código/Classificação Internacional de Doenças), da OMS, classificam o travestismo e o transexualismo como transtornos de identidade de gênero, mas excluíram a “homossexualidade” da classificação de “doença”. Essa patologização das categorias transexual e travesti é

‘transexualidade’ é incluído entre os distúrbios de identidade de gênero e seu adjetivo, transexual, pode ser utilizado tanto para homens quanto para as mulheres que possuem um corpo, um nome e uma situação social não-condizentes com o seu estado psíquico/emocional, afinal seu sexo genital/biológico/anatômico é contrário ao seu autorreconhecimento de gênero. Costuma-se confundir travestis e transexuais, mas há profundas diferenças entre elas<sup>19</sup>.

A maior diferença está no desejo de se fazer a cirurgia de redesignação sexual (mudança de órgão genital)<sup>20</sup>, muito embora estudos mais recentes apontem que essa cirurgia não é condição imprescindível para a transexualidade; é apenas a parte final de um longo processo de transformação de gênero. Por esse motivo, considera-se que o sujeito transexual nasça transexual, necessitando apenas da cirurgia de readequação genital para harmonizar sua identidade sexual (física) à sua identidade de gênero (psíquica). Por esse motivo, os indivíduos transexuais que ainda não realizaram a referida cirurgia corretiva são considerados, por esses estudos e pelos movimentos militantes, transexuais pré-operados.

Muit@s travestis modificam seus corpos por meio de hormonioterapias, aplicações de silicone e/ou cirurgias plásticas, embora isso não seja regra para tod@s. Entre @s travestis há a crença de que a cirurgia de redesignação sexual promoveria a perda da libido, do prazer sexual; daí o fato delas recusarem a cirurgia. Além disso, para aquelas travestis que se prostituem, muitos clientes só @s procuram pelo fato de elas possuírem genitália masculina em um corpo com características femininas. “Mulheres” fâlicas, portanto.

Don Kulick explica que o cabelo, marca patente de feminilidade, é muitas vezes, nas brigas entre @s travestis, cortado a tesouradas irregulares. @ travesti sem o cabelo fica

---

discutida por Jorge Leite Júnior em seu livro *‘Nossos corpos também mudam’: sexo, gênero e a invenção das categorias travesti e transexual no discurso científico* (2011).

<sup>19</sup> Com relação a essas distinções, em um minucioso estudo etnográfico/antropológico sobre @s travestis e transexuais do Rio Grande do Sul, intitulado *Toda Feita: o corpo e o gênero das travestis* (2005), Marcos Renato Benedetti esclarece que @ travesti não tem interesse em mudar seu sexo, aceitando bem seus genitais, diferentemente d@s transexuais que não aceitam seu sexo, sua identidade, seu nome, sua condição. Segundo ele, @s travestis se sentem e se expressam publicamente de forma feminina, mas sem abrir mão de alguns atributos masculinos em algumas relações que estabelece com a sociedade; “promovem modificações nas formas do seu corpo visando a deixá-lo o mais parecido possível com o das mulheres; vestem-se e vivem cotidianamente como pessoas pertencentes ao gênero feminino sem, no entanto, desejar explicitamente recorrer à cirurgia de transgenitalização para retirar o pênis e construir uma vagina. Em contraste, a principal característica que define as transexuais nesse meio é a reivindicação da cirurgia de mudança de sexo como condição *sine qua non* da sua transformação, sem a qual permaneceriam em sofrimento e desajuste subjetivo e social”. (BENEDETTI, 2005, p. 18). Para saber mais sobre as diferenças entre transexuais e travestis, consultar, além de Benedetti (2005), os estudos de Berenice Bento (2008), Hélio Silva (1993), Edvaldo Couto (1999), Neuza Oliveira (1994) e Don Kulick (2008).

<sup>20</sup> De acordo com Berenice Bento (2008), a cirurgia de transgenitalização é também conhecida como mudança de sexo, redesignação sexual, readequação sexual e cirurgia corretiva e faz parte do processo transexualizador, que possibilita aos sujeitos transexuais a passagem do gênero atribuído para o identificador.

despojad@ de feminilidade e, portanto, humilhad@ diante de outr@s, pois seu lado masculino, tão negado e escondido, é “vergonhosamente” exposto. Como coloca Kulick, “privada do artifício (cabelo, vestido), ela é terminantemente um homem”, então, “umas poucas tesouradas bem desferidas são o suficiente para converter uma travesti de bela mulher em andrógino feioso”. (KULICK, 2008, p. 215).

Ora, o andrógino é aquele que nem é totalmente masculino nem completamente feminino. Assim, travestis seriam seres andróginos? Alguns teóricos, sobretudo os primeiros que estudaram a então “homossexualidade” (Unni Wikan, Magnus Hirschfeld etc.) apontam que @s travestis e transexuais pertenceriam a um “*terceiro gênero*”, como se de fato existisse um primeiro, um segundo... Judith Butler (2003) já nos lembraria que existem tantos gêneros dos corpos quantos forem os “estilos de carne”. Essa noção de quantificar os gêneros é, sobretudo, biologizante, materialista. Kulick, assim como Butler, discorda dessa tripartição de gêneros:

as travestis, de fato, não se consideram homens nem mulheres [...] e referem-se usualmente a si mesmas como bichas e “viados”. No entanto, eu nunca ouvi, durante toda a pesquisa, qualquer sugestão vinda delas de que pudessem formar um terceiro gênero ou um terceiro sexo. (KULICK, 2008, p. 236).

E discorda também de vários estudos sobre @s travestis quando esses @s analisam pelo viés da ambiguidade (Arnaldo Jabor, 1993 e Hélio Silva, 1993) ou da diferença (Neuza Maria de Oliveira, 1994). Kulick renega as ideias de que @s travestis aspirariam a ser mulheres, de que seriam seres inclassificáveis e de que seriam “andróginos pós-modernos” ou, em suas palavras,

assim como as travestis não estão lutando para conquistar a condição de mulher (*womanhood*, em inglês), elas também não rejeitam a identidade e também não desejam a ambiguidade. Sua luta – e elas deixam isso claro para quem quiser ouvir – é pela homossexualidade. Elas almejam incorporar a homossexualidade. E desejam fazer isso da maneira mais completa, mais perfeita e mais bela possível. Ao passo que outros indivíduos do sexo masculino denegam e disfarçam o desejo pelo mesmo sexo, as travestis abraçam este desejo e se deliciam com ele. A vida delas é ancorada nesse desejo. O corpo delas é fabricado em função desse desejo. (KULICK, 2008, p. 233).

Todavia, como nos interessa, aproveitaremos também essa noção de dubiedade impressa no universo travesti, afinal, como salientamos em nossa introdução, este trabalho visa a defesa do argumento de ambiguidade/indecidibilidade do/no corpo e da/na escrita. A

androginia<sup>21</sup>, o hermafroditismo<sup>22</sup>, a intersexualidade<sup>23</sup> e a bissexualidade<sup>24</sup> também apresentam esse aspecto de dualidade. Na verdade, esses quatro “tipos” possuem suas afinidades e diferenças entre si com suas respectivas restrições e subjetividades. Por exemplo, no discurso médico, tanto o hermafroditismo quanto a androginia consistem na coexistência dos dois elementos heterogêneos (masculino e feminino), mas o hermafroditismo é uma anomalia física enquanto a androginia é uma realidade psíquica, como ressalva Elisabeth Badinter (1993, p. 229). Ao longo do tempo, houve também certa preferência no emprego dos termos, ou seja, andrógino tornou-se preferível a intersexual e

<sup>21</sup> A androginia (do grego: *anér-andrós* = “homem” e *gyné-gynaicos* = “mulher”) é a mistura de características masculinas e femininas numa mesma pessoa, ou seja, aquele que não é masculino nem feminino. De acordo com o *Manual de Comunicação LGBT* (2010, p. 16), a androginia é o termo genérico usado para descrever qualquer indivíduo que assuma postura social, especialmente a relacionada à vestimenta, comum a ambos os gêneros. Assim, conceberemos @ travesti, ainda que metaforicamente, a partir de agora, como um ser andrógino, já que @ travesti dificilmente é vist@ ou compreendid@ apenas como mulher ou apenas como homem. Para a psicologia, a androginia é uma disforia de gênero rara, mas ainda não consta do CID. Por seu caráter híbrido, os andróginos possuem características físicas e comportamentais de ambos os sexos. Por esse motivo fica difícil definir o gênero de um andrógino apenas por sua aparência. Para ressaltar a dualidade, os andróginos, geralmente, se ornaram e se vestem com adereços e roupas de ambos os sexos. Entretanto, segundo os estudos médicos e psicológicos, a androginia não tem relação com a “orientação sexual”, isto é, pode haver andróginos heterossexuais, homossexuais, bissexuais, assexuais etc.. Esse caráter dual do androginismo é reforçado também por Badinter que afirma que “machos e fêmeas só se tornam plenamente humanos (*sic*) no androginato, que só pode ser duplo”. (BADINTER, 1993, p. 166). Segundo Badinter, o andrógino é duplo, é uma mistura de homem e mulher, mas, segundo ela, isso não significa que o andrógino seja um ser dotado dos dois sexos. Nesse ponto estaria a diferença com o hermafroditismo.

<sup>22</sup> O hermafroditismo (referência ao deus grego Hermafrodito, filho de Hermes e Afrodite, respectivamente representantes do gênero masculino e feminino) é, no discurso médico, a ocorrência de órgãos sexuais dos dois sexos biológicos numa mesma pessoa. Contudo, a noção de hermafroditismo abarcava apenas a questão dos genitais visíveis, razão pela qual o termo é substituído por outro: ‘intersexualidade’ (*inter* = entre, porque os intersexuais estariam *entre* os dois sexos, entre o masculino e o feminino. Nem uma coisa nem outra). Foucault (1982), no entanto, em prefácio de *Herculine Barbin – o diário de um hermafrodita*, de Oscar Panizza, já discordava do ponto de vista médico de que havia dois sexos num só corpo, justapostos ou misturados ou algum prevalecendo sobre o outro. Segundo Foucault, o discurso médico vai em busca de um “verdadeiro sexo que se esconde sob aparências confusas” e a psicanálise consolida “seu vigor cultural” “no cruzamento dessas duas idéias: a de que não devemos nos enganar a respeito de nosso sexo, e a de que nosso sexo é o que há de mais verdadeiro em nós mesmos”. (FOUCAULT, 1982, p. 2). No entanto, até os dias atuais o discurso biológico, científico e médico parecem predominar.

<sup>23</sup> Intersexual é o “termo geral adotado para se referir a uma variedade de condições (genéricas e/ou somáticas) com que uma pessoa nasce, apresentando uma anatomia reprodutiva e sexual que não se ajusta às definições típicas do feminino ou do masculino”. (*Manual de Comunicação LGBT*, 2010, p. 14). O indivíduo intersexuado pode ter, parcial ou completamente desenvolvidos, ambos os órgãos sexuais (masculinos e femininos), ou um predominando sobre o outro. No entanto, a ambiguidade física das pessoas intersexuadas pode não ser determinada apenas pelo aspecto visual dos genitais. Os intersexuais são considerados transgêneros, isto é, indivíduos cuja expressão de gênero não corresponde ao papel social atribuído ao gênero designado para eles no nascimento. Assim como no hermafroditismo, a intersexualidade enquanto transgeneridade independe de “orientação sexual”. Por outro lado, enquanto condição de nascença, pode ser alterada por meio de uma cirurgia.

<sup>24</sup> A bissexualidade (*bi/bis* = dois, isto é, preferência pelos *dois* sexos), enquanto “orientação sexual”, consiste na atração física e emocional por pessoas de ambos os sexos biológicos. Há também homens e mulheres bissexuais. Por conta do sentido original biológico do termo ‘bissexualidade’, muitos dicionários trazem os verbetes ‘bissexualidade’, ‘hermafroditismo’, ‘androginia’ e ‘intersexualidade’ como sinônimos. O *Manual de Comunicação LGBT* (2010, p. 12), por exemplo, considera hermafroditas e intersexuais como análogos.

intersexual tornou-se preferível a hermafrodita. Os intersexuais (hermafroditas), assim como os andróginos, podem ser assexuais, bissexuais, homossexuais, heterossexuais ou pansexuais.

O que nos interessa, mais do que a noção de dubiedade desses conceitos, é a capacidade de artifício e simulação do corpo travesti, de ambiguidade corporal, de paródia de gênero e de questionamento das categorias de sexo/corpo/gênero/desejo e a sua tentativa de visibilidade e ocultamento simultâneos, sobretudo porque todas essas características também estão presentes na escrita. Não nos interessa @ travesti apenas como o indivíduo que no senso comum e majoritário “quer ser mulher” ou que deseja “se passar por mulher”, mas esta figura que traz no corpo a ratificação da performatividade do gênero e a instabilidade das múltiplas identidades que podemos assumir. Se o próprio conceito de gênero, como vimos com as teóricas feministas, está culturalmente pautado no dualismo, é preciso ressignificar o masculino e o feminino, tentando diluir essas fronteiras entre os gêneros. Essa é a base da teoria *queer*<sup>25</sup> e da estética *camp*<sup>26</sup>, que vêm questionar essas fronteiras da sexualidade.

É que além dos *cultural studies* (estudos culturais) e dos *gender's studies* (estudos de gênero), mais especificamente dos *gays and lesbian studies* (estudos gays e lésbicos), muitas outras teorias vão se debruçar sobre as relações entre corpo, gênero, identidade, sujeito e sexualidade, apontar como esses conceitos são instáveis, relativos e moveáveis, enfim, questionar a dita “normalidade sexual”. Entre as mais importantes estão a teoria *queer* e a estética *camp*. Ambas propõem o questionamento dos ditames da normatividade e têm como marcas a extravagância e a marginalidade, uma vez que dão conta dos transgressores, dos excêntricos, dos “diferentes”, isto é, das minorias. Entre as minorias sexuais, as *drag queens* e outros transgêneros, bem como *gays* e lésbicas são alguns dos objetos de estudo dessas correntes teóricas.

A teoria *queer* pretende “romper os espaços fixos e finitos da identidade” (TALBURT, 2005, p. 25). Influenciada pela obra de Michel Foucault, tal teoria compreende a identidade como sempre dependente da identidade do outro, como também afirma Guacira Lopes Louro (2004). Não existe identidade sem significação, assim como

---

<sup>25</sup> O termo *queer* é uma gíria inglesa que pode ser traduzida como “esquisito”, “anormal”, “excêntrico”, “incomum”, “raro”, “estranho” ou “diferente” e também é utilizado em tons depreciativos e homofóbicos para designar *gays* e lésbicas. Utilizando o próprio termo injurioso em sua denominação, a teoria *queer* perverte o sentido negativo do termo, desafiando seu sentido pejorativo. Podem ser considerados *queers*: homossexuais, bissexuais, transexuais, travestis, *drag queens/kings*, entre outros sujeitos de sexualidades ditas desviantes e ambíguas.

<sup>26</sup> Retomaremos a discussão sobre o *camp* nos capítulos seguintes ao analisarmos as “excêntricas” personagens Aurélia (de *O desconhecido*) e Nina, Maria Sinhá e Timóteo (de *Crônica da casa assassinada*).

não existe identidade sem poder, afinal, “nossos corpos, nós mesmos; os corpos são mapas de poder e identidade”. (HARAWAY, 1994, p. 281). Por sua vez, a estética *camp*, conhecida como a estética do exagero ou do grotesco, propõe a investigação das performances de gênero, tomando como base a afetação, a paródia e o deboche desses corpos-identidade. Em suas especificidades, teoria *queer* e estética *camp* tentarão descrever o “*comportamento fluido e multiforme*” da homocultura. O exibicionismo *camp* e a estranheza *queer* contestam as noções culturais (fixas e excludentes) de sexo, gênero e identidade.

Os sujeitos de inclinação homoerótica são colocados à margem no sistema cultural que vivemos, pois, sexista, binarista, heterocêntrico, machista, falocrático, androcêntrico e patriarcal, esse sistema não abre espaço para as minorias ou para aqueles que se colocam como externos/marginais a ele. Toda e qualquer identidade fora desse sistema será considerada ex-cêntrica. Dessa maneira, enquanto a teoria *queer* volta-se para os estranhos, focando seus estudos na performatividade do gênero; a estética *camp* centra-se na teatralidade (representação/encenação) do gênero, focando os excêntricos. De tal modo, ambas as correntes teóricas centrarão seus estudos nos ex-cêntricos. É preciso destacar, no entanto, que o *queer* não é apenas uma personalidade “desviante” ou “o estranho”, mas é, por si só, um questionamento da normatividade socialmente imposta.

Retomando o travestimento, conforme já apontado, o fetichismo transvêstico, masculino ou feminino, não implica no fato de o sujeito travestido ser ou não *gay*. Isto é, reiteramos que a chamada “orientação sexual” não tem uma relação direta com o travestimento, de modo que é incorreto associar genericamente o travestimento ao homoerotismo. O que se deve levar em consideração são os motivos que levam o sujeito a se travestir ou que desejos, em todas as acepções do termo, a pessoa pretende satisfazer. Isso porque não se pode afirmar genericamente que os indivíduos travestidos e outros transgêneros se ornamentam ou se vestem com roupas do sexo oposto apenas por questões sexuais. Afinal, o travestimento pode ser ocasional, como no caso dos homens que se fantasiam de mulheres no carnaval. Não deixam de ser/estar indivíduos travestidos, porém não se comportam dessa maneira por estimulação sexual.

O fato é que não “somos” corpos, mas ocupamos corpos, tal qual a escrita; portanto, o desafio desse sujeito móvel, de identidades e subjetividades nômades, é “articular suas máscaras em constante troca, seu eu mutante” (LOPES, 2002, p. 171). Talvez esse raciocínio contribuísse, de alguma maneira, para que a própria heterossexualidade fosse vista como apenas mais uma entre tantas sexualidades, não como heteronormatividade (a

heterossexualidade sendo a norma). Deveria ser só mais uma sexualidade convivendo em harmonia com outras tantas, pois as sexualidades e os desejos são plurais, múltiplos e flexíveis, assim como as identidades.

#### **1.4. Identidades desviantes, múltiplas e nômade**

Existem inúmeras formas de identidade e diferentes visões sobre ela, afinal, as próprias identidades são produtos históricos e socioculturais. Os estudos falam basicamente de dois modelos identitários: o essencialista e o construtivista. No primeiro somos aquilo que nascemos, no segundo somos aquilo em que nos transformamos. O primeiro modelo salienta que a identidade é genética e, portanto, determinada pela natureza e o segundo afirma que a identidade é construída e transformada durante nossas vidas. Essas visões, já superadas pelos estudos de Judith Butler, ainda estão arraigadas e difundidas no senso comum, assim como aquela de que o sexo é “dado” pela natureza.

Segundo Guacira Lopes Louro, a ideia equivocada de que a sexualidade é algo “inerente ao ser humano” ou “dado pela natureza” ancora-se na suposição de que usamos, universalmente, os corpos da mesma forma, o que não se constitui verdade. Para a autora também não há nada de natural nisso. A noção de corpos e da própria “naturalidade” é construída pela cultura e a inscrição dos gêneros também. Segundo Louro, “as possibilidades da sexualidade – das formas de expressar os desejos e prazeres – também são sempre socialmente estabelecidas e codificadas” e comentando Foucault, afirma que a sexualidade é “uma invenção social, uma vez que se constitui, historicamente, a partir de múltiplos saberes, que produzem ‘verdades’”. (LOURO, 2000, p. 6).

As múltiplas e distintas identidades (sociais, sexuais, raciais, de nacionalidade, de classe, entre outras) constituem os sujeitos que possuem “identidades transitórias e contingentes”. (LOURO, 2000, p. 7). Ocorre que a cultura possui “normas” que ditam comportamentos, posturas e preferências, desrespeitando as individualidades e subjetividades desses sujeitos. É considerada desviante toda e qualquer identidade que destoe do padrão normativo vigente em qualquer cultura. Noutros termos, quaisquer identidades que subvertam uma norma instituída serão consideradas desviantes (índios, negros, gordos, homossexuais etc.), são as chamadas “minorias”, termo, inclusive, já bastante imbuído de preconceito. Na esfera sexual serão tidas como “desviantes” todas aquelas identidades que desviem da norma heterossexual (todas as LGBTTI).

Como destaca Guacira Lopes Louro, “as concepções de gênero diferem não só entre as sociedades ou os momentos históricos, mas no interior de uma dada sociedade, ao se considerar os diversos grupos (étnicos, religiosos, raciais, de classe) que a constituem”. (LOURO, 1997, p. 23). Mas, para Louro, o gênero é constituinte da *identidade* dos sujeitos. Essas identidades são, segundo ela, “plurais, múltiplas; identidades que se transformam, que não são fixas ou permanentes, que podem, até mesmo, ser contraditórias”. (LOURO, 1997, p. 24). Louro acompanha o raciocínio de Stuart Hall, um dos maiores teóricos da questão identitária.

Stuart Hall é quem inicialmente propõe essa ideia de fragmentação das identidades em que o sujeito carrega em si múltiplas identidades. Segundo Hall (1998), a partir do processo de deslocamento ou descentramento do sujeito caem velhas identidades estabilizadoras do social e surgem novas, fragmentando o indivíduo moderno, antes visto como um sujeito unificado. Na concepção do sujeito pós-moderno, de Hall, o sujeito não possui uma identidade fixa, definida, esta é “formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam”. (HALL, 1998, p. 13). O sujeito assume diferentes identidades em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um eu coerente, surgindo novas identidades que “fragmentam” o indivíduo. Isso altera nossas identidades pessoais, abalando a ideia do sujeito “integrado”.

Para Hall, falar em identidade nos dias atuais é falar em diferenças. Hall chega a mencionar certas “identidades diferenciais transitórias” e que o termo ‘identidade’ pode ser entendido como o ato de reconhecer diferenças ou mesmo o ato de autodiferenciar-se. Dessa forma, as identidades não são fixas, estáveis ou permanentes. Pelo contrário, estão sujeitas a mudanças o tempo todo, a quaisquer tempos e espaços. São, portanto, moventes, *nômades*, variáveis ou como prefere a teoria *queer*: mutáveis e infinitas. Portanto, não se deve focar a identidade quando o que interessa é a *performance*, isto é, o “devir”, o “estar” em determinado momento, visto que as identidades são muitas e flexíveis e não plenas e classificáveis. A condição de ser ‘humano’ por si só traz essa ideia de transformação, de evolução ao longo da vida. Não há seres constantes, mas transitórios, em processo, com identidades por se fazer.

Rosi Braidotti e Tânia Navarro Swain, teóricas da nova geração feminista, preferem falar em *identidades nômades*. Swain, utilizando o conceito de *nomadismo identitário* para discutir a teoria feminista, foca na distinção entre sexo e gênero. De acordo com Swain, “a adoção de uma identidade nômade, em movimento, processo de construção de ‘mim’ fora

das representações sociais correntes poderia ser tomada como uma estratégia política de transformação do sistema sexo/gênero” (SWAIN, 2011a). Embora Swain aponte para uma fluidez identitária, ela contrasta com Butler e ratifica Foucault ao afirmar que

as identidades não passam de construções passageiras, fluidas, com pousos esporádicos, lá onde o presente se torna passado; em processo, eu sou apenas um projeto de mim, aquela que já passou e que ainda não é. Que não será nunca, sendo. As marcas identitárias são apenas pousos momentâneos, que traçam meu perfil no passado. Neste caso, a busca da identidade poderia ser substituída pela procura da liberdade: livre de raízes, de coerções, de modelos, estou em permanente fluxo. [...] Desta forma, a proposta de se pensar a identidade e o sujeito como construções no seio de configurações sociais, como processos em curso, ao longo da vivência humana, traz-nos a perspectiva de uma identidade fluida, transitória, que significa apenas o que já fui e não sou mais. (SWAIN, 2011c).

Por sua vez, Braidotti (2011), concebendo o sujeito como uma entidade dinâmica e mutante, em constante transformação, fala de *subjetividades nômade*s. Ela descreve o nômade como pós-moderno, industrial e colonial (“dependendo de seu lugar”) e cria uma série de figurações para a definição das identidades e/ou subjetividades pós-modernas. A “subjetividade nômade tem a ver com a simultaneidade de identidades complexas e multi-dimensionadas”. (BRAIDOTTI, 2011, p. 10).

Tal como o *cyborg* de Haraway, o nômade de Braidotti é um mito, uma “ficção política”. Entre essas figurações por ela utilizadas para distinguir das subjetividades nômade s estão o migrante, o exilado e o turista. De acordo com Braidotti, todos eles estão em deslocamento, mas possuem identidades e lugares fixos. O migrante parte na esperança de um possível retorno e tenta se adaptar ao lugar anfitrião; o exilado é um desterrado, geralmente por razões políticas, podendo não amar a pátria que o recebeu e não mais amar sua terra natal que o expulsou, mas não possui a perspectiva de retorno ao local de origem e tenta se fixar no novo lugar; o turista vai e tendo para onde voltar, retorna com data marcada. Todos eles, portanto, possuem uma referência espacial. Em contrapartida, o nômade

se posiciona pela renúncia e desconstrução de qualquer senso de identidade fixa. O nômade é semelhante ao que Foucault chamou de contra-memória, é uma forma de resistir à assimilação ou homologação dentro de formas dominantes de representar a si próprio. [...] O estilo nômade tem a ver com transições e passagens, sem destinos pré-determinados ou terras natais perdidas. [...] A/O nômade é literalmente um/a viajante “do espaço”, sucessivamente construindo e demolindo sua morada, antes de seguir em frente. Ela/Ele funciona dentro de um padrão de repetições que não é desordenado, apesar de não ter destino final. O oposto do turista, a antítese do migrante, o viajante nômade é unicamente empenhado no ato de ir, de atravessar. Nomadismo é uma

forma de intransitividade nascente: marca um conjunto de transformações, sem produto final. (BRAIDOTTI, 2011, p. 10, 14).

Guacira Lopes Louro também utiliza essa analogia do viajante com relação ao *queer*<sup>27</sup>, como veremos adiante. Os sujeitos nômades, como nosso personagem forasteiro de *O desconhecido*, são todos estranhos nas terras em que chegam, assustando e ameaçando a ordem local, visto que o diferente causa estranhamento.

Contudo, a questão identitária é algo polêmico e complexo. Se para alguns não há uma identidade de gênero ou sexual, para outros, que consideram o que é culturalmente difundido, ela é fundamental na definição de autorreconhecimento de gênero e, conseqüentemente, de uma “orientação sexual”. Isso porque culturalmente só se pode definir a condição sexual a partir da noção de identificação de gênero e sexo. Isto é, o sujeito se reconhece como “homem” ou “mulher”, define seu desejo a partir disso e, conseqüentemente, sua prática sexual. Vimos, com Judith Butler (2003), que as coisas não são tão simples assim; as sexualidades, as identidades e os desejos são numerosos e instáveis.

De toda forma, a respeito das “identidades homoeróticas”, especificamente, no dizer de José Carlos Barcellos, é a partir dos anos 1960 e 1970 que surge a emergência de uma identidade *gay*. (BARCELLOS, 2006, p. 27). Em *A Inocência e o Vício: estudos sobre o homoerotismo*, Jurandir Freire Costa (1992) ressalta que a identidade sexual é um produto cultural e distingue, a partir de outros autores, os quatro estágios de aquisição dessa identidade. Para ele, a identidade homoerótica perfaz quatro estágios: sentir-se diferente; dar sentido (significado) a essa diferença; reconhecer-se pelo outro e posteriormente ter aceitação de si mesmo. Contudo, Costa salienta que nem todo indivíduo obrigatoriamente chega ao último.

Em contrapartida, Elisabeth Badinter afirma em seu livro *XY: sobre a identidade masculina*, que os homens, hoje, padecem da fragmentação deles mesmos. (BADINTER, 1993, p. 125-126). Conseqüência, segundo ela, do sistema patriarcal que pôs no mundo um homem mutilado, incapaz de reconciliar X e Y, suas heranças paterna e materna. O homem está dividido em dois, dividido entre ser “macho” (seu exterior hostil e viril) e ser “fêmea” (seu interior ameno provocado pelo contato com a mãe). Ademais, de acordo com Badinter, são os próprios homossexuais que criam a problemática identificatória, pois

---

<sup>27</sup> Conforme consulta ao Dicionário Michaelis, o nômade é o errante (errático) e os significantes *forasteiro*, *peregrino*, *estrangeiro*, *estranho*, *raro*, *excepcional*, *incomum* e *extraordinário* possuem aproximação semântica ou relação sinônímica, portanto, *queer*. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php>. Acesso em 21 dez. 2011.

querem que seja reconhecida sua especificidade, ou seja, o que hoje chamaríamos de direito à diferença. (BADINTER, 1993, p. 102-103). Isso se dá com a criação, em 1869, do termo homossexualidade pelo húngaro Benkert<sup>28</sup> e posteriormente a criação do conceito de heterossexualidade para descrever a “normalidade”, que, segundo Badinter citando Jeffrey Weeks, “postulava uma diferença radical entre os sexos, ao mesmo tempo que ligava de modo indissolúvel a identidade de gênero (ser um homem ou uma mulher) e a identidade sexual”. (WEEKS, *apud* BADINTER, 1993, p. 103). Após a formação do “tipo homossexual” pelos sexólogos, as práticas sexuais passaram a ser o critério de descrição e identificação da pessoa, mas as práticas homossexuais já existiam em toda parte e desde sempre, conforme pondera Elisabeth Badinter. No entanto,

até que a sexologia lhe colocasse um rótulo, a homossexualidade era apenas uma parte difusa do sentimento de identidade. A identidade homossexual, tal como a conhecemos, é, portanto, uma produção de classificação social, cujo principal objetivo era a regulação e o controle. Nomear era aprisionar. (WEEKS, *apud* BADINTER, 1993, p. 105).

É a partir daí que as questões identitárias passam a ser problematizadas. Afinal, como questiona Badinter: a homossexualidade seria uma pulsão universal ou uma identidade específica de uma minoria? Surgem assim, segundo Badinter, defensores das semelhanças entre homossexuais e heterossexuais, que insistem quanto à universalidade da pulsão homossexual e aqueles que ressaltam as diferenças e as especificidades do homossexual. (BADINTER, 1993, p. 106). Entre os defensores da semelhança, aponta Badinter, estão: Freud, Shere Hite e Kinsey com seu famoso “relatório”<sup>29</sup> de 1948. Todos eles, conforme Badinter, contribuíram com a tese da bissexualidade humana e com a noção de “fluidez dos desejos sexuais”. Para esses, “cada pessoa é ao mesmo tempo homossexual e heterossexual”, assim, seria “fora de propósito falar dos homossexuais como de uma minoria sexual”. (BADINTER, 1993, p. 109). Talvez por uma interpretação equivocada, Elisabeth Badinter inclua Freud nesse raciocínio, já que Freud não falava de bissexualidade humana, mas de *sexualidade polimorfa*, antes do *Édipo*. Entre os defensores da identidade específica, ressalta Badinter, estão: Robert Stoller, Richard Friedman, Richard Green, entre

---

<sup>28</sup> De acordo com o professor Luiz Mott, no artigo “Em defesa do homossexual”, presente em PRADO (2008), Benkert é pseudônimo do jornalista húngaro Karol Maria Kertbeny, que cunhou o termo homossexual em 1869.

<sup>29</sup> O “Relatório Kinsey” ou “Escala Kinsey” é o nome dado ao tratado sobre sexualidade humana, de autoria de Alfred Kinsey, zoólogo e sociólogo (EUA, 1894-1956), em dois volumes: *O comportamento sexual do homem* (1948) e *O comportamento sexual da mulher* (1953). Kinsey chega a criar escalas graduadas para “medir” a heterossexualidade exclusiva (grau zero) e a “homossexualidade” exclusiva (grau seis), além dos níveis intermediários. Cada grau intermediário corresponderia a uma proporção mais ou menos forte de condição homo ou heterossexual.

outros. Para esses últimos, ressalta Badinter, a homossexualidade não seria uma doença; mas “uma preferência sexual, e não um conjunto de sinais e sintomas uniformes; mas só pertencente aos homossexuais, que são diferentes dos outros e formam, portanto, uma minoria”. (BADINTER, 1993, p. 109).

Neste espaço turbulento de polêmicas e incertezas nascem não só os movimentos de defesa da homocultura, mas também os estudos da temática. “Escolha ou destino, acidente ou estilo de vida, a homossexualidade é plural e qualquer colocação que vise a unificá-la e reificá-la leva ao impasse. A pulsão é, certamente, universal, mas a preferência sexual não o é”. (BADINTER, 1993, p. 113). No final dos anos 1960 surgem os chamados *Gay's Studies* que, de acordo com Badinter, “tomando consciência de que a homossexualidade é um conceito muito mais amplo do que o de identidade sexual, trataram de mostrar que os homossexuais eram homens como os outros” e que, mesmo que a inclinação homoerótica fosse considerada uma recusa de papéis sexuais tradicionais, a sexualidade não poderia, de forma alguma, determinar o gênero. (BADINTER, 1993, p. 114). É somente a partir disso, segundo Badinter, que os estudiosos da homossexualidade começam a afastar qualquer identificação entre “identidade” e “orientação sexual”. (BADINTER, 1993, p. 115). Foucault (1998), porém, já havia mostrado em sua *História da Sexualidade* que a orientação sexual transforma o desejo/a prática sexual no definidor da identidade do sujeito.

Baseando-se nos *Princípios de Yogyakarta: princípios sobre a aplicação da legislação internacional de direitos humanos em relação à orientação sexual e identidade de gênero*, o *Manual de Comunicação LGBT* define a orientação sexual como a “capacidade de cada pessoa ter uma profunda atração emocional, afetiva ou sexual por indivíduos de gênero diferente, do mesmo gênero ou de mais de um gênero, assim como ter relações íntimas e sexuais com essas pessoas”<sup>30</sup>. Para o *Manual* há basicamente três orientações sexuais predominantes: homossexualidade (pelo mesmo sexo); heterossexualidade (pelo sexo oposto) ou bissexualidade (pelos dois sexos). Conforme o *Manual*, os estudos demonstram que as características da orientação sexual variam de pessoa para pessoa. Outras publicações falam também de assexualidade e pansexualidade. A primeira seria a ausência de atração sexual, daí o fato de muitos estudiosos a

---

<sup>30</sup> *Manual de Comunicação LGBT*, 2010, p. 10. Disponível em: <http://www.abglt.org.br/docs/ManualdeComunicacaoLGBT.pdf>. Acesso em 10 mar. 2011.

caracterizarem como disfunção sexual e não como orientação sexual. A segunda, a capacidade de sentir atração sexual por todos os sexos, gêneros e até mesmo, espécies.

O fato é que inúmeros estudos anteriores à teoria *queer* atribuíram à identidade homoerótica a conotação de anormalidade. De acordo com Green & Polito, em *Frescos Trópicos: fontes sobre a homossexualidade masculina no Brasil (1870-1980)*, o Dr. Afrânio Peixoto, por exemplo, preferiu adotar o termo “missexual”, pois, segundo ele, havia mistura de sexualidades, sugerindo assim a existência de “estados missexuais” em contraposição com o cientista Gregorio Marañón que falava de “estados intersexuais”, explicando que, devido a um desequilíbrio endócrino não havia mulheres ou homens com “orientação sexual” 100% definida, que qualquer indivíduo teria elementos dos dois sexos, predominando um ou outro. Para ambos, porém, tudo aquilo que fosse contra as normas da natureza seria considerado anormal. (GREEN; POLITO, 2006, p. 86-87). Havia também estudos que consideravam os homossexuais como “uranistas”; segundo tais estudos, “indivíduos atingidos de inversão congênita ou psíquica” e cuja “punição seria uma verdadeira crueldade, porque eles não podem furtar-se a estas inclinações, elementos integrantes de sua personalidade”. (CASTRO, *apud* GREEN; POLITO, 2006, p. 92). Dessa forma, como apontamos até agora, é recorrente, antes dos estudos *gays*, a ideia da homossexualidade enquanto anormalidade, patologia ou desvio de personalidade ou de caráter. A partir dos estudos *gays* e lésbicos é que esses estereótipos vão gradativamente perdendo espaço.

Como vimos, a noção de identidade de gênero, para Judith Butler, é performática e, de maneira alguma, é consequência do sexo biológico. É preciso lembrar, porém, que considerando a noção de performatividade, que propomos desde o início, “não há identidade preexistente pela qual um atributo possa ser medido; não haveria atos de gênero verdadeiros ou falsos, reais ou distorcidos, e a postulação de uma identidade de gênero verdadeira se revelaria uma ficção reguladora”. (BUTLER, 2003, p. 201). Segundo a teórica, essa identidade de gênero “entendida como uma relação entre sexo, gênero, prática sexual e desejo seria o efeito de uma prática reguladora que se pode identificar como heterossexualidade compulsória”. (BUTLER, 2003, p. 39). Em outras palavras, se para Butler, não há uma relação linear e causal entre sexo, gênero, desejo e prática sexual não pode existir essa tal identidade de gênero.

Seguindo esse raciocínio, Guacira Lopes Louro também aborda esse caráter transitório e contingente das identidades sexual e de gênero, pois, segundo ela, “a admissão de uma nova identidade sexual ou de uma nova identidade de gênero é considerada uma

alteração essencial, uma alteração que atinge a ‘essência’ do sujeito”. (LOURO, 2000, p. 7). Segundo Louro, a identidade sexual do sujeito se constitui através das formas como ele vive sua sexualidade, com parceir@s do mesmo sexo, do sexo oposto, de ambos os sexos ou sem parceir@s. Já a identidade de gênero seria a forma como este sujeito se identifica, social e historicamente, como masculino ou feminino. (LOURO, 1997, p. 26).

A pesquisadora rejeita também a concepção de “papéis” com relação ao gênero, pois, segundo ela, eles seriam, basicamente, normas ou regras arbitrárias que uma sociedade estabelece para seus membros ditando vestuário, comportamento, modos de relacionamento etc.. Essa noção de papéis masculinos e femininos “parece remeter a análise para os indivíduos e para as relações interpessoais”, assim, “ficariam sem exame não apenas as múltiplas formas que podem assumir as masculinidades e feminilidades, como também as complexas redes de poder que constituem hierarquias entre os gêneros”. (LOURO, 1997, p. 24). Por tudo isso, Louro também concorda em implodir a polarização (o binarismo) dos gêneros. Assim, para ela, as identidades, inclusive as de gênero, são sempre *construídas*, “estão sempre se constituindo, são instáveis e, portanto, passíveis de transformação”. (LOURO, 1997, p. 27).

Michel Foucault nos alertaria oportunamente em uma entrevista intitulada *Sexo, poder e a política de identidade* que

se a identidade é apenas um jogo, apenas um procedimento para favorecer relações, relações sociais e as relações de prazer sexual que criem novas amizades, então ela é útil. Mas se a identidade se torna o problema mais importante da existência sexual, se as pessoas pensam que elas devem “desvendar” sua “identidade própria” e que esta identidade deva tornar-se a lei, o princípio, o código de sua existência, se a questão que se coloca continuamente é: “Isso está de acordo com minha identidade?”, então eu penso que fizeram um retorno a uma forma de ética muito próxima à da heterossexualidade tradicional. Se devemos nos posicionar em relação à questão da identidade, temos que partir do fato de que somos seres únicos. Mas as relações que devemos estabelecer conosco mesmos não são relações de identidade, elas devem ser antes relações de diferenciação, de criação, de inovação. É muito chato ser sempre o mesmo. Nós não devemos excluir a identidade se é pelo viés desta identidade que as pessoas encontram seu prazer, mas não devemos considerar essa identidade como uma regra ética universal. (FOUCAULT, 1984, p. 4).

Foucault comenta informalmente nessa entrevista que *há sempre a possibilidade de ser outro, de nos transformarmos em outro* e essa fala parece claramente viável a dois conceitos discutidos neste trabalho: escritura do travestimento e identidades múltiplas. Foucault já apontava para o fato de que toda identidade pressupõe alteridade e é um jogo de papéis. As várias facetas (ou máscaras), *personas* e tipos, perfis e “identidades” criadas

pela figura de um escritor ratifica essa ideia. O corpo travestido, bem como o corpo escrito, provam por eles mesmos que são “identificadores” ou determinadores de alteridades. Foucault também confirma que essas questões relacionadas à identidade, sexo e gênero ou entre desejo, prática e identidade são, além de complexas, relativas e vulneráveis. Por exemplo, um homem pode na prática fazer sexo com outro homem, sem que se identifique como homossexual, bissexual ou *gay*. Ele pode ter a prática homossexual, mas continuar se identificando e sendo heterossexual, conforme ressalva o *Manual de Comunicação LGBT* (2010, p. 18). Ele pode estar numa condição específica como confinado num presídio, num albergue masculino, ou até fazendo o trabalho sexual com clientes do sexo masculino, reforça o *Manual* e explica que, por essas razões, foram criadas pelos profissionais de saúde siglas (HSH e MSM) que identificam o comportamento sexual das pessoas e não sua orientação sexual e/ou identidade de gênero, dando conta da prevenção à AIDS sem adentrar nas questões culturais (identitárias e sexuais).

Tânia Navarro Swain chega a questionar: por que damos tanta importância ao sexo? Afinal,

por que esta importância, senão para demarcar poderes, lugares de posse e dominação, lugares de fala e de autoridade? Por que, senão para construir e domesticar os corpos assim definidos, ordem cujos mecanismos hierarquizam, ao criar os valores atribuídos ao sexo? (SWAIN, 2011b, p. 2).

Foucault, por sua vez, afirma que

se durante séculos acreditamos que fosse necessário esconder as coisas do sexo porque eram vergonhosas, sabemos agora que é o próprio sexo que esconde as partes mais secretas do indivíduo: a estrutura de seus fantasmas, as raízes de seu eu, as formas de sua relação com o real. No fundo do sexo, está a verdade. (FOUCAULT, 1982, p. 4).

O fato é que as possibilidades de desejos e expressões humanas não cabem em sistematizações; como são múltiplas e variáveis destoam dos binarismos, estigmas e padronizações socioculturais. Em nossa cultura, por exemplo, o sexo se refere muito à genitalidade e comportamentos. Assim, as sistematizações são descabidas, pois nem sempre as mulheres se reconhecem no feminino ou os homens no masculino, como a cultura costuma ditar. As sexualidades e desejos humanos são complexos demais para fáceis categorizações, formatações ou enquadramentos. Se o comportamento e o desejo sexual (homoerótico ou não) não estão necessariamente relacionados a uma identidade sexual (de quaisquer tipos), qual a necessidade de se distinguir comportamentos, papéis e identidades na ordem das sexualidades?

Algumas dessas problematizações também chegam à escrita e interferem diretamente no projeto estético-literário do escritor, no seu desejo de escrita, possibilitando o que analisamos aqui como *escritura do travestimento*.

## 1.5. O desejo da Escrita e a Escritura do travestimento

Segundo John H. Gagnon, o desejo é também um construto sociocultural e não um produto meramente biológico. (GAGNON, 2006, p. 161). Assim, expressões como ‘*orientação sexual*’, ‘*opção sexual*’ e ‘*preferência sexual*’ só corroboram a incompreensão do homoerotismo, na medida em que não se é orientado e não se escolhe uma sexualidade, seja ela qual for<sup>31</sup>. Ainda que a ciência não tenha comprovado as razões para a homoafetividade, sabe-se, ao menos, que o desejo é produzido pela cultura. Na mesma linha de raciocínio, encontramos Jurandir Freire Costa afirmando que o desejo erótico/homoerótico é um “produto da linguagem”, portanto, construído na/pela cultura:

Não existe objeto sexual “instintivamente adequado ao desejo” ou vice-versa, como reitera a psicanálise. Todo objeto de desejo é produto da linguagem que aponta para o que “é digno de ser desejado” e para o que “deve ser desprezado” ou tido como indiferente, como incapaz de despertar excitação erótica. (COSTA, 1992, p. 28).

Assim, é pelo fato de o desejo (homo)erótico ser um produto sociocultural que abre-se espaço para o questionamento da normatividade a partir de identidades várias. Como vimos com Judith Butler, o sexo é discursivo e, nesse sentido, desejo e escrita podem ser correlacionados na medida em que gênero e linguagem, bem como corpo humano (corpo do homem) e corpo escrito (corpo da escrita), possuem entre si profundas analogias. A linguagem, tal qual o gênero, pode ser transformada a qualquer momento.

Embora estejamos estabelecendo desde o início uma relação praticamente sinonímica entre ‘escrita’ e ‘escritura’, relendo Roland Barthes (1996; 1997; 2004), 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

---

<sup>31</sup> Na verdade alguns estudos apontam que o correto seria ‘orientação afetivo-sexual’ ou ‘romântico-sexual’, já que a assexualidade, por exemplo, se considerada como um quarto tipo de condição sexual, representaria um caso singular: os assexuais podem apresentar uma orientação romântica, porém não sexual, direcionada a algum dos gêneros ou aos dois, ou ainda, podem não apresentar orientação romântica nem sexual. Quanto às nomenclaturas, ‘orientação’ é preferível a ‘opção’ ou ‘preferência’ já que não é algo que possa ser mudado conforme nosso desejo. Por outro lado, ‘condição sexual’ é preferível a ‘orientação’, pois condição implica em algo a que estamos sujeitos, algo que não pode ser mudado, aquilo que se é, de fato.

transgressora, neutra e desviante; dissimulada, sedutora e enganosa, ela falseia, desvia-se da rota, quebra expectativas, rompe com a previsibilidade do leitor. Particularmente acreditamos que a noção de escrita seja mais objetiva, mais específica em relação à literatura, uma vez que o significante ‘escritura’, enquanto símbolo do indecível e do ambíguo, carrega em si múltiplos sentidos, conotativos às vezes. Por esses motivos, embora estejamos elegendo a noção barthesiana de ‘escrita’, torna-se inevitável o uso do termo ‘escritura’, em virtude do próprio conceito teórico que utilizamos: ‘escritura do travestimento’.

Ao longo da obra barthesiana, o conceito de escrita é bastante variável, já que o próprio Barthes o entende como múltiplo e móvel. A princípio, em *O grau zero da escrita* (de 1953, publicado em Portugal como *O grau zero da escrita*), Barthes o concebe como a escolha consciente de um escritor sobre sua escrita, ou seja, o escritor deve escolher conscientemente como fazer uso da língua e do estilo na construção de sua escrita, como usar a palavra, assumindo os riscos e as consequências dessa escolha. A escrita é, pois, uma realidade formal que depende da consciência e da responsabilidade do escritor em se instituir. O processo de recriação do texto na mente do leitor também é entendido, por Barthes, como escrita. Em *O prazer do texto* (1973), porém, o conceito de escrita passa a ter um caráter inconsciente, erótico e prazeroso, típico da leitura. A escrita passa então a ser definida de maneira claramente pessoal e reflexiva, como produto de um corpo na linguagem.

Em *Aula* (1977), a noção de escrita revela o aspecto trapaceiro que a língua (enquanto literatura) deve assumir. Embora a língua exerça poder e seja opressiva, a escrita é definida por Barthes como uma linguagem que se institui fora de qualquer poder, já que esta trapaceia a língua. A escrita é também a encenação de uma linguagem, isto é, ela não remete a uma exterioridade, mas apenas à sua própria constituição enquanto forma. De modo que o conceito de escrita, na obra barthesiana, é constantemente reformulado, já que o texto em si, conforme o entendimento de Barthes, não pode fixar sentidos nem ser determinado por aspectos históricos, assim como não deve se inserir em discursos de poder. Logo, ‘escrita’ parece-nos mais viável justamente para fugirmos a essas polêmicas, relativismos, subjetividades e/ou noções cristalizadas.

A escrita, nascida do desejo do escritor de escrever (-se), permite que o desejo pelo parceiro do mesmo sexo assuma corpo no texto, uma vez que a escrita é catarse, uma forma de “abrir o jogo” ou de “erguer uma máscara”, como veremos. Como estamos tomando a narrativa como corpo escrito são as relações óbvias e fecundas entre corpo e

desejo que nos permitirão, aqui, estabelecer uma analogia entre desejo e escrita. O corpo no qual se deixa inscrever qualquer coisa em si é também o corpo da narrativa. “A escrita se faz com o corpo, e daí sua pulsação, seu ritmo pulsional”. (BRANDÃO, 2006, p. 34).

O desejo pode significar impulso, atração ou necessidade de satisfação afetiva e/ou sexual. Na conotação sexual, nada mais é que o impulso erótico que motiva nossa atenção, empenho e cobiça (também desejo) pelo outro. E o erótico, como sugerem Roland Barthes (1973) e Octavio Paz (2001), é o mostrar-se escondendo, como faz a escrita. “O escrever tem a ver com uma intimidade que, no entanto, sempre se volta para fora, paradoxalmente se mascarando e se desvelando, ao mesmo tempo”. (BRANDÃO, 2006, p. 34). Contudo, afastada a conotação erótica, desejo também pressupõe vontade, querência, ambição, propósito. Desejar é apetecer; desejar ardentemente é almejar, cobiçar. Dessa maneira, também faremos uso dessas conotações de desejo, uma vez que pretendemos discorrer não somente sobre o desejo homoerótico, mas principalmente sobre o desejo do escritor de travestir sua vida em escrita.

Tanto o corpo biológico quanto o corpo escrito podem ser “lidos” como físicos, desejados e textuais; carregados de significantes, subjetividades e signos de superfície, ambos são manipuláveis, alvos da (des)montagem de seus admiradores. Travesti e Texto são corpóreos, desejáveis e alteráveis a qualquer tempo e espaço, sempre passíveis do desejo e da escrituralidade. De tal maneira, corpo biológico e corpo escrito engendram um desejo da escrita e uma escrita do desejo. A relação entre desejo e escrita/corpo e linguagem se explicita na tessitura, no corpo da narrativa. Todo escritor guarda um patente desejo: o de criação de sua escrita/literatura, afinal há na literatura um constante desejo, o desejo de escrever (-se).

De acordo com Bruno Moreto, múltiplos desejos podem ser ativados na obra literária no momento de sua leitura: o desejo como organizador textual, o desejo do narrador, o desejo das personagens e o desejo do leitor. “O ato de leitura ativa o processo desejante: assim sendo, a interpretação desvelaria o desejo atuante contido no texto, bem como o desejo do leitor; dessa forma, o texto carece do leitor para poder desejar. Só assim a ficção se estabelece por completo”. (MORETO, 2008, p. 13). Em *O prazer do texto*, Barthes afirma que a *escritura* é a prova de que o texto deseja o leitor. Conforme Moreto, escrita e leitura são dois processos em que o desejo se impõe. De acordo com Cleusa Rios P. Passos,

tal desejo, provável máscara de outros – inconscientes – encontrou, no texto literário, “espaço de ilusão”, fruto de dois momentos básicos, sempre ligados na

obra, nem sempre, porém, delineados com precisão: o da escritura, tecido que se faz e engendra significações, e o da leitura, eco, espelho – superfícies lisas –, mas também caixa de ressonância, espaço de sons que se cruzam e ressaltam: desejos. (PASSOS, 1986, p. 3).

O desejo é um ato revolucionário, visto que não tem governo. Mais revolucionário e transgressor é considerado o desejo homoerótico, uma vez que há, nas culturas em geral, uma predominância da heteronormatividade. Isto é, a minoria é justamente representada pelos indivíduos homoeróticos. Aqui, focaremos o trabalho no desejo entre indivíduos do mesmo gênero, do masculino, mais especificamente. Buscando explicar o desejo homoerótico e tentando desconstruir as noções de “orientação sexual” e “preferência sexual”, John H. Gagnon, argumenta que o desejo é socialmente construído e não biologicamente impulsionado, assim como “preferimos” o outro e não somos “orientados” para o outro. Essa preferência, segundo Gagnon, é instável e mutável ao longo da vida e tal instabilidade tanto pode ser interna (o que desejamos na outra pessoa muda) quanto externa (podemos vir a desejar pessoas do outro gênero, assim como pessoas do mesmo gênero). E ainda, nem todas as preferências sexuais são preferências relacionadas ao gênero, isto é, podemos ter preferências raciais, técnicas etc. (GAGNON, 2006, p. 162).

Tomando como base os raciocínios de Gagnon (2006) e os estudos de Costa (1992), para quem o desejo do sujeito é o desejo do outro (do inconsciente), apontaremos aqui algumas formas de manifestação do desejo:

- ✓ desejo de travestir/transformar a própria vida em escrita correspondente ao TRAVESTIMENTO METAFÓRICO, isto é, da escritura;
- ✓ desejo de vestir-se de maneira oposta relacionado ao desejo de ser, parecer ou pertencer ao sexo oposto referente ao TRAVESTIMENTO FÍSICO;
- ✓ desejo de reconhecimento e valorização de si, ou seja, desejo de ser, de se afirmar concernente à IDENTIDADE;
- ✓ desejo homoafetivo/homoerótico, no que se refere à afetividade e pulsão sexual pelo mesmo sexo, relativo ao HOMOEROTISMO em si.

Também entendemos como travestimento metafórico o caso daqueles personagens que, embora não se travistam fisicamente do sexo oposto, de alguma forma, se comportam ou agem de tal maneira. Essas manifestações de desejo aqui apontadas estarão ao longo desta pesquisa naturalmente imbricadas.

Se pensarmos em corpos escritos e travestidos é possível estabelecer diversas analogias entre corpo e escrita. Para o desenvolvimento dessa noção, nos ateremos aqui ao conceito de *escritura do travestimento* cunhado por Severo Sarduy em seu *Escrito sobre um corpo* (1979) e, para tanto, abordaremos tanto o travestimento físico quanto o metafórico. De acordo com Severo Sarduy, @ travesti traz no seu corpo uma aparência de inversão sexual e é “alguém que levou a experiência da inversão a seus limites” (SARDUY, 1979, p. 46). O mundo do travestido é um mundo invertido: “espaço de conversões, de transformações e disfarces: o espaço da linguagem”. (SARDUY, 1979, p. 48). Desse modo, @ travesti não assume “a imagem de si mesmo”, mas a imagem do outro. Sarduy aponta ainda que o travestimento, como uma “adoração implícita do Outro”, provoca o disfarce numa tentativa voraz de “vestir-se do Outro”<sup>32</sup>. É, pois, segundo ele, a usurpação de uma identidade alheia. @ travesti reúne em si a coexistência ou a convergência de significantes masculinos e femininos. @s travestis subvertem a ditadura do gênero. O desejo travesti, por exemplo, é de tornar-se outro, invertendo seu gênero, na aparência. No caso d@s transexuais, a inversão é ainda maior, pois não fica apenas na aparência. A escrita também propõe uma subversão: a subversão da realidade, o travestimento desta em ficção.

Destarte, a escrita pressupõe montagem, uma vez que é a linguagem se montando para a produção da narrativa; ficção e realidade se montam na composição dessa. Os personagens são montados para o desenlace da narração e o autor simula, dissimula e representa. No universo d@s travestis essa ideia da montagem já está sendo superada. Entre @s travestis não é bem-vinda a ideia de que elas se montam. De acordo com elas, a montagem foi um recurso do passado, conforme se pode perceber na declaração de uma delas ao pesquisador Hugo Denizart:

Falam se montar como travesti? Se montar é uma palavra pesada. Parece que pega um pedaço de cada coisa e monta uma coisa qualquer... Seria se transformar, se transformando... Eles usam montagem porque ficou muito aquela coisa de travesti que usa peruca, usava... Há muito tempo atrás, não havia hormônio nem silicone, então, o que eles faziam? Usavam espuma. Aí se montavam e se desmontavam. Montavam um corpo por baixo da roupa e desmontavam. (Indianara). (DENIZART, 1997, p. 34).

Assim, o emprego de ‘*montagem*’ se mostra, na visão d@s travestis, desatualizado. É preciso ressaltar que ainda há casos em que muit@s se montam para performances em

---

<sup>32</sup> Conforme as aspas apontam, “Outro” com inicial maiúscula é o uso do próprio Sarduy. Naturalmente, a citação aqui empregada respeita tal uso.

espetáculos, como no caso de muit@s transformistas, *drag queens* e *crossdressers* que verdadeiramente se montam para uma *performance* em espetáculos.

Sarduy utiliza o termo travestimento como metáfora para a escritura, uma vez que ambos, corpo travestido e escrita, são formas de representação e manipulação de signos. O travestimento, assim como a paródia, é uma maneira intertextual de reescrita de textos, podendo ser de sexo, raça, classe ou cultura. Como vimos com Judith Butler (2003), o travestimento implica imitação. É, portanto, disfarce, representação ou simulacro, uma vez que o gesto de travestir está relacionado ao fato de simular ser outro. De acordo com Denilson Lopes, “cindido entre o exagero da afetividade e a festa das aparências, o brilho da noite e a solidão dos quartos, o êxtase da música e a violência do cotidiano, a máscara e o corpo mascarado, a alegria e a melancolia”, o travesti é, por excelência, “o ser de um mundo simulacral”. (LOPES, 2002, p. 100).

Dando sequência aos nossos raciocínios, ao considerarmos o universo do travestimento, percebe-se uma evidente analogia entre corpo e escrita. Tanto o corpo travestido como a escrita são alvos da prótese, da montagem, da transformação, da transfiguração. É preciso lembrar que assim como @ travesti, a escrita também necessita da prótese. No caso específico da literatura essa prótese pode ser entendida como a inovação do léxico e do processo narrativo e o extra-dito, ou seja, aquilo que está além do escrito e que muitas vezes é denominado interdito por se encontrar subliminar, escondido no universo das entrelinhas, para além do texto. As palavras impressas na página, em sua materialidade, também são consideradas travestimentos do real, afinal elas travestem o que não pode estar ali naquele momento, o referente.

A ambiguidade, presente não só na oscilação de gênero do substantivo (o/a travesti) como se costuma presenciar cotidianamente, está também vinculada à escrita, que também pode ser ambígua, duvidosa e suspeita, haja vista que faz uso de artifícios como a metáfora, a ironia, o sarcasmo, o deboche, a crítica, o duplo sentido, o interdito, a representação, a (dis)simulação, entre outros caros recursos linguísticos e discursivos. Assim, é possível conceber a escrita como uma possibilidade de montagem, na medida em que narrativas (vivências e experiências dos sujeitos: travesti e escritor) são sobrepostas a outras narrativas, sobretudo, no discurso metalinguístico, por exemplo, já que a escrita, nesse caso, discute o próprio processo de escritura.

O travestido está para o escritor assim como o corpo está para a narrativa. Ambos manipulam signos de superfície. Dessa forma, o corpo do indivíduo travestido é manipulado da mesma maneira que as palavras são manipuladas pelo escritor. Em ambos

os processos, de escrita e de travestimento, ocorre montagem de uma representação, bem como, em ambos os corpos, da narrativa e do travestido, ocorre simulação e mascaramento. No corpo travestido mascaram-se as características do sexo oposto para evidenciar as marcas de gênero. É que @ travesti é uma “metáfora das possibilidades transitivas da sexualidade contemporânea” (LOPES, 2002, p. 68). Os vestígios dessa manipulação de signos ficam impressos ou inscritos nos corpos. Escritor e travesti realçam subjetividades, selecionando signos de seu interesse: palavras pelo primeiro, vestimentas e acessórios pelo segundo. Caracteres e características em manipulação, em modelação são inscritos e escritos por seus respectivos autores. São os jogos de máscaras d@ travesti e do escritor. Considerando que a paródia e o travestimento são formas intertextuais de reescrita de textos, é possível também falar de uma constante analogia entre intertextualidade (entre textos) e intersexualidade (entre sexualidades). Aqui, intersexualidade não como transgeneridade. Se a primeira pressupõe interação das mais diversas linguagens textuais, a segunda aponta para um diálogo e uma fluidez comum entre os diversos planos de sexualidades, que, como vimos no entendimento de Butler, não são fixos nem finitos.

A escritura, como nos lembra Sarduy, é uma inscrição e, por analogia, é uma tatuagem. A tatuagem é uma forma de escrita. Ambas se constituem “máscaras”, uma vez que mostram e escondem ao mesmo tempo: “a máscara nos faz crer que há uma profundidade, mas o que ela mascara é ela mesma: a máscara simula a dissimulação para dissimular que não é mais que simulação” (BAUDRY, *apud* SARDUY, 1979, p. 49). A roupa, a vestimenta também cumpre com este papel: revela ou desvela o que pode ser visto, mas vela o que não pode ser visto. Não por acaso, Sarduy compara o autor ao tatuador e a literatura à tatuagem ao comentar a trama de *Compact* (1966), de Maurice Roche, que traz as figuras de um colecionador de peles e seu assistente travesti:

A literatura é, como a que pratica nosso colecionador, uma arte da tatuagem: inscreve, cifra na massa amorfa da linguagem informativa os verdadeiros signos da significação. Mas essa inscrição não é possível sem ferida, sem perda. Para que a massa informativa se converta em texto, para que a palavra comunique, o escritor tem que tatuá-la, que inserir nela seus pictogramas. A escritura seria a arte desses *grafos*, do pictural assumido pelo discurso, mas também a arte da proliferação. A plasticidade do signo escrito e seu caráter barroco estão presentes em toda literatura que não esqueça sua natureza de *inscrição*, o que se poderia chamar *escrituralidade*. (SARDUY, 1979, p. 53-54; grifos do autor).

As figuras do colecionador de peles e d@ travesti estão vinculadas ao travestimento do travestimento, isto é, simulacros do real. A pele da escrita é a pele do corpo que, por sua vez, faz alusão à escrita mascarada, “a ‘escritura como travestimento’, como

desdobramento paródico e translação metafórica”. (CAMPOS, 1979, p. 8). Por sua vez, a escrita nasce pelo desejo do desvelamento e se estende por sua inabilidade em desvelar. Os movimentos do velar/desvelar despertam mecanismos de “aparecimento-desaparecimento”, de zonas de intermitência que configuram o texto como corpo erótico, tal qual nos aponta Roland Barthes em *O prazer do texto*:

O lugar mais erótico de um corpo não é lá onde o vestuário se entreabre? Na perversão (que é o regime do prazer textual) não há “zonas erógenas” (expressão, aliás, bastante importuna); é a intermitência, como o disse muito bem a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento. (BARTHES, 1996, p. 16).

Mas se a escrita é capaz de dissimular tanto, de brincar de mostrar e esconder, de travestir-se de representação, de mascarar-se, de se metamorfosear a ponto de criar uma para-realidade, não faria o criador uma espécie de extensão de sua realidade? Ora, o escritor pode, se assim quiser, prolongar-se para dentro de sua própria obra, afinal, a arte pode imitar a vida. A escrita pode ser vivificada e a vida escrita.

## 1.6. Vida escrita e Escrita de si

Sendo o travestimento uma tensão entre os significantes masculino e feminino, portanto, naturalmente repleta de ambiguidades, é ele que torna a escrita um espaço para o disfarce e a transformação. Dessa forma, @ travesti é marcad@, assim como a narrativa, o corpo escrito, por uma dubiedade. No caso d@ travesti deixa-se evidenciar a dubiedade de gênero; no caso da narrativa, a dubiedade da própria linguagem, do discurso que utiliza vários recursos, já citados, para sustentar a enunciação. Nesse mister, muitas vezes ocorre um desejo de autorrepresentação. Como já apontamos entra em cena o desejo de se travestir a própria vida em escrita ou o desejo do escritor de se produzir no texto, como prefere Michel Schneider (1990) em *Ladrões de palavras*.

Em “A escrita de si”, Michel Foucault nos fala que é na escrita que o escritor se constitui sujeito e se coloca sob o olhar do outro. Analisando as “artes de si mesmo” através dos *hypomnêmata* (exercícios de escrita pessoal) e das *correspondências*, Foucault (1992) cria o conceito de *escrita de si* como uma forma textual que se aproxima da confissão, combate o mal e promove o autoconhecimento. É que, de acordo com Foucault, “ao trazer à luz os movimentos do pensamento”, a escrita “dissipa a sombra interior onde

tecem as tramas do inimigo” e se configura como uma “escrita dos movimentos interiores” e o escritor, então, faz uso de “introspecção” e “exame de consciência”. (FOUCAULT, 1992, p. 1). Escrever para si e para o outro se constitui uma prática do que Foucault chamou de “*cuidado de si*”. Segundo ele, “é a própria alma que há de constituir naquilo que se escreve” e “o papel da escrita é constituir” um “corpo”. (FOUCAULT, 1992, p. 5-6). Ao falar da escrita, Foucault usa expressões como “constituição de si”, “escrito de si próprio”, “técnica de vida”, “narrativa de si”, “exame de si”. (FOUCAULT, 1992, p. 3, 8, 10, 11). Para ele, “escrever é, pois, ‘mostrar-se’, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro”. (FOUCAULT, 1992, p. 8).

Escrever é se fazer, constituir-se, reinventar-se. Mas é um exercício de (re)construir-se fora das identidades naturalizadas. É inscrever-se na vida e no discurso, recriando identidades outras/várias, posto que, são múltiplas e flexíveis. Através da *escrita de si*, o escritor inventa existências, assume variados papéis e posturas, ressignifica vivências, veste-se de novas *personas*, (re)cria perfis, porta máscaras, enfim, traveste-se do que quiser quando melhor lhe aprouver. É que o escritor tem a necessidade persistente de reinventar-se ficcionalmente, talvez porque a realidade seja dura demais ou porque precisa de alguma forma eternizar-se, já que a vida é tão efêmera. Por outro lado, as identidades, sendo também efêmeras, trazem ao escritor a necessidade constante de metamorfosear-se, travestindo-se de novas identidades. Assim, de acordo com Foucault, não escrevemos apenas, mas nos inscrevemos naquilo que redigimos. É a (re)constituição do sujeito através do ato da escrita. A Escrita de Si é, desse modo, mais do que um exercício de exposição; é a oportunidade de encontrar-se com o outro.

É bem verdade que Michel Foucault e Roland Barthes propuseram, em 1969, a *morte do autor*<sup>33</sup>, mas é inegável que a escrita pode ser contaminada pelas vivências do escritor, afinal se é possível que a obra esteja impregnada na vida de seu autor, por que não o contrário? A narrativa pode se erguer da memória do autor, que contaminado pelo real, escreve sua ficção ou impregnado de inventividade, produz suas memórias de vida. Como recordar (re = de novo, repetir/*cordis* = coração) é trazer de volta ao coração, escrever é reviver experiências ou, no senso comum, recordar é viver. Viver e escrever são, pois, processos análogos, afinal, se escrever é viver, viver é escrever (-se).

---

<sup>33</sup> Embora Foucault e Barthes tenham proposto a *morte do autor*, os estudos literários contemporâneos vêm propondo resgatá-lo, ressuscitá-lo por entenderem que autor e obra são interdependentes, complementares, conexos. Segundo Diana Klinger, o próprio Foucault vai advertir “que não é tão simples descartar a categoria de autor, porque o próprio conceito de obra e a unidade que essa designa dependem daquela categoria”. (KLINGER, 2008, p. 16). “A figura do autor, é resultado de uma construção que opera tanto dentro do texto ficcional quanto fora dele, na ‘vida mesma’”. (KLINGER, 2008, p. 24).

Diana Klinger, que analisa a escrita de si como *performance*, afirma que “para a crítica literária moderna, o autor é quem permite explicar tanto a presença de certos acontecimentos numa obra, como suas transformações, suas deformações, suas modificações diversas”, além do que o autor é também “o princípio de uma certa unidade de escritura” e um certo “lar de expressão”. (KLINGER, 2008, p. 16). Isso, segundo ela, “quer dizer que, para Foucault, o vazio deixado pela ‘morte do autor’ é preenchido pela categoria ‘função autor’ que se constrói em diálogo com a obra”. (KLINGER, 2008, p. 17). Conforme a autora, a Literatura enquanto *performance* é essa “prática inserida num contexto sociocultural mais amplo, no qual a figura do autor interfere na leitura do texto”. (KLINGER, 2008, p. 26).

De acordo com o conceito de *vida escrita* proposto por Ruth Silviano Brandão, escrever e viver seriam processos relacionados e contínuos. Ela afirma que aprendeu com a leitura de vários escritores que

é impossível separar a vida da escrita, que uma é outra e se dizem e se gritam, choram e se lamentam, ao mesmo tempo.[...] O que chamo de vida escrita é a unidade entre escrever e viver e vice-versa, pois a escrita se faz por seus traços de memória marcados, rasurados ou recriados, no tremor ou firmeza das mãos, no pulsar do sangue que faz bater o coração na ponta dos dedos, na superfície das páginas, da tela, da pedra, e onde se possam fazer traços, mesmo naquilo que resta desses traços, naquilo que não se lê, o que se torna letra, som ou sulco, marcas dessa escavação penosa que fazemos no real. [...] Penso numa relação metonímica entre vida e obra. (BRANDÃO, 2006, p. 28-29).

A crítica ressalva que é necessário ter cautela ao articularmos vida e obra; não são paralelos ou simetrias entre a vida e a obra que a interessa, mas tangenciamentos, pontos de causa de escrita. Em suas palavras: “não são causas e efeitos, não são meras psicobiografias. É o que obriga a escrita. O acontecimento que me faz escrever”. (BRANDÃO, 2006, p. 25). Isso não quer dizer, segundo ela, que essa articulação não seja possível, afinal, escrever seria vital, pois a escrita seria o desejo ou a “absoluta necessidade” de tornar a vida possível. Viver e escrever seriam, pois, formas de se inscrever no mundo e escrever sua própria existência. Desse modo, segundo esse conceito, o autor é “filho”<sup>34</sup> de sua obra e “a vida escrita é a vida que se escreve, mesmo que não se saiba”. (BRANDÃO, 2006, p. 23). O autor emerge de sua própria obra.

---

<sup>34</sup> *Filho* aqui não está empregado na lógica falocêntrica e patriarcal da filiação ou da aliança, mas no sentido de que o autor emerge de sua obra. Brandão explica: “Ser filho de sua obra (Joyce e Baudelaire). Essa expressão provoca uma reviravolta nos conceitos de influência, de original e cópia e valor. Se sou filho de meu poema (Joyce fala isso), crio uma outra genealogia. Bio. Ser filho de seu poema implica nascimento da poesia e nascimento na poesia, já aponta para a grafia, para a escrita. Então, nesse sentido, há um laço, um vínculo entre nascer, viver e escrever. A vida ganha uma outra dimensão. Tomando uma distância das minhas

Lúcio Cardoso deixaria isso claro ao longo de sua obra. Em vários momentos e por diversos motivos suspeitamos disso. Como aponta Andréa de Paula Xavier Vilela (2007) há na obra cardosiana a ocorrência de diversos *biografemas*, isto é, indícios (sinais) da “vida real” na escrita ficcional. Podem se referir a acontecimentos, pessoas, nomes, locais, objetos ou demais aspectos que remetam à vida cotidiana do escritor. Ao criticar a hipocrisia de seu estado natal, por exemplo. Para Lúcio Cardoso era necessário destruir essa Minas Gerais como lugar da tradição, dos valores excessivamente agressivos com relação às liberdades individuais, da hipocrisia, do catolicismo carola, do tradicionalismo preconceituoso, do conservadorismo exacerbado, do falso puritanismo.

Esse aspecto sombrio, nebuloso das relações familiares, do peso das tradições, da força da religiosidade presente, sobretudo, no interior do estado acaba se manifestando nos cenários lutosos, nos personagens atormentados e nos figurinos lúgubres criados pelo escritor em várias de suas obras. Religiosidade que possibilita a crença, mas que, ao mesmo tempo, atua de maneira opressora. Sempre à espera do “desejo de redenção”, o escritor viveu “dilacerado entre extremos de uma pureza impossível e do peso da culpa que o oprimia”. (BRANDÃO, 2006, p. 88). É a escrita atormentada pela vida e a vida pela escrita. Em função disso, os personagens de Lúcio Cardoso podem ser lidos como metáforas de uma escrita agoniada, *lacerada*.

O escritor sentiu na própria pele a força dessa tradição e dessa hipocrisia. Conforme aponta Andréa de Paula Xavier Vilela, sobrinha-neta de Lúcio Cardoso, em sua tese intitulada *Lúcio Cardoso: o traçado de uma vida*, diante da condição homoerótica de Lúcio, muitas vezes, a própria família adotava o silêncio<sup>35</sup> para fugir da exposição. (VILELA, 2007, p. 146). Muitas vezes, a estratégia do silêncio era adotada pelo próprio escritor, uma vez que vivia um grande dilema: como se afirmar sujeito homoerótico sendo assumidamente católico? Diante de suas próprias incertezas, Lúcio Cardoso viveu em conflito com a religião e consigo mesmo, angustiado e “disfarçado” por longos anos. Como já apontado na introdução, tanto esse silêncio quanto essa inclinação homoerótica

---

pulsões, eu crio e vivo. Aí seria escrever para viver? Não. Há a possibilidade de uma ultrapassagem, um salto que aponta para uma dimensão em que viver e escrever são quase simétricos”. (BRANDÃO, 2006, p. 61).

<sup>35</sup> Isso fica bem claro nos livros *Por onde andou meu coração* (1968) e *Vida-vida* (1973), de Maria Helena Cardoso, irmã do escritor. Nesses livros, a autora destaca através de memórias não somente o silêncio da família diante da condição homoerótica de Lúcio, mas também o aspecto de “estranheza”, uma vez que relata a “diferença” do irmão, a debilidade física e emocional, a fragilidade de sua saúde desde a infância e seus conflitos existenciais, sexuais e familiares. Embora Maria Helena Cardoso não cite ou comente sobre amantes e namorados de Lúcio, ela sugere que o assunto parece ter sido um grande tabu para a família. Optamos por não analisar a obra de Maria Helena Cardoso para não fugirmos ao foco do trabalho: escritura do travestimento em Lúcio Cardoso.

*nunca assumida nem jamais escondida* prolongaria-se em sua obra, no enunciado e na enunciação. Discreto, sabia se afirmar homossexual sem se assumir publicamente. Tudo isso suscita questões.

Retomando Ruth Silviano Brandão, que analisa a vida escrita de/em Lúcio Cardoso, e analisando a obra cardosiana, depreendemos que o escritor tinha verdadeira compulsão pela escrita, tanto que mesmo hemiplégico e afásico, em virtude do derrame, insistia na recuperação de sua escrita. De acordo com Brandão, “alguns revelam sua necessidade visceral de escrever, como algo que os sustenta; a outros, a escrita não detém o fluxo da dor e da pulsão de morte”. (BRANDÃO, 2006, p. 17). Lúcio Cardoso parece ter vivido um pouco dos dois aspectos. Escrever para Lúcio era vital, mas também proporcionava seu abismo. A escrita lhe servia como “antídoto e veneno” (diria Derrida), como “corte e sutura” ou “júbilo e maldição” (diria Brandão), como bálsamo para sua culpa interminável e como acesso ao seu inferno pessoal. Brandão oportunamente explica:

Um escritor pode escrever para viver ou viver para escrever. Escrever para viver seria escrever para sustentar a vida, para se sustentar aí sem morrer, adoecer ou suicidar-se. Viver para escrever seria dar forma ao caos da vida, dar forma à voragem das palavras que o assolam e o levam à loucura. [...] A escrita seria uma possibilidade de dar forma ao corpo, dar forma à sexualidade, dar forma às palavras, sem, entretanto, ser garantia de vida. Nesse sentido, se penso que a vida é escrita, essa simetria não se dá como coincidência, mas como atributo: a vida se escreve, mesmo que passe por pontos do impossível de escrever, que não cessa de não se escrever. (BRANDÃO, 2006, p. 60).

A escrita solicita palavras, pede vida. As palavras pedem para serem escritas. Seguindo o questionamento de Brandão: e a vida, por acaso, cessa se não escrevemos? “Seja ela escrita ou não, a vida sempre é escrita, pelas inscrições, traços e rastros com que a marcamos ou a sulcamos”. (BRANDÃO, 2006, p. 33). É na escrita que o sujeito se reinventa, faz sua assinatura, fala em seu próprio nome; assim, a travessia da escrita é “um percurso, um trajeto feito pelo escritor com sua obra, caminho entrelaçado à sua vida, capaz de provocar viradas que vão produzir novas escansões e daí quem sabe, novas palavras e invenções ou reinvenções da vida”. (BRANDÃO, 2006, p. 59; 61).

A escrita em/de Lúcio Cardoso é desabafo e regresso aos seus medos, transtornos, pecados e demônios interiores. “Corpo e escrita estão dramaticamente unidos”. (BRANDÃO, 2006, p. 84). Por isso, a maneira plástica e dramática do sujeito-escritor de encarar a vida transborda em sua escrita, tanto que a plasticidade e a dramaticidade juntamente com a introspecção são as características mais marcantes de sua obra. De acordo com Brandão, “é difícil encontrar um outro escritor brasileiro que seja marcado por

uma dramaticidade tão radical, com inquietações filosóficas e religiosas tão constantes, como as que povoam a obra de Lúcio Cardoso”. (BRANDÃO, 2006, p. 91). Existem “escritores cuja vida é de tal forma enlaçada a sua escrita que se pode afirmar que ela se sustenta nesse lugar de forma visceral, como se o escritor pensasse, sofresse e escrevesse com o movimento de suas pulsações”. (BRANDÃO, 2006, p. 80). É o que acontece com Lúcio Cardoso, segundo Brandão, que acrescenta:

Há escritas que se distanciam do vivido, mesmo quando é uma escrita de si, mesmo que fragmentos do vivido apareçam nas ficções ou em ensaios nascidos da vida e que se transformam em teorias. Em contrapartida, há escritores cujo texto é tão próximo de suas alegrias, dores e tormentos que parece não haver distância entre uma coisa e outra, como se o escrever se fizesse sem mediação: os movimentos do corpo, as pulsações, os arrepios e sobressaltos demonstram uma estranha sincronia, um ritmo sintonizado com o gesto de escrever. É o que me parece acontecer com a escrita de Lúcio: labiríntica, tortuosa, barroca, com volutas que desembocam num vazio irremediável, ela é a expressão da contínua basculação desse príncipe esfarrapado, em contínua oscilação entre a perfeição e a falta. (BRANDÃO, 2006, p. 85).

Assim como discorreremos sobre as subjetividades homoeróticas, especificamente, as subjetividades travestis, também pretendemos discorrer sobre as subjetividades do escritor e de sua escrita. Para tanto, ressaltamos que todos os conceitos até agora discutidos serão novamente resgatados e aprofundados nos próximos capítulos com as análises da novela *O desconhecido* no capítulo II e do romance *Crônica da casa assassinada* no capítulo III.

## **Capítulo 2**

### **(DES)VENDANDO *O DESCONHECIDO***

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

Conforme já proposto, analisaremos as narrativas aqui focadas sob três aspectos que acreditamos compor a escrita travestida de desejo: a identidade, o travestimento (físico e metafórico) e o homoerotismo. Neste capítulo, analisaremos esta tricotomia na novela *O desconhecido* (1940). O desejo entre indivíduos homoeróticos 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.

Em síntese, *O desconhecido* narra a chegada de um sujeito errante na decadente Fazenda dos Cata-Ventos, de propriedade da aristocrática senhora Aurélia. De passado infeliz e “fugindo” da cidade para o interior, o forasteiro recebe nela uma outra 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 pelo protagonista. Antes um desconhecido, agora José Roberto, o protagonista apaixona-se pelo jovem Paulo a quem ensina ler e escrever. Paulo parece corresponder aos desejos 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, o eterno Desconhecido<sup>34</sup>, se mata deixando atrás de si um rastro de paixão, mistério e fascínio.

A começar pelo título da novela, bastante sugestivo por sinal, o título da narrativa nos conduz a uma série de interpretações possíveis. O desconhecido é aquilo que é ignoto, incógnito, anônimo, icognoscível, misterioso, destituído de identificações e referências e que se acha estranho. Assim, o título além de remeter à própria figura do protagonista forasteiro (errante e desviante), proprietário de todas essas características, também nos direciona para a própria condição homoerótica do personagem e do escritor. O homoerotismo, no passado, e ainda hoje, é visto muitas vezes como algo de difícil compreensão, enigmático. Além do que a ciência, em que muitos se apóiam como verdade absoluta, não tem sequer mínimas explicações para tal “fenômeno”. Como algo mais genérico, o desconhecido é aquilo que ameaça nossas certezas, inclusive sexuais, porque

---

<sup>34</sup> A partir de agora toda vez que nos referirmos ao personagem (ao sujeito-homem) faremos uso do termo ‘Desconhecido’ com inicial maiúscula. Isso se justifica para diferenciar o termo-referência à pessoa (ao substantivo próprio) dos demais casos: como o título do livro ou como qualquer outro substantivo comum ou adjetivo presentes na narrativa.

traz o novo, instaura mudanças de raciocínio e comportamento, abala nossas estruturas fixas, rígidas e impenetráveis. “Mergulhar no desconhecido” é ousar, desafiar a norma, quebrar regras.

Neste sentido, a *identidade movente*, impressa no antropônimo reflete essa ideia, já que o prenome ‘José’ significa “o que acrescenta”. O protagonista de fato vem adicionar evolução na trama, já que ele é quem chega para desestabilizar, romper e transgredir, dando fim ao marasmo da fazenda arruinada. ‘Roberto’ representa a imagem do “desnorteado”. É mesmo um errante, sem rumos ou direções, sem destino certo, eterno forasteiro e inadaptado a lugares, pessoas e momentos. Enfim, o desconhecido é aquilo que, sem mais razões ou origens, assusta, afronta, ameaça, afinal, sendo incógnito e de origens ignoradas, pode “causar” fatos imprevisíveis, pode trazer o Mal, instalar o Caos, posto que subverte a ordem, violando a norma instituída. É preciso atentar para o fato de que o protagonista chega para cumprir seu destino e disseminar o Mal, instaurando a desgraça e a fatalidade.

O título também nos remete à própria escrita e ao escritor. A escrita cardosiana tem muito de mistério e obliquidade e, como veremos, se constitui uma escrita oblíqua, obscura<sup>35</sup>, sinuosa, que vela e desvela frequentemente. Quanto ao escritor, o título também nos remete a esse desconhecimento do grande público de sua obra, apesar das grandes polêmicas que provocava entre os críticos de sua geração. Desconhecimento não ignorado pelo escritor. E, finalmente, também nos conduz para uma interpretação de que esse ‘desconhecido’ talvez fosse a própria orientação homoerótica do escritor, que não compreendia seus próprios sentimentos, revelando-se sempre à procura de si mesmo, buscando razões para sua “diferença” e “estranheza”, para o seu “mal”, suspeitado por ele, mas incompreendido pela sociedade. Além do que, podemos supor que Lúcio Cardoso tenha escolhido propositadamente tal título a fim de sugerir que ele mesmo era um “desconhecido” para sua própria família, na medida em que essa não compreendia completamente sua condição homoerótica e a ignorava. Assim, em geral, o título da narrativa é um convite para o não-lugar, para esse universo errante de identidades

---

<sup>35</sup> Conforme o Dicionário Michaelis, o obscuro tem as seguintes acepções: 1. escuro, sombrio, tenebroso; 2. incompreensível, confuso, ininteligível; 3. desconhecido, anônimo; 4. indistinto, indefinido, vago; 5. oculto, velado, secreto, escondido. Oblíquo, por sua vez, refere-se àquilo que está inclinado, sinuoso, tortuoso ou curvo, ou ainda, em sentido figurado, aquilo que é ardiloso, astuto, malicioso, dissimulado, que disfarça os sentimentos. Tais visões serão claramente apresentadas neste capítulo. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php>. Acesso em 21 dez. 2011.

“desviantes”, múltiplas, nômades e peregrinas. Identidades à deriva, como a do protagonista e do próprio Lúcio Cardoso.

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 aos estudos da homocultura. 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, por exemplo, superam a dicotomia tradicional masculino/feminino. @s travestis misturam num mesmo corpo características físicas e psicológicas de homens e mulheres; são e estão masculin@s e feminin@s simultaneamente, num jogo de composição de gêneros que não só questiona a rigidez do conceito de identidade, mas o subverte. @s travestis provam que a identidade não é algo fixo, mas sujeita à metamorfose, tal qual a identidade literária. Recompondo seus contornos e formas, anatomia e psique, @s travestis transformam, recompõem ou recriam suas próprias identidades.

O escritor, por sua vez, pode compor uma de suas facetas através da transfiguração da realidade em ficção, de si mesmo em personagem, podendo, inclusive, 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 através da linguagem, do discurso. 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? Como adiantamos no capítulo I, Lúcio Cardoso era um fervoroso católico e esteve sempre dividido entre a fé cristã e sua condição 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 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 que nos interessa: como o escritor lidava com sua própria condição homoerótica. Os trechos citados são do texto biográfico *Diário Completo* (1970), mas ajudam a entender o porquê da temática na obra do escritor 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 condição homoerótica 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). E continua, intercalando seu discurso com as confissões do sujeito-escritor:

Quem carrega tamanha culpa precisa desesperadamente da misericórdia de Deus. Lúcio então se agarra à graça e ao perdão divino. Mais do que isso, sem conseguir livrar-se do sentimento de pecado, passa a considerar o pecado e a culpa, condições para a manifestação de Deus: “Sem a noção de pecado, não há fé possível”. (CARDOSO, 1970, p. 165). Para ele são as ovelhas desgarradas que fazem com que Deus possa exercer sua infinita misericórdia e capacidade de perdão: “Acho que Deus não se interessa em definitivo senão por aqueles que, uma vez pelo menos, têm a coragem para perder o céu”. (CARDOSO, 1970, p. 182). (VILELA, 2007, p. 145-146).

Tal qual na vida, essa noção de homoerotismo como pecado/transgressão também está na obra. A necessidade de redenção, de perdão divino também está presente, sobretudo na narrativa de *O desconhecido*.<sup>36</sup> Se o desconhecido protagonista busca na morte uma maneira de expurgar-se de seu “pecado” (a condição homoerótica), 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 autorrepresentativa.

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. Assim, Lúcio Cardoso teria vivido a

tensão entre mapas culturais contraditórios: a religião, que interdita, proíbe e/ou demoniza as práticas homossexuais; e a sexualidade, domínio no qual a relação sexual com homens é o signo de uma *verdadeira essência*, de um *verdadeiro eu*. O dilema remete a duas concepções distintas da *natureza/essência* da pessoa. (NATIVIDADE, 2005, p. 267; grifos do autor).

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

---

<sup>36</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 O cita.

“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). 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”. É frequente nas narrativas cardosianas um mal que precisa ser extinto, a presença de um “demônio” que aflige e corrompe suas personagens. Assim, possivelmente ele poderia buscar em sua narrativa uma forma de “expurgar seus pecados” ou de “exorcizar seus demônios interiores”.

É possível que Lúcio Cardoso, como personagem de sua própria história, tenha 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 talvez seja a própria condição homoerótica de José Roberto, não literalmente declarada, mas claramente legível. Mario Carelli afirma em seu *Corcel de fogo* que “Lúcio jamais descreveu com tanta força o fascínio exercido por outro homem”, como o fez em *O desconhecido*. (CARELLI, 1988, p. 121).

De acordo com Vilela, na família Cardoso a condição homoerótica 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 desnordeada, 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 escrita 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). Em correspondência sua disponível no ‘Acervo Pessoal de Lúcio Cardoso’<sup>37</sup>, na Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), no Rio de Janeiro/RJ, o escritor relata que *Dias perdidos* (1943) e *O desconhecido* (1940) são suas narrativas que mais contêm “recordações nitidamente autobiográficas”. (BR FCRB. LC Cp04, prit. RJ, 23/06/1945-19/06/1961).

Na figura oculta do protagonista de *O desconhecido* pode-se perceber um reflexo do autor. A condição homoerótica 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 escrita 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 escrita da obliquidade. Sobre esse discurso oblíquo, Maria Lúcia Campanha da Rocha Ribeiro em artigo intitulado *A escritura oblíqua de García Lorca*, nos dá a seguinte orientação:

---

<sup>37</sup> O Acervo Pessoal do escritor, disponível no Acervo de Escritores Brasileiros (FCRB/RJ), dispõe de 78 pastas contendo desde correspondências familiares e pessoais, artigos e ensaios do/sobre o autor, cartas ativas e passivas, entrevistas, manuscritos de seus diários, novelas, conferências, contos, poemas, romances, peças teatrais, traduções, roteiros cinematográficos, até anotações diversas, recortes de jornais, esboços de narrativas e pinturas, rascunhos, esquemas, desenhos, cadernos, croquis, seus exercícios de recuperação da escrita e outros documentos de inestimável valor literário, sentimental e histórico sobre a vida e obra de Lúcio Cardoso.

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. Gueto porque circunscrito, radicalmente revolucionário; marginal não apenas porque contraposta ao cânon, mas inscrita em suas brechas ou margens. (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: homoerotismo. 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 escrita, já que a escritura é, naturalmente, um método ilusório. A própria escrita é dissimulada já que produz a vida sem ser ela.

E é assim, erguendo máscaras e entremeando fios no tecido da narrativa que o escritor segue enredando o leitor e tramando uma escrita 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 o protagonista, tal como o autor empírico, parece mesmo querer se defender de seu mal irremediável tanto que prefere matar seu objeto 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. Talvez o escritor esteja se defendendo dos questionamentos sociais e se antecipando dando respostas através de sua representação ficcional. 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 @s travestis é difícil 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: @s 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 condição homoerótica 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 seu homoerotismo, 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. Mas por que motivo o autor comporia uma escrita dessa maneira? Estrategista, Lúcio Cardoso parece querer evidenciar um segredo e permitir ao outro a composição de sua própria identidade. Pois bem, podemos perceber, então, três identidades paralelas: autor, narrador e

personagem, justamente pela mistura dessas entidades, desses organismos no corpo da narrativa. Nesse entremeio faz-se necessário tentarmos retirar algumas das infundáveis máscaras que ostentam o autor-criador e suas criaturas.

## **2.2. Travestimento: Quando as máscaras caem...**

A *identidade nômade* e peregrina de José Roberto priva-se da vida e mascara seu ego, (des)velando sua identidade homoerótica. Conforme vimos, Foucault (1998) atentou para o fato de que a identidade do sujeito passou a ser definida pela sua prática/desejo sexual e que o sexo criaria os sujeitos. Relembremos Swain com sua política do nomadismo que é preciso estar além da identidade e essa, enquanto nômade, é “transição”, “troca constante de lugares” e máscaras, é a “reinvenção de mim enquanto outro”. É o que ela chama de *heterotopia identitária*. (SWAIN, 2011a).

Nesse raciocínio, 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 principais personagens.

### **José Roberto: o reprimido e Paulo: o interditado**

José Roberto se aproxima do universo travesti justamente por jogar com uma identidade de outrem. 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. Se @s travestis assumem nomes sociais em seus cotidianos, José Roberto também; razão pela qual a identidade, como vimos no capítulo anterior, 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*).

Os estudos contemporâneos da homocultura, como vimos, seguem nesse raciocínio, pois consideram 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 do 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 evidencia o que já era, 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 antes não pôde viver livremente, assumindo sua condição homoerótica. 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 o protagonista e toda a narrativa. Afinal, assumir a identidade de um morto pode ser mais pesado do que se imagina, talvez 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>38</sup> e se manterá assim até que ele cumpra seu trágico destino final. Mas, há algo de diferente em José Roberto.

---

<sup>38</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 etc.. 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 e em *Crônica da casa assassinada*: Timóteo e Demétrio, além de Ana. Demétrio e Ana, ambos da *Crônica*, já se mostram, desde o início, corrompidos por uma força maligna. Nos demais personagens, o processo de degradação é lento e gradual.

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”:

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 essa é sua nova identidade. Embora José Roberto tenha condição homoerótica, em momento algum se traveste femininamente, mas seu comportamento é ambíguo, dúbio, dissimulado, por vezes artificializado, o que o aproxima d@ 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 idéia de viver à parte como um ser diferente, desde cedo, desde então o habitava”. (CARDOSO, 2000, p. 31).

Como sugere o narrador, o sujeito apartado, marginalizado pela sociedade, condenado a viver isolado por seus desejos anticonvencionais, “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 inadaptação 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 sobre a primeira edição do *Diário* (1961). (ATHAYDE, *apud* SEFFRIN, 2004, p. 11).

Como revela-nos sua biografia, Lúcio Cardoso também se sentia um eterno deslocado em virtude de seu homoerotismo. Passou a vida se reprimindo e se controlando, inclusive na escrita. No entanto, era nela que se permitia falar mais. Assim, a experiência do eu vivenciado no “outro”, como também faz o protagonista, talvez permitisse uma libertação que não era possível em vida. Através da escrita, Lúcio Cardoso teria se permitido viver outros papéis, vestir-se de outras *personas*, “abrir o jogo”, retirar a máscara, ainda que comedidamente.

Talvez, por isso mesmo, tenha composto o indivíduo homoerótico em sua obra como ‘o exótico’, o “diferente”, o “desajustado”. Assim, através de um duplo de si mesmo, possivelmente, Lúcio Cardoso entraria em cena ficcionalmente através da figura “deslocada” de José Roberto, o Desconhecido. Travestir-se em palavras pode ser o que faz Lúcio Cardoso na construção escritural de *O desconhecido*, ao colar-se na figura de um outro para supostamente compor sua própria história. Pode-se imaginar que o sujeito empírico esteja se travestindo de um “outro” para possivelmente falar de um “eu” confessional. Assim, pode ser que esse escritor num duplo jogo especular se projetaria na figura do narrador dúbio e pouco crível para contar a história de um personagem que talvez seja ele mesmo. Tal como fazemos quando falamos de nós mesmos em terceira pessoa. O que pretendemos quando assim procedemos é não revelar que o sujeito da história contada somos nós mesmos, não revelar explicitamente. Não é possível medir ou dimensionar a intencionalidade da voz escritural na projeção de seus personagens, mas é possível perceber resquícios que permitam essa leitura.

Num artifício de disfarce, os escritores, de maneira geral, possivelmente assumem a *persona* de seus protagonistas transfigurando-se em narradores oniscientes. Essa onipresença é justificável, uma vez que, sabedor de tudo, o escritor pode falar sem levantar suspeitas e/ou desconfianças de sua 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, talvez seja um artefato literário desse escritor que possivelmente tenta, e talvez não consiga, vendar as marcas dessas afinidades, os resquícios dessa escrita travestida. Apesar disso, também podemos pensar o contrário: que na escrita ele poderia ser o que não era na realidade cotidiana. Talvez seja mero lugar de ficção ou um exercício de liberdade.

Desse modo, a identidade anônima de José Roberto aponta para uma camuflagem do escritor, uma estratégia autoficcional desse último, muito embora não tenhamos uma autobiografia. Destarte, temos a figura do escritor se travestindo na *persona* de José Roberto. Isso porque a escrita do texto literário permite ao criador deste “erguer” uma máscara que, através do disfarce da ficcionalidade, permite vivenciar o “outro” em si mesmo. Contudo, é preciso lembrar Foucault, para quem o sujeito se faz na escrita, conforme já destacado no capítulo anterior. O que se percebe, então, é uma voz narrativa à procura de si. É o leitor quem deseja perceber essa possível aproximação do escritor de suas criaturas. O texto transfigurado em máscara permite que o escritor assuma posições e papéis inimagináveis no mundo real.

O narrador, após relatar como o protagonista adquire o novo nome, passa a chamá-lo de José Roberto<sup>39</sup>. 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. 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

---

<sup>39</sup> O próprio narrador parece entrar nesse jogo identitário porque a partir do momento que narra, na página 21, a aquisição do novo nome do protagonista não mais o chama de Desconhecido, mas refere-se a ele como ‘José Roberto’. Tanto que o termo ‘desconhecido’ referindo-se ao protagonista aparece apenas 7 vezes (quatro antes da página 21 e três após). Por outro lado, o antropônimo José Roberto apresenta 150 ocorrências desde o início da narrativa ou do momento em que ele é “rebatizado” por Aurélia (página 21). Lembremos novamente que nomear é uma forma de poder e é justamente Aurélia quem nomeia o forasteiro sugerindo a tentativa vã de dominá-lo.

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 nossa leitura prevê ocorre: José Roberto planeja, “de posse do dinheiro de Elisa”, fugir com Paulo para supostamente 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. Como afirma Bataille, “essencialmente, o amor eleva o gosto de um ser por um outro a esse grau de tensão em que a privação eventual da posse do outro – ou a perda do seu amor – não é sentida menos duramente que uma ameaça de morte. (BATAILLE, 1987, p. 225). 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. A indefinição, a ambiguidade e a indecidibilidade são típicas do universo do travestimento e essas características aparecem frequentemente na escrita cardosiana. A respeito dessa “estranheza” do protagonista, é certo que outras leituras são possíveis, porém, a proposta de análise aqui tomada elege o viés homoerótico.

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 estaria o 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, esse 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 desse excerto, temos o juízo de valor emitido pelo escritor travestido de instância narrativa. O narrador parece sempre querer dizer mais do que diz, mas se interdita e se omite: *algo* borbulhava em sua mente e havia “*alguma coisa* que ultrapassava a compreensão dos homens”. Nada se revela, tudo se sugere. 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 que, por si só, carregam sentidos vários, interpretações múltiplas.

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. 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). Já, nesse ponto, pode-se perceber, através da última frase do excerto, que a loucura e a pulsão de

morte já tomavam conta do coração dilacerado do Desconhecido. Era preciso matar para não “perder”, como veremos a seguir.

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 vimos no primeiro capítulo, o homoerotismo já foi tido 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 morte como punição por seu “pecado nefando”. 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”, revolve 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, supostamente 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. José Roberto sentia, segundo o narrador, que “afinal o fim se aproximava, esse fim onde cessariam todas as lutas, onde ressoariam sem eco as vozes impiedosas que desde a infância o acompanhavam”. (CARDOSO, 2000, p. 193). E ele percebe que a velha dor reaparece, “mas, dessa vez, pensou no seu mal sem nenhum sobressalto. Apenas com a lúcida serenidade de quem se certifica do irremediável”. (CARDOSO, 2000, p. 193). E de novo a atmosfera pesada de tão trágica parece cambalear entre o real e o ficcional: “naquele momento, o homem deitado no leito da hospedaria não sabia mais se estava apenas sonhando ou se estava acordado”. (CARDOSO, 2000, p. 195).

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.

Assim, a tragédia desde sempre anunciada se cumpre cabalmente num final comparável ao cinema expressionista.

E de novo se aproximou, lentamente. Sobre a camisa aberta, vojava uma grande mosca solitária. Então, subjugada por uma invencível curiosidade, agarrou nervosamente a manta e puxou-a, recuando logo com um grito abafado: no rosto, que a morte tornara esverdeado, havia um corte enorme que o varava desde a orelha até aos lábios contraídos num ricto amargo. Era esse o único meio de identificá-lo. A mulher persignou-se de novo, recuando até à porta que deixara entreaberta, enquanto a mosca a acompanhava com um sinistro zumbido. (CARDOSO, 2000, p. 197).

O corte na face de José Roberto faz-nos lembrar das palavras de Miguel ao fazê-lo: “– Isto é para que você leve eternamente o sinal da sua vergonha! Desse modo, jamais se esquecerá de mim”. (CARDOSO, 2000, p. 177). Essa vergonha: outra metáfora do homoerotismo. Nessa atmosfera repleta de segredos, o Desconhecido morre desconhecido. 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. Mais adiante retornaremos à figura agoniada de José Roberto transfigurado e transfigurador. Por ora, fiquemos com a figura interdita de Paulo.

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: interditado diante de José Roberto, sem coragem para ousar um pouco mais e abdicar dos sonhos já planejados. Interditado na/pela vida. 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 do protagonista que ele, desesperado, mata já que não pode vivenciar seu amor com Paulo. Contudo, o que os aproxima não é apenas o desejo homoerótico. Paulo quer aprender a ler e escrever com José Roberto. Sobre este ponto abordaremos adiante.

### **Miguel: o espectro**

Miguel causa repulsa em José Roberto, tanto pela personalidade como pelo aspecto físico: “até os seus dedos longos e afilados, dedos de curiosa expressão feminina, tudo despertava nele uma enorme vaga de repulsa”. (CARDOSO, 2000, p. 53). Como um maníaco, sempre com tudo “numa ordem extrema”, obsessiva, passava horas a alisar o “negro e luzidio bigode, terminado em duas curvas caprichosas”. De acordo com o narrador que revela-nos o que pensa e faz o protagonista, Miguel “decerto gastaria ali todo o seu esforço, para dar ao penteado essa graça falsa e oleosa que lhe emprestava o ar de um seminarista retardado”. (CARDOSO, 2000, p. 53). De olhar oblíquo e dissimulado, Miguel “era magro, de uma dessas magrezas longas e pálidas, quase séráficas” e seus movimentos rápidos pareciam “denunciar a cada momento uma força escondida, um perigo prestes a explodir”. (CARDOSO, 2000, p. 53). Aqui, o corpo masculino não é vigoroso, robusto, mas de uma magreza doentia, “quase séráfica”. Miguel é ambíguo, já que apresenta características masculinas e femininas simultaneamente.

Na sociedade patriarcal, o corpo que foge daquilo que é estipulado pela cultura como ‘norma’ ou ‘padrão’ é considerado “estranho”, “diferente”, “abjeto”, “doente” ou

“monstruoso”. Desse modo, a mesma “estranheza” presente no Desconhecido também se encontra em Miguel num misto de desejo e mistério. Miguel admite a José Roberto:

[...] – É muito estranho, mas você se assemelha curiosamente a mim próprio, antes de conhecer a vida. Existe uma época assim, em que a gente vai vivendo às tontas, sem perceber direito o que é este confuso mundo que se agita dentro de nós. [...] Está me vendo agora, mas já fui diferente. Sei bem o que eu era, pois desde há muitos anos olho o meu rosto no espelho [...]. (CARDOSO, 2000, p. 107-108).

Recorre-se novamente ao olhar-se no espelho e se ver como outro, sugerindo-nos, mais uma vez, a ideia do recurso escritural do travestimento. O narrador destaca um Miguel que admite haver também dentro de si uma confusão que se agita, sugerindo uma possível condição homoerótica deste. Como vimos no capítulo 1, a identidade homoerótica perfaz quatro estágios. Tanto Miguel quanto José Roberto perpassam pelo primeiro deles: sentem-se “estranhos”, “diferentes” diante desse “confuso mundo que se agita” dentro deles, ou seja, a afirmação homoerótica de ambos. O narrador força-nos, desse modo, a estabelecer comparações entre o protagonista e o antagonista e nos infla o desejo de desvendar esses seres desconhecidos. Afinal, que segredos guardam? Que cumplicidade é essa que os aproxima e, ao mesmo tempo, os torna tão diferentes?

Nesse universo contra-luz de Lúcio Cardoso e na manipulação do narrador de *O desconhecido* por ele montado, Miguel se revela como um espectro de José Roberto, uma espécie de projeção maligna do protagonista. É tão estranho quanto o Desconhecido, também parece ter uma condição homoerótica e também se mostra dissimulado, reprimido e atormentado. No entanto, é cruel, ambicioso e capaz de cometer qualquer atrocidade para conseguir o que almeja. Miguel é mais um entre os muitos personagens ardilosos, astutos e mascarados da ficção cardosiana.

Miguel, oposto de José Roberto, causa-lhe náuseas com seu “sinistro perfume de flores machucadas” (CARDOSO, 2000, p. 156) e o “excesso de ordem” de seu quarto, “mas, apesar disso, esse cuidado transmitia um certo mal-estar, como se em vez da tranquilidade, respirasse apenas o trabalho febril de um maníaco”. (CARDOSO, 2000, p. 105). Se Aurélia apresentava um exagero físico, Miguel, por sua vez, se destaca por um excesso de personalidade, de comportamento. Assim, tanto Aurélia como Miguel, são figuras *camp*.

Miguel tenta persuadir José Roberto de suas “boas” intenções e se mostra também dissimulado: “– Estive pensando que talvez pudéssemos ser amigos”. (CARDOSO, 2000, p. 105). Miguel parece desconfiar do “segredo” de José Roberto: “É que você é diferente,

sabe? [...] E, inclinado sobre a mesa, tão baixo como se revelasse um importante segredo: – Completamente diferente. [...] Os outros eram corrompidos, fracos, viviam aterrorizados nesta fazenda. Você, não”. (CARDOSO, 2000, p. 107). O próprio Lúcio Cardoso deve ter escutado muito que “era diferente”, afinal em sua obra ficcional e em seus diários, está sempre resgatando essa imagem.

Miguel admite sentir algum fascínio, uma *estranha* atração por José Roberto: “– Vou-lhe confessar que não posso dormir enquanto a claridade da sua janela não se extingue. Esquisito, não é?” (CARDOSO, 2000, p. 108). Mais esquiso é o fato de Miguel dizer a José Roberto que ele era “o homem”. Para quê? Por quê?

– [...] Mas, como já disse, estou diante de alguém dotado de singular atração. Acredito que certos momentos foram feitos para os homens se despojarem dos seus sentimentos mais baixos. Não posso vê-lo passar sem sentir a inveja invadir-me o peito. E, se lhe falo isto agora, é porque acredito que estamos num desses momentos. É preciso que eu lhe diga tudo o que tenho sobre o coração. [...] No dia em que o encontrei, um relâmpago me feriu o pensamento: “eis o homem”, disse comigo mesmo. (CARDOSO, 2000, p. 109).

Despojar-se “dos sentimentos mais baixos” sugere a condição homoerótica, aqui vista como vergonha ou indignidade. O narrador, então, nos “induz a ler” insinuações homoeróticas por parte de Miguel em relação a José Roberto. Dessa forma, o narrador insiste em compor uma atmosfera homoerótica entre os dois, embora o Desconhecido só consiga sentir repugnância pelo astuto e hipócrita cocheiro Miguel.

[...] Devagar, como que aquelas cintilações iam penetrando na sua alma, descendo aos mais secretos recantos, contaminando tudo sob um fogo silencioso e avassalador. Sentia-se suspenso, arrancado daquela *dúbia atmosfera*, pairando acima de tudo, como sob o impulso de uma *força sobrenatural*. [...]

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

– Beba – exclamou numa voz apaixonada –, este vinho selará a nossa amizade. Jamais se encontrarão dois amigos mais unidos, o corpo e sua sombra, o mestre e o discípulo. [...]

– Você bem sabe que nada sou senão uma caricatura do seu demônio. (CARDOSO, 2000, p. 110; grifos nossos).

Em sentido literal, o espectro é mesmo um fantasma; em sentido figurado é um perigo, um prenúncio; daí a ideia de Miguel como um espectro de José Roberto: uma ameaça, uma sombra ou sua assombração. Como aponta o *Dicionário de Símbolos*, a sombra é “equivalente do reflexo ou do duplo” e representa em muitas culturas a “segunda natureza dos seres e das coisas”, “está geralmente ligada à morte”, podendo despertar e revelar no sujeito tendências ocultadas, reprimidas. “É de um lado, o que se opõe à luz; de

outro lado, a própria imagem das coisas fugidias, irreais e mutantes”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 842-843).

A ideia de prenúncio também é recorrente, haja vista que a morte é sempre prenunciada. Ademais, Miguel está sempre prevendo o que ocorrerá e, portanto, configura-se como a ameaça de revelação das verdades ocultadas por José Roberto (a condição homoerótica, o crime etc.). Por serem corpo e sombra, é que Miguel sabe tudo sobre José Roberto, afinal se conhecendo, conhece sua projeção. Também há que se destacar a noção de travestimento presente nas metáforas do espectro e do demônio. José Roberto e Miguel estão constantemente “mascarados”, sendo ou espectros um do outro ou caricaturas do demônio. Isto é, sempre aparecem transfigurados, travestidos.

O autor, portando a máscara ficcional do narrador, nos induz a uma afinidade entre Miguel e José Roberto, pois sugere que ambos, portadores de máscaras, se revestem da aparência do demônio e, logo, se identificam com ele. São, portanto, reflexos um do outro, projeções malignas de seres em contínuo travestimento: “o corpo e sua sombra”, o “demônio” e sua “caricatura”. “A máscara também exterioriza às vezes tendências demoníacas”, desvelando o aspecto satânico de seus portadores, haja vista que não esconde, mas revela “tendências inferiores, que é preciso pôr a correr”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 596). Por outro lado, podemos inferir que Miguel, tal como o escritor, vive de aparências, se esquivando por detrás das máscaras. Ambos “escondem” (ou tentam esconder) suas condições homoeróticas.

Se por um lado, José Roberto ostenta seus “secretos recantos”, onde sua condição homoerótica encontra-se submersa, interdita; por outro, Miguel tenta seduzi-lo com sua “voz apaixonada”. O corpo e sua sombra resgatam a ideia da projeção de um no outro, enquanto a expressão “o mestre e o discípulo” insinua a questão homoerótica, posto que nos remete ao amor grego, às relações entre os erastas e os erômenas, conforme abordaremos adiante. Dúbia é a atmosfera, dúbia é a escrita, dúbios também são nossos personagens. Ambíguos, divididos entre a atração e a repulsa. Opostos e afins no desejo erótico e mortal. De qualquer forma, Miguel se mostra consciente de que guarda uma reprimida afinidade com José Roberto, pois que se vê como uma caricatura do demônio interior do outro, um espelho maligno do outro.

Miguel se mostra extremamente viril e dominador, o que serve como embate para a personalidade de José Roberto, como se um invencível sentimento de repulsa os separasse, “como se suas naturezas fossem feitas de matérias incompatíveis”. (CARDOSO, 2000, p. 103). Na figura viril de Miguel percebe-se também o exercício do poder fálico, “sempre

brandindo o chicote, cortando o ar com silvos agudos e rápidos”. (CARDOSO, 2000, p. 53). Seu chicote, símbolo fálico representativo de virilidade e poder, está sempre presente, marcando-o como um indivíduo ativo, dominador, violento e algoz. Pela violência e pelo domínio é que ele obtém o que deseja. E seu desejo também passa pela esfera sexual.

E nesse aspecto encontramos o sadismo representado pelo desejo, dado mais pela cena sexual do que propriamente pelo objeto. É que, além das insinuações homoeróticas referindo-se a Miguel, o narrador também o apresenta como um sujeito sádico<sup>40</sup>, perverso. O chicote, o bigode, a roupa preta, as botas lustrosas são tipicamente “fetiches”, símbolos do poder e do medo que Miguel exerce nos outros e da crueldade e da violência que promove. Miguel tem prazer em ver o sofrimento do outro, tanto que há, na narrativa, diversos relatos do narrador dando conta dessa violência física, verbal e psicológica para com os seres que o cercam. Os cães sempre agressivos, por exemplo, são espancados com seu chicote em alguns momentos e não alimentados noutros para que fiquem ainda mais violentos. Paulo, Elisa e José Roberto são humilhados por ele. Quando não humilha, Miguel exerce medo e se satisfaz com isso. E mesmo com relação à Aurélia, sua patroa, ele não se mostra submisso, não tem medo dela, funcionando uma alegoria do demônio, pelo fato de transgredir ao pacto Senhor/servo.

Em mais de um momento, Miguel chega a suspeitar da cumplicidade entre José Roberto e Paulo, este sempre literalmente apertado contra a parede. É Paulo quem conta a José Roberto o ocorrido:

– [...] Segurou-me o braço, apertou-me contra a parede: “Você anda de combinação com aquele tipo, não é?” [...] “Sua peste do diabo, o que é que você anda fazendo com aquele tipo? Por que é que ficam de luz acesa tanto tempo?” E como eu nada dissesse, sufocado contra a parede, abandonou-me, afinal. (CARDOSO, 2000, p. 91).

Miguel sonda Paulo, ironizando e insinuando: “o que anda fazendo com aquele tipo?” e afinal, por que é que ficavam tanto tempo de luz acesa? Literalmente sufocado, Paulo negaceia. Mais adiante, Miguel também tenta extrair uma possível confissão do próprio Desconhecido. As insinuações dissimuladas de Miguel colocam José Roberto também contra a parede: o que teria José Roberto para fazer de tão urgente no barracão? E mais: por que a luz acesa tão tarde durante as noites? O que conversariam? Num recurso

---

<sup>40</sup> No vasto universo das constelações sexuais algumas podem ser sugeridas na narrativa: voyeurismo, fetichismo, sadismo, masoquismo, exibicionismo, frotteurismo etc., sobretudo, nas relações entre José Roberto, Paulo, Miguel e Aurélia. Nem sempre elas são claramente identificadas, já que nem todas às vezes estão vinculadas ao desejo sexual. Contudo, em diversas passagens, sexuais ou não, elas são insinuadas ou metafóricas.

estratégico, Miguel mente que já sabia o que Paulo e José Roberto faziam sozinhos no quarto, a fim de que o outro se entregue, revelando a possível “verdade”. José Roberto é mais esperto e nada conta. A sugestão de uma crise de ciúmes por parte de Miguel permanece.

Miguel, de coração agreste e “inflexão apaixonada”, parece ter verdadeira obsessão por José Roberto e dessa vez não mente: sabia mesmo que o Desconhecido servia como professor a Paulo, mas ainda assim, dissimula, insinua e alerta:

– Meu Deus – continuou –, como esse título lhe vai mal! Você vale muito mais do que isso, tudo o que sai das suas mãos é grande, é de causar arrepio aos homens. O nome de professor não lhe serve.

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

– Rei, rei é o que lhe convém. Rei ou imperador. (CARDOSO, 2000, p. 112).

Miguel dissimula constantemente porque tal qual o narrador também se mostra sabedor de tudo. Assim, se revela, deixando cair a máscara que ostenta:

– Quando o vi pela primeira vez, senti despertar em mim um sonho antigo. Decerto, nada possuo de um cocheiro vulgar, sou apenas um destroço como você mesmo. Nasci no seio de uma família pobre, mas que ocupava o que se chama vulgarmente uma “posição”. Apenas não consegui me fixar naquele ambiente: alguma coisa me atraía irresistivelmente para baixo, emprestando não sei que espécie de fascinação a tudo o que repugna a um homem decente. Eu sou, afinal, o que os outros chamam desdenhosamente de um indivíduo sem caráter. (CARDOSO, 2000, p. 176).

Opostos em alguns aspectos, iguais em outros, há uma forte atração entre ambos. Em verdade há mais afinidades que contrastes: ambos inadaptados, reprimidos, impossibilitados de amar, atraídos “para baixo”. Sempre deixando algo “solto no ar”, o narrador mistura os dois personagens desviantes. As insinuações de Miguel são insinuações do próprio narrador que mantém os pensamentos suspensos: “– Escute, não pense que eu ignoro o motivo que o levou a esse crime. Sou muito esperto para ser enganado assim. Aliás, só uma criança não o descobriria. Só uma criança [...]” (CARDOSO, 2000, p. 177). Miguel se aproxima também do próprio escritor ao afirmar que havia nascido “no seio de uma família pobre”, mas de “posição”. A família de Lúcio também não era rica, mas, como é típico em Minas, tinha um renome, um reconhecimento social.

O fascínio por José Roberto é constante e ascendente numa mistura de desejo e repulsa, porque, se por um lado, Miguel deseja o Desconhecido, por outro, o protagonista

não esconde seu asco pelo abjeto cocheiro. Ainda assim, o narrador persiste na “pintura” de uma cena homoerótica, afinal o que escondem “é de causar arrepio aos homens”:

José Roberto cobriu a cabeça com o cobertor, enquanto Miguel, fascinado, aproximava-se de novo. Percebendo que o outro procurava escapar ao seu contato, o cocheiro avançou ainda mais e se debruçou fraternalmente sobre o seu peito, num gesto que parecia resumir ao mesmo tempo todo o seu domínio e toda a sua abjeta humildade. Imóvel, José Roberto sentiu sua aversão se aplacar; não podia fugir à impressão de que aquele homem apoiado nele condensava toda a transcendente baixeza do mundo – era como se descansasse afinal, sobre o seu coração, todo o peso da terra fecunda e negra, poluída pelos gritos dos homens, pelas suas blasfêmias, seus ódios, suas misérias, seus efêmeros triunfos, seus risos ásperos e suas paixões mortais. (CARDOSO, 2000, p. 113).

Percebe-se o clima de pavor inebriado na voz narrativa. O narrador parece assumir a *persona* de José Roberto, o recuado física e metaforicamente, pois o mesmo temor que este sente parece estar também impregnado na instância narrativa. A partir do momento em que o narrador faz uso da expressão “era como se” inicia-se uma digressão que advém da voz autoral. É, portanto, o próprio escritor assumindo seu ponto-de-vista, mas travestido de instância narrativa. Uma introspecção que mistura os sentimentos do personagem aos do escritor, associando-os, através da onisciência desse narrador.

Diante dessa constatação parece-nos perfeitamente viável associar os tormentos existenciais do protagonista àqueles pessoais vivenciados pelo escritor. Assim sendo, José Roberto pode ser visto como um espectro do escritor (o seu ‘fantasma’ interior ou a ‘ameaça’ reveladora da verdade) e o narrador como um alterego do *autor empírico*. O narrador, esse sim, é a *persona* criada para compor a história do escritor como a estória de um outro (o Desconhecido). É, portanto, a máscara que se sobrepõe entre o personagem e a voz autoral. Esse raciocínio nos parece cabível, uma vez que a máscara é um “símbolo de identificação” e “não é inócua para quem a usa”, ou seja, seu usuário, “tendo desejado captar as forças do outro lançando-lhe as ciladas de sua máscara, pode ser, por sua vez, possuída pelo outro; a máscara e seu portador se alternam”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 597-598). Tal como ocorre no teatro, o escritor, como ator-autor que é, ao portar a máscara ficcional, se identifica com o personagem representado, tanto que se projeta na figura do protagonista de sua narrativa. Quando alguém se identifica “a tal ponto com o seu personagem, com a sua máscara, que não consegue mais se desfazer dela, que não é mais capaz de retirá-la; ela se transforma na imagem representada”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 598). Talvez por isso seja possível

visualizarmos autor, narrador e personagem como máscaras ficcionais de um mesmo portador.

### **Aurélia: a mulheríssima**

Aurélia, mulher varonil, embora não tenha inclinação homoerótica, também se revela uma travesti, posto que carrega em si características e atitudes exclusivamente reconhecidas como masculinas. Aurélia traz em si a convergência do masculino e do feminino, como ocorre com @s travestis. Embora biologicamente mulher transfigura-se em homem, mas utiliza constantemente uma máscara feminina em seu excesso de adereços, vestimentas e maquiagem. Desprovida de juventude e beleza, chantagista, manipuladora, dominadora e má, ela representa o poder patriarcal masculino. Por outro lado, é o feminino em falência.

Aurélia foge completamente do padrão cultural de feminilidade, haja vista que é feia, envelhecida, viril, ativa, prepotente, rude, insensível e não é mãe<sup>41</sup>. Ela representa a “mulheríssima” a que nos referimos no capítulo anterior. Como uma travesti ela também sente-se “mais que simplesmente mulher”. É “*toda feita*”, montada num exercício de poder e na representação do macho ativo e dominador. Embrutecida por uma vida amarga de desafetos e paixões frustradas, ela é uma mulher fálica, um macho “preso” num corpo feminino, dado o seu domínio exercido sobre aqueles que a cercam.

Tomando de empréstimo o raciocínio de Lacan (1978), para quem a mulher fálica é *simbolo da falta*, Aurélia, nesse sentido, representa bem essa figura, visto que deseja “ter”<sup>42</sup> o falo (símbolo do desejo e da falta), porta-se virilmente (embora ambígua) e está sempre incompleta: falta-lhe filhos, falta-lhe um companheiro (possivelmente “José Roberto”), falta-lhe ser amada, falta-lhe beleza e juventude. Não por acaso, a mulher fálica

---

<sup>41</sup> Culturalmente, a maternidade é reconhecida como concretização ou característica fundamental do ‘ser mulher’. Isto é, a feminilidade, para algumas culturas, só é plena quando ocorre a maternidade. Os estudos psicanalíticos, sobretudo os freudianos, também fazem esse apontamento, destacando a relação intrínseca entre maternidade e feminilidade. Para saber mais, consulte na internet o artigo *Diálogos entre feminilidade e maternidade: um estudo sob o olhar da mitologia e da psicanálise*, de T. S. Emídio e F. Hashimoto e suas referências bibliográficas.

<sup>42</sup> Se por um lado, Aurélia quer ‘ter’ o falo, em virtude desse aspecto da falta; por outro, deseja também ‘ser’ o falo, já que, conforme Butler, comentando Lacan, “para as mulheres, ‘ser’ o Falo significa refletir o poder do Falo, significa esse poder, ‘incorporar’ o Falo, prover o lugar em que ele penetra, e significar o Falo mediante a condição de ‘ser’ o seu Outro, sua ausência, sua falta, a confirmação dialética de sua identidade”. (BUTLER, 2003, p. 74). “Ser o Falo é ‘encarnar’ o Falo como o lugar em que ele penetra”. (BUTLER, 2003, p. 223). Aurélia tanto queria ser o objeto de desejo do Desconhecido, como queria exercer o poder (domínio, sedução) sobre ele. Há, no mínimo, um jogo de ambiguidade aqui.

é vista pela psicologia como “a mascarada”<sup>43</sup>. Com isso, Lacan entende que o sexo anatômico não determina nem é suficiente para a distinção dos sexos no inconsciente. Desse modo, Aurélia, travesti que é, ratifica o caráter performativo dos gêneros.

A figura aristocrática da “mulher de idade, vestida de escuro, a gola alta presa por uma pedra idêntica à que trazia no dedo” assustava. “De cabeça erguida, toda ela parecia irradiar uma sombria e desdenhosa majestade” (CARDOSO, 2000, p. 20). Era uma criatura demasiadamente real, pois “pertencia a essa raça dos que imprimem realidade até mesmo aos fatos mais inverossímeis”. (CARDOSO, 2000, p. 75). Tal figura diabólica causava medo e espanto: “o homem reparou em que os olhos da velha brilhavam estranhamente na sombra. Qualquer coisa comprimiu o seu coração como uma obscura advertência”. (CARDOSO, 2000, p. 71). Calculista e dissimulada, a aristocrática senhora se transfigura no que deseja para conseguir o que intenta. Finge-se de bem-intencionada a todo o momento; é uma figura dúbia, suspeita e controversa.

O narrador faz questão de descrevê-la ora como demasiadamente real, ora como extremamente artificial, tal qual uma travesti: “E ela vivera, devia ter um passado como os outros, devia ser mais do que aquele triste espectro que representava. [...] A sua voz era insinuante, despida do tom artificial com que em geral ela se dirigia às pessoas”. (CARDOSO, 2000, p. 82). Até mesmo a voz é “transformada”, “trabalhada” quando quer, exatamente como no universo travesti em que a voz é “montada”, disfarçada e soa artificialmente, na maioria das vezes. “*Toda trabalhada*” em domínio, elegância e poder, Aurélia ostenta-se como uma travesti com seus vestidos exuberantes e joias chamativas e inveja aquela que seria “melhor” que ela: Nina. Nina, que desde o nome<sup>44</sup>, traz em si tudo aquilo que Aurélia não possui: ingenuidade, passividade, juventude, meiguice e beleza. Aurélia defende-se frequentemente da comparação inevitável entre as duas, do olhar social diante da contradição entre ambas.

Figura obscura, Aurélia parece estar sempre sofrendo de um mal-estar, de uma constante dor de cabeça, embora mais doente do que doente. Sempre desejosa de pouca luz com “traços habitualmente petrificados no gelado de quem se coloca acima dos outros, por desprezo ou por indiferença”, a velha de “pupilas frias e enigmáticas” é construída, pelo autor, como um ser diabólico, como um ser da sombra. (CARDOSO, 2000, p. 126-127). Por sinal, algo muito constante nas narrativas cardosianas, bem como essa constante atmosfera de medo e suspense, como se estivesse sempre algo por dizer, algo a ser

---

<sup>43</sup> Butler fala das “estratégias da mascarada” no segundo capítulo de *Problemas de gênero*, página 74.

<sup>44</sup> Nina é redução de ‘menina’, o que aponta para uma inocência e uma doçura típicas da infância.

desvendado. E a escrita desvelando, “como se desejasse surpreender o rastro de um segredo”, vela aprofundando “o mistério daquelas trevas”. (CARDOSO, 2000, p. 127-128).

Na atmosfera pesada transfigurada em sombras era “como se alguém caminhasse na obscuridade”. (CARDOSO, 2000, p. 126). Algo que não passa despercebido nem mesmo aos olhos de Aurélia:

Miguel me disse que, todas as noites, *alguém*, um desconhecido, a sombra de um homem talvez, se introduz na fazenda e passeia nos lugares ermos. Quis que me explicasse quem era, mas ele riu e disse que, se eu o visse, reconhecê-lo-ia imediatamente, pois os seus olhos ardem como duas brasas. (CARDOSO, 2000, p. 128; grifos e aspas do autor).

Se os olhos do Desconhecido “ardem como duas brasas” é porque há uma sugestão da existência de um ser transfigurado, uma “sombra”, um “demônio” talvez. Aurélia supõe que se trate de “fantasmas”, mas como sugere ela mesma, “na realidade alguma coisa” estava “para acontecer” naquela fazenda. Era “mau agouro quando os cães” uivavam daquele modo. “E Elisa sentiu que realmente uma ameaça pairava sobre todos eles”. (CARDOSO, 2000, p. 128). Até mesmo o ambiente parece estar transfigurado de sombras, medos e tormentos.

Percebe-se aqui, novamente, que o escritor propositadamente mistura as vozes das personagens com a voz do narrador, construindo uma tradução das falas das personagens e compondo, assim, uma escrita encenada. Nesta confluência de vozes (do autor, do narrador e dos personagens), destaca-se a figura do escritor (*autor empírico*) como responsável por essa escrita da (dis)simulação. Dizendo-se na narrativa, mas disfarçado em narrador onisciente, o escritor consegue contar sua própria história, sem que se declare protagonista dela.

É certo que Aurélia veste-se femininamente, mas tem atitudes viris, atribuídas culturalmente aos machos. É preciso ressaltar que Aurélia não tem inclinação homoerótica, pois que “desejosa” de José Roberto que a recusa frequentemente por afeição e fidelidade a Paulo. Esse aspecto também sugere a situação conflituosa que o Desconhecido vivia: entre a masculinidade e a afirmação homoerótica e que seu desejo definitivamente não era pelas mulheres. Como não percebe a condição homoerótica de José Roberto, Aurélia tenta seduzi-lo o tempo todo, num desejo obsessivo-compulsivo, doentio e possessivo:

[...] – Aliás, menti quando afirmei que o estava esperando há várias noites. Há muito tempo, há vários anos que espero alguém, uma pessoa qualquer que bata à minha porta e diga: “Aqui estou, sou eu”. [...] não me deixe, não me abandone como os outros. [...] Você não concebe o padecimento de não se ter ninguém

em quem consumir o nosso amor ou o nosso ódio. Nem pode imaginar o que é ficar encerrada dentro de si mesma, como num inviolável sepulcro. [...] não parta, fique junto de mim, não me despreze, não me odeie, não tenha medo como os outros. (CARDOSO, 2000, p. 147-149).

Assim como ocorre com o próprio Lúcio Cardoso, com Miguel e com José Roberto, Aurélia também permanece “encerrada dentro de si mesma”, amargando “o mistério da sua natureza solitária, mergulhada nas trevas, sem nenhuma crença, sem nenhum amparo, sem outro caminho que o seu perpétuo rancor”. (CARDOSO, 2000, p. 148). Por seu desejo violento de posse, o narrador compara Aurélia a uma “ave de rapina”, sempre pronta para o ataque insaciável. Tal desejo de posse se justifica no universo d@s travestis, pois, conforme Sarduy, o travestimento é mesmo uma “aventura de posse do Outro”. (SARDUY, 1979, p. 34). Percebe-se nas palavras de Aurélia que seu maior sentimento é o da solidão num desejo mórbido e também sádico de possuir para aniquilar, de posse de um “objeto” que pudesse ser “estraçalhado” quando quisesse. José Roberto se mostra ciente disso.

Naquele momento, sentindo o hálito morno daquela mulher, recebendo em pleno rosto o jato apaixonado das suas palavras, José Roberto teve medo. Um instinto obscuro advertiu-o do perigo que mora nesses seres chagados pela decepção, nessas almas que se bloqueiam num frio ressentimento. Diante daquela face trabalhada com o capricho de uma *velha máscara*, compreendeu o mistério da sua natureza solitária, mergulhada nas trevas, sem nenhuma crença, sem nenhum amparo, sem outro caminho que o seu perpétuo rancor. [...]

– É impossível – disse. – não posso lhe dar o que me pede. Ninguém pode. *Não é um amigo, é um escravo que está procurando. [...] Precisa de alguém, de uma alma que seja sua, que esteja sob o seu domínio como um objeto que pode ser estraçalhado a qualquer momento. [...]*

Sempre em silêncio, José Roberto moveu a cabeça devagar. O que as palavras daquela mulher revelavam era o mais animal dos desejos, a mais violenta e a mais inútil das paixões, esse absurdo e tenebroso desejo de posse, essa vontade de reduzir e aniquilar, que *nos habita* como o mais diabólico sinal da natureza humana. Aurélia parecia mais moça, ardendo na sua impiedade, revelada inteira naquele minuto, exposta até os mais obscuros recantos da sua alma. [...]

A solidão daquela mulher pareceu-lhe um monstruoso castigo. Mas não pertencia somente a ela, como um abominável privilégio, era uma espécie de maldição lançada sobre todo o gênero humano. (CARDOSO, 2000, p. 148-150, 153; grifos nossos).

O próprio narrador admite aqui que também possui esse desejo de posse, pois se coloca neste contexto: “essa vontade de reduzir e aniquilar, que *nos habita*”. Em vários outros momentos do texto, o narrador se insere no discurso, comprovando a tese de que há uma clara intenção de se misturar as três entidades: autor, narrador e personagem. Se o narrador, *persona* manipulada pelo autor empírico, faz questão de se inserir no discurso, isso aponta para uma tentativa também do próprio escritor de se colocar dentro da trama

narrativa como se pode perceber em trechos como este: “Oh! A terrível ressonância dos nossos próprios atos, esses ecos que se distanciam das nossas ações mais ínfimas, como os círculos na água imóvel de um lago..”. (CARDOSO, 2000, p. 190). A digressão do escritor, além de adentrar no discurso, suspende o pensamento com as reticências, ratificando o caráter reflexivo da passagem e a sua entrada no discurso.

Contudo, a obliquidade de que outrora falamos está não somente na escrita, mas além dela, ou seja, a dissimulação do escrito e do escritor perpassa também por seus personagens, como já adiantamos. Em *O desconhecido*, por exemplo, há dissimulação entre quase todos os personagens, mas, sobretudo, entre José Roberto e demais: nos diálogos entre José Roberto e Paulo, José Roberto e Aurélia, José Roberto e Elisa, José Roberto e Nina. Dispostos a satisfazer seus interesses, praticamente todos os personagens mascaram-se, fingindo-se de amigos e bem-intencionados.

Nesse ambiente de dissimulações e dissimuladores, alguns percebem a hipocrisia dos outros, como Aurélia com relação a Miguel: “com este não tenho descanso, sei que é uma fera disfarçada: ele me matará no primeiro momento de descuido. Quando olha para mim, vejo a morte gravada nos seus olhos. Bem sei que ronda a fazenda durante a noite, na esperança de encontrar o momento oportuno”. (CARDOSO, 2000, p. 151). Embora perceba a dissimulação de Miguel, a “fera disfarçada”, Aurélia também é dissimulada e só não parece esconder a inveja e ódio que sente por Nina ao admitir que daria tudo na vida para que Nina não mais existisse. A dissimulação nessas relações traz a ideia do uso da máscara como artifício. Interessante observar que os personagens carregam máscaras, pois que, mesmo aqueles considerados bons são constantemente descritos com olhares sombrios, atitudes esquivas, ações escusas e movimentos fugidios. A impressão que se tem é que todos se constituem “feras disfarçadas”, sempre ocultando “verdades”.

Também se percebe que, pela descrição do narrador, Aurélia é uma figura dúbia, há muito adepta do “artifício” da “velha máscara” e exagerada, uma típica criatura do excesso, travesti por excelência, haja vista seu figurino configurado literalmente pela ostentação (luxo e exagero). Até mesmo o rosto de Aurélia parece ser composto por uma máscara que se transfigura conforme o momento. O desejo por José Roberto faz com que Aurélia se pareça “mais jovem”, travestindo-se de jovialidade e paixão. Há nas palavras do narrador uma noção de ardência, de calor que nos remete ao desejo sexual e à figura diabólica transfigurada em mulher. O narrador relata-nos que José Roberto é claramente tentado pela mulher em chamas ao seu lado.

Seu brilho e esplendor, tal qual uma travesti, ofusca: “José Roberto acompanhou-a, vendo desatarem-se na obscuridade as longas pregas do seu vestido de veludo. Realmente, ele nunca a tinha visto assim, vestida com uma pompa tão solene, um apuro tão grande nos menores detalhes”. (CARDOSO, 2000, p. 146). E “viu faiscar sobre o seu peito magro o esplendor de uma enorme safira”. (CARDOSO, 2000, p. 146). O narrador vai compondo a descrição de Aurélia através de contrastes: “estava mais pálida, mais fina, com os traços cruéis acentuados de um modo mais nítido ainda. Devia ser por causa do contraste entre o seu rosto amaciado pela pomada e o azul-marinho do vestido em talhe antigo que usava naquele momento”. (CARDOSO, 2000, p. 146). O “anel de safiras brilhava também nos seus dedos” (CARDOSO, 2000, p. 147) e “a saia de veludo, em ondas caprichosas, alastrava-se pelo chão empoeirado”. (CARDOSO, 2000, p. 150). A silhueta esguia da mulher se projetava pesadamente na parede de maneira sombria, parecia um outro ser, pois “José Roberto viu sua pesada saia arrastar-se pela sala, enquanto a sombra da mulher se alongava na parede nua”. (CARDOSO, 2000, p. 153). Na parede, a projeção (nua) da mulher denunciava o desprovemento da máscara, da saia longa e pesada. Era como se a sombra refletisse a “essência” daquele ser, sem ocultamentos. Assim, a descrição revela também um “espectro”.

Nessa descrição nota-se uma figura bem próxima d@ travesti. Ao compor-se esplendorosamente, Aurélia acaba por revelar “seus traços cruéis acentuados de um modo mais nítido ainda” e as unhas grandes, tal qual as de uma travesti, parecem “garras” que se preparam na posse do objeto desejado. A figura fantasmagórica de Aurélia nos faz lembrar da avó algoz do Desconhecido, talvez por isso Aurélia amedronte tanto José Roberto. Embora esteja femininamente trajada, Aurélia “monta-se exageradamente” com uma roupa extravagante, joias chamativas, maquiagem em excesso e comportamento sedutor, agressivo e dúbio. Aurélia, composta dessa maneira, representa dominação, poder, opulência, atividade em oposição à figura passiva, dominada, pobre e subjugada do protagonista. Aqui, os papéis sociais de gênero se invertem: o macho parece fêmea e a fêmea parece macho. A aproximação entre ambos se dá apenas num ponto: na angústia de seus corações solitários e de suas mentes atormentadas, ambos *encerrados em si mesmos*.

Quanto a essa artificialidade e exagero desses personagens, encontramos Denilson Lopes que em “Terceiro manifesto *camp*”, de *O homem que amava rapazes e outros ensaios*, nos fala do ‘*camp*’ sob dois aspectos: o comportamento afetado, caricaturesco de alguns homossexuais e a estética responsável pelo estilo ‘brega assumido’. Lopes destaca no *camp* a preferência pelo exagero e no travestimento a artificialidade: “[...] o

travestimento como valorização do artifício como categoria central [...]” (LOPES, 2002, p. 103). Ambos, artifício e exagero, é que compõem a estilização *camp* que está sempre associada a algumas estratégias performativas, tais como a ironia, a sátira, o burlesco e o travestismo.

Assim também faz Lúcio Cardoso: o uso do artifício do travestimento no processo escritural, disfarçando-se na narrativa e travestindo a própria realidade em ficção. Para tanto, fará ele uso da alteridade (compondo-se num outro), da interdição (velando ou encobrindo fatos), da transgressão (propondo temáticas problematizantes) e da introspecção (deixando implícitos pontos de vista e despertando reflexões). As digressões presentes na narrativa interferem no desenrolar dos fatos e na vivência dos personagens dentro da obra ficcional. As constantes temáticas transgressoras apontam também para uma determinada visão de mundo, denunciando em meio à narrativa uma tomada de posição da voz autoral. O artifício é a matéria-prima da travestilidade que, além da construção de uma subjetividade masculina e/ou feminina, constrói identidades performativas. Assim é a própria Aurélia: performativa, pois que se traveste de *lobo em pele de cordeiro* quando necessita.

Num outro ensaio, “E eu não sou um travesti também?”, Denilson Lopes discorre, sobretudo, sobre a aparência travesti que, segundo ele, é formada de subjetividades através do uso de máscaras, do travestimento, do simulacro. Segundo Lopes, a subjetividade é evidenciada pelo uso da máscara e essa “não é disfarce de um vazio existencial, mas uma tácita vontade de coexistir”. (LOPES, 2002, p. 70). Para ele, a aparência travesti tem maior importância que a própria identidade travesti e “sua busca pelo feminino não é outra coisa senão a busca da androginia, da ambiguidade”. (LOPES, 2002, p. 72). É a “identidade como devir”, razão pela qual consideramos identidade de gênero e orientação sexual produtos culturais e distintos, haja vista que sexo e gênero são conceitos vulneráveis, sujeitos a ‘transformações’. @ travesti, figura que quebra as noções de heteronormatividade e homogeneidade social, torna-se ambíguo@, pois está sempre neste *entre-lugar* de gêneros, dividida entre a cultural “virilidade masculina” e sua própria “feminilidade travesti”. Desse modo, Aurélia é composta: alternando entre uma e outra e usando dos subterfúgios da dissimulação, da ingenuidade e do poder fálico que exerce para conseguir o que deseja. Ambígua, Aurélia é a “mulher-macho” que domina e subjuga aqueles que a rodeiam.

Impossibilitados de amar, tanto José Roberto quanto Aurélia são criaturas de sexualidades reprimidas. O primeiro por sua condição homoerótica; a outra pela

incapacidade de amar, uma vez que nunca encontrara alguém que se deixasse dominar. Contudo, mais interdição e transgressão podem ser encontradas no homoerotismo. Por envolver uma relação majoritariamente condenável pela sociedade, tudo parece mais transgressor e interdito quando eles se amam...

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

*O desconhecido* e *Crônica da casa assassinada* possuem uma escrita 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. José Roberto deseja Paulo, assim como Timóteo guarda um desejo secreto por André. É preciso salientar que não há em nenhuma das narrativas aqui estudadas a consumação do desejo. Conforme dito, esse 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, ou seja, uma aprovação suprema da heterossexualidade.

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:

José Roberto sentiu-se assaltado por um súbito pressentimento: decerto, era a ele que procuravam. Também Paulo devia ter tido idéia semelhante, pois o seu olhar abandonou a escuridão da noite e fixou um minuto a face do companheiro. 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, deveriam 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 segredo precisam da libertação, pois era como se tivessem sido “colhidos pela engrenagem de um fato misterioso e inesperado”. Parecem se completar um no outro e desse 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 para com o outro. 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. A instância narrativa não deixa completamente explícito que o desejo de José Roberto é correspondido. Narra tomando o ponto-de-vista apenas do protagonista e deixando a condição 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*”.

“Amor grego” é uma expressão já em desuso, mas que foi bastante utilizada para se referir ao homoerotismo masculino, 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, ou seja, o *eromenos* jamais deveria “procurar” seu *erastes*. A condição homoerótica, nesse caso, tinha conotação de aquisição de conhecimento, sabedoria, inteligibilidade, pujança, preparação para a vida adulta e para o uso “correto e sensato” dos prazeres, lembrando Foucault. 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: *paederastía*), isto é, a prática sexual entre um homem adulto e um outro mais jovem. Por extensão de sentido, esse termo adquiriu ao longo da História uma conotação equivocada, referindo-se a qualquer relação homoerótica masculina. Conforme Carlos Figari, a pederastia, como se conhece hoje, ligando sexualmente um adulto e um menor de idade (adolescente)<sup>45</sup>, só aparece como delito após o século XIX. (FIGARI, 2007, p. 79).

Em sua *História da Sexualidade II – O uso dos prazeres*, Foucault discutindo o mundo grego dos últimos séculos antes de Cristo, esclarece que o amor entre rapazes era bem visto pela sociedade grega daquela época, desde que esse amor cumprisse a função de educação, ética e estética.

[...] nas práticas dos prazeres que não são condenados, numa vida de casamento onde, no exercício de um poder marital, nenhuma regra nem costume impede o homem de ter relações sexuais extraconjugais, em *relações com os rapazes* que, pelo menos *dentro de certos limites*, são *admitidas, correntes e até mesmo valorizadas*. (FOUCAULT, 1998, p. 25; grifos nossos).

Amava-se o belo, geralmente representado pelos corpos masculinos jovens, atléticos e viris e a experiência de vida e sabedoria dos mais velhos; portanto, as relações entre pessoas do mesmo sexo só seriam concebíveis se um homem adulto (*erastes*) fizesse a iniciação de um outro mais jovem (*eromenos*). As relações entre homens de mesma faixa etária eram condenáveis. O uso dos prazeres na Grécia antiga deveria servir à honra do cidadão. Jurandir Freire Costa (1994) explica que a “homossexualidade” grega era fruto de uma sociedade culturalmente sofisticada em que a pederastia era não apenas recomendada como louvável, mas também praticada por toda a elite moral, intelectual, política, artística, guerreira e religiosa. A pederastia era considerada, segundo ele, a forma mais nobre de amor entre os gregos.

De acordo com Foucault (1998), no mundo grego é a oposição entre passividade e atividade nas relações sexuais que causa polêmica, como inclusive ocorre até hoje. O homem, no mundo grego, até poderia ter relações sexuais com mulheres ou rapazes, mas deveria permanecer viril, livre, “senhor de si mesmo”, renegando a passividade<sup>46</sup>. O jovem desde que fosse viril e se entregasse à passividade apenas naquela época de sua vida e com

<sup>45</sup> Contemporaneamente ocorrem algumas confusões entre pedofilia e pederastia. É preciso esclarecer que mesmo no mundo grego a pederastia é a atração por rapazes e a pedofilia é a atração por meninos.

<sup>46</sup> Lembrando que a noção de passividade como oposta à de virilidade é produzida pela cultura. Isso se deve aos chamados “papéis sociais de gênero”, em que a mulher deve ser feminina, passiva e submissa e o homem, viril, ativo e dominador.

a consciência de que estava sendo preparado para a vida adulta, era bem visto e aprovado pela sociedade.

Desse modo, essas relações entre homens deveriam respeitar algumas “regras” sociais/culturais. O efebo não poderia se identificar na posição degradante de objeto de prazer (passivo), já que futuramente seria um “senhor dos prazeres”. Caso isso ocorresse, o amado (rapaz) ficaria desonrado, humilhado e mal-visto pela sociedade grega. A virilidade de ambos deveria ser respeitada e preservada. O amado não poderia ceder antecipadamente e o amante deveria respeitar a faixa etária de seu iniciado e o tempo (duração e frequência) dessas relações, do processo de transformação do objeto de prazer em sujeito senhor dos prazeres. Portanto, a ideia de homoerotismo que existe nos dias de hoje é completamente diferente daquela do mundo grego.

Dessa forma, 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 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, ou melhor, 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, não seria ainda assim a mesma criatura? E, de repente, senti 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 condição 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 do homoerotismo 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. José Roberto se sente um escravo de si mesmo, um ser condenado, arrebatado pelo Mal e “prevê” tragédias em decorrência do seu “amor proibido”. Tal qual Aurélia, é também um enclausurado, um reprimido. Talvez, por isso mesmo, são tão constantes as reflexões sobre sua solidão e agonia.

Com relação a esse autoencarceramento, 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. A pesquisadora 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”. (ROSA E SILVA, 2004, p. 72). Dessa forma, a condição homoerótica de José Roberto, descrita pelo narrador, faz dele um sujeito torturado repleto de monólogos interiores.

Enquanto ele falava, José Roberto examinava mais uma vez o seu rosto, esse rosto infantil que já se habituara a ver ao lado do seu, e que, entretanto, algumas vezes, não podia deixar de contemplar como uma visão irreal. Tão grande proximidade o assustava. Não se julgara sempre como o lobo solitário da história, e não se comprazia orgulhosamente nessa solidão? Como era terrível e inesperada aquela morna presença junto dele! Às vezes, durante a noite, despertado pelo calmo ressonar do companheiro, levantava-se, acendia silenciosamente a lamparina, aproximava-se, inclinava-se sobre ele, inclinava-

se tanto que chegava a sentir no rosto a surda palpitação daquele sono tranquilo. Toda a face parecia então banhada numa luz extremamente pura. O que ele, José Roberto, sentia nesse momento jamais poderia dizer; era como se ele próprio tivesse cessado de existir, como se tudo em torno tivesse parado misteriosamente o seu movimento, encerrado para sempre, como uma paisagem petrificada, no âmago daquele minuto. Jamais tornaria a evocar a imagem de Paulo como um ser isolado no seu pensamento, mas o próprio quarto, as traves, a janela aberta, o silêncio da noite, o grande espaço vazio, tudo ressurgiria incorporado àquele instante, como se nele estivesse fundido pela força de uma poderosa harmonia. (CARDOSO, 2000, p. 89-90).

A atração pela pureza e ingenuidade do companheiro semipueril é inegável, a ponto de o Desconhecido concebê-lo como uma “visão irreal”. Toda a passagem é descrita como numa espécie de confissão de fascínio e adoração.

Como se percebe, o pensamento que Lúcio Cardoso reserva a José Roberto gira em torno daquilo que se convencionou por muito tempo: o homoerotismo como doença, loucura ou perversão, algo reservado aos condenados, típico dos “*devassos*”, como vimos no capítulo I. Em *O desconhecido* o protagonista vê seu desejo homoerótico como culpa, como uma renúncia a Deus e que, por isso mesmo, necessita de redenção, do perdão divino para ser aceito e se autoaceitar. Além de indigno de provar de Eros, se sente também indigno da felicidade, pois que se vê como um condenado, “possuía essa desconfiança prematura que é, nas criaturas rudemente vergastadas pela adversidade, uma espécie de sexto sentido”. Sempre desconfiado e sentindo-se perseguido, achava que “qualquer parcela de alegria, de felicidade ou de esquecimento era para ele um fato tão inesperado, tão irreal, que se sentia tímido, sufocado”. (CARDOSO, 2000, p. 88).

A afirmação homoerótica de José Roberto torna-se muitas vezes sinônimo de solidão e se traduz como uma marca. Entretanto, num dado momento admite: “é a primeira vez na minha vida que não me sinto assim”. (CARDOSO, 2000, p. 98). Ora, mas por quê? Somos induzidos a imaginar que o Desconhecido já não se sente mais tão sozinho porque já possui um objeto de desejo (Paulo) e pode vivenciar seu amor, ainda que interdito. Refugiado naquela remota fazenda decadente das Minas Gerais continua sem poder vivenciar seus desejos homoeróticos, uma vez que sofre as perseguições e reprovações de Aurélia, Miguel e de si mesmo. De acordo com o narrador, José Roberto se faz consciente de sua “loucura”: “E, lucidamente, sabia que conseguira adormecer dentro dele a loucura”. (CARDOSO, 2000, p. 70). Daí o fato dessa repressão de desejos ser patentemente reforçada: o desejo homoerótico é pecaminoso, sob o olhar do narrador. Haveria, pois, como conciliar pecado e virtude ou desejo e culpa? Este raciocínio é das três entidades imbricadas: autor, narrador e personagem.

Há que se ressaltar que ocorre também uma sugestão do homoerotismo enquanto fraqueza, posto que não só se fala que José Roberto fora desde a infância muito fraco e doente, como também o protagonista está sempre associado aos personagens fracos e oprimidos da narrativa: Paulo, Nina e Elisa. É com eles que tem melhor convívio, com os quais mais se identifica, tanto que ao se ver diante da “perda” de Paulo para Nina e da partida/fuga de Elisa se vê sem chão, sem perspectivas, perde sua estabilidade mínima; se desespera, mata e foge para, enfim, se matar. Há também uma intensa identificação do protagonista com Elisa, sugerindo que ele se sentia amparado e protegido pelas características maternas da criada. A afinidade entre eles também se deve ao fato de que ambos se sentiam importantes e humanizados naquela fazenda.

Destaque também para este lugar mineiro decadente: a fazenda antiga “cuja época de esplendor já passara”, outrora rica e bem-sucedida, agora falida, com seus cata-ventos de asas quebradas; vivendo de suas últimas misérias. Como sabemos, o ambiente das fazendas, das casas-grandes é, historicamente, símbolo do universo patriarcal por excelência<sup>47</sup>. O escritor compõe um cenário bastante sombrio e em ruínas como um reflexo do espírito atormentado de seu protagonista. A fazenda, por exemplo,

mal emergia das árvores. Via-se apenas, acima das copas escuras, a seta oscilante de um cata-vento, resto, sem dúvida, dos três ou quatro que outrora encimavam o telhado alto e que tinham dado nome à velha propriedade. Nenhum adorno, nenhum detalhe mais agradável à vista, nada, senão vagas reminiscências de uma outra época, testemunha do fausto de antigos senhores cuja existência tinha enchido de rumor o lento escoar de muitos lustros. Mas agora a fazenda não era senão uma sombra do passado [...]. (CARDOSO, 2000, p. 23).

Até mesmo as estradas que levavam à fazenda eram sombrias, velhas e empoeiradas. A ambiência criada chega a ser próxima do fúnebre, do lutuoso, em consonância com a trama; “tudo ali adquiria um aspecto sobrenatural”. (CARDOSO, 2000, p. 16). Ao descrever o coche que Miguel conduzia, o narrador se expõe: “era um desses coches antigos, remanescentes do poderio de tantas famílias que o orgulho encerra no esplendor efêmero da província, que aí se corrompem, empobrecem, desaparecem aos poucos, como o pó que as águas de um rio desgastam das pedras”. (CARDOSO, 2000, p. 17). Talvez, desde *O desconhecido*, o escritor esteja fazendo uma crítica a esse espírito mineiro do conservadorismo, da tradição rançosa que tudo condena e que “expulsa” aqueles que

---

<sup>47</sup> Para um maior aprofundamento nesse aspecto, consultar o artigo “A volta da casa na literatura brasileira contemporânea”, de Denilson Lopes, facilmente disponível na internet. E também o célebre livro “*Casa-grande e senzala*: introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil”, de Gilberto Freyre.

subvertem a ordem. Esse aspecto será retomado com maior profundidade no capítulo seguinte com a análise da *Crônica da casa assassinada*.

Retomando as relações homoeróticas de Paulo e José Roberto, observa-se que o primeiro se mostra sempre passivo em relação ao segundo. Não sexualmente passivo, mas no sentido de dominado, obediente, subjugado. Enquanto Paulo se mostra belo, jovem, puro, ingênuo, “sereno” e sensível e, sobretudo, sujeito à passividade, José Roberto e Aurélia, por sua vez, se mostram envelhecidos, feios, rudes, quase insensíveis e viris. Ambos se mostram passivos ou ativos, conforme as pessoas com as quais se relacionam. É bem verdade que essa relação de dominador e dominado, de presa e predador ou de vítima e algoz se manifesta tanto nas relações de Paulo com José Roberto quanto de José Roberto com Miguel: “continuava a indagar de si mesmo por que seguia aquele homem, por que se submetia tão docilmente aos seus desejos”. (CARDOSO, 2000, p. 103).

Além de um “secreto temor”, Miguel exerce verdadeiro domínio sobre José Roberto, “uma parte do seu ser se rebelava contra semelhante tirania. Mas a outra se reconhecia misteriosamente aprisionada e obedecia à voz de Miguel, como à ordem que, através do caos, desce até as profundezas onde jaz a besta adormecida”. (CARDOSO, 2000, p. 103-104). José Roberto também se mostra passivo em relação à Aurélia; é submisso a ela e aceita até mesmo uma identidade e uma rotina que ela lhe impõe. Conforme discorremos no capítulo I, as relações homoeróticas, no Brasil, também estão baseadas neste binômio: ativo *versus* passivo.

Nessa atmosfera de segredos e sombras é também constante a impressão de perseguição que toma conta do protagonista: “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 (via narrador) na ficção. O escritor, através dessa instância narrativa, vai se amalgamando sutilmente ao longo da escrita 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. Como que ela lhe infundira uma força nova, desconhecida, que tinha irrompido das mais secretas regiões de sua consciência, crescido, dominado o seu próprio medo, absorvido, enfim, toda a sua vontade. Uma calma extraordinária se apossou do seu espírito. (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?

Como se percebe, a perseguição vai além do plano físico, é metaforizada frequentemente. Dessa maneira, o narrador utiliza essa constante metáfora da perseguição como que para advertir o leitor dos sentimentos de autocondenação e culpa que sente o protagonista. Assim, José Roberto se sente vigiado frequentemente por Miguel, mas também sente outras perseguições: a do mal, da culpa que carrega, da morte, da tragédia que está por vir e que, sob o seu ponto de vista, se dará por conta de sua “estranheza”. Possivelmente essa “estranheza” não é apenas proveniente de sua condição homoerótica, de seu desejo pelo efebo Paulo. Há também uma sugestão de “estranheza” como essa identidade “errante”, como a solidão agônica, como tortura de viver em conflito consigo mesmo. O que também remete ao conflito d@s travestis: de mostrar-se e de esconder-se, simultaneamente, além da possível conotação de conflito existencial do autor empírico, dividido entre a repressão provocada pelo catolicismo e o desejo de mostrar-se, proporcionado pela escrita literária. Esse sujeito angustiado, de identidade “desviante”, que não conhece a si mesmo, que vive à deriva, à procura de si mesmo e de explicações para sua agonia, possivelmente se refere, concomitantemente, ao protagonista e ao escritor. É a

figura do sujeito homoerótico como desesperado e reprimido, como eterno culpado, marcado pela angústia religiosa e existencial.

Outra perseguição, a doença que sofre desde a mais tenra infância, ratifica essa ideia: “O homem [José Roberto] pôs-se a subir, mas uma pontada súbita obrigou-o a parar”. (CARDOSO, 2000, p. 12). Era sua velha “pontada do lado do coração”. (CARDOSO, 2000, p. 14). Assim, a doença, a dor no peito é alegoria da Morte, única forma de se libertar de seu desejo homoerótico. A culpa, metaforizada pela “sombra já iminente que parecia espreitá-lo há tanto tempo, desde há meses, anos, desde a sua infância talvez”. (CARDOSO, 2000, p. 14) ou pela imagem do “vampiro”, parece lhe sugar a consciência jamais tranquila. A morte seria uma condenação, um castigo, mas também a única forma de expurgação e redenção para seu “pecado nefasto”, para o “seu segredo, o mistério para sempre revelado de seu miserável destino”. (CARDOSO, 2000, p. 14). E o narrador, onisciente que é, vai revelando a nós, leitores, o lado mais íntimo do protagonista, explicando-nos a origem de sua desgraça, o motivo de sua solidão.

Mesmo as “lentas descobertas”, os “amargos reconhecimentos” do Desconhecido e os “seus irremediáveis defeitos”; nada parecia promover a autoaceitação do protagonista. 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. Também os “vícios” renunciados, a existência reprimida, enfim, 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). No capítulo seguinte, veremos que o próprio escritor percebia-se “diferente” ao entrar em alguns recintos.

O escritor, no discurso representado pelo narrador, poderia muito bem abolir as metáforas do homoerotismo reprimido 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).

Ainda assim, José Roberto remói algum fio de esperança, “era preciso reagir, fazer alguma coisa contra essa vergonhosa inércia que o subjugava. [...] O melhor seria

abandonar a fazenda, fugir enquanto ainda era tempo”. José Roberto pretende, então, aproveitar a ocasião e levar Paulo com ele, afinal, “sabia que ele sonhava também poder abandonar aquele lugar, começar uma outra vida”. Entretanto, toda aquela expectativa não passava de uma “subversão da realidade em que vivera apoiado até aquele minuto”. (CARDOSO, 2000, p. 117-118).

No decorrer da narrativa, a ambiência espectral e a sensação de mal-estar tornam-se mais intensas, sobretudo, ao se aproximar do desfecho trágico. O signo da fatalidade traz também para o corpo da narrativa um tom sobrenatural e surreal. Conseqüentemente, o protagonista, consciente de sua “desgraça”, pressente sua tragédia. A “secreta vergonha, ao medir o que nele existia de débil, de negativo e, por que não dizer, de fictício” o condena a uma inevitável “derrota que caracterizava todos os seus movimentos” e faz dele um “amargo ludíbrico”, já que verdadeiramente ele não é o que aparenta ser. José Roberto se impacta com sua própria figura, afinal “jamais tinha visto, sob aspecto tão cruamente desolador, a projeção da sua própria imagem”. (CARDOSO, 2000, p. 159). É uma representação da realidade, um ser em transmutação. E sob o domínio do maligno, José Roberto se revela, intensificando o tom surreal.

O narrador traz insistentemente a noção de representação através de significantes como: realidade, fantasia, imagem, projeção, espelho, máscara e sombra. 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”, da “obscuridade”, do “silêncio” e da “ameaça”. Mas este teor não fica apenas nas metáforas, aparecendo também nos meandros da escrita.

Na passagem descritiva do crime, não mais o negro, mas também a cor vermelha<sup>48</sup> como metáfora do sangue marca a tragédia. Ao invés de utilizar o negro, naturalmente representando as trevas, o narrador opta pelo vermelho evidenciando, pois, a obliquidade da escrita na descrição do ato trágico. O vermelho pode ser entendido como o desespero sufocante do protagonista ou como a paixão extremada e o “ódio selvagem” que findam no ato mortal. O desespero por se ver rejeitado converte tudo em vermelho que sufoca e lhe

---

<sup>48</sup> A intensidade cromática, sobretudo da cor vermelha, também nos remete ao universo do travestimento, pois @s travestis quase sempre se “montam” com vestuário, calçados, acessórios e maquiagem em que o vermelho se destaca. É um universo bastante colorido, iluminado, brilhante e espalhafatoso.

afoga a alma. O trágico e o cromatismo apontam para uma plasticidade expressionista, bastante típica na obra cardosiana.

Também a ardência dos contatos é retomada. Agora não mais com a evocação do desejo, anteriormente representado pelo vermelho passional, mas denotando a pulsão de morte. Contudo, o narrador não deixa de frisar que José Roberto está travestido de amante frustrado que aniquila porque não pode possuir. Completamente transfigurado, suas “têmporas” queimam-lhe a face. O desejo ardente além de ensurdecê-lo, também o cega: “José Roberto recuou, enquanto um frio mortal se apoderava dele. Agora, a forma o hipnotizava, qualquer coisa monstruosa o atraía, irresistível como uma aura magnética que se desprendesse dela”. (CARDOSO, 2000, p. 162). Aqui não mais a sensação de calor, descrita anteriormente nos contatos repletos de desejo interdito entre Paulo e José Roberto, mas o frio. O mesmo frio que transformara o desejo em morte: única saída para a angústia humana, única forma de redenção diante dos “pecados” cometidos.

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.

José Roberto e Miguel se confundem e se confluem numa espécie de insinuação homoerótica, afinal, como vimos, o narrador insiste em pintar uma sutil cena homoerótica entre ambos. Talvez por isso, Miguel tenha certa “adoração”, verdadeiro fascínio por José Roberto e como propõe Sarduy, comentando o travestimento, “adorar o Outro é converter-se nele”, posto que “no disfarce há uma adoração implícita do Outro”. (SARDUY, 1979, p. 41). Fascínio, decadência e abjeção permeiam as relações entre Miguel e José Roberto.

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” (CARDOSO, 2000, 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” (CARDOSO, 2000, p. 191), tudo isso, a destacar o caráter desviante de sua condição homoerótica, sempre disfarçada pelo narrador em expressões que falam muito através do implícito.

Novamente é reiterada a sensação de irrealidade e o trágico é resgatado como um momento de inconsciência, de excesso, ápice ou transbordamento. E o narrador insinua um sutil teor de “reciprocidade” homoerótica através do relato de Nina rememorando suas conversas com Paulo.

[...] 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: fugindo de algo, 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 facetas que ocultava, nem a anterior, nem a atual.

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 escrita 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 irreal, 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 conduz”. (CARDOSO, 1970, p. 20). A fala no texto confessional revela-nos uma verdade confidenciada: a condição homoerótica 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 metaescrita.

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).

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 talvez se projete se autorrepresentando, mascarando “cenas”, omitindo “discursos”, mas deixando rastros de suas próprias marcas, vestígios de uma escrita lacerada, travestida de desejos vários. Projetar-se num outro para compor sua própria história é o que faz o escritor travestido da onipresença e onisciência narrativas. Nota-se na fala do eu escritor que a metáfora do “mal” é retomada com a mesma significação: os sentimentos reprimidos do autor-homem.

Continuar a analisar essas “identidades” transitórias do escritor e de seus personagens e investigar a construção de seu processo escritural é o que propomos no próximo capítulo: *Reconstruindo a casa assassinada*.

## **Capítulo 3**

# **RECONSTRUINDO A CASA ASSASSINADA**

### 3.1. Identidade: Construir (-se) e Habitar (-se)

A obra-prima do escritor Lúcio Cardoso foi e é digna de inúmeras interpretações e polêmicas. Em nossa leitura particular do romance *Crônica da casa assassinada* (1959) seguiremos a mesma tripartição proposta no capítulo anterior: identidade, travestimento (físico e metafórico) e homoerotismo. *A priori*, para uma melhor compreensão de nossa leitura, propomos tentar desvelar o travestimento da escrita e de alguns personagens. Começemos por uma breve síntese da trama.

*Crônica da casa assassinada* narra a decadência dos Meneses, uma tradicional família mineira que vive numa chácara nos arredores de Vila Velha, cidade fictícia da Zona da Mata mineira. O fato propulsor de todo o enredo é a chegada da bela Nina à velha casa da família. Nina, uma carioca com quem se casara Valdo, o filho do meio do casal Antônio e Malvina, provoca ao chegar à chácara uma grande comoção em seus habitantes. Sua extraordinária beleza causa paradoxalmente ciúme, atração, inveja e ódio em Ana, mulher de Demétrio, o irmão mais velho de Valdo, e uma forte agitação em Timóteo, o caçula, que há anos se trancara no próprio quarto. Sem falar no amor que levaria o jovem Alberto à morte por causa da patroa; no fascínio por parte da governanta Betty, para quem Nina se distinguia dos outros seres humanos especialmente por sua beleza singular; e mesmo na sofrida e sufocada paixão que Demétrio converteu em ódio pela cunhada.

Com um escândalo em torno do suposto adultério entre Nina e Alberto, o jardineiro da chácara dos Meneses, ela se separa de Valdo e, grávida, volta para o Rio de Janeiro, onde tem um filho. É o que se supõe, já que há várias possibilidades de interpretar as diversas versões que a trama sustenta. Na Chácara dos Meneses (verdadeira entidade dentro da narrativa) André, o suposto filho de Nina e Valdo, é criado pela família paterna. Contudo, quinze anos após ter deixado Vila Velha, Nina volta à casa dos Meneses, ao descobrir que sofre de uma doença muito grave. É nesse período que ela manterá uma suposta relação incestuosa com André, ao mesmo tempo em que será levada à morte pelo câncer de mama já em avançado processo de metástase. Sendo suposta e simultaneamente mãe e amante de André, Nina é responsável pela imersão “precoce” desse rapaz na vida adulta. Ocorre que mais tarde se saberá através de uma questionável confissão de Ana ao padre Justino que André, “na verdade”, poderia ser filho desta com Alberto. Ana também suspeita que “Glael” talvez seja o nome do verdadeiro filho de Nina e Valdo.

A narrativa propositadamente complexa e tumultuada é vista sob várias óticas, através das versões de dez narradores coordenados por um narrador implícito, onipresente, manipulador e organizador dessa coletânea de relatos. Chamaremos esse narrador, guia e artífice da narrativa, de “extradieético”, tal como faz José Américo Miranda de Barros (1987). Assim, é possível fazer diversas deduções. Entre tantas, uma delas é se Nina saberia ou não que André não era seu filho de verdade, já que não se sabe ao certo se ela de fato abandonou no hospital o filho ao qual deu à luz. Neste caso não teria havido incesto, ao menos biologicamente<sup>49</sup>, e a descendência dos Meneses estaria acabada, já que não haveria um herdeiro legítimo. Outros estudos apontam que talvez o posfácio que encerra o romance, isto é, o “pós-escrito numa carta de padre Justino”, revelador de muitas “verdades”, seja fruto da dissimulação ou senilidade de Ana, inclusive portadora de várias máscaras e, por vezes, alegorizada como demônio. Em virtude disso, o que ali se relata seria apenas farsa.

Não há como se ter certeza de nada, já que desde o título, o romance propõe a subversão das “verdades”. Não há verdade consolidada nem mesmo instituída, mas sim uma “verdade da ficção”, uma representação, uma construção de linguagem, como já apontamos nos capítulos anteriores com relação ao sexo, ao gênero, à ficção e à verossimilhança. Não por acaso o romance é todo fragmentado e seu discurso, encenado. O fato é que, desse modo, todas as versões de uma mesma história corroboram apenas para dar mais dubiedade e originalidade à trama suscitando polêmicas, deduções, insinuações e incertezas e subvertendo as noções de realidade e verdade. É nesse universo conturbado e ambíguo, de atmosfera sombria e atormentada, que o autor empírico trama sua tensa narrativa e erige suas dúbias criaturas.

“Cúmplice” de Lúcio Cardoso, é Clarice Lispector quem afirma, através da narradora de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*: “escolher a própria máscara era o primeiro gesto voluntário humano. E solitário”. (LISPECTOR, 1998, p. 85). De uma das falas de Valdo é possível inferir: mascarar-se é “aceitar a mentira como uma possibilidade de verdade”. (CARDOSO, 2004, p. 344). Ana vai declarar em sua segunda confissão que os seres “nunca se revelam inteiros”. (CARDOSO, 2004, p. 160).

Tal como Fernando Pessoa, Lúcio Cardoso também não se sentia “uno”, mas múltiplo, como se fosse vários num acúmulo ininterrupto de “eus”. Isso se revela claramente através da personalidade do escritor: multiartista e polêmico, sempre à procura

---

<sup>49</sup> Alguns críticos apontam que se não houve biologicamente um incesto, ele possivelmente ocorreu de alguma forma, já que se supõe que André tinha consciência de que Nina era sua mãe...

de si mesmo, irrequieto com seus “cacos” interiores (angústias religiosas e sexuais), perdido em seu “mundo sem Deus” à espera de redenção. Os “eus” de Lúcio Cardoso não estabeleciam fronteiras entre a vida e a obra e parece haver a necessidade constante de se reproduzirem nas narrativas. Ambas se mesclavam e delas emergiam diversas criaturas que faziam do escritor empírico seu escravo. Inquietando-se, então, Cardoso, através da escrita, desabafava e dava voz às suas criaturas mais recalcadas e laceradas. Numa das passagens de sua escrita íntima, Lúcio Cardoso (1970, p. 144) afirma que seus personagens são tão presentes que às vezes ao andar pela rua sente que não é apenas uma só pessoa, mas um acúmulo, e que *alguém*, “sardônico e vil”, o acompanha, repetindo gestos “que agora são duplos”, embaralhando suas frases, com uma ou outra palavra, que não pertence à realidade, mas ao entrecho que o obseda. Em prefácio de uma das edições da *Crônica*, André Seffrin afirma que à realidade Lúcio Cardoso

contrapunha a verdade, e viveria à procura dessa verdade, da *sua* verdade, obsessiva e torturante. Assim, encarnou seus personagens a ponto de imprimir neles a sua “alma doente” de autor (reitero: em nossa literatura, poucas vezes vida e obra terão caminhado tão limítrofes). Pois a *Crônica*, ao passo que era a superação do que veio antes, era também o elo que passou a dar sentido a todos os seus impasses e procuras desde 1934. (SEFFRIN, 2004, p. 11; grifos do autor).

Tais criaturas, quase sempre transtornadas, obcecadas, obsessivas ou patológicas, têm seus perfis identitários construídos ou montados habilmente pelo escritor e pelo narrador extradiegético da seguinte maneira: Timóteo e Maria Sinhá são moldados na obra como figuras transgressoras e vistos pela família como estranhos, loucos e “degenerados”; André aparece como personagem andrógino e questionador da existência de Deus, suscitando diversas reflexões existenciais; Ana representa claramente a imagem do demônio, metáfora da sombra e do mal e, junto com o marido, simboliza o velho; oposta a Nina que figura como a *femme fatale* e é quem inicia o processo de dissolução dos Meneses ao instaurar o novo, o moderno, a ruptura; em contrapartida, Demétrio é a própria representação da casa em ruínas, já que é a estrutura da família, simboliza a tradição e o patriarcado mineiros; Valdo surge como frágil (no comportamento e no amor) e submisso diante do irmão mais velho. De maneira geral, todos eles vão aparecer constantemente transfigurados, mascarados e suspeitos.

Certo é que, em geral, os Meneses eram criaturas bem “estranhas” para os moradores da pacata Vila Velha. O farmacêutico, por exemplo, vai dizer que “os via passar com certa frequência, quase sempre de preto, distantes e numa atitude desdenhosa” e que “falar

pouco” era um costume de todos eles. (CARDOSO, 2004, p. 45, 89). Assim, os moradores locais os veem como sisudos e esquisitos, aguçando ainda mais a curiosidade de todos. Era grande “o interesse que despertava a família Meneses”. (CARDOSO, 2004, p. 129). Betty, a governanta inglesa, destaca um outro hábito: “é um modo particular desta família, o de evidenciar quando alguma coisa não corre bem, refugiando-se nos quartos”. (CARDOSO, 2004, p. 52-53). Betty afirma ainda que custou a “acreditar que seres normais pudessem viver tão completamente isolados do resto do mundo”, geográfica e comportamentalmente. (CARDOSO, 2004, p. 135). Por isso, os Meneses não eram considerados exatamente “normais” ou “humanos”. Em carta a Valdo, Nina questiona: “Vocês, Meneses, não são feitos de essência humana?” (CARDOSO, 2004, p. 40). O processo de decomposição da Casa e de Nina é constante e ininterrupto; o que contribui para a construção de uma identidade dos Meneses.

Eram frios, misteriosos, reservados, sisudos e taciturnos aqueles “nobres da roça”. Provinham de uma família tradicional do interior de Minas Gerais que já havia sido rica e agora só lhes restavam o orgulho e o renome. A “mansão em decadência” ainda exercia certo “fascínio” nos habitantes daquela cidade, mas aqueles últimos Meneses “já não chegavam mais ao tope do prestígio mantido pelos seus antecessores”; todo aquele passado repleto de “senhores e sinhazinhas”, de “lendas, fugas e romances, de uniões e histórias famosas” tinha “criado a ‘alma’ da residência”. (CARDOSO, 2004, p. 245). De acordo com o médico, os Meneses não imaginavam “o que significavam para a imaginação alheia, o valor da lenda que lhes cercava o nome, sua força dramática e misteriosa”. (CARDOSO, 2004, p. 245). E por serem extremamente conservadores, jamais compreenderam os “desvios” e as “ousadas” de Maria Sinhá, Timóteo, Nina e até mesmo de André. Este comenta em seu diário que foi observando a própria família que percebeu “a pobreza da existência alheia”: “há neles uma tão grande falta de compreensão, são tão estreitos seus pontos de vista, limitam-se a uma tão estreita economia de sensações”. (CARDOSO, 2004, p. 253).

A presença de um mal invisível e poderoso também é uma constante. É esse mal, personificado na figura do demônio em alguns momentos, que corrói a moral e o renome do clã Meneses. André, por exemplo, relata: “Assim ficamos, perto e distantes, tendo entre nós dois a poderosa presença que nos dividia”. (CARDOSO, 2004, p. 30). Aqui, André está diante dos últimos diálogos com Nina e tem consciência de que esse mal é a morte que a leva gradativamente. O próprio médico insinua, ao final de sua primeira visita à Chácara dos Meneses, que ninguém saía ileso de lá: “Caminhava um tanto inquieto, sentindo que

um elemento novo penetrara em minha vida”. (CARDOSO, 2004, p. 78). Nina tem maus presságios: “– Não sei. Alguma coisa me diz que vou morrer aqui”. (CARDOSO, 2004, p. 119). Tudo “o que acontecia casava-se perfeitamente à atmosfera de pressentimento” em que vivia aquela misteriosa família. (CARDOSO, 2004, p. 156). Como nosso estudo centra-se nas identidades homoeróticas e travestidas, focaremos nas figuras de Timóteo, Maria Sinhá e Nina. Esta última não possui orientação homoerótica, mas representa claramente a figura d@ travesti; também se mostra como uma paródia que zomba, neste caso, do sistema patriarcal mineiro falido e conservador. Os demais personagens, embora não sejam homoeróticos, também aparecem, quase sempre, metaforicamente travestidos. Começemos por Maria Sinhá, a tia de “costumes bizarros”.

### **Maria Sinhá: a estranha**

Maria Sinhá, tia de Dona Malvina (mãe de Timóteo, Valdo e Demétrio), é apenas lembrada, não estando presente no tempo cronológico da narração. É resgatada na narrativa através dos relatos de Timóteo, Betty e Valdo. Segundo Timóteo, “Maria Sinhá vestia-se de homem, fazia longos estirões a cavalo, ia de Fundão a Queimados em menos tempo do que o melhor dos *cavaleiros* da fazenda”. (CARDOSO, 2004, p. 54; grifos nossos). Além da aparência e do comportamento masculinos, Maria Sinhá era dotada de uma postura ativa e dominadora, sádica, pois, conforme Timóteo, “dizem que usava um *chicote* com cabo de ouro, e com ele vergastava todos os escravos que encontrava em seu caminho”. (CARDOSO, 2004, p. 54; grifo nosso). Era o chicote que lhe garantia autoridade, respeito e violência. Sentia-se livre, inclusive dos padrões sociais patriarcais e heteronormativos. Conforme Timóteo, “ninguém da família jamais a entendeu, e ela acabou morrendo *abandonada*, num quarto escuro da velha Fazenda Santa Eulália, na Serra do Baú”. (CARDOSO, 2004, p. 54; grifo nosso). Como figura avessa aos comportamentos femininos ditados pela norma social, Maria Sinhá é sumariamente atirada “num quarto escuro”, isolada do restante da família como se fosse uma louca, uma “depravada”, afinal, também era “diferente”. E o diferente incomoda, como vimos em capítulos anteriores.

Assunto proibido dentro da casa, Maria Sinhá era considerada pela família um mau exemplo, uma vergonha e, portanto, seu retrato é lançado ao porão, local dos trastes empoeirados. Em *Mulher ao pé da letra*, Ruth Silviano Brandão comenta que “a marca do retrato, entretanto, continuou como uma inscrição na parede da sala, funcionando como

cicatriz de algo que devesse ser recalcado”. (BRANDÃO, 1993, p. 243). Ocorre que Nina, para quem aquela casa necessitava de “um pouco de fantasia” porque “sofria de realidade demais”, deseja ver o tal retrato e junto com Betty encaminham-se à violação do interdito. Repentinamente tristes e inquietas, com corações acelerados tinham consciência de que era como se violassem “um segredo que para sempre devesse dormir na escuridão do passado”. (CARDOSO, 2004, p. 139). Maria Sinhá nada tinha de feminilidade, conforme relata a governanta: “Era um rosto de mulher, não havia dúvida, mas tão severo, tão fechado sobre suas próprias emoções, [...] que mais se assemelhava ao rosto de um homem”. (CARDOSO, 2004, p. 139).

Maria Sinhá tinha, portanto, feitio e porte masculinos. A semelhança com o padrão normativo masculino levanta a suspeita de que Maria Sinhá era homoeroticamente orientada, muito embora, saibamos, como vimos, que nem toda lésbica é necessariamente masculina, virilizada, mas essa ideia é culturalmente predominante. Conforme vimos no capítulo I, tanto a orientação sexual, quanto as identidades sexual e de gênero são construções sociais e, portanto, não existem papéis sexuais biológica ou essencialmente inscritos na natureza humana. O que existe são formas socialmente variáveis de desempenhar um ou vários papéis sexuais. O perfil criado pelo autor empírico, que está inserido neste sistema sociocultural e o utiliza em sua escrita reafirmando-o ou negando-o, conduz a essas sugestões.

Naquele rosto “tudo era denso e maduro”, austero, desprovido de vaidades, varonil, “severo” e “fechado” como o “rosto de um homem desiludido das vaidades deste mundo”. (CARDOSO, 2004, p. 139). De acordo com Betty, não era propriamente uma mulher velha, mas “uma mulher atirada ao limiar de si mesma”, vestida apenas de sua própria verdade que, inclusive, ostentava até na aparência. Sem nenhum enfeite, não era uma fisionomia desconhecida para ambas (Nina e Betty). Pelo contrário, o aspecto era de alguém que conheciam muito: “um nariz aquilino e forte, um rasgado de olhos, a linha do queixo”, enfim, os típicos “traços perdidos sobre o rosto de todos os Meneses”. (CARDOSO, 2004, p. 139). Tinha tudo para ser uma matrona, mas não era, visto que não era respeitada ou admirada pela família.

Desprovida de quaisquer feminilidades, Maria Sinhá era uma figura curiosa e bizarra, razão pela qual se encaixa no perfil da “estranha”, da “diferente”, visto que supostamente também possui condição homoerótica. Dos seus olhos no retrato, conforme Betty, emanavam “uma tão grande autoridade, uma tão sóbria *atmosfera masculina*” que era mais do que evidente,

devia ter sido acostumada a obedecer apenas à sua própria vontade – e o talhe certo, sem docilidade, que lhe desenhava a boca, lembrava o de alguém acostumado a dar ordens – e o olhar, sobranceiro, a vislumbrar apenas gestos de obediência. Ouvira dizer, não sabia mais quando, que mesmo sob a chuva ela percorria os pastos a cavalo, ajudando os vaqueiros em suas lidas – e ninguém lhe ultrapassava no dom de laçar um bezerro e deitá-lo por terra, ou no de domar um cavalo bravo, ainda não habituado à baía. O povo, de cabeça baixa, dizia que era uma mulher sem religião, e o provara no dia, em que, agonizando uma das suas escravas, um padre infringira suas ordens a este respeito, violentando a porteira da fazenda, a fim de ministrar-lhe os últimos sacramentos. Então ela o apanhara pela batina e, arrastando-o pela estrada, com uma força incrível, fora atirá-lo fora dos limites da propriedade, rasgado e ferido. (CARDOSO, 2004, p. 139-140).

Assim, de nariz masculinizado, traços grosseiros, “sem docilidade” e “olhar sobranceiro”, viril, transgressora, autoritária e ativa, Maria Sinhá contraria os papéis sociais de gênero, que vimos no primeiro capítulo, além dos princípios moralizantes daquela família. Sem a delicadeza tipicamente feminina ou culturalmente esperada, indomável, forte como um homem, conforme determina o figurino heteronormativizado, Maria Sinhá estava sempre envolvida nos afazeres masculinos, acostumada a dar ordens, jamais submissa; era, às vezes, violenta com quem lhe atravessasse o caminho. E como era “diferente”, estava sempre entre os boatos dos curiosos, tendo sido o “assombro de sua época”. O proibido, o transgressor e o desconhecido são sempre mais atraentes ao olhar alheio, conforme já apontado. Tanto que todos aqueles indivíduos sob os quais se fazem algum tipo de mistério/interdição ou de “desvio”/ruptura (a saber: Maria Sinhá, Timóteo e Nina) são os enigmas da narrativa e alvos insaciáveis da curiosidade, interesse e comentários dos demais personagens ou mesmo dos leitores. Maria Sinhá era considerada ainda mais “estranha” porque era “uma mulher sem religião”, tanto que tivera, aos olhos daquele povo conservador, a “absurda” coragem de expulsar com violência uma autoridade religiosa de suas terras.

Também a escrita, tal qual Maria Sinhá, é construída sem qualquer docilidade. Mesmo em alguns momentos em que a linguagem se faz mais poética, ainda assim é extremamente trágica, descritiva demais, excessiva em adjetivação, introspecção e metáforas, razão pela qual pode ser considerada encenada, dissimulada e travestida. Escrita que insinua supostas “verdades”; que se estrutura de maneira a questionar realidade e ficção, normalidade e anormalidade; (des)vela um eu em desabafo que também dissimula; monta e mascara personagens também dissimulados ou desprovidos de credibilidade. Bruta e abrupta, funesta e calamitosa, tensa e repetitiva, a escrita cardosiana se faz rústica e excessiva muitas vezes através da linguagem causticante, do estilo atormentado e

misterioso ou dos temas considerados “escabrosos” pela sociedade. Se ainda hoje são tabus o adultério, o incesto, o homoerotismo e o travestimento, imaginemos na década de 1950. Lúcio Cardoso ousa e ultrapassa o bom-gosto social ao propor temas tão transgressores numa década em que o Brasil se mostrava ainda tão conservador, católico e agrário.

E ali, diante daquele retrato, ao rememorar todas aquelas “coisas”, segundo Betty, todo aquele momento parecia transfigurar-se, como se o espírito de Maria Sinhá estivesse revisitando a casa:

[...] e à medida que a figura daquela mulher ia para nós se *reconstruindo* no tempo, era como se uma música muito tênue que se ouvisse chegando de longe, e aos poucos se precisasse, vibrante e pura. Devia também ter sido isto o que escutara a velha Anastácia através da sua bruma, pois, voltando-me para ela, vi que diante do retrato exposto à luz, erguia a mão e fazia o *signal-da-cruz*. Repondo o retrato no lugar, pensei comigo mesma: *memória*, apenas memória de tempos que não voltam mais. (CARDOSO, 2004, p. 140; grifos nossos).

Nota-se, aqui, que a ‘reconstrução’ dessa mulher feita através de seu retrato a “corporifica” no imaginário das curiosas visitantes, tanto que a negra Anastácia se benze diante do retrato, afastando “memórias” supostamente indesejáveis daquele espírito já presente naquela atmosfera atormentada. De acordo com Valdo, Maria Sinhá havia fornecido muitos comentários aos Meneses antigos e à população local. Seu retrato, apenas por “fidelidade ao espírito de família”, fora retirado da parede e “ocultado no fundo do porão”. Conforme o marido de Nina, “sua revolta se traduzira por uma incapacidade absoluta de aceitar a vida nos seus limites comuns” (CARDOSO, 2004, p. 476), isto é, a vida em sua “normalidade” imposta, aquela de que estamos discorrendo desde o primeiro capítulo. Típico comportamento dos transgressores de qualquer natureza. Como rompia com a ordem e fugia ao “padrão feminino” esperado, Maria Sinhá era considerada uma subversiva influência para Timóteo que já mostrava os primeiros sinais de rebeldia e indiferenciação sexual. Desse modo, ela constitui-se na trama verdadeiro mito, símbolo de insubordinação e liberdade. Seu espírito indomável e inquieto, avesso a convenções sociais faz dela uma mulher do mundo, à frente do seu tempo, presa a um espaço e tempo que não são seus. Talvez por isso figure como verdadeira inspiração para Timóteo. Porém, para os demais Meneses, uma “estranha criatura” que desafiava, corrompia e ultrajava o “honroso nome da família”. (CARDOSO, 2004, p. 37).

A escrita cardosiana parece fluir de uma mente obsessiva e obsedante, tanto que é labiríntica, caleidoscópica, detalhista, excessiva, quase “maníaca” como o próprio personagem Timóteo. Os excessos da escrita cardosiana se materializam nas

extravagâncias e excentricidades de Nina, Maria Sinhá e Timóteo. Este, por exemplo, terá seus excessos repetitivamente relatados: desde o comportamento (boêmio, extravagante e assombroso) até a aparência travestida (vestidos, maquiagem, joias etc.). Mas é, sobretudo, através da gordura e do suor que seus excessos aparecem nos relatos. Neste sentido, a escrita também reflete os excessos do corpo da personagem, conforme veremos mais adiante.

### **Timóteo: o “degenerado”**

Tal como Maria Sinhá, Timóteo nunca foi compreendido pela família. Traveste-se de mulher, usando as roupas e joias da mãe que, inclusive, já se vestia espalhafatosamente apesar de, ao que tudo indica, ser submissa ao sistema patriarcal. Homoeroticamente orientado e transgressor, Timóteo faz da tia, Maria Sinhá, sua heroína, a “honra da família, uma guerreira famosa, uma Anita Garibaldi, se não vivesse neste fundo poeirento de província mineira...”, embora tivesse sido também, a seu ver, “a mais incompreendida” de seus antepassados. (CARDOSO, 2004, p. 54-55). Assim, Timóteo se diz fiel “às puras vozes” do seu sangue e “dominado pelo espírito” da tia materna. Maria Sinhá era, portanto, para a família, influência “nefasta” para Timóteo desde a infância, razão pela qual sua memória deve ser interditada.

Durante muitos anos, no tempo em que era menino, existia na sala, mesmo por cima do aparador grande, o retrato dela – e tinha um laço de crepe passado em torno da moldura. Quantas e quantas vezes ali me detive, imaginando seu cavalo veloz pelas estradas de Vila Velha, *invejando-a com seus desaforos, sua liberdade e seu chicote...* Depois que comecei a manifestar isto a que chamam *escrupulosamente* de minhas ‘*tendências*’, Demétrio mandou *esconder* o retrato no porão. (CARDOSO, 2004, p. 54-55; grifos nossos).

Como aquilo que é interditado, parece-nos sempre mais atraente, Timóteo venera a tia. O mesmo acontece com André: o tio lhe é interditado. Afinal, para a família, Timóteo poderia também influenciar o suposto sobrinho, transmitindo-lhe o vírus de sua “doença” (leia-se: sua condição homoerótica). Para Demétrio, por exemplo, André deveria ser afastado de duas “influências perniciosas”: Nina e Timóteo. E justamente pelo fato de ser proibido, a curiosidade de André sobre o tio aumenta, só sendo deixada de lado porque Nina é seu interesse maior, razão e foco de todas as suas atenções e também em virtude de uma mentira tramada por Valdo, da qual falaremos adiante. Quanto a Timóteo em relação à tia, o que ele admirava nela era justamente a liberdade que esta possuía de ser quem e

como quisesse, além de seu espírito desbravador, desregrado e transgressor. Há ironia na fala dele ao referir-se ao que os Meneses chamavam “escrupulosamente” de suas “tendências”, isto é, suas manifestações homoeróticas e boêmias. Ou seja, para os Meneses, tais “tendências” não passavam de vocação para o baixo, para o vergonhoso, para a desonra e loucura herdadas da tia materna. Se Maria Sinhá possuía uma personalidade fetichista e sádica evidenciada pelo chicote como elemento de poder e dominação, quisera Timóteo também ter o controle, a autoridade e a imponência que possuía a tia. Mas o que os aproximava era um outro fetiche: o de vestir-se do sexo oposto e comportar-se como tal.

De acordo com Timóteo, em desabafo com Betty, quando ele se apertava em gravatas vestindo-se como outros homens não estava satisfeito: seu “pensamento se achava cheio de vestidos suntuosos, de jóias, de leques”; por isso achava que havia nascido “com a alma em trajes de grande gala” e quando Dona Malvina morreu, o “primeiro ato” de Timóteo foi apoderar-se de seu guarda-roupa e de suas joias. (CARDOSO, 2004, p. 56). E segue relatando à governanta:

Tenho ali, trancada naquela cômoda, uma caixa contendo as mais belas jóias do mundo: ametistas, diamantes e topázios. Sozinho, retiro-as do seu esconderijo e, quando a insônia me ataca, brinco com elas sobre esta cama, e rolo em minhas mãos pedras que fariam a fortuna da família toda, mas que jamais abandonarão este quarto, pelo menos enquanto eu viver. Por isto é que disse a você que o espírito de Maria Sinhá havia se encarnado em mim: ela sempre sonhou com trajes diferentes do que usava. Dizem que em muitas noites, quando a lua se escondia, saía ela por essas estradas afora, vestida como um homem, fumando, uma escura capa tombada sobre os ombros. (CARDOSO, 2004, p. 56-57).

De fato uma nova *persona* havia se “encarnado” em Timóteo: a tia também travestida e insatisfeita com a vida que levava. Betty admite-se “enervada” com aquela confissão porque não acreditava no que Timóteo dizia: “– São coisas muito altas para mim, Sr. Timóteo. Em todo caso, se para o senhor a felicidade consiste nisto...”. (CARDOSO, 2004, p. 57). Transfigurado, Timóteo volta-se violentamente para Betty enquanto “uma sombra descia à sua face”:

– Não, Betty, não é de felicidade que se trata. Não afrontaria ninguém se fosse apenas por causa da felicidade. Mas é da verdade que se trata – e a verdade é essencial a este mundo. [...] A verdade não se inventa, nem se serve de maneira diferente, nem pode ser substituída – é a verdade. Pode ser grotesca, absurda, mortal, mas é a verdade. Talvez você não entenda, Betty, e no entanto aí é que se encontra o ponto central de todas as coisas. [...] É preciso nos concentrarmos, é preciso retirar de tudo sua dose máxima de interesse e de veemência. E se nada me habita, se sou

apenas um fantasma dos outros... (CARDOSO, 2004, p. 57; grifos nossos).

Ao falar sobre a “sua” verdade, também buscada pela voz autoral, e a necessidade que o humano tem dela, Timóteo refere-se à sua condição homoerótica (“grotesca, absurda, mortal, mas é a verdade”) e à hipocrisia de sua família que vivia de falsas verdades (orgulho, “nobreza”, renome, dinheiro, entre outras). Admite-se “fantasma dos outros”, como se não tivesse vida própria, já que era apenas uma “alegoria”, uma “caricatura”, “uma sombra de homem”, nada lhe despertando paixão, era como se não existisse, afinal, “que é este mundo sem paixão?”. (CARDOSO, 2004, p. 57). E “boa ou má”, se diz “uma verdade estabelecida entre os outros, e não uma fantasia”. (CARDOSO, 2004, p. 58). Durante sua fala transfigura-se completamente: da raiva ao gozo de satisfação, do ofegar ao acalmar-se, da dor à nostalgia, da indignação à emoção.

O discurso sobre a “verdade” revela-se também como um discurso da voz autoral, como tantas vezes se repete nos diários do escritor. Um desabafo do sujeito empírico através de uma de suas criações, como se pode observar nas partes grifadas no excerto anterior ou em trechos como estes: “– A verdade é uma ciência solitária.”; “– a verdade, [...] só a verdade importa”. (CARDOSO, 2004, p. 58; 142) ou este: “[...] a verdade subterrânea, ainda sem forma constituída para afrontar a luz do dia, explode como um movimento de águas aprisionadas que remontam à superfície das marés”. (CARDOSO, 2004, p. 258).

Para Timóteo, bastava que a família compreendesse o que ele representava: “As razões que tenho são razões de segredo, esta é a verdade”. (CARDOSO, 2004, p. 58). De acordo com a narradora Ana, representando o ponto-de-vista dos Meneses, Timóteo sempre teve “um temperamento esquisito, de hábitos fantásticos, o que obrigou a família a silenciar sobre ele – como se silencia sobre uma doença reservada”. (CARDOSO, 2004, p. 104). É bem assim que a família o vê: como um “doente”, um “degenerado”, sob o qual se devia recair o silêncio e o isolamento, já que, segundo Valdo, o irmão se considerava “uma espécie de inimigo do mundo”. (CARDOSO, 2004, p. 251). Assim, Timóteo também se apresenta como uma figura “estranha”, “diferente” e homoerótica. É bem verdade que Timóteo se isola “voluntariamente” em seu quarto com receio de ser internado pelo irmão Demétrio em um manicômio ou de ser abolido da herança da família, conforme relato de Ana:

meu marido ameaçava Timóteo de prejudicá-lo em sua herança, internando-o num manicômio, caso ele persistisse em levar a mesma vida que levava naquele

momento. Herança, em certas famílias, é o termo sagrado em que não se toca nunca. Houve uma pausa, a tensão se desfez. Mas creio que vem daí a esquisita decisão de Timóteo de jamais abandonar o quarto, temeroso de que o outro cumpra sua ameaça. Quem sabe, no fundo, também para ele a Chácara signifique alguma coisa – talvez a herdade seja uma doença de sangue. (CARDOSO, 2004, p. 105).

A “vida que levava naquele momento”, a que se refere Ana, diz respeito ao modo extravagante em que Timóteo se vestia e se comportava. Ana afirma que assim que chegou à Chácara (ainda “luzindo aos fogos do seu esplendor final”) o vira algumas poucas vezes, “quando chegava da cidade em companhia de amigos”. Até o seu quarto (de Ana), “situado no fim do corredor, chegava o eco dos risos e das conversas que o bando mantinha no jardim”. (CARDOSO, 2004, p. 104). Boêmio e perdulário, como teria sido o próprio Lúcio Cardoso, Timóteo “quase sempre chegava bêbado em casa”. Era, conforme Ana, um “estróina autêntico, que dilapidava o dinheiro deixado pelo pai, zombando da usura dos irmãos e triturando-os com o seu desprezo”. (CARDOSO, 2004, p. 104-105). Era “esse procedimento que irritava extraordinariamente” Demétrio, o irmão mais velho, preocupado com a moral e o renome da família, além do fato de ter flagrado Timóteo “numa das suas festas íntimas”. Veja que o que temos aqui já são insinuações a respeito da condição homoerótica de Timóteo: “festas íntimas” com “amigos”, possivelmente amantes.

De acordo com Ana, Timóteo ouviu de Demétrio, então, “as mais duras verdades”, dessas “que só devem e só podem ser ditas uma única vez na vida”. E Timóteo foi mais longe ainda ao dizer que os Meneses “não passavam de rebentos podres de alguma família de origem bastarda” e que o Barão jamais pisaria naquela casa: “Você pensa que algum nobre ousará atravessar a soleira suja dessa herdade?” (CARDOSO, 2004, p. 105). A visita do Barão era uma verdadeira doença para Demétrio, sua “mais cara obsessão”. Desse modo, Timóteo sabia exatamente como atingir o irmão e abusava quando se fazia publicamente “passar por mulher”, antes do isolamento voluntário. Para Demétrio, Timóteo planejava, com todo aquele comportamento acintoso, a seu ver, “enlamear” o nome dos Meneses para sempre, envergonhando a família com “sua vida dissoluta...”, desregrada. (CARDOSO, 2004, p. 106).

Timóteo continuava a se vestir de modo extravagante para a família e “como era seu costume, conservava as cortinas cuidadosamente cerradas”. (CARDOSO, 2004, p. 114). No seu quarto, como nos aposentos de um doente, “um ar quente e viciado como um clima próprio” circulava em torno dele e de seus visitantes. E aquele “ambiente exótico” onde ninguém “respirava livremente” era o lugar exato em que a própria Nina “parecia sentir-se

mais à vontade”, afinal, “secretas afinidades” transformavam-nos em aliados. Havia entre “aquele homem que diziam não regular muito bem, e que procedia como se na verdade sofresse das faculdades mentais” e aquela mulher misteriosa certo “terreno de entendimento mútuo”, a ponto de confranger o coração da governanta. (CARDOSO, 2004, p. 118). De acordo com uma carta de Nina ao Coronel, “Timóteo não era, na família Meneses, nem o mais apagado e nem o menos extraordinário dos seres”. (CARDOSO, 2004, p. 201). Pelo contrário,

para delinear sua personalidade seria preciso recorrer menos ao desenho de suas ações ou de seus sentimentos do que à atmosfera que o cercava – densa, carregada de eletricidade, instável como a que flutua no fundo de certos bares fumarentos. Ações ou sentimentos, caso o retratassem, seriam como esteios daquele nevoento mundo em que habitava. Luxuoso, profundo, ele navegava na sua habitação como um peixe no reduto marítimo de seu aquário. Suas frases poderiam ser entrecortadas, desconexas para quem o ouvia apenas; mas para quem o pressentia, havia coerência entre os seus ditos e o fundo causticado do seu pensamento. (CARDOSO, 2004, p. 202).

Em seu quarto, Timóteo caminhava “como se movesse dentro do único elemento em que lhe fosse permitida a existência”. (CARDOSO, 2004, p. 114). De acordo com Betty, Timóteo “começava a beber com certo exagero, talvez para fugir à causticante monotonia de sua vida entre aquelas quatro paredes, talvez por um motivo mais secreto e mais triste, um suicídio lento”. (CARDOSO, 2004, p. 115). “Lento e majestoso”, Timóteo

engordava a olhos vistos, e os ricos e extravagantes vestidos que haviam pertencido à sua mãe, e que tanto lustro haviam dado outrora à crônica social da Chácara, estouravam agora pelos cantos, rompiam em cicatrizes, esgarçados em lugares onde o excesso já torneava as primeiras e irremediáveis deformidades... (CARDOSO, 2004, p. 115).

Seus excessos (bebida, gordura, maquiagem, joias, vestimentas, comportamento etc.) são representados pelo corpo isolado por anos, aprisionado por fugir às normas. O corpo deformado surge em vestes já esgarçadas pelo tempo como o próprio personagem e saltam-lhe pelos cantos todos os excessos de “carne branca, mole e casta”. O corpo reprimido pela própria pusilanimidade, pelas roupas justas e pensamentos estreitos da família já não se sustentam naquela forma “indefinida” de gênero. As deformidades do corpo de Timóteo parecem incidir sobre o corpo textual da narrativa. Isso porque os excessos da personagem também se apresentam na escrita, também excessiva, na forma de repetições, adjetivações, descrições, reflexões, digressões, *flashbacks* etc..

Se as vestes de Timóteo, já corroídas pelo tempo e pelo uso, esgarçavam ressaltando os excessos de seu corpo físico; no corpo da escrita sobram saliências e “deformidades”,

tais como: as incongruências, incoerências e anacronias apontadas pela crítica, lacunas e reflexões da narrativa, fragmentações e adendos que se materializam no texto na forma de reticências, parênteses e aspas duplas. Tais “deformidades”, como algumas incoerências destacadas pela crítica, nem sempre eram propositais. E muitas delas se justificavam, haja vista que a escrita cardosiana é visivelmente complexa e exaustiva. Além do que muitas das fragmentações, alinearidades e incompletudes são intencionais, posto que denunciam a presença do narrador travesti, aquele que chamamos extradiegético, e que monta e manipula os relatos, (des) mascarando o que e quem quer. Os adendos, por exemplo, podem ser vistos como supostos acréscimos de textos *a posteriori*.

Contudo, não se pode ter certeza de que tudo seja proposital, afinal, a escrita é travestida e o romance como um todo se mostra como a impossibilidade de se firmar uma verdade. E se os corpos físicos de Maria Sinhá e Timóteo se equiparam ao textual nas pretensas deformidades, também o corpo arquitetônico da Casa e o físico de Nina passam pelo processo de ruína, se aproximando mais uma vez do corpo da escrita no que se refere às fendas e fissuras que se abrem em todos esses “organismos”. É o que veremos adiante após tentarmos delinear os múltiplos perfis de Nina, a *femme fatale*.

### **Nina: a *femme fatale***

De maneira geral, toda a trama se desenvolve em torno de Nina, tanto que, segundo Mario Carelli (1996), os capítulos 2 ao 16 correspondem à primeira temporada de Nina na Chácara; do 17 ao 37 à sua segunda temporada; do 38 ao 40 à curta viagem dela ao Rio de Janeiro e do 41 ao 55 à sua terceira temporada que narra sua agonia e morte. O primeiro capítulo da *Crônica*, numa alusão ao cinema, é uma espécie de *teaser*<sup>50</sup> para o que irá se seguir e corresponde aos últimos diálogos entre André e Nina, já “às portas da morte”. (CARDOSO, 2004, p. 24, 29). O último capítulo corresponde a um pós-escrito numa carta supostamente encontrada anos mais tarde ao acaso e, com ênfase em Nina, narra as revelações de toda a trama. Enfim, as versões dos dez narradores, umas mais outras menos, tomam Nina como referência ou ponto de partida.

---

<sup>50</sup> O *teaser* (do inglês: “provocação”) é um recurso técnico bastante utilizado em propagandas e filmes e consiste em antecipar através de uma primeira cena o que se verá em seguida, chamando o interesse e despertando curiosidade. Quase sempre este recurso instaura um mistério ou uma provocação. No caso da *Crônica*, o primeiro capítulo desperta curiosidade em saber o que se passou com a protagonista que já se encontra em seu leito de morte e quem são os personagens Nina e André, já que este, suposto filho dela, está ao seu lado fazendo declarações e juras de amor erotizado.

Nina é também uma figura transgressora, dúbia e polêmica. Surge em alguns relatos como figura dissimulada, ardilosa e diabólica, noutros, como “angelical” e misteriosa, “um tanto vaga”, na definição de Betty, e “lendária” na opinião do médico da família. (CARDOSO, 2004, p. 239, 387). Sempre sensual e atraente, Nina desperta sentimentos diversos nos habitantes daquela casa: paixão, amor, ódio, ciúme, fascinação. Mas como tod@ travesti, Nina causa um misto de fascínio, estranhamento e horror nos habitantes daquela pacata cidade. E nem mesmo a cunhada é indiferente ao seu poder. Isso porque não é apenas entre Timóteo, Alberto e André que se instaura uma insinuação homoerótica.

Existe também uma nuance homoerótica na relação entre Ana e Nina, talvez não correspondida por essa última, como também André e Alberto não o fazem com relação a Timóteo. Em *Notas clínicas e psicopatológicas*, Guy Besançon corrobora este argumento ao dizer que o desejo homoerótico entre as duas personagens “aparece mais nítido em Ana e travestido na relação de sedução de André por Nina”. (BESANÇON, 1996, p. 694). Num misto de fascínio, atração, inveja, ciúme, sedução, desejo e ódio, Ana admite que continuava a vigiar Nina, sem perdê-la de vista e só lhe interessava o que esta estivesse fazendo: “acompanhava-a como uma sombra, espreitava-a pelas frestas, através das portas entreabertas, junto às vidraças descidas, de qualquer modo que pudesse vislumbrar sua silhueta estranha e magnética”. (CARDOSO, 2004, p. 108).

Como se percebe, da relação entre ambas emana algum estranhamento e magnetismo. Em alguns momentos, Ana afirma não poder mais tolerar aquela mulher, “vê-la absorver dia a dia, o que existia de vivo em torno” deles, “apoderar-se sem nenhum respeito, sem nenhum pudor, das graças” que lhe eram negadas. (CARDOSO, 2004, p. 157). Noutros, admite que o ciúme a corroía, que “era como um ácido mortal” que escorresse dentro dela, e que foi cruel; “cruel como só se pode ser para com os agonizantes a quem se recusa uma palavra de conforto”. (CARDOSO, 2004, p. 161). Ana reconhece em si mesma uma absurda “necessidade” da “força”, da “beleza” e da “onipotência” de Nina para que pudesse efetivamente viver. (CARDOSO, 2004, p. 371).

Olhar Nina é o fetiche de Ana. Segundo Ruth Silviano Brandão, Ana tem em Nina “a razão de sua vida, seu espelho, seu sofrimento e sua dor”. (BRANDÃO, 1993, p. 261). Seguindo a linha de raciocínio de Brandão, é somente a partir de Nina que a sexualidade recalçada de Ana eclodirá: “é justamente a possível essência feminina que ela procura e deseja”; é a sexualidade de Nina que a interessa, como se somente através da cunhada conseguisse ‘ser mulher’ ou “tomar consciência de seu próprio corpo”. (BRANDÃO, 1993,

p. 279-280). O *voyeurismo* então se justifica, já que Ana não pode perder Nina de vista, uma vez que esta é quem alimenta seu desejo e, de alguma forma, a faz se sentir mulher.

Há entre elas uma certa cumplicidade, tanto que Ana em sua terceira confissão afirma que “nunca desvendara tanto” de si mesma como fazia “diante de outra mulher”. (CARDOSO, 2004, p. 298). Já Nina afirma que o olhar insistente e devorador da outra, quase sempre com uma “expressão dura”, tinha o poder de arrastá-la a um clima antigo no qual sofriam juntas como se estivessem “encadeadas uma à outra...” (CARDOSO, 2004, p. 199). Era Ana um “ser fragmentado e tumultuoso” com “alguma coisa rebelada” que não podia mais conter “e que atuava como se fosse um tóxico”. (CARDOSO, 2004, p. 165). O fato é que Nina, além de detestada, é também desejada por Ana; o que Besançon nomeia como um “caso de paixão homossexual latente, mascarada por um ódio aparente”, afirmando que: “em certa medida o romance trata da paixão de Ana por Nina, tão censurada quanto o incesto”. (BESANÇON, 1996, p. 695). Também de acordo, Brandão afirma que “pode-se falar num amor estruturalmente homossexual, especular, de Ana em relação a Nina; há um olhar fixo de Ana para a beleza da outra”. (BRANDÃO, 1993, p. 281). Não por acaso, a narradora Ana fala delas duas como “espectros” e “sombras”. (CARDOSO, 2004, p. 301).

Podemos também supor que Betty nutra algum tipo de desejo por Nina, já que embora hesite muito sobre a índole da patroa, não deixa de destacar obsessivamente sua beleza, repetindo exaustivamente o seu fascínio pela *femme fatale*. Em termos mais conservadores, parece-nos fora do comum a admiração e a atração relatadas pela governanta em seu diário íntimo. E não era simplesmente admiração por sua beleza, declara a governanta, que continua...

já havia deparado com muitas outras mulheres belas em minha vida. Mas nenhuma como esta conseguiu misturar ao meu sentimento de pasmo essa leve ponta de angústia, essa ligeira falta de ar que, mais do que a certeza de me achar ante uma mulher extraordinariamente bela, forçou-me a reconhecer que se tratava também de uma *presença* – um ser egoísta e definido que parecia irradiar a própria luz e o calor da paisagem. (*Nota à margem do manuscrito*: ainda hoje, passado tanto tempo, não creio que tenha acontecido outra coisa que me impressionasse mais do que esse primeiro encontro. Não havia apenas graça, sutileza, generosidade em sua aparição: havia majestade. Não havia apenas beleza, mas toda uma atmosfera concentrada e violenta de sedução. Ela surgia como se não permitisse a existência do mundo senão sob a aura do seu fascínio – não era uma força de encanto, mas de magia. (CARDOSO, 2004, p. 60; grifos do autor).

Assim, na visão de Betty, que representa o ponto-de-vista da maioria dos demais personagens, Nina, com sua luz própria, era uma espécie de rainha a ser constantemente venerada, de deusa inatingível da beleza e da sedução, “intangível na sua majestade”. (CARDOSO, 2004, p. 319). Tipicamente travesti, “rainha da noite”, espetaculosa e alegre, uma espécie de diva, como, inclusive, costumam encenar divers@s travestis. Não se tratava mesmo de qualquer “presença”, mas de “um ser egoísta e definido”, específico, especial, como @ travesti que se sente singular no mundo, “mulher” como nenhuma outra: únic@, exclusiv@, absolut@, mulheríssima, conforme desenvolvido no capítulo I.

Quando chegara a Vila Velha acharam mesmo que fosse uma rainha, uma cantora de cabaré, alguma “misteriosa herdeira de sangue azul”. (CARDOSO, 2004, p. 92). O fato é que tinha classe e porte de uma soberana, irradiava brilho, sedução e feminilidade, sendo também misteriosa e despudorada, como são muit@s travestis. Aquela mulher da noite, provável dama de cabaré, irradiava poder, sedução, nobreza e magnitude em sua *performance*. Betty vai afirmar ainda que mesmo mais tarde, com a degradação da doença e do tempo, com “os traços do desastre” selados em seu rosto, “nunca houve vulgaridade nem rebaixamento da nobreza de seus traços”. O que houve, segundo a governanta, foi “uma metamorfose”, uma transfiguração, mas que sua essência e seu esplendor se mantinham, mesmo quando “morta, sob seu triste lençol de renegada”. (CARDOSO, 2004, p. 60). A própria Ana vai dizer o quanto a presença de Nina “era destoante” entre os Meneses, posto que eles eram frios, sombrios, sem viço, tristes e moribundos, isto é, “apagados”, mais mortos que vivos. Nina, “travesti” que é, tinha “presença”, brilho, porte, luxo, elegância e alegria.

Na primeira carta de Valdo Meneses a Nina, ela surge completamente transfigurada. Para ele, de costas já lhe parecia “mais estranha e mais alta do que de costume”; ao voltar-se, a “voz mostrava-se ainda mais calma e segura”. (CARDOSO, 2004, p. 123). Ou seja, parecia-lhe uma outra *persona*, travestida, portadora de uma outra máscara. E até mesmo sua voz, segundo o amigo Timóteo, era capaz das mais “variadas mutações”. (CARDOSO, 2004, p. 481). Como escreve André, “era fácil constatar que ela transfigurava tudo, desde uma simples risada até ao olhar mais distante e fugidio...” (CARDOSO, 2004, p. 184). Inscrita sob o signo da fatalidade, nada perto dela permanecia incólume. É que, segundo ele, “aquela mulher era dotada de estranhos recursos de malícia e fingimento”. (CARDOSO, 2004, p. 186). “Havia nela um tom falso” e em alguns momentos quando falava era “como se representasse uma comédia estudada de antemão”. (CARDOSO, 2004, p. 193). É @ travesti sendo montada: um ser de comédia, uma caricatura do “ser mulher”.

Parecia claramente que era portadora de máscaras, que sabia como ninguém, fingir, dissimular e seduzir. Nada mais incomum, afinal, poderia ser como a mãe, “uma atriz de teatro de segunda classe”. (CARDOSO, 2004, p. 98). E como tod@ travesti é uma espécie de atriz, cujo papel é se “passar por mulher”, Nina, como atriz e travesti que simbolicamente era, sabia fingir, representar, mascarar-se. Assim, há que se resgatar do capítulo II deste trabalho a imagem da “mascarada”, afinal, conforme Ruth Silviano Brandão,

os signos fálicos da feminilidade funcionam exatamente como uma mascarada ou uma fantasia usada por uma atriz, como Nina, que tem gestos e atributos teatrais e que representa papéis, nunca se sabendo se ela fala verdade ou mentira, sempre consciente do efeito sobre os outros de sua presença e de suas palavras. (BRANDÃO, 1993, p. 254).

A metáfora da mascarada, também usada por Judith Butler em seus estudos, conforme apresentado nos capítulos anteriores, nos remete imediatamente a um universo repleto de fantasias e máscaras: o do travestimento que, no caso do romance em questão, terão como seus maiores representantes Maria Sinhá e Timóteo, conforme vimos. Ambos “parecem ser” o que desejam e buscam “ocupar a posição fálica”, nos termos de Brandão. Segundo a pesquisadora, Timóteo

enquanto mascarada, enquanto caricatura ou alegoria, monumento ou representação da feminilidade, é a denúncia da ideologia dessa representação. Ele reduplica a falsidade dos discursos sobre Nina, sendo ele a própria falsidade, enquanto retórica de uma decadência que a feminilidade sempre encarnou. Herdeiro dos signos maternos, ele é a própria representação da impossibilidade de se definirem os signos da feminilidade. [...] Timóteo faz do artifício da mascarada o recurso para produzir o escândalo e a repulsa. Nele, o que se exhibe é a falência da posição fálica dos Meneses. Se Maria Sinhá, desprovida de todos os signos femininos, aparentemente se opõe a Timóteo, por sua aparência masculina, [...], ela tem, entretanto, uma função semelhante à do sobrinho: a de revelar a impossibilidade de se confundir o falo com os traços femininos ou masculinos, pois, o falo, na verdade, ninguém o tem ou o é, de forma definitiva. (BRANDÃO, 1993, p. 256-257).

Dessa forma, ambos reforçam a ideia de que sexo, gênero, sexualidade e poder estão imbricados e são construções fabricadas pela cultura, conforme salientado desde o primeiro capítulo desta pesquisa. Se Timóteo, enquanto herdeiro de roupas, joias e outros acessórios da “mãe fálica”, “é a própria representação da impossibilidade de se definirem os signos da feminilidade”; Nina, por sua vez, mesmo sendo mulher, se caracteriza na mesma impossibilidade.

Nina, antes dos primeiros sintomas da doença, é símbolo de vivacidade, espalhafato e alegria, trazendo um pouco de luz e cores à sombria família Meneses, desde seu

“excessivo” e colorido figurino, seus lábios sedutores e cuidadosamente pintados, seus chapéus suntuosos e joias caras até seu comportamento expansivo, alegre e exagerado, remetendo-nos à imagem d@s travestis. Tal como um/uma travesti que seduz e enfeitiça sua plateia, “fazendo gênero”<sup>51</sup>, Nina choca, contagia e fascina a todos. De acordo com os relatos, arrebatava seu público a ponto de enganá-lo, como faz @ travesti.

Nina, que não abre mão dos atributos e artifícios que lhe conferem feminilidade; de acordo com os relatos, está sempre bem trajada com seus famosos vestidos bonitos, exuberantes, caros e extravagantes, “com enfeites que brilhavam à luz do sol” e “bordados que rebrilhavam”. Roupas sempre da moda, que ela usava com “o capricho de vestir-se segundo a ‘gente do Rio’”. (CARDOSO, 2004, p. 315). Feitas no Rio de Janeiro, valiam pequenas fortunas e pareciam “inúteis” ali “na roça”, mas nem por isso Nina deixava de usar todos aqueles inúmeros vestidos, capas e acessórios ostentosos. Tudo aquilo era quase sempre presentes do Coronel Amadeu Gonçalves, seu obstinado pretendente.

Símbolo de pecado, beleza, atração e feminilidade, Nina é a mulher fatal, em virtude de seu aspecto erotizado, sinistro e mortal. É simbolicamente @ travesti porque, como essa, também encarna o “querer ser mulher”, como apontamos no capítulo I. Nina é a mulher fatal, posto que arrebatava e enfeitiçava corações e abala os alicerces da casa e da escrita. A mulher fatal corresponde aos desejos de todo homem que busca na mulher ou n@ travesti tal feminilidade (e submissão) e pode encontrá-las em ambas. Representa para o homem a “mulher ideal”, sobre a qual discorre Brandão (1993). Não sem motivo, ela será a mais desejada entre todas as personagens. E desejada por tod@s.

Como vimos no capítulo I, no sistema patriarcal no qual vivemos importa, pois, a posse do outro. E essa submissão tanto pode ser encarnada pela mulher, considerada socialmente como “sexo frágil”, quanto pel@ travesti, ‘duas vezes mulher’ no imaginário heteronormativo, portanto, mais passiva e submissa. @ travesti é a representação mais perfeita da “total” submissão. Se por um lado, @s travestis “têm” o pênis; por outro não o “têm”, enquanto falo, símbolo de poder e domínio. Logo, também não “é” o falo, mas é “tomada” por ele.

Dividida entre “ter o falo” e “ser o falo”, como na leitura de Aurélia, no capítulo anterior, Nina “funciona como recusa da castração” e, portanto, não se submete ao desejo masculino. (BRANDÃO, 1993, p. 52; 257). É quem exerce domínio, poder e fascínio

---

<sup>51</sup> De acordo com os Dicionários Aurélio (1994) e Aulete (2011), ‘fazer gênero’ é uma gíria brasileira que significa “fingir/afetar ser o que não é”, geralmente, “para impressionar”.

dentro e fora da narrativa, no enunciado e na enunciação, em personagens e leitores, no criador e em suas outras criaturas. Na impossibilidade de “ter” o falo, “a mulher erige seu próprio corpo como uma imagem fálica”, de tal maneira que o corpo feminino como um todo funciona como um falo e “se comporta com um exibicionismo fálico”. (BRANDÃO, 1993, p. 250). Através de artifícios e adornos que lhe dão “um desenho de mulher”, será sempre “o objeto dos olhares, tanto masculinos quanto femininos, como se oferecesse como paradigma da mulher”. (BRANDÃO, 1993, p. 250). As roupas e acessórios, que inclusive possuem valor fetichista, atribuem-lhe feminilidade e compensam a ausência do falo.

Assim, enquanto mulher fálica que “se produz” ou “se monta” com o brilho e o colorido de maquiagem, acessórios e roupas, Nina oferece seu corpo fabricado e fálico ao olhar do outro sendo, portanto, “a mascarada”, da qual falamos nos capítulos anteriores. Citando Eugénie Lemoine-Luccioni que chama esse artifício feminino de “arsenal da mascarada”, Ruth Silviano Brandão comenta que “a mascarada seria os recursos de exibição, que a mulher apresenta ao homem, e que seria também a máscara de uma masculinidade inconsciente”. (LEMOINE-LUCCIONI, *apud* BRANDÃO, 1993, p. 252). Segundo ela, “as roupas, o penteado, o perfume são os signos que cobrem a vacuidade de um corpo que precisa deles para se mostrar como corpo feminino”. (BRANDÃO, 1993, p. 253). São todos esses atributos que promovem a falicização do corpo feminino, conforme Brandão.

Presas de uma representação do imaginário viril, como tantas outras mulheres em nossa literatura, Nina (que se mantém como enigma, como “não-saber” até o desenlace da narrativa e se apresenta como perfeita e completa) é, de acordo com Brandão, a “impossibilidade de se capturar a verdade do feminino” e a *Crônica* revela-se como um “discurso da impossibilidade da representação feminina”, se oferecendo como texto propriamente dito, como “jogo significante, como desconstrução do próprio sujeito-narrador e como denúncia da ficção”. (BRANDÃO, 1993, p. 56). Segundo a autora, “o romance encena, pelo excesso de discursos, justamente a impossibilidade de se definir a feminilidade”. (BRANDÃO, 1993, p. 234). É o sujeito da escritura quem produz para esta mulher uma “morte encenada”, é ele quem “mata” essa mulher idealizada, conforme raciocínio de Brandão. Isso porque, “presa de um sistema de representações viris, a mulher se lê anunciada num discurso que se faz passar pelo discurso de seu desejo”. (BRANDÃO, 1993, p. 230).

A respeito de Nina, o narrador André registra em seu diário que “era preciso reconhecer que aquela criatura frágil encarnava o mal, o mal humano, de modo simples e sem artifício”. (CARDOSO, 2004, p. 338). Num outro momento escreve: “Ela, somente ela tinha importância, e era o peso e a medida do que para mim fosse o bem e o mal”. (CARDOSO, 2004, p. 401). Betty diz que “a sombra ia e vinha em sua face” e de minuto a minuto “um brilho de malícia” ardia em seus olhos. (CARDOSO, 2004, p. 66). Mais adiante, a governanta afirma que se interessava “vivamente em saber detalhes” do “passado obscuro” daquela “bizarra criatura”, daquela “coisa construída”, espécie de “obra de arte”. (CARDOSO, 2004, p. 317, 319). E ratifica a dissimulação de Nina ao tecer o seguinte comentário: “em sua presença jamais se encontrava o que fosse firme e francamente delineado. Seria um bem, seria um mal? O certo é que ela sempre despertava interesse, e não raras vezes paixão.” (CARDOSO, 2004, p. 317). Em carta ao Coronel, a própria Nina escreve sobre si: “um ser fantástico e sem sentido, mas cujos gritos *fingidos*, às vezes, confundem-se com os gemidos da *verdade*. [...] Aqui estou, e *despida de qualquer artifício*”. (CARDOSO, 2004, p. 326-327; grifos nossos).

Na primeira narrativa do médico, por exemplo, algumas máscaras, portadas por Nina, são reveladas por ele que relata: “levantando o olhar, deixou de repente escapar uma risada que repercutiu longamente na sombra. Não pude deixar de estremecer, pressentindo que maldade contida minhas palavras haviam desencadeado”. (CARDOSO, 2004, p. 74). Nina é quase sempre representada no aspecto da morte e da agonia pela qual passará como se seu destino estivesse previamente selado. Com a doença, fica evidente o travestimento físico de Nina, conforme destaca André, registrando em seu diário que ela tinha um “aspecto estranho” e estava “tão pálida” que “mais parecia um espectro do que um ser humano”. (CARDOSO, 2004, p. 347). Para André, Nina não era mais a mesma, nem física nem emocionalmente. O Coronel Gonçalves também expõe a mesma impressão em um depoimento: “Desde o primeiro relance de olhos observei o quanto ela se achava transformada, mais velha, visivelmente mais magra, mais pálida” e “lembrava extraordinariamente uma outra pessoa que tinha a mesma estatura e os mesmos traços – mas que não era ela”. (CARDOSO, 2004, p. 356). Para ele, era crescente sua palidez e ela “era inteiramente uma outra mulher”; “terrível, estranha mulher” aquela que se transfigurava o tempo todo, para além da ação do tempo. (CARDOSO, 2004, p. 364).

Como vimos, portanto, a representação de Nina passa também pela dissimulação e pelo travestimento. O Coronel, por exemplo, não deixa de relatar seu tom dissimulado e “o quanto de falso” existia em suas palavras. (CARDOSO, 2004, p. 361). Ana também fala da

“extraordinária capacidade de mentir e de dissimular” que, a seu ver, Nina possuía; destacando também que a cunhada “se produzia semelhante a um fenômeno artificial”. (CARDOSO, 2004, p. 374). Essa presença do “artifício” é salientada por quase todos os demais personagens. O que mais se destaca em Nina é o colorido, o exagero e a capacidade de fingimento, o que remete imediatamente ao universo travesti que, em geral, é um indivíduo tentando se disfarçar de outro. Cidadina, Nina não se adapta facilmente ao meio rural. Isolada nos rincões de Minas Gerais, presa numa fazenda que ruía há tempos, no marasmo do interior, “tudo lhe desagradava: o silêncio, os hábitos, a paisagem”. (CARDOSO, 2004, p. 76). E até mesmo as pessoas: “Ah, Minas Gerais, bradava ela, essa gente calada e feia que viera observando no trem... Pelo jeito eram tristes e avarentos, duas coisas que ela detestava”. (CARDOSO, 2004, p. 62). E ela tinha consciência do quanto era diferente de tudo aquilo: “Essas velhas famílias sempre guardam um ranço no fundo delas. Creio que não suportam o que eu represento: uma vida nova, uma paisagem diferente”. (CARDOSO, 2004, p. 66). Na cidade, em meio aos alvoroçados boatos, “diziam-na perigosa, fascinante, cheia de fantasia e de autoridade”. (CARDOSO, 2004, p. 68).

Figura espetacular, Nina surpreende e chama a atenção de todos, quer por sua aparência quer por seu comportamento. Todas as suas chegadas e saídas da Chácara causam algum tipo de alarde. Betty, por exemplo, representa o fascínio de todos diante daquela *femme fatale*, conforme vimos há pouco. De tal modo, Nina é um enigma, uma Capitu cardosiana e o “anjo exterminador” dos Meneses. É a partir do foco dos narradores extradiegético e intradieгéticos em Nina e na Casa que todos, então condenados, começam a despontar como figuras travestidas e transfiguradas neste sinistro cemitério de mortos-vivos, degradados física e moralmente. É que naquela casa “amaldiçoada” onde todos se espreitam, todas as criaturas mais pareciam desejosas de se esconder do que de se mostrar. Será principalmente a necessidade de descrever os corpos femininos, fálicos e maternos das protagonistas do romance que contribuirá para uma escritura do travestimento.

### **3.2. Travestimento: Montar (-se) e Escrever (-se)**

Dividido entre a queda e a graça, eterno questionador de seu “desvio”, Lúcio Cardoso edifica sua *Crônica* com a argamassa das paixões ensandecidas e dos amores proibidos, travestindo-os em personagens angustiados e “solitários”, repletos de vazios existenciais, sem fé nem esperança. Dessa forma, através de uma estrutura fragmentada,

composta de diversos relatos pessoais (fragmentos de cartas, diários e memórias, depoimentos, confissões, narrativas e narrações), o escritor nos conduz a uma escrita travestida, montada, (dis)simulada, encenada. Montada por um sujeito empírico projetado num narrador implícito que reúne e ordena essa coletânea de relatos, induzindo possíveis “verdades”, (des)vendendo artifícios, facetas e soerguendo máscaras.

Além dos adendos, inúmeras vezes o discurso daquele que narra é suspenso através das reticências. Artifício utilizado pelo autor empírico, através da figura do narrador extradiegético, que não deseja revelar-se por inteiro ou que deseja apresentar apenas a parte mais interessante, ou mais conveniente, do relato de seus personagens. Há sempre algo interdito, misterioso, que ainda não pode ser desvendado, afinal, o clímax da história deve ser mantido até o momento oportuno da revelação, que deverá ser o mais tardiamente possível. Assim, o narrador extradiegético organiza e seleciona somente o que lhe é de interesse. Manipulador que é, subdivide o mesmo relato em duas ou três partes como ocorre nos capítulos 26, 29 ao 33, 45, 47, 52 e 54. Um outro artifício bastante interessante utilizado pela entidade autoral é o fato de as histórias, embora alineares, avulsas e não cronológicas, seguirem uma coesão interessante através do recurso do “gancho”. Uma narrativa leva à outra porque a posterior resgata sempre um ponto deixado pela anterior, de maneira que uma carta leva a uma narrativa que nos conduz às páginas de um diário de um dos personagens seguido por uma confissão, por um depoimento ou livro de memórias e, assim, sucessivamente.

No entanto, este recurso não é utilizado apenas entre os capítulos de suas narrativas, mas também entre os próprios livros do escritor. Há sempre um personagem, fato, cena ou imagem que evoca um enredo anterior e resgata algum ponto dando sequência à narrativa. Não que as histórias se repitam, pelo contrário, tal estratégia dá à obra cardosiana um estilo coeso e cíclico, mas evolutivo, que aponta para uma dinamicidade, completude e coerência da obra. Simultaneamente, é como se houvessem tramas sob tramas ou umas dentro das outras. É como se um ponto levasse a outro num alinhavo narrativo literalmente bem tramado, numa costura textual magistralmente bem-sucedida. Em *Crônica da casa assassinada*, por exemplo, Donana de Lara, o bandido Chico Herrera e Angélica, filha do Barão de Santo Tirso, são alguns dos personagens resgatados de outras narrativas cardosianas.

Conforme apontamos anteriormente, há uma latente exposição do escritor na enunciação, quer utilizando da voz de um dos personagens para imprimir seu ponto de vista sobre algum assunto, quer explorando deliberadamente do pictórico, que tanto

marcou sua vida pessoal. Neste último caso, primeiramente, há inúmeras passagens que abusam deste aspecto como em um dos trechos do fim da narração de padre Justino: “lembro-me unicamente de que o *sol* ia tombando e que uma atmosfera rarefeita, *avermelhada*, insinuava-se sob as *árvores*. Assim banhadas nesta *luz*, as colunas da varanda perdiam um pouco de sua firmeza, enquanto o galho do jasmineiro se agasalhava na *sombra*.” (CARDOSO, 2004, p. 304; grifos nossos). Aqui, o amarelo solar se combina ao avermelhado do fim da tarde sob o verde de algumas árvores que se contrasta com a sombra do jasmineiro próximo à obscura casa que apodrecia no “contraforte da serra”. Fica evidente neste excerto, como em tantos outros, o cromatismo explorado num jogo de luz e sombra. Num trecho da quarta confissão de Ana podemos notar em sua descrição uma certa proximidade com a pintura expressionista: “olhei o céu, e nenhuma nesga de azul se via, só um tom cinza cobria a abóbada, adensando-se na fímbria do horizonte até quase ao negro”. (CARDOSO, 2004, p. 370). Aqui, o mesmo jogo especular de luz e sombra: o céu e o horizonte que deveriam estar azuis dão lugar ao cinza e ao negro.

E, não por acaso, advindo do pictórico, muitas sinestésias são apresentadas na enunciação. As principais delas se voltam para o processo simultâneo de degeneração de Nina e da Casa. Se antes da doença, Nina irradiava um doce cheiro de violetas maceradas; com o câncer desprendem-se dela odores acres de frutas apodrecendo, um “suor morno” e ares febris e salgados. André é quem melhor relata em seu diário:

Não sei o que houve, mas uma atmosfera elétrica parecia percorrer a sala. Lá fora o vento soprava, e as lufadas impregnavam toda a casa de um cheiro de pêssegos maduros. [...] Um fluido de decomposição errava no ar e, apesar do vento, eu sentia a respiração faltar-me. [...] Com as luzes acesas, os cristais que ainda brilhavam sobre a mesa, e esse odor ácido de frutas amadurecendo, o ambiente assemelhava-se ao de uma festa bruscamente interrompida. [...] Ouvei de novo o vento soprar, e parecia que ele arrastava após si a própria essência do jardim apodrecendo. [...] A Chácara, através de minhas pálpebras semicerradas, resplandecia e, pelas janelas abertas, parecia de longe queimar os fogos de uma festa proibida. (CARDOSO, 2004, p. 382).

A sinestesia, a descrição enfática e o cromatismo expressionista são abundantes neste trecho. Som, vento, luz e cheiro tomam conta da cena. Todo o ambiente se transfigura a partir do corpo que apodrece. É a escrita se montando a partir de vozes: do autor, do narrador extradiegético e dos personagens. Com as luzes a brilhar e o vento irradiando um cheiro de decomposição, tudo parecia compor “uma festa bruscamente interrompida”. A Chácara reluzia vibrante, enquanto num de seus quartos jazia o corpo moribundo de Nina à espera da morte. Tal cena montada tragicamente não deixa de impressionar e fazer lembrar

a pintura e o cinema expressionistas. Além disso, diversas outras passagens possuem caráter cinematográfico, sendo verdadeiras cenas, quando não, grandes pinturas. Convém lembrarmos que o escritor fez do Cinema e da Pintura suas grandes paixões e isso transborda em sua Literatura.

Com relação à invasão da voz autoral no discurso de suas criaturas, o que se percebe é que o escritor deixa escapar na enunciação opiniões pessoais, mas disfarçadas na fala de seus personagens, compondo, assim, uma escritura de travestimento. As reflexões de caráter religioso, partindo da voz autoral, vão incidir sobre o tronco narrativo: “o fatal é a tendência da natureza humana para o abismo e a desordem”; “não posso imaginar Deus afastado do amor, de qualquer amor que seja, mesmo o mais pecaminoso, porque não posso imaginar o homem sem o amor, e nem o homem sem Deus”; “sem a existência do pecado não há triunfo”. (CARDOSO, 2004, p. 285, 286, 293). Discursos como este, aqui proferidos pela boca blasfema de Ana e do próprio padre Justino, podem ser facilmente conferidos, noutros termos, nos diários do escritor. É da personagem Ana que ouvimos um questionamento que parece submergir da voz autoral sobre a própria existência:

[...] (Sei que as vozes se erguerão contra mim – para servir a Deus é preciso renunciar ao amor humano. Neste caso prefiro não servir a Deus, porque ele me fez humana, e não posso, e nem quero espontaneamente renunciar àquilo que me constitui e umedece minha própria essência. *Que Deus é este que exige a renúncia à nossa própria personalidade, em troca de um mirífico reino que não podemos ver nem vislumbrar através da névoa?* Eu sei, a Graça, mas para pobres seres terrenos e limitados como eu, como supor a renúncia e a santidade, como supor o bem e a paz, senão como uma violência criminosa ao espírito que me habita?). (CARDOSO, 2004, p. 286; grifos nossos).

Através da voz de uma de suas criaturas, justamente a que mais blasfema e que aparece frequentemente relacionada ao demônio, o escritor, revoltado, parece questionar Deus sobre a necessidade de se renunciar à “própria personalidade” para servir a Ele. Lúcio Cardoso parece se referir diretamente à “renúncia” de sua condição homoerótica, considerada pecado e àquela “sua verdade”, por ele tão buscada. Afinal, como “renunciar” aquilo que o “constitui”? Se assim o fizesse, não seria “uma violência criminosa ao espírito” que o “habita”? A consciência desse “outro ser”, “pecaminoso”, que o habita, reaparece em trechos como este, de sua escrita íntima:

Abrindo os olhos faço uma descoberta que me parece espantosa: sou um possesso. No sentido literal, imbuído de uma outra personalidade que não a sua. Ou melhor, com duas personalidades coexistindo. Uma, a que se prende à

minha infância em Belo Horizonte, e cuja melancolia de se saber escrava, produz todo o escuro painel da minha natureza. A outra, a que me domina, e elabora na vida todos os meus atos e meus gestos. Esta é a usurpadora, a que existe sem direito. (CARDOSO, 1970, p. 228).

“Possesso” porque além da alma povoada de criaturas sedentas de libertação, também possuía em si esse “eu homoerótico” que clamava por compreensão e liberdade. Essa “outra personalidade” que o habitava convivia, nem sempre harmoniosamente, com aquela que ele devia sustentar por mais tempo. No cotidiano não havia máscara que pudesse lhe garantir uma convivência pacífica com tantas *personas*. A personalidade conservadora, “usurpadora” de sua “verdadeira essência”, sempre o dominava. Sua “natureza obscura” não tinha vez. Assim, ia buscar na literatura seu refúgio, suas máscaras e, daí, advém o travestimento, afinal, é o próprio escritor quem afirma: “Invento os nomes com que me invento.” (BR FCRB. LC Pi 28, prit. s/l., s/d).

Alguns narradores comentam até mesmo sobre o quanto o próprio vocabulário pode ser dissimulado, artificial, irônico e travestido. André sugere: “as palavras ligeiras mal encobrem a extensão do que se pretende ocultar”. (CARDOSO, 2004, p. 381). Mais adiante vai ratificar que “as palavras nos traem e as expressões criam apenas aparências de verdade”. (CARDOSO, 2004, p. 398). Betty sugere que as palavras somente quando pronunciadas revelam “o verdadeiro sentido” de que se acham “revestidas”. (CARDOSO, 2004, p. 237). Vale a pena considerar, então, que este discurso metalinguístico marca a presença travestida da voz autoral no texto. De acordo com nossa leitura, é Lúcio Cardoso quem invade o relato de seus narradores, proferindo o que deseja pela boca de suas criaturas. Noutros momentos, se mistura a eles utilizando a primeira pessoa do plural em meio à narração de primeira ou terceira pessoas do singular, conforme vimos no capítulo anterior, na análise do corpo textual de *O desconhecido*.

Todo o romance, em especial os fragmentos do livro de memórias de Timóteo e as dúbias confissões de Ana, está impregnado de significantes relacionados ao travestimento físico e/ou metafórico da atmosfera e dos corpos humanos e cênicos: *transfigurar, mutação, ressurreição, transformou, transportou-se, mudança, alterado, metamorfose, variedade, modificando, variação, transmutava, artificial, fabriquei, modelei, disfarce, máscara, representação* etc.. Tudo isso (o vocabulário excessivo e alusivo, a exploração do imagético e a entrada disfarçada da voz autoral no discurso) marca uma intensa onipresença do escritor em uma escrita que tenta disfarçar e falsear tais vestígios pessoais. Todos esses são recursos de uma escrita travestida, como propomos.

Por ser uma narrativa fragmentária, polifônica e alinear não se pode “descobrir” onde se encontra a pretensa verdade dos fatos, já que cada um conta o que lhe é de interesse, suas próprias “verdades”, aquilo em que acreditam. É que a verdade serve a interesses particulares. O narrador Valdo, por exemplo, percebe isso em Ana: “É difícil dizer, mas escutando-a falar daquele modo, subiu-me uma desconfiança, uma idéia de que talvez soubesse de mais alguma coisa, e que *estaria apenas desvendando uma parte da verdade*”. (CARDOSO, 2004, p. 459; grifos nossos). Segundo ele, como separar a verdade, “como distingui-la perfeitamente nesses seres conjugados entre a luz, a obstinação e o erro?” Afinal, “eles são a verdade do que são”. (CARDOSO, 2004, p. 459).

Se cada um dos dez narradores intradieгéticos possui uma versão dos fatos, não se sabe ao certo quem detém a totalidade e a veracidade deles. A dissimulação e a mentira, inclusive, são constantes na narrativa. É muito comum entre todos os personagens o recurso da máscara. “Fingida ou não” há em todos certa “teatralidade”, como declara o farmacêutico sobre Valdo. (CARDOSO, 2004, p. 89). Por exemplo, sobre Nina é Betty quem afirma: “Algumas lágrimas brilhavam em seus cílios – *dessas lágrimas fáceis*, convenhamos, que mais tarde aprendi a vislumbrar *tantas vezes* em seus olhos [...]”. (CARDOSO, 2004, p. 65; grifos nossos). Quer dizer, farsa, dissimulação e chantagem emocional eram artifícios facilmente utilizados por Nina, segundo Betty. O próprio André está sempre buscando em Nina “o que havia de falso em suas palavras” e ações. (CARDOSO, 2004, p. 221). Para ele, há em Nina muito de “esforço e de construção artificial”. (CARDOSO, 2004, p. 380), o que mais uma vez nos remete à imagem d@ travesti. Por sua vez, em carta ao padre Justino, Valdo escreve que “um dos poderes” daquela mulher era fazer com que todos duvidassem de tudo, “até mesmo da realidade” (CARDOSO, 2004, p. 232), como também faz o autor e o narrador extradieгético.

A “casa lacerada” surge como metáfora da escrita travestida. Os destroços e as ruínas que marcam a decomposição da Casa se harmonizam com as deformidades da própria escrita que, tal qual a Chácara ou seus personagens travestidos, se monta através dos vários relatos. O Pavilhão, por exemplo, extensão da Casa, “distante e abandonado” era como um “membro doente da família”; fissuras rompiam seus alicerces, “gretando os esteios fortes e bem plantados, disjuntando as pedras da base, exibindo enfim um desmazelo que se originara através dos anos, e que sem dúvida ameaçava a construção de um acidente, remoto ainda, mas já bastante visível nos seus primeiros e acusadores sinais”. (CARDOSO, 2004, p. 147). A descrição é enfática no que tange à derrocada da Casa e vai se acentuar, cada vez mais, ao trabalhar com a degeneração paralela de Nina e Demétrio.

Nota-se, também, em diversos trechos a sobreposição de adjetivos, caracterizando uma descrição excessiva. Todo este excesso, também presente no corpo d@s travestis, estrutura a Casa, que como a escrita, se apresenta travestida. Os adjetivos e substantivos excessivamente destacados descrevem uma casa deteriorada:

*A caliça já tinha quase completamente tombado de suas paredes, as janelas, despencadas, batiam fora dos caixilhos, o mato invadia francamente as áreas outrora limpas e subiam pelos degraus já carcomidos – e no entanto, para quem conhecia a crônica de Vila Velha, que vida ainda ressumava ela, pelas fendas abertas, pelas vigas à mostra, pelas telhas tombadas, por tudo enfim que constituía seu esqueleto imóvel, tangido por tão recentes vibrações. (CARDOSO, 2004, p. 495; grifos nossos).*

A poeira, o mofo, os resíduos do tempo, “as vigas à mostra”, as “telhas” quebradas, as “paredes” nuas sem “caliça”, as “janelas despencadas”, o “mato” invasor, os “degraus carcomidos”, tudo enfim, parece marcar o processo de metamorfose da casa, e conseqüentemente, da escrita, o que nos remete também à metamorfose pela qual passam @s travestis. Se os corpos d@s travestis são montados reunindo transformações e excessos de todo tipo, também o corpo da escrita vai sendo assim composto, isto é, montado em excessos, tais como: sobreposição de adjetivos e substantivos, repetições, enumerações diversas, descrição minuciosa, conforme se percebe no excerto acima. A casa e os personagens são excessiva e exaustivamente montados, “trabalhados” no vocabulário e no universo alusivo às transfigurações.

Há uma metamorfose na descrição de todos os personagens (sobretudo, de Nina, Ana e Demétrio) e a escrita se mostra constantemente montada, já que como vimos é uma arrumação “ligeira” de escritos, uma confecção proposital de máscaras e mascarados, uma encenação precisa de travestis, uma estruturação complexa de *personas* transfiguradas. São sempre relatos a partir de outros, tramas sob/sobre tramas, escrita sob/sobre escrita e os personagens-travestis, com destaque para Nina, a ser “montados” a partir desses relatos. São sempre documentos sob suspeita que montam a protagonista. Suspeitos porque são narrativas de terceiros e também porque já foram manipulados por um narrador que fez o que bem quis. A escrita se mostra também montada através da linguagem com uma seleção especial de adjetivos e outros significantes com essas conotações, de toda essa atmosfera travestida e, claro, da presença maior de um a(u)tor também travesti, posto que encena, dissimula, apresenta-se no corpo narrativo, monta personagens e, desde o título, tenta disfarçar ao nomear *Crônica* seu romance, assim como há uma clara tentativa de realçar o travestimento: dos corpos cênicos e físicos.

E mesmo diante da morte que se aproximava, o processo de travestimento continua, como confirma André: “aquele odor já fazia parte dela e, pelo fenômeno da transposição que nos unia, agora se incorporava a mim, e era também o odor do meu suor e do meu sangue”. (CARDOSO, 2004, p. 401). E essa percepção não escapa à própria Ana que comenta em sua última confissão sobre a transformação que se opera na Casa, em suas últimas horas, e nos últimos momentos de agonia da moribunda Nina: “na metamorfose que a alterava, e isto desde o cimo até sua mais secreta estrutura, havia um silêncio, uma espera que lhe emprestava um dignificante tom humano”. (CARDOSO, 2004, p. 414). A própria Ana sente-se em metamorfose: “sentia em mim uma transformação: como que minha essência habitual se dissolvia, decompondo-se, integrando o ar de doença que a tudo impregnava”. (CARDOSO, 2004, p. 414).

Há também uma percepção da transformação de Ana por parte de Nina, que afirma em carta ao Coronel: “ao partir, eu deixara apenas uma mulher tristonha e sem graça; agora, tinha diante de mim um ser envelhecido precocemente, enrugado, batido, modelado como sob a fúria de um incêndio interior”. (CARDOSO, 2004, p. 199). A Casa ainda parecia “respirar” por suas “fendas abertas”. Conforme Valdo, se antes a “gelada” casa “adquiria um aspecto mortuário”, agora arquejava em seus últimos suspiros. Transformações diversas, portanto, estão presentes nos corpos do texto, dos personagens, inclusive da Casa e d@ travesti. Se apesar de todas as transformações, @ travesti, em geral, não deixa de “ser descoberta” através das fissuras de sua “máscara”, também essas metamorfoses pelas quais passam a Casa e, conseqüentemente, a escrita, não deixam de ser “reveladas” através das “fendas abertas”.

Evidentemente que muito do travestimento de Nina se devia ao avançado processo da doença, mas segundo André havia algo a mais no “espectro daquele ser ausente”:

*Ah, como seu rosto havia se transformado, e até mesmo rejuvenescido de um modo assustador, como se a expressão do seu tormento, em viagem durante tantos anos de agonia e de luta, afinal regressasse ao seu ponto de origem, e esplendesse, magnífico, no triunfo de sua insubmissão. Aquela mulher que eu tinha diante de mim não era a mesma que eu conhecia, se bem que em seu olhar brilhasse ainda o traço de uma lágrima – era uma outra mulher sendo a mesma, e o que se sobrepunha à sua conflagrada imagem atual era o calor de uma paixão inteiramente entrevista e compartilhada, modelando essa expressão de prazer e de paz que é a dos amantes em sua suprema revelação [...] revelava assim a oculta energia que lhe vitalizava o ser.* (CARDOSO, 2004, p. 264; grifos nossos).

Nota-se aqui, portanto, que há uma evidente transfiguração percebida por André, afinal, o rosto de Nina “havia se transformado” e “até mesmo rejuvenescido” brusca e

assustadoramente. Há uma “expressão” que, se antes era atormentada, agora regressava ao “seu ponto de origem” denunciando a máscara que portava aquela mulher. Definitivamente não era mais a mesma. E a prova de que era uma figura travestida é que “era uma outra mulher sendo a mesma”, tal qual dissemos em ocasiões anteriores sobre @s travestis: possuem a capacidade de “ser” outra pessoa sendo ainda a mesma. Não por acaso, “sua confrangida imagem atual” estava sob o “calor” daquela “paixão” supostamente transgressora e ela “revelava” a “energia” que escondia e lhe mantinha viva, como se aquele “ser oculto” necessitasse da máscara para viver, como se a aparência que tentava sustentar lhe reavivasse.

A ambiguidade em Lúcio Cardoso está presente não só na escritura do travestimento (físico e metafórico), como também nessa representação do eu entre os limites da ficção e da não ficção. A ambiguidade e fugacidade na representação do eu se manifesta tanto na novela como no romance em estudo, quer seja através da tentativa (e sucesso) do autor empírico de se colar na figura de um outro para “disfarçar” sua própria história-estória, quer através da fragmentação e polifonia da escrita. Através dessa fragmentação e polifonia se questiona os limites da realidade e da ficção. Afinal qual dos dez narradores não falta com a verdade? A quem devo atribuir veracidade?

Para Beatrice Didier, o intimismo, a reflexão pessoal sobre a vida nasce facilmente de uma situação carcerária. (DIDIER, 2002, p. 12). Nem sempre essa situação carcerária é física, pode ser metafórica também, como estar “encarcerado de/em si mesmo”. Assim, o sujeito reprimido/recalcado deseja se libertar de suas angústias. Não por acaso, o também aprisionado Timóteo, deixa como legado seu livro de memórias que irá nutrir uma versão da história ao ser resgatado pelo narrador extradiegético. Na impossibilidade de falar sobre esse “aprisionamento”, o sujeito, de maneira geral, escreve. Se não pode ou deseja revelar-se, produz uma escrita sobre o outro para falar de si, de maneira que não deixa certezas de quem se trata.

Entra em cena (porque é isso que temos: uma encenação), então, o ficcionista que compõe um personagem com uma história de vida bastante semelhante à sua, mas que, ao mesmo tempo, vivencia situações e dramas pessoais distintos dos seus. Se fugir do outro é fugir de si mesmo, buscar o outro é buscar a si, tal como ocorre na vida e obra de Lúcio Cardoso: sempre à procura de si mesmo; o que aponta para uma obliquidade do discurso. Apresenta-se assim, entre outras coisas, a ruptura com a tradição, quer representada pelas crenças e ideologias tradicionais e moralizantes, quer representada pela hipocrisia social marcada pelo materialismo acima de tudo, mas que se reveste da máscara do espiritual.

Para Lúcio Cardoso parece ser preciso destruir, acelerar essa decomposição desses valores para se instaurar novas *personas*. Essa decomposição vem através da protagonista Nina que traz o novo e a desgraça. Isso também fica claro através do estilo, isto é, também pela fragmentação e alinearidade da narrativa. André abandona tudo: o renome e o brasão familiar, incitando-nos a refletir sobre o que realmente importa neste mundo. André é essa figura, que ao modo do escritor, se lança na vida, no “existir” à procura de si.

Projetando-se no outro, o autor reconstrói-se e se monta da maneira como deseja. Escrever de si é, portanto, reconstruir-se. Fazer do outro meu próprio eu constitui-se uma estratégia típica da “autoficção”, já que assim como não se pode determinar limites rígidos entre realidade e ficção, também não se pode estabelecer fronteiras entre a identidade e a alteridade, como se pode perceber neste trecho do *Diário Completo*:

Acredito que muitas vezes costumo inventar para mim um segundo “eu” mais legendário do que outra coisa - e é estranho que surpreenda este outro vivendo quase sempre com mais intensidade do que eu mesmo... Eis um dos dias em que me parece difícil domesticar todas as sombras que se erguem aos meus lados. Junto a mim, respirando comigo, todo este mal que modela a minha mais viva identidade - e neste céu turvado onde procuro em vão subsistir, é a perfeita demência que reconheço em tudo o que faço, o outro “eu” que vaga um instante livre de sua prisão. (CARDOSO, 1970, p. 190).

Revisitamos aqui mais uma vez esse “outro” que habita o íntimo do escritor. Há que se notar, portanto, que a consciência desse “outro” calado, sufocado, recalcado é excessiva. Esse “outro” que se faz “eu”, pode até ser, segundo o escritor, “legendário”, mas é o que vive nele com mais intensidade, ao menos na literatura, quando esta segunda *persona* dá vazão aos seus pensamentos mais íntimos, sufocando sua suposta “essência”. Neste momento, reconhece ele a “demência” em tudo o que faz, mas é “este mal” que modela sua identidade (leia-se: eu homoerótico) que subsiste e permite ao “outro” deixar-se mostrar. Lembremos que as noções de identidade e verdade são construções culturais e, portanto, relativas, flexíveis e infinitas. Sendo “ele mesmo” e “o outro”, simultaneamente, podem-se conhecer os dois lados da história. Daí essa ideia do travestimento: projetar-se no outro sem deixar de ser efetivamente ele mesmo.

Conforme se pode ver no excerto acima, em Lúcio Cardoso todas essas fronteiras são borradas, sem clara delimitação, porque a escrita lhe é uma necessidade vital. É que a obra do escritor está “vinculada à sua vida de forma visceral, como se algo de seu corpo não fosse simbolizado, como um núcleo resistente”. (BRANDÃO, 2006, p. 80). Para a autora de *A vida escrita*, a obra de Lúcio Cardoso revela a sua necessidade visceral de escrever, como algo que o sustenta e, dessa forma,

é possível perceber que os conflitos do escritor, sua escrita tortuosa, repetitiva e obsessiva se enlaçam com os movimentos de sua vida psíquica e física, o que me permite pensar que os dois movimentos pendulares que marcam seus temas – a vida e a morte, a beleza e o horror, a virtude e o pecado – são congruentes com a qualidade de sua vida escrita. (BRANDÃO, 2006, p. 87).

Na linguagem popular, @s travestis *fazem gênero*, isto é, fingem ser o que não são. O escritor, ao fazer ficção, também faz gênero, pois, ali ele finge ser o que não é, forja, cria um universo paralelo, imaginativo, que, no entanto, é seu. Tudo se pode esperar de “sua fantasia”, como, inclusive, afirma Betty a respeito de Timóteo. (CARDOSO, 2004, p. 118). Ao inscrever-se no discurso, a entidade autoral também pode se fazer passar por quem quer que seja, pode ser e fingir o que quiser, afinal, no universo ficcional por ele criado é senhor da situação. Por esse e por outros motivos, é que pode, se assim desejar, ficcionalizar sua própria vida, adaptando os fatos em função de seus desejos, ‘literalizando’ a dureza da realidade e a vida agônica. E é exatamente isso o que faz Lúcio Cardoso. Devemos lembrar que as identidades são flexíveis/nômades/moventes, como apontamos no primeiro capítulo. E é isso que faz do sujeito um devir permanente, estando em processo e, portanto, metamorfoseável, ou melhor, passível de transformações ou travestimentos. Afinal, como diria o padre Justino, “os seres mudam, não são arquiteturas fixas, mas forças em propulsão a caminho do seu estado definitivo”. (CARDOSO, 2004, p. 181).

O próprio estilo cardosiano apresenta um excesso, típico do universo d@s travestis, transformistas e *drag queens*. Em Lúcio Cardoso o trágico torna-se muito trágico, o violento torna-se muito violento, compondo uma escrita de excesso (e, analogicamente, de travestimento), num estilo que mistura o exagero do barroco e do surrealismo com a introspecção do expressionismo e a racionalidade do realismo. Em seu *Diário Completo*, o escritor lembraria que “o excesso é o elemento primordial que nos compõe” (CARDOSO, 1970, p. 107). E em uma de suas anotações deixa eternizado: “Nós morremos do excesso de realidade – nós morremos dos limites que criamos para a vida”. (BR FCRB. LC Pi 61, prit. s/l., s/d). Sobre a realidade vai dizer mais: “a realidade é o segredo”, em carta em que comenta crítica de Paulo Hecker Filho (do suplemento *A Noite*) e, noutro momento, que a realidade “é apenas uma tradução dos fatos”. (BR FCRB. LC Cp 112, prit. s/l., s/d). É preciso relembrar também as palavras da narradora Nina, quando afirma que a Casa sofria de “realidade demais”.

O fato é que o romancista talvez queira se esconder passando a voz narrativa a outros dez narradores, mas ao mesmo tempo acaba se expondo ao criar um narrador extradiegético, que estando acima de todos, é quem manipula e organiza os relatos desses

narradores intradieгéticos. Ademais, “o romance é composto dos restos da história que ninguém testemunhou por inteiro, da história que exorbitou da compreensão de todos que a viveram e que só agora se dá – mas inutilmente – numa visão global”. (BR FCRB. LC J 01, prit. 22/05/1934 – 03/1961). A respeito desse processo estético de travestimento escritural em Lúcio Cardoso pode-se deparar com outros comentários bem curiosos. Por exemplo, Herculano Pires em *Sabatina Literária*, do *Diário da Noite* (1ªed., SP, 25/04/1959), analisando criticamente a *Crônica* afirma que Lúcio “não se contenta em *transfigurar* a realidade, mas procura, sobretudo, *transsubstanciá-la*”. (BR FCRB. LC J 01, prit. 22/05/1934 – 03/1961; grifos nossos).

Já José Lins do Rego vai confirmar a transfiguração a partir da identificação da metáfora do demônio: “Há um bafio de demônio nas câmeras fechadas de suas escrituras”. (BR FCRB. LC J 01, prit. 22/05/1934 – 03/1961). Mas o travestimento nas escrituras cardosianas não é apenas metafórico, presente apenas na própria escrita e estilo do autor, na linguagem da narrativa ou em personagens fisicamente não travestidos. Ele surge também representado fisicamente nas figuras de Maria Sinhá e Timóteo; porém, neste sentido, vai estar quase sempre associado ao homoerotismo desses personagens que, nesse aspecto, decorre ou se aproxima de sua própria vida íntima.

Para os Meneses, bem como para a conservadora cidade de Vila Velha, Timóteo é “diferente”, “esquisito”, um devasso e degenerado. Isso se torna explícito em vários momentos da narrativa em que, sobretudo o vocabulário, reforça o travestimento:

Arrastou-me para junto da janela e então pude vê-lo claramente: seu aspecto era tão *estranho*, que me senti paralisada. Não era mais aquele que conhecera, mas o que se poderia chamar de um *exagero* daquele, *um excesso de exagero*, uma *caricatura*. *Monstruosa* talvez, não havia nenhuma dúvida, mas extraordinariamente patética. Os olhos, sempre vivos, haviam desaparecido sob uma *máscara* flácida, de cor amarela, que lhe tombava sobre o rosto em duas dilatadas vagas. Os lábios, pequenos, estreitos, mal deixavam extravasar as palavras, num sopro, ou melhor, num assovio idêntico ao do ar que irrompe de um fole. (CARDOSO, 2004, p. 204; grifos nossos).

A “criatura” estranha é descrita reiterativamente como caricatural, bizarra, “monstruosa”, “patética”, “demente” e excessiva. Os olhos “sempre vivos” ficavam escondidos por trás da “máscara flácida” e amarelada que o compunha; pelos “lábios pequenos e estreitos” extravasava uma voz de falsete, fina como o “assovio” de um “fole”. Ao retornar a Vila Velha para sua segunda temporada (capítulos 17 ao 37), de acordo com Nina, Timóteo possuía ainda mais acentuado um “estranho tom de voz”, estrangulado e quente e um “rosto tumefato”. E a degeneração daquela figura de “vulto enorme,

desproporcionado”, submergido na “penumbra” fica evidente aos olhos de Nina que não o reconhece a princípio.

Como também ocorre com @s travestis mais velh@s, Timóteo “naturalmente ainda conservava seu aspecto feminino, mas de há muito deixara de ser a grande dama, magnífica e soberana”. (CARDOSO, 2004, p. 204). Agora era apenas um “rebotalho humano, decrépito e enxundioso, que mal conseguia se mover e que já atingira esse grau extremo em que as semelhanças animais se sobrepõem às humanas”. A impressão de decadência, conforme Nina, “era acrescida pela roupa que vestia, restos do que haviam sido pomposos vestidos”, agora apenas “trapos esgarçados, que se esforçavam para cobrir não o corpo de uma senhora” de meia-idade, mas o de “uma velha dama derrotada pelo desleixo e pela hidropisia”. (CARDOSO, 2004, p. 204). @s travestis idos@s também se tornam decrépit@s, “monstruos@s” e ainda mais rejeitad@s pela sociedade, uma vez que com o envelhecimento natural, a artificialidade (quando não retocada ou remontada) se mostra ainda mais aparente.

Em Timóteo, tudo contrariava os papéis sociais de gênero, o que é ditado pela norma falocêntrica e patriarcal. Essa recorrência do excesso também nos remete ao *camp*. Num clássico ensaio intitulado “Notas sobre o *Camp*”, Susan Sontag é quem vai mapear essa tendência em 58 análises do estilo espalhafatoso. Talvez pelo fato de o *camp* ser essencialmente essa predileção pelo inatural (enquanto artifício e exagero) é que @s travestis costumam ser vistas facilmente como indivíduos *camp*. É que muit@s travestis, como sabemos, usam e abusam de maquiagens vibrantes, roupas chamativas, acessórios exóticos, cores berrantes, joias extravagantes, cabelos artificiais, calçados espalhafatosos. Toda essa ambiguidade, afetação e artificialidade, bem como esse humor e exagero presentes na *montagem*<sup>52</sup> e/ou transformação dos corpos travestidos, por vezes caricatos, é objeto de análise da Estética *Camp*.

Denilson Lopes concorda e acrescenta que “o *camp* pode ser comparado à feição, à atitude exagerada de certos homossexuais, ou simplesmente à afetação. Já como questão estética, o *camp* estaria mais na esfera do brega assumido, sem culpas”. (LOPES, 2002, p. 95). O *camp*, segundo Sontag, é “uma forma de ver o mundo como um fenômeno estético”. (SONTAG, 1987, p. 320). Nesse sentido, o corpo travesti é plasticidade, *performance*, espaço de ornamentação e é, dessa maneira, pelo excesso, que @s travestis questionam as

---

<sup>52</sup> *Montagem* ou *montação* é um termo bastante utilizado entre @s travestis, *cross-dressers*, transformistas, *drag-queens/kings* e transexuais para referir-se ao processo de transformação de seus corpos, ao ato de vestir-se e paramentar-se com roupas e acessórios típicos do sexo oposto.

normas culturais ou as fronteiras de gênero e chamam a atenção para si, ou na gíria travesti, “*causam*”, abalam estruturas.

Na estética *camp* os desmunhecados/afetados (efeminados) e travestidos têm vez, pois ela privilegia o exagero, o travestismo, a afetação e a farsa. Mas essa estética dos excessos não é exclusividade do universo travesti; o *overismo camp* também está impregnado nos objetos, na moda, no comportamento, na literatura, na música, no cinema, na arquitetura, na televisão, na internet, sobretudo, nas culturas ocidentais, capitalistas e contemporâneas. O próprio Lúcio Cardoso, dado o seu comportamento e estilo, aproxima-se bastante do *camp*. Assim, a estética *camp* interessa-se pelas minorias no que elas têm de dual, de ambíguo, de duplo sentido. Segundo Susan Sontag, todas as pessoas e objetos possuem um grande componente de artifício e o andrógino, como ser ambíguo, é uma das grandes imagens da sensibilidade *Camp*. (SONTAG, 1987, p. 322). Desse modo, são híbrid@s ou ambígu@s: travestis, intersexuais e andróginos, pois carregam em si o signo da dubiedade. O artifício, como aponta Denilson Lopes (2002, p. 109), não só sugere dissimulação, mas desconstrói a dualidade entre natureza e cultura. Obviamente isso nos interessa de maneira contumaz, uma vez que @ travesti está neste terreno fértil da ambiguidade, da (dis)simulação, da dubiedade e do disfarce. A escrita também está plantada neste solo.

Como vimos anteriormente, a escrita cardosiana também é uma escrita de excessos: repetitiva, lacerante, melodramática, de temas considerados escabrosos, um discurso exaustivo de ficções, hipóteses, desejos e introspecções. Por isso mesmo, a escrita de Lúcio Cardoso pode ser considerada *camp*, exaustiva, notadamente provocativa e, por que não dizer, também incômoda, já que foi tão lancinante para o próprio escritor. Para além da linguagem, o teor da escrita também se mostra excessivo: são muitas reflexões da voz autoral, inúmeras insinuações, delírios e alienações de alguns narradores, com destaque para Ana. Além do que encontramos exaustivamente implícitos, jogos de palavras e ideias, metáforas e analogias, ironias, *flashbacks*, interditos e o silêncio e o segredo como marcas de fala. O “transbordamento” da escrita também se apresenta no discurso saturado da voz autoral e no discurso histórico da narradora Ana. Sem contar que a obsessão desmedida, em vários sentidos, permeia toda a narrativa, evidentemente, advinda da própria voz autoral.

Interessante observar que o discurso de Timóteo, também *camp*, aqui tomado como projeção do sujeito empírico, é igualmente repetitivo, apontando para um possível discurso de protesto. Timóteo é visto pela família como estranho e excêntrico, luxuoso e inútil,

razão pela qual seu travestimento é bastante simbólico, conforme se depreende da “fala” de Betty:

Não podia deixar de vê-lo sem certa admiração: ali estava, gordo, o peito estofado, as lantejoulas rebrilhando na obscuridade. *As lantejoulas, seu próprio símbolo: luxuosas e inúteis.* Que poder o havia arrastado até aquela posição, de que *elementos contraditórios e sarcásticos compusera sua personalidade*, para que também explodisse, inesperado e forte, com todas as heranças e ressaibos dos Meneses? Ah, que aquele *estranho ser sem sexo* era bem um Meneses – e quem sabe, um dia, como ele anunciava, eu não veria em sua *forma rústica* e profunda cintilar o próprio espírito da família, esse eterno vento que deveria ter soprado também sobre o destino de Maria Sinhá? (CARDOSO, 2004, p. 55; grifos nossos).

Cada vez mais “gordo”, de “peito estofado”, Timóteo era como suas “lantejoulas” cintilantes: “luxuosas e inúteis”. As lantejoulas, com seu brilho e colorido, remetem ao universo travesti. É comum entre @s travestis o uso de lantejoulas, *strass*, *glitter*, plumas e paetês, batom e maquiagem forte, entre outros produtos que dão brilho e cor. Tais materiais, por proporcionarem exuberância e ostentação, também denotam certa futilidade, razão pela qual Timóteo é símbolo de inutilidade e luxo. “Elementos contraditórios e sarcásticos” o compõem já que vive entre o mostrar-se e o esconder-se, debochando daqueles que não o compreendem. E como não se sabia defini-lo integralmente masculino ou feminino, Betty lhe denomina como “estranho ser sem sexo”. Sua “forma rústica” sempre a rememorar a não menos excêntrica Maria Sinhá, posto que Timóteo é a fusão da tia materna consigo mesmo. É sua forma andrógina e travesti, portanto, “indefinida” (nem masculina nem feminina), o que faz dele algo monstruoso, uma vez que escapa ao considerado natural pela heteronormatividade.

A ideia de monstruosidade também não é lançada ao acaso. O próprio Timóteo vai se mostrar consciente desse ponto de vista alheio sobre sua figura, conforme veremos adiante. Tão monstruoso que não parecia humano, conforme escreve Nina em sua segunda carta a Valdo Meneses:

Eu o conhecera moço ainda, sem aquele *excesso* de gordura, sem aqueles visíveis sinais de *devastamento* impressos no rosto. Não era propriamente um ser humano que eu tinha diante de mim, mas uma construção de *massa amorfa e inchada*. [...] Acrescente-se a tudo isto, sem nenhum desejo de causar *escândalo* da minha parte, a pintura que ele usava, não a *pintura* comum que uma mulher usa, mas um *excesso*, um *transbordamento*, qualquer coisa de *raivoso* e de *incontrolável*, como alguém que houvesse perdido o *senso do gosto ou da medida* – ou pior ainda, que não tivesse em mente senão o próprio *ultraje*. Ao vê-lo, pobre *criatura estranha e lunática*, as lágrimas me vieram aos olhos. (CARDOSO, 2004, p. 83; grifos nossos).

Conforme Nina, a transfiguração de Timóteo se deve não apenas pelo excesso de maquiagem, ou pelo travestimento físico em si, mas também por um “excesso de personalidade”, além do próprio “devastamento” pelo tempo. Se “não era propriamente um ser humano” é porque se apresentava animalesco, monstruoso. O fato é que aquela “construção de massa amorfa e inchada”, suada e imensa, sentia prazer em vestir-se daquele modo, de chocar os que o viam e escandalizar a família. As roupas e acessórios femininos, além da pintura em excesso, como n@s travestis mais “escandalos@s”, serviam-lhe como fetiche. O fato é que, para a família, Timóteo era duplamente estranho: primeiro pela condição homoerótica, depois por vestir-se e comportar-se femininamente. Era para os Meneses um degenerado, um ser de excessos, uma figura anormal, destituída de decência e pudor. “Uma criatura estranha e lunática”, monstruosa, quase bestial, uma verdadeira desonra para a família, alguém que perdera o “senso do bom gosto”, “da medida” e do ridículo. Timóteo é todo “escândalo”, “excesso raivoso e incontrolável”, “ultraje” através de sua gordura, suor e fetichismo transvéstico.

Betty vai registrar em seu diário que desde que Timóteo rompeu com a família, “numa tarde famosa em que quebrara metade das opalinas e das porcelanas da Chácara”, não pôde entrar muitas vezes em seu quarto, já que havia prometido aos patrões que “não o atenderia enquanto não abandonasse *suas extravagâncias*”; confessa também que aquela “*triste mania*” do Sr. Timóteo a penalizava demais. (CARDOSO, 2004, p. 53). E complementa: “[...] acho que a gente pode fazer neste mundo o que bem entender, mas há um limite de respeito pelos outros, que nunca devemos ultrapassar. Para mim, o Sr. Timóteo era mais um caso de curiosidade do que mesmo de perversão – ou de outra coisa qualquer que o chamem”. (CARDOSO, 2004, p. 53).

Isto é, Betty admite que a família e os demais o veem como um pervertido e mais adiante, na parte II de seu diário, ela mesma escreve que Timóteo era uma “estranha criatura” que sofria com intensidade. (CARDOSO, 2004, p. 117). Era também para ela uma figura de bizarros costumes, um ser falhado, como tantos “que se acumulavam ao longo do passado daquela família”. (CARDOSO, 2004, p. 55). Não propriamente uma aberração ou anormalidade, mas um ser curioso, interessante, que ultrapassava os limites de “respeito” para aquela família. Neste sentido, podemos supor que o próprio Lúcio Cardoso também, tal qual Timóteo, tenha sido considerado um estranho ou lunático pela própria família, dada sua condição homoerótica, seus excessos (álcool, drogas, michês, rebeldia, inquietação) e sua alma multiartística.

Nina também parece hesitar com relação à sua opinião sobre Timóteo porque, se antes falava da originalidade excessiva do “amigo”, mais adiante declara, através do relato escrito de Betty, que ele não era normal, pelo menos no “significado corrente das coisas”, mas um “louco”. (CARDOSO, 2004, p. 142). E começava a perceber que Timóteo contava com ela na destruição dos Meneses. Antes de saber sobre o tal pacto, Nina tem medo, afinal, para ela “semelhante homem” era “capaz de todas as aventuras”. (CARDOSO, 2004, p. 142). Tais trechos, coletados pelo narrador extradiegético e reunidos na terceira parte do diário de Betty, lançam desconfiança sobre a figura de Nina, afinal, ela (a)parece dissimulada. Também o padre Justino em sua primeira narração, talvez demasiadamente influenciado pelas opiniões de Ana sobre Nina, fala desta última como um “enigma de Deus” e comenta sobre as muitas “sombras que se acumulavam na esteira dessa personagem”. (CARDOSO, 2004, p. 178). É Betty quem melhor descreve o travestimento físico de Timóteo:

Ao me aproximar, verifiquei que o Sr. Timóteo, gordo e suado, trajava um vestido de franjas e lantejoulas que pertencera à sua mãe. O corpete descia-lhe excessivamente justo na cintura, e aqui e ali rebentava através da costura um pouco da carne aprisionada, esgarçando a fazenda e tornando o prazer de vestir-se daquele modo uma autêntica espécie de suplício. Movia-se ele com lentidão, meneando todas as suas franjas e abanando-se vigorosamente com um desses leques de madeira de sândalo, o que o envolvia numa enjoativa onda de perfume. Não sei direito o que colocara sobre a cabeça, assemelhava-se mais a um turbante ou a um chapéu sem abas, de onde saíam vigorosas mechas de cabelos alourados. Como era costume seu também, trazia o rosto pintado – e para isto, bem como para suas vestimentas, apoderara-se de todo o guarda-roupa deixado por sua mãe, também em sua época famosa pela extravagância com que se vestia – o que sem dúvida fazia sobressair-lhe o nariz enorme, tão característico da família Meneses. Era esse, aliás, o único traço masculino de sua fisionomia, pois se bem que ainda não estivesse tão gordo quanto ficou mais tarde, já a enxúndia alisava-lhe e amaciava-lhe os traços, deteriorando as saliências, criando golfos e cavando anfractuosidades de massa cor-de-rosa, o que o fazia parecer com o esplendor de uma boneca enorme, mal trabalhada pelas mãos de um oleiro amolentado pela preguiça. (CARDOSO, 2004, p. 53-54).

Desejando ser feminino, com seu “vestido de franjas e lantejoulas” cintilantes, Timóteo compunha apenas uma cena tragicamente grotesca. “Gordo e suado” vestia-se literalmente de suplício. Condenava-se com aquelas roupas justas a uma espécie de martírio físico e psicológico, já que desse modo aviltava os parentes com seu travestimento e sua afirmação homoerótica, mas se erguia como herói, elevando-se acima deles. E assim, travestido com aquelas roupas, que se tornaram “armaduras de chumbo e de morte”,

escolhia morrer para a felicidade dos outros, em sacrifício e heroísmo. (CARDOSO, 2004, p. 483). Timóteo é a encarnação do corpo aprisionado e deformado pela própria repressão.

Percebe-se, pela voz narrativa concedida a Betty, que Timóteo é tipicamente uma “criatura de excesso”; espalhafatoso com “seus” vestidos apertados, chapéus e leques exuberantes e “cabelos” que fogem ao padrão normativo masculino. Na verdade, todo ele foge a esse padrão, já que se traveste femininamente, usando maquiagem, figurino e acessórios do sexo oposto. O “perfume” enjoativo, o “turbante”, o “corpete” justo, o “leque”, as “saliências”, tudo em Timóteo, é “transbordamento”, “extravagância”. Ora se parece com um monstro, com um louco e doente, ora com uma “boneca enorme”, desengonçada e malfeita. Mais uma vez nos remetemos ao universo travesti, já que Timóteo enquanto caricatura ou paródia do feminino é fabricado dessa maneira e montado como uma grande boneca. Contudo, apesar da “delicadeza” da aparência, como qualquer outr@ travesti, Timóteo deixa entrever sua artificialidade e, portanto, é caricat@, excêntric@ e artificialmente montad@.

Betty fala de “puerilidade”. Certo é que Timóteo apresenta-se caricaturizado aproximando-se do fanatismo e da demência, muito embora não se apresente como inconsciente, insensato, pueril ou senil. Timóteo personifica a figura d@ travesti, no seu desejo de ser mulher e sua impossibilidade. Isso porque, se por um lado, Timóteo se mostra em sua forma feminina, por outro, não consegue esconder seu outro lado ou disfarçar o uso da máscara, tal qual @s travestis que, embora se vistam femininamente, nem sempre conseguem ocultar a marca da barba e do bigode, a voz grossa, o sexo, o pomo-de-adão, a glabella protuberante, os traços do rosto mais grosseiros etc.; o que aponta imediatamente para a artificialidade, para a descoberta de um corpo fabricado. No caso de Timóteo, especificamente, o nariz aquilino, traço típico dos Meneses, reforça a virilidade.

A escrita enquanto desabafo emerge no romance, já que tomamos Timóteo como uma das projeções de Lúcio Cardoso. Nada há de pueril em Timóteo que se constitui como paródia do feminino, conforme há pouco dito. Ele mesmo parece, às vezes, se sentir “deformado”, “doente” e “exagerado”. (CARDOSO, 2004, p. 205, 480). Timóteo está sempre bradando seus protestos e “verdades”, através da voz concedida pelo narrador extradiegético:

– A razão está do meu lado, você vai ver! [...] Um dia você vai ver, Betty. Não há verdade que não venha à tona. [...] Afinal, meu Deus, *tanto faz vestido desta ou daquela maneira*. Em que é que isto pode alterar a essência das coisas? [...] Houve tempo em que achei que devia seguir o caminho de todo mundo. Era criminoso, era insensato seguir uma lei própria. A lei era um domínio comum a

que não podíamos nos subtrair. Apertava-me em gravatas, exercitava-me em conversas banais, imaginava-me igual aos outros. Até o dia em que senti que não me era possível continuar: por que seguir leis comuns se *eu não era comum*, por que fingir-me igual aos outros, se era *totalmente diferente*? Ah, Betty, não veja em mim, nas minhas roupas, senão uma *alegoria: quero erguer para os outros uma imagem da coragem que não tive*. Passeio-me tal como quero, *ataviado e livre*, mas aí de mim, é dentro de uma *jaula* que o faço. *É esta a única liberdade que possuímos integral: a de sermos monstros para nós mesmos*. (CARDOSO, 2004, p. 55-56; grifos nossos).

Como se pode ver, Timóteo tem ciência de sua extravagância para os outros. De que lhe adiantava vestir-se e comportar-se em consonância com o seu gênero, se não se sentia bem e confortável assim? Afinal, não era “igual aos outros”, mas “totalmente diferente”, uma “alegoria” da verdade, da *sua* verdade (sua identidade feminina) e uma figura de protesto. Timóteo desabafa: o que importa é a “essência” humana e ela não se encontra nas roupas. Por que seguir uma “lei” comum a todos, uma norma social se não se sentia bem, se ele não era “comum”? Embora tente transgredir e se libertar das amarras sociais só consegue fazê-lo dentro de seu próprio quarto (sua “jaula”), porque só nele consegue ser o que é, sem reprovações, interdições ou censuras. É nele que se permite ser “livre” integralmente, sendo “monstro” para si mesmo: discurso, inclusive, bem parecido aos que encontramos na escrita íntima de Lúcio Cardoso. Essa postura do narrador em “nós”, já vista na análise d’*O desconhecido*, virá em *Crônica da casa assassinada*, disfarçada nas falas dos narradores intradieéticos.

Timóteo sente-se um condenado da/pela vida, um prisioneiro de si mesmo e de sua família, tanto que afirma:

– Foi a isto que eles reduziram o meu gesto, Betty. Transformaram-no na mania de um *prisioneiro*, e estas roupas, que deveriam constituir o meu triunfo, apenas adornam o sonho de um homem *condenado*. Mas um dia, está ouvindo? – um dia eu me libertarei do *medo* que me retém, e mostrarei a eles, ao mundo, *quem na verdade eu sou*. Isto acontecerá no instante exato em que o último dos Meneses deixar pender o braço num gesto de covardia. Só aí terei forças para gritar: ‘Estão vendo? Tudo o que desprezam em mim é sangue dos Meneses!’ (CARDOSO, 2004, p. 56; grifos nossos).

Transformou-se para a família num maníaco “prisioneiro”, num “condenado” e, assim, foi deixado em paz. Se não o viam, não se ofendiam. Preso, Timóteo não incomodava nem era incomodado, desde que não ousasse transpor os “umbrais” de sua cela. Somente com a sua libertação poderia mostrar “ao mundo” quem era “na verdade”. Reforçamos que todo esse discurso de Timóteo parece advir da própria voz autoral que, indignada, lança suas considerações sobre o corpo físico da escrita. Timóteo revela sentir-

se covarde por não conseguir se libertar dessa condição em que se viu obrigado a mergulhar. Admite que seu travestimento é apenas uma forma de protesto e deboche. Somente Nina lhe dará a coragem necessária para enfrentar aquela família e libertar-se de sua situação carcerária. Por esse motivo, firma o pacto de destruição dos Meneses com ela. Quando finalmente este dia chegar ele poderá mostrar-se ao mundo, revelar sua “essência”; sua covardia nada mais é do que a própria covardia dos Meneses.

No entanto, embora se sinta um prisioneiro, Timóteo aguarda o momento de seu triunfo quando poderá se ‘afirmar’ diante de todos e através dessa identidade assumida se vingar da família. Por enquanto era apenas uma personalidade errante, um prisioneiro de si mesmo. Assim, estabelece um pacto de vingança com a também transgressora Nina. Talvez por serem, Timóteo e Nina, no entender da família, as figuras mais pecadoras da trama, haja tanta cumplicidade entre ambos. Nina não se mostra homofóbica, mas oscila entre a admiração e o estranhamento, vendo-o apenas como um ser *extravagante*: “Na minha vida tenho conhecido muita gente extravagante [...] não é pelo que todo o mundo diz. Que me importa o que o mundo pensa a respeito de coisas que eu mesma não me sinto com autoridade para julgar?” (CARDOSO, 2004, p. 141).

Assim, Nina faz-se cúmplice dele, mas declara estar preocupada com a vida que ele levava. Chega a dizer que o pacto de destruição dos Meneses, proposto por Timóteo, mais “parecia o fruto de um delírio” e que “suas palavras” eram “obscuras e sem sentido”. (CARDOSO, 2004, p. 206). Para Nina, Timóteo possuía, na verdade, “um excesso, um acúmulo de personalidade” e “originalidade demais”; “originalidade no sentido de pureza”. Segundo ela, Timóteo “fechou-se num quarto por acreditar que, fora dele, nada mais existe. Por dentro está cheio do seu problema pessoal que é: Timóteo”. (CARDOSO, 2004, p. 141). Dessa forma, o travestimento de Timóteo, em especial, está sempre vinculado ao homoerotismo. Há que se destacar também a condição homoerótica do próprio escritor.

### **3.3. Homoerotismo: Edificar (-se) e Demolir (-se)**

A construção narrativa de *Crônica da casa assassinada* é constantemente alimentada pelo homoerotismo, quer seja através das identidades homoeróticas, quer seja pelo travestimento homoerótico. O homoerotismo, tema tabu por excelência, presente na vida particular do escritor desponta na narrativa e deixa pistas, vestígios de uma escrita não

somente travestida, mas também lacerada. Como o homoerotismo é edificado e “demolido” na narrativa é o foco deste subcapítulo.

Segundo Beatriz dos Santos Damasceno (2010) em tese intitulada *Lúcio Cardoso e a experiência-limite com o corpo e com a escrita*, já doente, afásico, o escritor refere-se à sua castidade em uma de suas anotações durante os exercícios de recuperação da escrita: “É assim: Primeiro, gosta de mulher. Segundo, transformação: gosta de homens. Terceiro, nem mulher, nem homens. Um anjo decaído”.<sup>53</sup> Segundo Damasceno, o prazer estava limitado pelo corpo hemiplégico e a “energia física tão excedente, que antes esbarrava nos moldes estabelecidos, agora estaria presa a uma contenção provocada pela doença. O corpo teria de dar conta de uma castidade, de um anjo, mas decaído”. (DAMASCENO, 2010, p. 50). Tal qual Timóteo, o escritor também se admitia monstro para si mesmo e para os outros: “[...] nasci com alguma coisa monstruosa, exagerada e aberrante, que faz, por exemplo, com que todos os olhares se voltem surpresos para mim, quando entro pela primeira vez num salão”. (CARDOSO, 1970, p. 93).

Figura paradigmática e transgressora, rebelde de muitas causas, avesso a normas e regras, de comportamento anárquico, inquieto, extrovertido e exagerado, usuário desregrado de álcool e anfetaminas, perdulário, desapegado das coisas materiais, frequentador e adepto do *bas-fond*<sup>54</sup> carioca, dos bares da Cinelândia e da Lapa, Lúcio Cardoso, foi portador de muitas máscaras: desde o irmão e o filho amoroso ao boêmio, flâneur e dândi contumazes. Homossexual “mais ou menos” assumido teve muitos amantes/namorados<sup>55</sup>, despertando inúmeras paixões platônicas, inclusive na escritora Clarice Lispector (sempre amiga e nada mais que isso), que faz o seguinte comentário em crônica sua intitulada *Lúcio Cardoso*: “Em tantas coisas éramos tão fantásticos que, *se não*

<sup>53</sup> Anotação disponível no Acervo Pessoal do escritor na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro/RJ e também disponibilizada por Beatriz Damasceno em sua tese, na página 51, através de imagem escaneada.

<sup>54</sup> *Bas-fond* (bá-fôn) é uma palavra francesa que denomina algo muito *underground* (baixaria) e que tem como um dos significados “as camadas miseráveis e moralmente degradadas da sociedade”, ou seja, o submundo. Daí virou sinônimo de baixaria, referindo-se tanto aos comportamentos como aos subúrbios do submundo. Aqui, no Brasil, foi adotada como corruptela (“bafão”) pela *galera do babado* (grupos homossexuais). O “bafão” pode referir-se ao universo (espaço e atmosfera) tanto dos dândis, flanéris e boêmios como dos usuários de drogas, alcoólatras, michês (garotos de programa), prostitutas, independentemente de condições/orientações sexuais, visto que se refere muito mais aos subúrbios (nem sempre) repletos de alcoolismo, drogas, prostituição e criminalidades.

<sup>55</sup> Algo bastante secreto, nebuloso. Pesquisando seus dados biográficos e documentários sobre sua vida pessoal e profissional, quase não se encontra nada a respeito disso. O pouco que se sabe é através de entrevistas e declarações, mas a maioria das pessoas que conviveram ou conheceram Lúcio Cardoso já faleceu ou nada falam a respeito. Percebe-se que esse aspecto pessoal da vida de Lúcio permanece até hoje silenciado, ignorado assim como a família fez durante toda a vida e os descendentes ainda fazem. O que mais se sabe está “sutilmente” disponível nas memórias de Maria Helena Cardoso: *Por onde andou meu coração* (1968) e *Vida-vida* (1973).

*houvesse a impossibilidade, quem sabe teríamos nos casado*”. (LISPECTOR, 1999, p. 167; grifos nossos). A impossibilidade à qual Lispector se refere era a orientação homoerótica de Lúcio.

Rachel Jardim, em artigo de 2008, intitulado *Lúcio Cardoso, 40 anos depois*, segue nessa mesma linha, ratificando nossas informações, ao afirmar que

quarenta anos da morte de Lúcio Cardoso parece ser pouco tempo em relação ao silêncio que se faz sobre ele. Enquanto vivo, sua personalidade, forte demais, se sobrepunha à sua obra: belo, inspirando grande paixão às mulheres, inclusive a não menos bela Clarice Lispector, *homossexual de aparência absolutamente masculina*, frequentava o salão da então musa ipanemense, Liliane Lacerda de Menezes (personagem saída de Scott Fitzgerald), onde copos de *baccarat* eram atirados para o alto depois de usados, ao mesmo tempo que *os ambientes sombrios do cais do porto em companhia de marinheiros*. Tudo isso lhe dava uma aura irresistível. (JARDIM, 2011, p. 251; grifos nossos).

Este trecho em que Rachel Jardim comenta sobre as idas de Lúcio Cardoso às áreas sombrias do cais do porto em companhia de marinheiros nos remete imediatamente às festas íntimas de Timóteo em seu próprio quarto, em companhia de “amigos”, de que falamos anteriormente. As insinuações lá e cá a respeito da tendência homoerótica de criador e criatura são claras. Em sua tese *A litania dos transgressores: desígnios da provocação nas novelas de Lúcio Cardoso*, Odirlei Costa dos Santos comenta sobre alguns vestígios dessa condição homoerótica do escritor:

Os primeiros signos da insubordinação de Lúcio estão presentes em *Por onde andou meu coração*, de sua irmã Maria Helena Cardoso. As referências a Lúcio são moderadas, já que procura tecer suas memórias pessoais e não as de seu irmão – isto a escritora deixaria para *Vida vida*, embora as reminiscências estejam restritas aos últimos anos de vida de Lúcio, além da *abordagem parcimoniosa referente às questões mais polêmicas como o homoerotismo*. Garoto em Belo Horizonte, educado em casa primordialmente materna, o caçula foi o mais sensível dos irmãos, *preferindo jogos diferentes dos outros meninos*, encenando a coroação de Nossa Senhora em maio ou simplesmente *brincando de bonecas*, o que deixava *o pai mortalmente escandalizado* (CARDOSO, 1968: 272). Entre outras de suas quimeras, brincava com recortes de jornais e revistas dos artistas de cinema, fazendo seus próprios programas e anunciando filmes com os títulos que criava. Não obstante, não foi o menino dócil agarrado à saia da mãe ou das irmãs; mesmo com uma sensibilidade acima da média, já prenunciava o *garoto imperioso que preferia fazer o que bem lhe aprouvesse*, como diria a irmã em relação à sua desobediência. (SANTOS, 2010, p. 10; grifos nossos).

E acrescenta que Maria Helena Cardoso, em *Vida-vida*, “destaca as peripécias do irmão, mostrando seu espírito aventureiro e dinâmico, desprendido de ganância pelo dinheiro ou poder, dividindo o que era seu com amigos ou amantes”. (SANTOS, 2010, p.

11). Além do que o próprio Lúcio comenta, em raríssimo momento, sobre o homoerotismo: “Montherlant<sup>56</sup> diz – e não pode haver testemunho mais insuspeito – que o homossexualismo é a ‘própria natureza’. No que tem razão, pois no ato de duas pessoas do mesmo sexo se unirem, há um esforço da natureza para se realizar até mesmo sem os meios adequados”. (CARDOSO, 1970, p. 255).

Na verdade, como aponta Mícolis e Daniel (1983) não são as pessoas que são homossexuais, heterossexuais ou qualquer outra “categoria”, mas as relações entre elas. Isso se deve ao fato da necessidade humana antiga e universal de identificação, nomeação e classificação, afinal, aquilo que não é identificável e classificável é estranho. E o estranho incomoda, perturba, provoca. Não por acaso, os indivíduos de condição homoerótica ou adeptos da prática do travestimento são considerados “estranhos” pela sociedade, como alguns de nossos personagens analisados, justamente por fugirem ao “padrão” ditado pela cultura. Dessa forma, por uma questão também cultural, uma necessidade de emprego dos termos “politicamente corretos”, no âmbito da homocultura são relações homossexuais as práticas homocorporais, homoeróticas, homossociais e homoafetivas. Todas essas relações, como vimos no primeiro capítulo, são culturais. Existem normas culturais universais de comportamento, aparência, entre outras, que obviamente variam de Ocidente para Oriente, de cultura para cultura.

É também Odirlei Costa dos Santos que afirma que “Lúcio desenvolve uma forma de escrita *sui generis* ao lidar com o homoerotismo”, que se torna, a seu ver, “mais notório em *O desconhecido*, o único texto entre os de sua prosa de ficção a aproximar efetivamente a atração homoerótica do desejo que conhece uma possibilidade de evasão”. (SANTOS, 2010, p. 32). *O desconhecido* foi uma de suas novelas mais criticadas, acusada de incompletude, excesso de reflexões e intimismo e algumas incoerências. Em carta-resposta às críticas feitas por Paulo Hecker Filho a algumas de suas novelas e comentando sobre o seu processo de criação, Lúcio Cardoso declara que não é propriamente de uma ausência de filosofia que seus livros sofrem, mas de “um certo vácuo interior”, embora tenha “facilidade em escrever”. (BR FCRB. LC Cp 112, prit. s/l., s/d). Admite que se deteve muito em algumas obras, no relato de seus “cacos”; talvez se referindo ao projeto escritural

---

<sup>56</sup> Ao que se sabe, o escritor francês Henry de Montherlant (1896-1972) também era homoeroticamente orientado. Exaltava os corpos dos atletas e “como salienta o seu principal biógrafo, Pierre Sipriot, Montherlant cultivava ao longo de sua vida, uma forma de segredo que roçava a impostura”, sobre entre outras coisas, “a sua homossexualidade” e “na sua vida privada mantinha uma vida dupla, como o revelou o seu amigo Roger Peyrefitte, com quem partilhava a paixão pederasta por rapazes adolescentes”. (Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Henry\\_de\\_Montherlant](http://pt.wikipedia.org/wiki/Henry_de_Montherlant). Acesso em 21 dez. 2011). Talvez seja, munido deste conhecimento, que Lúcio ironiza.

sacrificante e interminável de *O viajante* (1973), que deixa inacabado. Respondendo e polemizando, como sempre, afirma que não quer defender ideologia alguma em seus livros, não concorda com dogmas e se considera um ser hesitante. Daí seu anticatolicismo: “Não quero ter uma verdade particular para as coisas e ousou me reservar o direito de ser contraditório todas as vezes que quiser”. (BR FCRB. LC Cp 112, prit. s/l., s/d).

É essa “alma intratável”, esse espírito transgressor, polêmico e rebelde que vai “erguer um punhal contra Minas” e, a partir daí, erguer (e sustentar) a *Crônica da casa assassinada*, da qual ele mesmo vai admitir: “*Crônica da casa assassinada* tem clima vertiginoso, é uma expressão muito aproximada do meu íntimo”. (BR FCRB. LC Cp 112, prit. s/l., s/d). Já na representação ficcional, esse mesmo homoerotismo será condensado nas figuras do Desconhecido, como vimos no capítulo anterior, de Maria Sinhá e Timóteo Meneses.<sup>57</sup> Discordando de Odirlei Costa dos Santos, entendemos que Timóteo funciona não apenas como “uma persona bizarra que se torna a própria alegoria da transgressão e da monstruosidade” (SANTOS, 2010, p. 33), mas também como representação homoerótica espelhada, em alguns pontos, no próprio Lúcio Cardoso.

Para José Carlos Barcellos, autor de *Literatura e homoerotismo em questão*, “o comportamento de Timóteo tem um caráter transgressor, que vai muito além do âmbito da mera satisfação pessoal, projetando-se conscientemente como denúncia e anúncio”. (BARCELLOS, 2006, p. 149). Segundo Barcellos, “mais que nenhum outro personagem das literaturas de língua portuguesa, Timóteo encarna o homoerotismo como transgressão, isto é, inversão e deslocamento de valores e sentidos”. (BARCELLOS, 2006, p. 150-151). Essa relação de afinidade entre interdição e transgressão, na qual Timóteo está inserido, corrobora a compreensão das relações homoeróticas, pois, conforme afirma Bataille, “não existe interdito que não possa ser transgredido”. (BATAILLE, 1987, p. 59). Dessa forma, o transgressor alcança, através da escrita, a possibilidade de viver o desejo, ainda que socialmente proibido, livre de interdições. O próprio Lúcio Cardoso, polêmico e transgressor, afirmou, através de sua literatura, sua identidade e afirmação homoeróticas, “assumindo-se” disfarçadamente na escrita, (des)velando suas máscaras. Vejamos como isso se dá através do travestimento do autor empírico em suas criaturas.

---

<sup>57</sup> De acordo com o pesquisador Odirlei Costa dos Santos, o homoerotismo proposto por Lúcio Cardoso “se torna mais notório em *O desconhecido*”; mas “também consta do jogo obsessivo e eminentemente oblíquo a envolver o triângulo Cláudio-Gil-Professor Alves em *O anfiteatro* e de modo sub-reptício pelos volteios da marginalidade em *Inácio* e *O enfeitado*”. (SANTOS, 2010, p. 32).

Em *Crônica da casa assassinada*, o desejo de Timóteo por Alberto não é compartilhado, mas existe, conforme se pode ver na segunda parte do livro de memórias de Timóteo:

Pois bem, foi num desses momentos, precisamente, que eu o vi – minha mão tremeu, e abaixei a cortina precipitadamente. Havia-o visto – e era o único ser vivo entre as flores. Nina, era um homem, louro, moço, embriagado de si mesmo e da existência como um frágil deus pagão. [...] Era um homem, e eu que julgava tê-lo visto tão próximo à minha janela, descobri que olhava não para mim, mas para a imagem que via na janela junto à minha — e esta janela era a sua, Nina. Guardei o segredo, e se agora o devolvo, é num puro gesto de gratidão: foi essa descoberta, e a visão diária desse homem, a única coisa que me alimentou durante este longo exílio no meu quarto — meu único contato com o mundo, o único enredo, solitário e triste, de que participei desde que voluntariamente aceitei morrer para a piedade dos outros. Quantas vezes, ao desaparecer ele, e ao tombar de novo a cortina sobre minhas trevas, eu sentia que havia ficado em minhas mãos, e durante muito tempo ainda brilhava em minhas retinas, um pouco do louro que compunha o sol do amanhecer. (CARDOSO, 2004, p. 482).

Timóteo admite-se unicamente alimentado pela imagem de Alberto, donde se deduz que ele era apaixonado pelo jardineiro. A “mão treme”, o coração dispara e o receio de ser notado e, possivelmente, perder aquela “visão” especial (a ponto de ser “o único ser vivo entre as flores”: hiperbólico) faz com que Timóteo feche as cortinas. Era Alberto quem “compunha o sol” do seu amanhecer, é quem dava sentido à sua prisão voluntária, ao “encarceramento de si mesmo”. E era essa “visão diária” que alimentava sua paixão, seu desejo, que lhe confortava a alma inquieta. E ao desaparecer de sua vista, Alberto ficaria em suas mãos, em seus olhos, em sua memória, em seu coração platônico, interditado. Rememorando essa paixão avassaladora e não correspondida, o sujeito travestido admite que “apoderava-se” das flores que Alberto depositava na janela de Nina como prova de seu amor. “Era como se afinal pegasse em minhas mãos um pouco da matéria do mundo, da sua essência, do seu íntimo”, afirma ele. Admite não saber “quanto tempo durou este manejo, será difícil precisá-lo”. (CARDOSO, 2004, p. 482).

Durante o velório de Nina, anos depois, Timóteo se depara com André e acredita ter visto o já falecido jardineiro Alberto. No entanto, embora Timóteo veja em André, seu “sobrinho”, o ressurgimento de Alberto, o “moço das violetas”, André jamais corresponde ao amor do tio, assim como também Alberto (pai de André, conforme se insinua ao final do romance) nunca correspondeu. Desse modo, a interdição percorre toda a narrativa. Interdição, homoerotismo e transgressão são, pois, conforme esta leitura, alguns dos pilares desse tecido narrativo. A transgressão se manifesta porque ocorre a manutenção do desejo homoerótico, que, por si só, já se constitui como algo transgressor. Entretanto, a interdição

também se corporifica no romance, uma vez que a sociedade, representada pelos Meneses e pelos demais habitantes da fictícia Vila Velha, condena o amor entre iguais e não há, no enredo, a realização carnal homoerótica. Outras transgressões, além do homoerotismo, também ocorrem na trama, tais como o adultério, o suicídio e o incesto.

Conforme Georges Bataille (1987), morte e sexo são os pontos máximos da interdição. Ambos se manifestam em *Crônica da casa assassinada*, já que tanto Alberto quanto o próprio Timóteo morrem, em épocas diferentes e a consumação sexual deste desejo torna-se impossível, isto é, interditada. Como não se pode transgredir tudo, assim como não se pode tudo interditar, o sexo é interditado, mas o desejo pelo ‘corpo cúmplice’<sup>58</sup> existe. Decorrente disso, apresentam-se na enunciação diversas sugestões, falas, alegorias e metáforas que permitem identificar a temática do “amor que não ousa dizer seu nome”. Olhares, gestos e toques entre os personagens também compõem essa tessitura do desejo homoerótico. Assim, o homoerotismo é velado. A transgressão se consolida não pelo prazer carnal, mas pelo desejo interdito de Timóteo por Alberto. Por outro lado, a castidade e a falta de coragem, admitidas por Timóteo, simbolizam sua interdição:

– Eu sabia o que me devorava. Sabia o que era a pusilanimidade, o cheiro de jasmim, que decompunha este quarto. Era a ausência de febre, o coração impune. Era todo eu, branco e sem serventia. Olhava minhas mãos brancas, meus pés brancos, minha carne branca – e toda uma náusea, impiedosa e fria, sacudia-me o fundo do ser. Ah, que coisa terrível é a castidade. A castidade, eis o que me devorava. Mãos castas, pés castos, carne mansa e casta. E eu chorava, Nina, porque nada mais me conseguiria fazer arder o sangue, e era sobre esta ruína mole que os Meneses erguiam o indestrutível império de sua mentira. (CARDOSO, 2004, p. 205).

Também ele se mostra consciente de seu processo de ruína. Ia lentamente engordando, envelhecendo, cada vez mais branco e mais casto. Timóteo refugia-se no ostracismo de seu próprio quarto como fuga ou defesa da não aceitação do mundo externo. A “carne branca e casta” do sujeito pusilânime, incapaz de destruir sozinho a própria família, se encontra trancafiada, afinal, o corpo do sujeito homoerótico, estigmatizado que é, será sempre estranho, fora do padrão, devendo ser aprisionado e educado. *Crônica da casa assassinada* apresenta, portanto, o sujeito homoerótico que se marginaliza para não sofrer preconceito e humilhação. Aprisionado em seu quarto, vestido com farrapos de roupas femininas e com ricas joias de família, este Meneses homoerótico luta para atingir a

---

<sup>58</sup> ‘Corpo cúmplice’, aqui, é uma metáfora para a consagrada expressão “amor entre iguais”. Com isso, sugiro que ocorre no homoerotismo um fascínio de um corpo diante de um outro que o atrai pela semelhança, pela identidade dos gêneros, pela cumplicidade dos corpos.

vital libertação com a destruição dos falsos alicerces da família. Timóteo constitui-se, na narrativa, uma representação do que as tradicionais famílias mineiras tentam esconder. É, pois, denúncia da hipocrisia e protesto contra o preconceito social.

Baluartes da indignação e do inconformismo, Timóteo luta contra a norma, contra os papéis convencionais que a sociedade oferece. Ele deseja ser mais do que simplesmente o subversivo sem causa. E, como de costume no espaço homoerótico, Timóteo se afirma pela imposição, pela persistência, pelo desejo de ‘ser’ simplesmente. Consciente de que era um insulto, uma desonra para sua família, o quanto ofenderia aos outros com a sua simples presença, Timóteo pretende sair do quarto para se despedir da amiga Nina, cujo cadáver carcomido pelo câncer exala odores pútridos na sala. Consciente também de que ele próprio se interditará, “diante de mim a porta haveria de se abrir, desvendando aquela paisagem que eu próprio me interditará” (CARDOSO, 2004, p. 468), Timóteo arquiteta seu plano de desmascarar a hipocrisia da família diante do Barão, aguardado por esta há muito tempo. A liberdade se delineia aos olhos de Timóteo, a liberdade de se assumir, de se mostrar ao mundo, sem as amarras daquela família. O velório de Nina, por sinal “estranho” e incomum como foi, torna-se o momento do espetáculo em que Timóteo se afirma diante da sociedade e se mostra “ao mundo”. Ele é o protagonista desse espetáculo. Bem ao modo travesti, ele anseia pelo momento de sua *performance*. Neste sentido, a *performance* presente no travestimento remete-nos imediatamente ao excesso, à artificialidade e à excentricidade do *camp*.

De acordo com Hugo Denizart, autor de *Engenharia erótica: travestis no Rio de Janeiro*, quase nada se escreve ou se fotografa sobre travestis. Segundo o autor, isso se justifica porque “é difícil acompanhar quem abre o corpo para a violência da prótese. Dor insuportável da paixão do desejo: o EXCESSO”. (DENIZART, 1997, p. 7; grifo do autor). A montagem ou transformação, tão comumente utilizada no travestismo, vai também se sobrepor na narrativa literária. Tanto o corpo travesti quanto a narrativa (corpo escrito) prestam-se à prótese, à representação, à montagem. Ambas, escrita e travesti, nascem da/para a subjetividade, afinal, uma das muitas funções da escrita é subjetivar e @ travesti se subjetiva ao criar uma *persona*, física e psicologicamente, do gênero oposto. A escrita é naturalmente subjetiva, pois, expressão humana que é, impregna-se de emoções e expressividade. A subjetividade decorre do próprio discurso linguístico, nesse caso aqui, do processo de escritura. Além disso, a escrita também pode ser considerada *performance*, já que consiste numa encenação, numa fabricação de um sujeito que representa um papel, o

autor. O autor como sujeito da *performance* representa, encena ou, como propomos, traveste (-se) a/na escrita.

Vale a pena, então, voltarmos à *performance* tramada por Timóteo. A entrada do irmão “devasso” e “degenerado” na sala é insultuosa, triunfal e apoteótica, deixando todos estupefatos, conforme relato de Valdo. A cena, por sinal muito próxima do Cinema hollywoodiano dos anos 1930 a 1950, destaca a representação de Timóteo como estranho, desproporcional, ultrajante, exagerado, transbordando sua sexualidade perversa de algo que deveria detê-lo. O corpo que não é saudável deve ser escondido, segregado de todo contato com a sociedade dita normal.

Detendo-se no meio da sala, os portadores do extraordinário carregamento duvidaram um momento, e logo, batendo palmas, Timóteo fez baixar a rede e aprestou-se para descer. (Foi neste momento, precisamente neste momento, creio, quando ele estendeu um pé branco e nu para fora, arregaçando a saia no esforço para atingir o chão, que Demétrio percebeu do que se tratava: por trás de mim, para os lados onde o Barão se achava, rompeu uma espécie de urro vibrante e dolorido como o de alguém que acabasse de ser mortalmente ferido. Voltei-me, convicto de que alguém acabara de ser atingido por uma punhalada. Mas não vi ninguém, nem percebi coisa alguma, fora a figura de Demétrio, curvo, completamente apoiado à mesa onde se encontrava o caixão...). [...] Acho, e afirmo isto sem nenhuma hesitação, que tudo ainda estaria salvo se Timóteo não houvesse descido da rede. Sua entrada poderia ser extraordinária, mas poderia muito bem significar apenas a entrada de um homem doente. Descendo, vestido naqueles trajes mais do que impróprios, cometia um insulto, e um insulto que atingia todo mundo reunido naquela sala. Os homens suportam uma certa dose de grotesco, mas até o momento em que não se sentem implicados nele. De pé, parado diante daquela gente, Timóteo era como a própria caricatura do mundo que representavam – um ser de comédia, mas terrível e sereno. Vestia-se com qualquer coisa que não se poderia chamar de vestido, mas que fora um vestido. [...] Lento, ele percorreu com o olhar a multidão fascinada que o fitava: ninguém ousava fazer um só gesto, nem pronunciara a mínima palavra. (CARDOSO, 2004, p. 474-475).

A cena incomum deixa os presentes boquiabertos, com olhos curiosos e estupefatos. Como afirma Valdo, “não era propriamente gordo, mas imenso”. (CARDOSO, 2004, p. 473). A figura grotesca invade a sala em seus trajes impróprios, já que não correspondem à atribuição social de gênero. Em seus excessos e deformações, o “monstro” não é obrigatoriamente masculino nem feminino, apenas “amorfo”, “massa amorfa e inchada”. Timóteo insulta porque causa vergonha ao inabalável orgulho dos Meneses. O “estupor” e o choque dos presentes é inevitável. É demais para as tradicionais famílias mineiras suportar toda aquela bizarrice, verdadeira afronta moral.

As descrições da cena “pavorosa” vão estabelecendo comparações entre Timóteo e seres inanimados ou bizarros, apontando alguns travestimentos possíveis naquela “figura

espetacular”. Se a casa nos relatos é antropomorfizada; Timóteo, por sua vez, passa pelo processo oposto: o da zoomorfização, o que eleva sua condição animalesca, primitiva, grotesca e monstruosa. Conforme relato de Valdo, daquela forma, Timóteo tinha dificuldade em movimentar o “braço rotundo”, “mole” e “sem vida” que era “como um *galho decepado* recentemente de uma árvore”; os olhos “eram fáceis de perceber naquela *massa humana tratada pelo descaso e pela preguiça*” porque “a enxúndia” subia-lhe nas faces, “modelando uma *máscara tão exótica e tão terrível* que mais se assemelhava à fisionomia de um *bonzo morto* do que à de uma criatura vivente e ainda capaz de pronunciar palavras”; os cabelos longos e sem tratamento escorriam pelos ombros em “duas tranças duras, como dois *cipós selvagens*” e havia, estranhamente, “qualquer *coisa marinha*” e secreta naquela criatura de “inatividade”, “ócio” e “abandono”, como se lembrasse um imenso peixe-boi, uma preguiçosa morsa ou um isolado elefante-marinho. (CARDOSO, 2004, p. 474; grifos nossos). Vestia-se em “remendos colados às pressas, e de fazendas e panos diferentes” e “pulseiras” e “colares” em excesso a juncar-lhe os braços e o pescoço. (CARDOSO, 2004, p. 474). O “nariz exagerado” se destacava e “a luz o ofuscava” até que num “*som inumano, rouco*” tomba por terra “atingido por uma apoplexia”; estranhamente não oscila, mas desaba como “uma *torre medieval* incrustada de pedras e mosaicos”. (CARDOSO, 2004, p. 474-475; grifos nossos).

Caricatura ou aberração? Para Valdo era um “ser de comédia”, ridicularizado, “doente” e “demente”, mas “intratável”. Para os demais, Timóteo é consciente do que deseja. Há outros momentos em que Valdo, através do relato do médico, surge completamente transfigurado em ódio afirmando que o irmão era um “infame”, um “maldoso” e “um indivíduo de hábitos anormais”. Chega, inclusive, a mentir para André dizendo que Timóteo possuía uma “moléstia contagiosa”. (CARDOSO, 2004, p. 249). Valdo, portanto, se referia à condição homoerótica do irmão. Surtira efeito: aterrorizado, André desiste de querer ver o tio. O médico, inclusive, declara que sente “o exagero” nas palavras de Valdo, embora, segundo ele, “tivesse plena convicção” de que Timóteo era mesmo “a vergonha da família”. (CARDOSO, 2004, p. 249).

Toda a encenação produzida por Timóteo aproxima-se de um espetáculo burlesco tão comum nos shows de *drags*, travestis e transformistas, no teatro de revista, na teledramaturgia e nos cinemas hollywoodiano e nacional. Há que se lembrar de que Lúcio Cardoso foi não somente um amante do Cinema, mas também um dos fundadores do Cinema Novo no Brasil. Assim, a *performance* de Timóteo, extraída do imaginário do próprio sujeito empírico, remete-nos às cenas cinematográficas e teatrais nas quais

mulheres são carregadas em cadeirinhas, redes e liteiras por eunucos, homens musculosos e escravos submissos de suas senhoras.

Nesse aspecto, vale destacar as não menos excêntricas e “(da)divosas” Cleópatra, Lulu, Gilda, Salomé, Lola, entre outras, encarnadas por atrizes consideradas *femme fatale*, exuberantes, extravagantes e misteriosas, tais como: Sophia Loren, Theda Bara, Claudette Colbert, Vivian Leigh, Rhonda Fleming, Elizabeth Taylor, Louise Brooks, Rita Hayworth, Marlene Dietrich, Gloria Swanson, Greta Garbo, entre outras<sup>59</sup>. Essas atrizes, algumas consideradas as primeiras *vamp*<sup>60</sup> do cinema, provavelmente vistas por Lúcio Cardoso, viveram nos cinemas mudo e colorido personagens extremamente sensuais, mulheres sedutoras, poderosas e insubmissas. Todo esse universo *camp* se manifesta nas representações de Aurélia, de *O desconhecido*, Maria Sinhá, Nina e Timóteo, da *Crônica*, e de diversos outros personagens da obra cardosiana.

Timóteo, transportado por escravos ou supostos amantes, desce da rede “arregaçando a saia”. Valdo, fascinado com toda a cena, relata que se não fossem “os trajes mais do que impróprios” que Timóteo usava, tudo aquilo poderia ser apenas a entrada de um “doente”, um homem demente capaz de todas as loucuras e, assim, todos teriam piedade daquela figura grotesca. Mas, daquele modo, Timóteo insultava todos os presentes, sendo um deboche, uma “caricatura do mundo”. Segundo Valdo, todos “suportam” tamanha excentricidade e ridicularização, desde que não estejam imersos nela.

Ao vê-lo travestido de mulher, Valdo se recorda de Maria Sinhá, a tia “estranha” que vinha, no corpo de Timóteo, reclamar seu lugar de direito:

E o mais extraordinário é que esta visão não era a de um homem, mas a de uma dama antiga, dessas sobre quem ouvimos falar sem nunca precisar quem fosse, [...] – matrona que talvez tivesse sido o espírito tutelar da família, mas que um drama arrancara à sua missão, subtraíra ao entendimento dos seus, e se esvaíra

<sup>59</sup> *Cleópatra* (1917, 1934, 1945, 1953 e 1963) foi interpretada por Theda Bara, Claudette Colbert, Vivian Leigh, Sophia Loren, Rhonda Fleming e Elizabeth Taylor, respectivamente. A Lulu, de *A caixa de Pandora* (1928), foi vivida por Louise Brooks. Theda Bara filmou também *A serpente do Nilo* (1915), *A mulher tigre* (1917), entre outros. Rita Hayworth deu vida à *Gilda* (1946) e protagonizou também *Uma mulher original* (1940), *Salomé* (1953), *A mulher de Satã* (1953), *Lábios de fogo* (1957), entre outros. Lola, de *O Anjo Azul* (1930), foi vivida por Marlene Dietrich que filmou também *Desonrada* (1931), *A Vênus Loira* (1932), *A Imperatriz Galante* (1934), *Mulher Satânica* (1935), *Desejo* (1936), *Anjo* (1937), *A Pecadora* (1940), *Aquela mulher* (1941), *Paixão Fatal* (1941), *A Indomável* (1942), *Mulher Perversa* (1946), *Cigana Feiticeira* (1947), *A Mundana* (1948), *O Diabo feito Mulher* (1952), entre inúmeros outros. Gloria Swanson protagonizou *The Danger Girl* (1916), *Male and Female* (1919), *Madame Sans-Gêne* (1924), *Queen Kelly* (1929), *Indiscreet* (1931), *Crepúsculo dos Deuses* (1950), entre outros. Dá para se imaginar, pelos próprios títulos, que foi desse universo *camp* e *vamp* que saiu a inspiração de Lúcio para a criação de alguns de seus personagens.

<sup>60</sup> É o estereótipo de mulher sedutora, cruel e “devoradora” de homens. Theda Bara, por exemplo, é considerada uma das primeiras *vamp* do cinema e Marlene Dietrich, a encarnação definitiva da *vamp*, na opinião dos críticos.

em fugas de que só restavam os ecos de escândalo. E agora ali se achava, corporificada, sem data, diante dos nossos olhos. Como fizesse um movimento, e ondulasse o grande corpo pesado e inútil, julguei de repente adivinhar o espírito que se encarnava nele, e a dama que representava de modo tão extensivo: Maria Sinhá. Essa Maria Sinhá que havia fornecido tantos comentários aos Meneses antigos, cujo retrato, por fidelidade ao espírito de família, Demétrio mandava arriar da parede e ocultar no fundo do porão – Maria Sinhá, cuja revolta se traduzira por uma incapacidade absoluta de aceitar a vida nos seus limites comuns, e atroava os pacíficos povoados das redondezas com suas cavalgadas em trajes de homem, com seu chicote de cabo de ouro com que castigava os escravos, seus banhos de leite e de perfume, sua audácia e seu despudor. (CARDOSO, 2004, p. 476).

Timóteo se assemelha a Maria Sinhá, pois se aparentava andrógino: metade masculin@, metade feminin@. Noutros tempos, chegava a lançar apressadamente sobre a roupa feminina um paletó de homem, mas agora não, fazia questão dos trajes femininos. No entanto, toda aquela excentricidade revelava claramente o uso da máscara: um homem tentando “se passar por mulher”. Timóteo encarnava, naquele momento, uma dama masculinizada, sem deixar de ser o homem toscamente feminizado que se exibia aos presentes. Timóteo agora envergonhava publicamente sua família, escandalizando a todos, como fizera há tempos Maria Sinhá. Se Timóteo foi obrigado a se autoenclausurar para não afrontar a honra dos familiares, a antepassada teve o retrato ocultado no fundo do porão com a mesma finalidade.

Também incompreendida pela família como eram Timóteo e Nina, Maria Sinhá não era capaz de aceitar uma vida comum, igual aos outros, já que era absolutamente diferente, incomum, como discursara o próprio Timóteo. Travestidos, de personalidades homossexuais e fetichistas, Maria Sinhá e Timóteo são representações de resistência, “despudor” e indiferenciação sexual. Isso porque, se por um lado, travestidos, não se “categorizam” nem no “sexo biológico” nem naquele por eles fabricado ou encenado; por outro lado invertem os papéis sociais de gênero, uma vez que aquele que deveria ser viril é feminilizado e aquela que deveria ser feminino é virilizada. Tanto que Timóteo, vestido com as roupas da mãe (também presa deste sistema de representações viris, do sistema falocêntrico), faz com que Valdo se lembre da tia, já que esta sim era uma mulher com aparência masculina. Neste sentido, Timóteo só pode lembrar a tia, já que também “faz gênero”, isto é, finge-se do que não é: uma mulher fabricada num corpo masculino. Daí a paródia de gênero, da qual tanto falamos. Todos eles desmontam e deboçam esse/desse sistema rigoroso de gênero e sexualidade, além de pôr em xeque o poder patriarcal dos Meneses.

Ao ver André no velório de Nina, Timóteo acredita ter visto o jardineiro Alberto:

E foi então, Nina, que abrindo os olhos que cerrara no esforço de meu pedido, eu o vi – a ELE, Nina, ao moço das violetas. Ali estava entre os outros, um pouco mais à frente, louro como nos dias antigos, e moço ainda, a cabeça erguida como se afrontasse o ímpeto da minha surpresa. Como um anjo erguia-se ele acima da destruição do suicídio, e pairava, imortal, diante dos meus olhos. Nina, então eu compreendi tudo, ah, como tínhamos pecado, que engano fora o nosso. A resposta não estava oculta na cavidade escura de sua boca, nem no seu pobre corpo destinado aos vermes. Estava ali, Nina, no milagre daquela ressurreição, nele, eternamente moço, como também você o fora. Deus, Nina, é como um canteiro de violetas cuja estação não passa nunca. (CARDOSO, 2004, p. 484-485).

Aqui, Timóteo vê André em pleno funeral de Nina, mas confuso pela semelhança física, o confunde com Alberto, o jardineiro. Mais tarde se saberá, através de uma duvidosa confissão de Ana, que André talvez seja o filho do jardineiro, justificando-se, pois, tal semelhança física. Através da visão de André, percebe-se certo encantamento de Timóteo ao recordar o “moço das violetas” pelo qual sempre foi enamorado, como evidenciamos anteriormente. E belo e “imortal” como um “anjo”, Alberto ressurgia fascinando Timóteo que contemplava aquela “transmutação” que ali ocorria. Alberto surgia “eternamente moço”, ressurto diante dos olhos apaixonados e desejosos de Timóteo.

A condição homoerótica de Timóteo torna-se questão ideológica, de afirmação de vida. O homoerotismo deste “reberto espúrio”, desta “alma intratável” fora visto pelo próprio pai como uma “moléstia contagiosa”, por Betty como uma “triste mania” e pelos irmãos Meneses como “extravagâncias”. Para Ricardo Thomé, o homoerotismo de Timóteo é também marca ideológica e afirmação identitária: “Timóteo, com uma homossexualidade espalhafatosa, extrapola o próprio apelo sexual para se firmar a partir dos *sinais* capazes de emprestar a essa sexualidade desviante uma identidade ou *marca social*”. (THOMÉ, 2009, p. 182; grifos do autor). Ricardo Thomé salienta ainda que Timóteo possui “excesso de *pathos*” e desejo de afirmação:

Timóteo, [...], a partir de um *excesso de pathos*, por uma necessidade de firmar – ainda que nos limites estreitos de seu quarto – a *sua* verdade. [...] Timóteo vai expor seu *pathos* como uma bandeira, eu diria: até o patológico. Afinal – é ele quem vai perguntar – ‘Que é este mundo sem paixão [...]?’ (THOMÉ, 2009, p. 184; grifos do autor).

Numa perspectiva heteronormativa, Timóteo existe pelo/para o pecado, tal como André no enredo. Na visão de Thomé, Timóteo “é um personagem inesquecível, de uma obra magistral. Através de Timóteo, Lúcio Cardoso subverte o cânone, os vários ‘papéis’ que até então o personagem homossexual vinha cumprindo nas páginas da nossa literatura”. (THOMÉ, 2009, p. 189). Assim, tal personagem “desviante” e o próprio

ficcionista revelam um tangenciamento entre vida e obra, sendo ambos transgressores. Timóteo, que falece durante o funeral de Nina (inclusive da mesma doença de Lúcio Cardoso), sendo uma entre tantas representações do escritor<sup>61</sup>, é a personificação da eterna transgressão. Transgride porque traz à tona a decadência e a hipocrisia da família, renega o (re)nome dessa e a insulta porque a expõe ao ridículo e ao vexatório. É bem verdade que Timóteo vive sua transgressão apenas de forma alegórica, conforme já apontado.

O “segredo” que tantas vezes aparece nas falas de Timóteo, de Nina e de André parece também compartilhar alguma similitude com afirmações obsessivas do escritor neste aspecto. Em algumas de suas anotações, que mais tarde viria se descobrir como rascunhos de poemas, transbordam versos que falam desse outro em si ou da consciência de um segredo: “Quando de mim desertar/tudo que secreto me anima...” (BR FCRB. LC Pi 28, prit. s/l., s/d). Toda essa atmosfera compõe um jogo de insinuações, de ‘querer dizer sem poder’ que, hipoteticamente, diz respeito à sua condição homoerótica.

Essa relação conflituosa do escritor entre “ser o que é” (o homem de família católica e conservadora) e “desejar ser aquilo que não foi” (o homossexual assumido livremente, sem culpas nem amarras) aparece claramente em alguns de seus versos. No poema *O exilado*, por exemplo, o eu lírico verbaliza um sentimento que supostamente parte da voz autoral, como se houvesse um ‘saudosismo’ pelo que ‘não pôde ter sido’: “Quem me dera ser o que não fui antes de ser eu mesmo”. (BR FCRB. LC Pi 28, prit. s/l., s/d). Se às vezes lemos um remorso e uma conscientização de “seu pecado”, noutras, lemos o discurso de um sujeito menos atormentado com sua escrita obliterada e conformado com sua condição homoerótica, a ponto de escrever: “Todos os meus livros eu os fiz à margem de minhas paixões, quando minhas paixões é que deveriam viver à margem dos meus livros. Felicidade de poder constatar isto a tempo.” (BR FCRB. LC Pi 28, prit. s/l., s/d).

---

<sup>61</sup> Alguns estudos da obra falam deliberadamente de André, Timóteo, padre Justino e a própria Casa dos Meneses como alteregos de Lúcio Cardoso. Na leitura de Adriana Carina Camacho Álvarez (UFRGS, 2009) e Patrícia Chanely Silva Ricarte (UFG, 2006) é o padre o alterego filosófico do escritor; Carlos Nejar (Ed. Telos, 2007) considera a própria Casa. Em nossa leitura consideramos todas as criaturas/personagens de Lúcio como suas próprias *personas*, máscaras ou representações.

## CONCLUSÃO – Lúcio Cardoso: um “eu” que se conta...

*Os imorais/Falam de nós/Do nosso gosto/  
 Nosso encontro/Da nossa voz/  
 Os imorais/se chocam/por nós/  
 Mas um dia, eu sei/A casa cai/  
 E então/A moral da história/  
 Vai estar sempre na glória/  
 De fazermos o que nos satisfaz.  
 (Christiaan Oyens/Zélia Duncan)*

Cada vez mais se percebe os autores tentando deixar em seus textos mais que suas assinaturas, numa necessidade constante de serem notados e/ou reconhecidos. Nem sempre, essa *escrita de si* precisa ser fiel à realidade dos fatos, mas há intensamente um desejo de se fazer representar na própria escrita, de mostrar-se por inteiro, ao vivo, de manifestar-se a todo tempo e de todos os modos. Isso é ainda mais evidente na pós-modernidade. Assim, o *retorno do autor* tem se efetivado em diversas narrativas contemporâneas que ressuscitam a figura deste através da ficção de si. Esse recurso é muito utilizado na contemporaneidade por diversos autores nas narrativas de primeira pessoa em que o eu que narra é o mesmo eu que escreve, ainda que não se assuma explicitamente. Mas como supor o mesmo em narrativas em que o narrador relata em terceira pessoa, usando uma outra voz? Essa figura se traveste de um outro para contar sua própria história, no mesmo desejo de se manifestar e de ser notado, ainda que veladamente. É o que chamamos de *escritura do travestimento*.

Em Lúcio Cardoso, por exemplo, há esse desejo de mesclar o sujeito autoral com o eu ficcional, mas disfarçadamente. O sujeito performático, um travesti por excelência, um autor-ator, deve se disfarçar o tempo todo, a fim de não entregar sua identidade inicial tão facilmente e criar a ambiência da dúvida e da polêmica: “será ele mesmo?”. Essa escrita sedutora, ludibriante, mascarada, que tenta velar suas reais intenções trabalha com personagens atormentados, muitas vezes, de comportamentos antissociais e amorais e alguns livres de arrependimento e remorso. São quase sempre identidades transitáveis entre o bem e o mal, entre o sagrado e o profano, entre a verdade e a farsa, presentes em uma escrita ficcional tradutora de realidades paralelas ou de super-realidades. Talvez essa representação do escritor em sua obra se justifique nas palavras

de Barthes: “toda biografia é um romance que não ousa dizer o seu nome”. (BARTHES, 1975, p. 64).

*Crônica da casa assassinada* é concluído e publicado em 1959, mas vinha sendo escrito desde 1950. Maria Sinhá e Timóteo, transgressores e interditados, buscam no travestimento sua afirmação identitária. Com isso, chocam e afrontam a própria família que os ignora e marginaliza. Torturados pelo preconceito da tradicional família mineira, representada no romance pelos Meneses, tais personagens se travestem do sexo oposto, constituindo-se identidades em trânsito, situando-se numa espécie de entre-lugar. Obscuros, como, aliás, são todos os personagens cardosianos, Maria Sinhá e Timóteo privam-se da vida e mascaram seus egos, negam suas identidades e esforçam-se na tentativa de produzirem outras identidades. Travestidos de desejo, volúpia e transgressão jamais se realizam carnalmente. Eros é interdito aos dois, prevalecendo seus “egos” atormentados. Já em *O desconhecido*, novela publicada em 1940, “José Roberto”, a identidade provisória do Desconhecido, vai se colar na história de um outro para compor a sua própria. Em busca de seu “verdadeiro” eu, como, aliás, parece também fazer o autor empírico, o protagonista dessa novela tentará compor sua identidade. No delinear dessa trajetória narrativa, travestimentos físicos e metafóricos e inclinações homoeróticas se erguerão.

Desse modo, como vimos ao longo deste trabalho, podem ser observados na obra ficcional de Lúcio Cardoso resquícios de sua vida pessoal que nos permitem visualizar um discurso intercalado entre criador e criatura nesse universo misto de ficção e realidade, nessa estrutura dissimulada que embaralha real e imaginário. Para citarmos alguns exemplos, além da abordagem do homoerotismo como pecado que necessita frequentemente do perdão divino, há também a recorrência da decadência das grandes fazendas, que aparece tanto no romance quanto na novela. Em *O desconhecido*, a fazenda arruinada é a representação da tradição e, não por acaso, é presidida pela figura de uma senhora aristocrática em decadência física e moral, uma figura enclausurada, diabólica e reprimida. Isto é, a tradição “arruinada” representada pelo “feminino” decadente, mas transgressor e desafiador. Em *Crônica da casa assassinada*, a casa-grande é a Chácara dos Meneses que, representando a tradição e o patriarcado, simboliza a família mineira e ruí paralelamente ao câncer que corrói a protagonista, disseminando degeneração física e moral entre seus habitantes.

Predominam nas duas narrativas identidades desviantes e atormentadas, além do que, em *O desconhecido*, o narrador nos apresenta uma identidade secreta para José Roberto, este quase anônimo. A identidade secreta, como a que sustenta o narrador para o Desconhecido, é um elemento ficcional típico dos super-heróis de filmes, seriados e histórias em quadrinhos que, inclusive, são quase sempre identidades ocultas travestidas e mascaradas. Na verdade, os personagens cardosianos são mais anti-heróis do que propriamente heróis ou super-heróis. Com isso, o que se percebe é notadamente uma subversão de papéis e uma demolição de conceitos e valores constituídos socialmente, seja no tocante ao gênero, à identidade, à sexualidade etc.. Não por acaso, o autor empírico utiliza a voz do narrador André, na *Crônica da casa assassinada*, para afirmar que “o deus do amor é um deus hermafrodita – reunindo na mesma criação dois sexos diferentes, esculpiu a imagem do ente de sabedoria e conhecimento que da sua dualidade faz o paradigma da perfeição”. (CARDOSO, 2004, p. 331). Há, portanto, constantemente na obra cardosiana uma chamada para a reflexão. No entanto, para edificar seu discurso irônico, subversivo, crítico e reflexivo o autor faz uso de uma escrita travestida.

A narrativa enquanto universo representado oriundo da literatura, arte representativa, é constituída por um imaginário criado por essa ficção. O escritor, criador desse universo representado, poderá, portanto, simular em suas mais diversas modalidades: montar, transformar, disfarçar, expor, suprimir, imitar, fingir, codificar, sugerir etc.. E é desse modo que o processo ficcional se revela potencialmente através dessa ficcionalidade literária. A ficção não apenas descreve o real, mas o vivifica, isto é, o torna realizável naquele universo de representações. A escrita travestida ou mascarada desse autor é capaz de iludir o leitor porque este está inserido na realidade da narrativa, isto é, naquilo que ele acredita ser real, ainda que por alguns minutos enquanto lê. A escrita se traveste de realidade sem ser, sendo capaz de ficcionalizar o real e tornar o ficcional realizável, ao menos para aquele leitor entretido ali com seu objeto de leitura. Mas não nos enganemos. A escrita, dissimulada que é, seduz e atrai para o engano. Tudo isso não passa de encenação, de representação, de simulacro, afinal, é fingindo que o escritor alcança o imaginário. A ficção não tem compromisso com a realidade, mas possibilita o acesso desta a uma realidade paralela/alternativa através das artes do

fingimento e da dissimulação. Apesar de toda a “ilusão”, o leitor é consciente de que está num outro plano: da imaginação.

É importante ressaltar que a narrativa, como um corpo montado pelo autor através da escrita, está sempre à mercê de seu criador. Assim, como há pouco dissemos, sujeita a alterações, supressões e acréscimos, a narrativa é manipulada o tempo todo através de um processo narrativo poderoso no qual o escritor pode forjar ou escamotear, enfim, dar forma à narrativa a seu bel-prazer, conforme suas necessidades e intenções. Talvez a vida do escritor nos explique o que o leva a agir desse modo, afinal, a escrita é um desabafo próprio dos seres angustiados, agoniados com a própria existência. Assim, sua obra torna-se espaço simultâneo de desejos inconfessáveis, ações inenarráveis e segredos que precisam de revelação ou pedem para ser revelados. Neste mister, autor e leitor não estão em sincronia, pois enquanto um mascara, o outro tenta desmascarar. Enquanto o autor faz de conta que escondeu ou acredita ter conseguido ocultar, o leitor investiga quais os motivos que levaram o primeiro a (des)velar.

Como vimos, o autor inscreve-se como sujeito através de sua obra e, portanto, emerge dela. É o processo de criação, contínuo e cíclico. A vida está para a obra, assim como a obra está para a vida. A vida impulsiona a escrita, estimulando e promovendo o processo criativo, sem que necessariamente isso perpassasse pelo real, pelo pessoal ou pelo ‘integralmente biográfico’. É, seguramente, um jogo de máscaras porque nunca teremos certeza se tudo o que está na obra esteve na vida ou se tudo o que ali está é digno de credibilidade. Jamais saberemos e por uma razão bem simples: a ficção não tem compromisso com a realidade, embora seu criador esteja inserido em uma. Como se sabe, Lúcio Cardoso se sentia também um ser angustiado, atormentado na/pela vida e escrita, um deslocado e, portanto, podemos pressupor que o escritor se realiza em seus personagens. Tal aspecto pode ser verificado em desabafos de sua escrita íntima, como quando explica porque escreve:

Por que escrevo? Infindável é o número de vezes que já fiz a mesma pergunta e sempre encontrei a mesma resposta. Escrevo apenas porque em mim alguma coisa não quer morrer e grita pela sobrevivência. Escrevo para que me escutem — quem? Um ouvido anônimo e amigo perdido na distância do tempo e das idades. Para que me escutem se morrer agora. E depois, é inútil procurar razões. Sou feito com estes braços, estas mãos, estes olhos e assim sendo, todo cheio de vozes que só sabem se exprimir através das vias brancas do papel, só consigo vislumbrar a minha realidade através da informe projeção deste mundo confuso que me habita. E também porque

escrevo porque me sinto sozinho. Se tudo isto não basta para justificar porque escrevo. O que basta então para justificar alguma coisa na vida? Prefiro as minhas pequenas às grandes razões, pois estas últimas quase sempre apenas justificam mistificações insustentáveis frente a um exame mais detalhado. (CARDOSO, 1970, p. 60).

Como se vê, Lúcio Cardoso faz de sua escrita um desabafo íntimo, uma forma de expor o que sente, o que pensa e o que experimentou. Projetar no papel o “mundo confuso” que o habita é, pois, uma forma de viver, de vislumbrar a realidade. Desse modo, a escrita cardosiana repleta de reflexões metalinguísticas e pessoais, de intimismo e introspecção reflete inquietude e desejo de sondar os mistérios da vida e da morte. Rachel de Queiroz declarou certa vez, num depoimento para um documentário<sup>62</sup> sobre Lúcio, que ele vivia inteiramente mergulhado em sua obra e exauria isso; que ao desaparecer por um tempo dos encontros com os amigos, quando questionado por onde havia andado, costumava dizer que estava no inferno. Estava mergulhado em sua obra, travestindo seus demônios interiores em máscaras ficcionais.

Ao propor narrativas que resgatam personagens de uma obra para outra ou ao criar um universo ficcional complexo repleto de antropônimos, topônimos, intratextualidades, intertextualidades, reminiscências, *flashbacks* e questionamentos pessoais, Lúcio Cardoso cria uma realidade particular, uma espécie de para-realidade. No capítulo “Escritura/Travestimento”, de seu livro *Escrito sobre um corpo*, Severo Sarduy esclarece, na seção “*As aparências enganam*”, que “essa realidade que o autor se limitaria a expressar”, espécie de “*realidade* exterior ao texto” comporia a “literalidade da escritura” e “dirigiria a materialidade” desta. (SARDUY, 1979, p. 48). Segundo ele, é justamente essa “aparente exterioridade do texto”, a *máscara* que nos engana, “já que havendo uma máscara” haverá também uma “superfície que esconde senão a si mesma; superfície que, porque nos faz supor que há algo por trás, impede que a consideremos como superfície”. (BAUDRY, *apud* SARDUY, 1979, p. 49).

Nesse raciocínio, a escrita é análoga ao travestimento por “manter” uma máscara (essa representação da realidade) que, ao cair, revela todo o seu disfarce e sua própria dissimulação e por ser, tal qual o travestimento, uma “coexistência de significantes”. No travestimento: significantes masculinos e femininos num mesmo corpo (o biológico, o

<sup>62</sup> O documentário em questão é “Lúcio Cardoso” (19 minutos, 1993, RJ), com direção e roteiro de Eliane Terra e Karla Holanda. Pode ser assistido em [www.emfocomultimidia.com.br](http://www.emfocomultimidia.com.br). Elenco: Buza Ferraz. Depoimentos de: Rachel de Queiroz, Antônio Carlos Villaça, Ledo Ivo, Nelson Dantas, entre outros.

travestido). Na escrita: significantes reais e ficcionais também num mesmo corpo (o textual). E por ser máscara, mascara-se que é máscara, tanto a obra literária quanto o corpo d@ travesti. Assim, mesmo o leitor diante de uma obra classificada como ficcional pelo próprio escritor tende a se confundir e entregar-se àquela espécie de para-realidade, mergulhando naquele mundo representado e embaralhando real e ficcional.

Contudo, apesar da sedução narrativa, haverá sempre a máscara que ao cair denuncia toda a ficcionalidade, toda a representação. Assim é o processo de escrita, pois os

[...] planos de intersexualidade são análogos aos planos de intertextualidade que constituem o objeto literário. Planos que dialogam num mesmo exterior, que se respondem e completam, que se exaltam e definem um ao outro: essa interação de texturas linguísticas, de discursos, essa dança, essa paródia é a escritura. (SARDUY, 1979, p. 50).

Mas se somos todos construções de nós mesmos, o escritor e sua narrativa não estão completamente imunes a isso. Os dramas e as angústias que emergem das narrativas de Lúcio Cardoso dão à sua obra um tom intimista, psicológico e subjetivo, gradativamente ampliado com as metáforas constantes das sombras e dos tormentos. Sua escrita atormentada segue questionando a existência através da exposição de personagens atormentados, sombrios, fantasmagóricos, transgressores, “pecaminosos” e demasiadamente humanos. Esvaziando qualquer sentido sexual, Lúcio Cardoso utiliza o travestimento como *performance* de gênero, pois, o verdadeiro gozo estaria em rasurar a figura do homem viril e heterossexual, a figura do macho, que, aliás, é, um “travesti ao contrário”. (SARDUY, 1979, p. 47). Supostamente para servir como reflexão ou ironia, o estereótipo típico do patriarcado é revisitado em ambas as obras analisadas ao apresentar sujeitos “diferentes”, “estranhos” e “monstruosos” (José Roberto, Maria Sinhá e Timóteo) e um jovem delicado, de modos educados e cabelos fora da “norma” (Paulo) que não se reconhecem dentro do padrão, dito normal, de organização do corpo masculino ou feminino.

Retornando ao biográfico: é sob a angústia da ausência e negligência paternas que Lúcio escreve. Ademais, consideremos também o dilema pessoal de Lúcio Cardoso em conseguir conciliar seus pensamentos católicos com suas “tendências” homoeróticas. Como costuma figurar no discurso religioso, Lúcio Cardoso talvez tenha buscado no

catolicismo a possibilidade de “cura”<sup>63</sup> para sua condição homoerótica. Ainda figura, no senso comum e no âmbito religioso, a ideia recorrente de que a adesão à religiosidade promoveria a contenção dos desejos homoeróticos, vistos como “irrefreáveis” por outro meio. Segundo Marcelo Natividade, para aqueles que desejam a “conversão” (à heterossexualidade exclusiva) trava-se uma verdadeira “batalha espiritual” em que se procura *esquecer, afogar e sufocar* o desejo homossexual pelo exercício de uma vida *dedicada a Jesus*. (NATIVIDADE, 2005, p. 263; grifos do autor).

Para além das implicações sociais e sexuais, o termo travestimento pode vincular-se à escrita literária, como se propôs neste trabalho. Essa relação decorre, sobretudo, do caráter ambíguo d@ travesti (enquanto ser andrógino), consequência, segundo Badinter (1993), da “coexistência dos dois elementos (masculino e feminino)”. Interessa-nos essa ideia d@ andrógino/travesti enquanto “imagem da justaposição, da ‘cumulação ou da prótese’ do masculino e do feminino” em seu processo de montagem ou de transformação. (BADINTER, 1993, p. 166).

Assim, o travestimento pode ser visto também como uma espécie de subversão, de questionamento das noções de gênero, já que a escrita, por exemplo, não tem gênero e abre espaço para a *performance*: ‘estar real’ e não ‘ser real’, assim como ‘estar homem’ e não ‘ser homem’. O sujeito travestido admite, no próprio corpo, a “possibilidade de ser outro sem deixar de ser o mesmo”. (CHIARA, 2006, p. 216). A escrita literária caminha nessa direção: a possibilidade de ser real sem ser, visto que toda realidade é simulável e performática. @ travesti é o ser em transfiguração, a identidade em transição, assim como a escrita, assim como as identidades dos personagens de *Crônica da casa assassinada* e *O desconhecido*. A escrita travestida é, também, um misto de transformações. Assim como @s travestis usam de artificialidade, a escrita também o fará. Amb@s necessitam de artifícios, de montagens e de próteses.

Se @s travestis se montam criando uma farsa, uma máscara, Lúcio Cardoso também o faz porque cria uma representação ou uma ficcionalização, um universo inventado, seu universo paralelo, sua verdade, conforme demonstrado nesta pesquisa. Travesti e texto, corpos híbridos que são, reconstroem as noções de masculino e

---

<sup>63</sup> De maneira geral, entre os católicos e, principalmente entre os evangélicos, “a homossexualidade é concebida como um tipo de comportamento produzido pela *agência de demônios*, uma prática que consiste em atentado contra uma *natureza divinamente ordenada*, na qual a heterossexualidade é a única possibilidade de uma *vida plena, saudável*, segundo os *princípios de Deus*”. (NATIVIDADE, 2005, p. 248; grifos do autor).

feminino, de realidade e ficção. Em virtude disso, a escrita figura como uma prótese, ou seja, como um artifício narrativo implantado pelo escritor na narrativa para não se assumir clara e livremente no texto. A estratégia é, então, projetar-se num outro para falar de si mesmo em terceira pessoa como se, assim, contasse efetivamente a história de um outro.

Uma vez que o fenômeno do travestimento pressupõe disfarce ou simulação é assim que a escrita se apresenta: simulada, representada. O a(u)tor, assim como @ travesti, também cria uma representação. De tal modo, a escrita também é montagem, representação, dubiedade e (dis)simulação. @ travesti pode se desmontar a qualquer momento, pode retirar as máscaras da feminilidade. E a escrita? A escrita também deixa cair suas máscaras... E o escritor é diretamente responsável por isso. Destarte, a escrita cardosiana, tal qual o travestismo, se apresenta como uma máscara, pois, na tentativa de ocultamento, mais revela do que esconde.

Dessa maneira, torna-se possível visualizar fragmentos da vida pessoal do escritor em sua obra. E ainda que esses aspectos não sejam fundamentais para uma interpretação desta, são eles que nos permitem desvendar o estilo e o projeto escritural do autor. Na escrita cardosiana, propriamente dita, isso se manifesta através dos implícitos, dos interditos, do “ficar por dizer”, dos travestimentos vários, do projetar-se no outro para falar de si, do autocontrole do escritor em seu relato narrativo, de suas tomadas de posição, do foco narrativo oscilatório que mescla os pontos de vista do escritor, do narrador e do protagonista num só relato.

Nesse universo de velamento e desvelamento, de inversão e subversão, próprio do travestimento e da escrita, destaca-se o jogo de máscaras. Na escrita, o autor ergue uma máscara a fim de velar algo e mostrar apenas o que lhe interessa. As personagens cardosianas são sempre criaturas erigidas do papel e a serviço da escrita, sobre as quais se erguem as máscaras também confeccionadas pelo escritor. Porém, como há pouco dissemos, toda máscara deixa vaziar um pouco do que esconde. Nessas fendas da máscara é que se pode visualizar a outra face, muitas vezes aquela que mais se pretende ocultar.

Lúcio Cardoso parece fazê-lo quando se coloca na posição de um narrador que conta a história de um outro que parece muito consigo: o indivíduo homoerótico reprimido dividido entre o desejo e a culpa, entre o vivenciar o “proibido” ou negá-lo

contundentemente, entre a religião/tradição familiar e as inclinações individuais. Todavia, há que se ajustar a máscara à face para que ela revele o mínimo possível. Por conseguinte, o próprio escritor, ao tentar ocultar aquilo que deveria ser “normal”, evidencia a máscara que revela o “desvio” que precisa ser encoberto.

Há sempre uma sobreposição de máscaras na vida e na escrita. A máscara sob a máscara, no caso de Lúcio Cardoso, pode ser entendida como o artifício da irregularidade do foco narrativo. Conforme apontado, o escritor se aproxima muito do personagem que cria, se coloca na posição de um “outro” que reconta a história em terceira pessoa, deixando o texto impregnado de digressões e reflexões. Tal fato evidencia não somente a introspecção, mas a tomada de posições do escritor que, dessa forma, deixa cair um pouco da máscara que o (des)vela.

A atividade de escrita está desde sempre vinculada ao fingimento, à capacidade de simular ser outro, típicos da teatralização, afinal, segundo Derrida, “escrevendo o que não diz, não diria e, sem dúvida, na verdade jamais pensaria, o autor do discurso escrito já está instalado na posição do sofista: o homem da não-presença e da não-verdade. A escritura já é, portanto, encenação, artifício, máscara, simulacro”. (DERRIDA, 1997, p. 12). Talvez por isso, as narrativas de Lúcio Cardoso tenham tanta plasticidade e sejam repletas de caráter cênico/cinematográfico, entrecruzando hermenêutica e estetização. Para Derrida, a escrita é dissimulação, isto é, simulação dupla. É a escrita vista como um jogo, como um desvio de rota, uma sedução, um *phármakon*, podendo ser droga ou veneno, dependendo do uso que se faz e de quem faz.

O escritor como sujeito performático, apresentador de um espetáculo (o texto), manipulador de realidades e máscaras, está bem próximo do universo da teatralização. Tudo o que cria é um teatro, uma encenação, o *modus faciendi* de uma *performance*. O travestimento, considerando todas as suas modalidades (sexual, social, individual e política), pressupõe disfarce, transformação e está diretamente vinculado ao teatro. Como técnica teatral que é, o travestimento brinca com as noções de realidade e fantasia. O ator muda de identidade quando se traveste, troca de roupas e/ou de máscara. É o momento em que o ator brinca de ser outro, tal qual o escritor, também a(u)tor, em sua construção narrativa.

A estruturação da narrativa se faz pela montagem, já que as cenas são compostas a fim de criar este limiar entre o ler e o visualizar. A narrativa se “mostra” e somos

obrigados a “visualizar” as cenas. Entre o contar e o mostrar, o escritor estrutura suas peças compondo uma montagem ou uma encenação. A propósito, no teatro é comum o emprego de ‘montar’ referindo-se à instalação/exibição das peças. A peça teatral também está dividida entre o real e o imaginário, entre o contar e o mostrar. Como no teatro, o escritor-montador em sua narrativa configura cenários, monta figurinos, cria *personas*, estrutura cenas, rege tempo e espaço, coordena e dirige seus “atores”, enfim, monta sua “peça” ou manipula sua arte de “fingir”. Ademais, tanto o escritor, ser transformista/transfigurador, se traveste de Deus, posto que é criador, como se traveste do outro, já que pode se metamorfosear em personagem ou transfigurar seus personagens e transformar o real em ficcional. Nesse momento, tanto o ator quanto o escritor podem se aproximar do burlesco (cômico, jocoso, grotesco, caricato, irônico, sarcástico), características comuns ao travestimento.

Os personagens travestis de *O desconhecido* são montados por um escritor que também representa e, talvez, se apresente igualmente neste discurso. É possível que, ao apresentar personagens com uma sexualidade simulada ou travestida, Lúcio Cardoso tenha composto uma tessitura paradoxalmente permeada de autobiografia e representação identitária, deixando sua escrita impregnada pela linguagem corporal do travestimento. O travestimento, essa espécie de instituição do outro através de “mim mesmo”, denota o recurso da representação. A esculturação pela qual passam os corpos d@s travestis evidencia subjetividades e objetividades, expressividades e impressões, ou seja, prática de discurso, tal qual o texto, corpo escrito carregado de expressões e impressões. A criação de um texto, sobretudo o escrito, também implica montagem/esculturação e engendra subjetividade e expressividade. Neste sentido, defendemos que corpos biológicos e textuais podem apresentar travestilidades/transvestilidades.

Este processo de *discurso do corpo* e de *corpo como discurso* é denominado por Maingueneau (1995) como *incorporação* do discurso. Incorporar um discurso é dar a ele um corpo textual e, desse modo, assumir posturas e tomar partidos. Dessa forma, quando @s travestis fazem de seus corpos (esculturados, montados e travestidos) discursos vivos e móveis, assumem posturas, tomam partidos, adotam ideologias, se afirmam e “aparecem”, além de alcançarem o empoderamento e a militância. O escritor, ao produzir sua obra, segue neste mesmo lugar porque tentando velar, desvela;

desejando representar, se representa. Desse modo, modelando palavras, esculpindo formas e construindo um organismo vivo (o texto), o escritor “revela” seus pontos-de-vista e constrói discursos de concordância ou discordância com determinadas causas de seu interesse. Não é a toa que Lúcio Cardoso, tentando construir uma realidade dentro da ficção, criando *personas*, esculpindo seu discurso e estruturando sua narrativa, acaba por se revelar e se autorrepresentar em sua obra. E aí falamos tanto de sua prática religiosa quanto de sua condição homoerótica.

Nas artes, de maneira geral, o homoerotismo é comumente abordado como discurso proibido, mas que, nem por isso, deve ser ignorado ou suprimido. Entretanto, como aquilo que produzimos revela muito do que somos e como pensamos, artistas diversos vão buscar, muitas vezes, na sutileza e/ou no mascaramento formas de abordagem do tema. A realidade homoerótica passa a ser representada na ficção. E é essa forma de representação que “revela” seu criador. É o que ocorre na escrita cardosiana que, tentando esconder, revela. E mais: chama a atenção para a realidade pessoal do autor. O homoerotismo do escritor vai se bordejando em sua própria escrita e nesse jogo o autor “se entrega”, revela sua opção pela máscara. É, possivelmente, a reconstrução da própria realidade do artista em sua trama narrativa.

Tal tom biográfico, quase biografismo, se justifica nas próprias falas do escritor. Ésio Macedo Ribeiro comenta em *O riso escuro ou O pavão de luto: um percurso pela poesia de Lúcio Cardoso* que o escritor sempre fora muito preocupado com o “acabamento de sua escritura” e que, em entrevista a Walmir Ayala em 1959, declarou a este que se misturava às suas histórias, ajuntando e dissolvendo pedaços que inventava e refazia-os recorrendo à imaginação, à observação e à memória. (RIBEIRO, 2006, p. 80). Ademais, vale lembrar que é típico do romance introspectivo (psicológico ou intimista) este universo do sonho real<sup>64</sup>. As divagações, na verdade monólogos interiores, também comuns na prosa intimista, quase sempre misturam fantasia e realidade.

E é justamente isso que observamos ao longo da obra cardosiana: um misto de imaginário e memória, uma tentativa de construir o imaginário a partir do real e vice-versa. Para tanto faz uso de recursos da ficção, num jogo duplo de memória e invenção.

---

<sup>64</sup> A ambiência onírica, a linguagem ontológica e a preponderância dos pensamentos sobre os fatos são marcas do romance psicológico; características que fazem com que a crítica, comparando-o ao romance regionalista, denomine este projeto estético-literário como “incompleto” e sua escrita como “mal arranjada”.

Um desses recursos consiste em travestir a realidade em ficção e, assim, produzir uma *escritura do travestimento*. Assim, o que faz da escrita de Lúcio mais travestida que outras é justamente a questão da sexualidade reprimida, da angústia existencial, da solidão pessoal, do autocontrole no processo escritural, da irregularidade do foco narrativo, da introspecção do escritor que se sobrepõe em suas próprias narrativas, conforme já apontamos, além de estratégias e artifícios literários como a psiconarrativa, os monólogos citados e/ou narrativizados e a sobreposição de vozes não só de personagens (polifonia) como também do narrador e do autor *empírico*.

Se a contradição entre parecer e ser está impressa no universo travesti, também está no universo ficcional soerguido por Lúcio Cardoso, quando este apresenta um sujeito homoeroticamente orientado que tenta mascarar e renegar sua condição homoerótica, ou mesmo quando relata a figura de uma velha que tenta parecer o que já não é, pois que ostenta luxo e prepotência, mas já se encontra em total decadência. José Roberto, dividido entre o desejo e a máscara, luta na contenção de seu desejo homoerótico e Aurélia, essa mulher fálica, apesar de todo ar de superioridade, não consegue exercer total domínio sobre José Roberto.

Na verdade, Aurélia é quem nutre um desejo por José Roberto. Não há reciprocidade. Aurélia é outra figura reprimida, solitária e que exerce, através do poder fálico e patriarcal, domínio sobre aqueles que a circundam. É sua tentativa de completude, de “arranjar-se” na vida. Carente, Aurélia necessita amar e ser amada, mas o amor para ela é sinônimo de posse. Talvez pelo que diz sabiamente o autor empírico através da voz de André, um dos narradores de *Crônica da casa assassinada*: “Toda forma de amor é um meio de suplantar-se a si próprio”. (CARDOSO, 2004, p. 347). Na visão de Aurélia é preciso possuir para amar, como também pensa José Roberto, esse ser obscuro, sombrio, transgressor, “marginal” e oblíquo. Conforme destacamos anteriormente, se não é possível possuir, é preciso aniquilar.

Nina, de *O desconhecido*, é praticamente um espectro na narrativa, uma vez que é comentada a todo tempo, mas só aparece brevemente ao final, ao encontrar-se “acidentalmente” com o Desconhecido. A beleza dela, assim como da personagem homônima da *Crônica da casa assassinada*, é responsável pela evolução da trama. São elas que instauram, através de suas belezas fascinantes, a mudança nos enredos e, de uma forma ou de outra, direta ou indiretamente, “participam” da desgraça dos demais

personagens, trazendo o trágico, a fatalidade e a degradação física e moral às duas narrativas.

O próprio Mal (em maiúsculo porque é uma personificação), inclusive, utilizado, às vezes, em maiúsculo pelo próprio escritor, bem próximo do diabólico, parece ser um personagem extra, recorrente em todas as narrativas de Lúcio Cardoso e extensivo a outras criações artísticas: seus poemas e roteiros de filmes, suas pinturas e peças teatrais. Além do que os próprios personagens trágicos cardosianos são quase sempre seres muito obscuros, oblíquos, dissimulados, existencialmente perturbados e “desconhecidos” de si mesmo, como também analisa Octávio de Faria:

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

Em verdade, são seres travestidos, dissimulados e ludibriadores, manipulados por um escritor que “joga” com essas *personas*. Através de uma escrita oblíqua destacam-se personagens obscuros e um escritor que se expressam por meias palavras. E as próprias palavras, carregadas de significantes e significados, travestem-se de valores sociais, culturais, históricos, políticos, ideológicos, hierárquicos, temporais, espaciais, semânticos etc.. Ao longo do tempo, os vocábulo se desgastam e (re)adquirem novos sentidos e valores.

Como é comum às narrativas de introspecção, o escritor cria, em *Crônica da casa assassinada*, um fluxo de consciência bastante expressivo através das dez instâncias narrativas que compõem o enredo predominantemente alinear. Para se produzir este efeito no texto narrativo, o escritor comumente se identifica com algum de seus personagens, falando através deles e se “transformando” em alguns, assumindo suas vivências. No entanto, é preciso lembrar que, por se tratar de um texto literário, isso é feito de maneira sutil, dissimulando e tramando uma escrita de disfarce. Personagens são sempre construções do narrador, mas são simulacros de pessoas, isso porque as personagens simulam seres, são meras representações. Assim, é preciso salientar que como as personagens são apenas construções de palavras e não cópias da realidade, não

precisam ser verídicas, mas verossímeis. As criaturas de Lúcio são, antes de tudo, verdades suas, máscaras para suas representações.

Conforme discorremos, em *O desconhecido* e *Crônica da casa assassinada* representador, representado e representação convivem num só espaço. Embora haja nas narrativas cardosianas uma clara tentativa de realçar as questões homoeróticas, o que se percebe é que, ainda assim, o autor empírico não pretende chamar a atenção para seu homoerotismo e, através de sua obra, “*sair do armário*”. Prefere compor personagens homoeróticos que, estes sim, chamam a atenção para suas histórias fronteiriças entre a realidade e a (quase) ficção. Por outro lado, criando todo este universo representado, essa *escritura de travestimento*, não deixa de compor uma afirmação de si através da escrita literária.

Se o protagonista de *O desconhecido* vem para reescrever sua própria história, apagando a suposta não aceitação da família diante de sua condição homoerótica; Timóteo, de *Crônica da casa assassinada*, por sua vez, vem para destabilizar a família Meneses. O escritor, em ambos os casos, pretende rasurar/macular o patriarcado, o conservadorismo de seu estado natal e a hegemonia da heteronormatividade. Aurélia (de *O desconhecido*) e Nina (de *Crônica da casa assassinada*), por exemplo, constituem-se paródias porque subvertem o sistema hegemônico constituído, notadamente binarista, falocrático, machista, patriarcal e heterossexista. Por sua vez, “José Roberto”, de *O desconhecido* e Timóteo, de *Crônica da casa assassinada*, são sujeitos recalçados, “encarcerados de si mesmos”. Em geral, as narrativas cardosianas, umas mais outras menos, revelam-se como grandes metáforas ou alegorias, pelo fato de remeterem sempre a uma outra história, encoberta por trás dos fatos narrados.

Assim, como vimos ao longo deste trabalho, a *escritura do travestimento* de Lúcio Cardoso compõe-se da linguagem e da temática do travestimento em si, das excessivas analogias e descrições sinestésicas, do transbordamento lírico e da alta carga dramática, da prosa introspectiva e do tom impressionista, dos monólogos interiores e do derramamento, dos personagens patológicos, das situações bizarras e do universo mórbido, do caráter plástico e da linguagem excessiva. Logo, o itinerário que percorremos para a análise dessa escrita travestida nos permitiu “mergulhar” literalmente no desconhecido, reconstruir a casa assassinada pelo viés da *escritura do*

*travestimento* e edificar um novo, mas não esgotado, percurso de sentido em torno das análises das duas narrativas.

Deste modo, essa escrita travestida de desejos vários, de mostrar-se, de escrever-se, de viver, de eternizar-se revela um espírito atormentado pela criação, afinal, é o próprio escritor quem declara: “o grande trabalho de minha vida é coordenar todos os elementos bons e maus de que me sinto composto”. (BR FCRB. LC Pi 13, prit. 1957, RJ). É na escrita que ele se constitui sujeito de seus desejos, libertando-se de seus fantasmas e, de alguma maneira, criticando e subvertendo as fronteiras rígidas criadas pela sociedade com relação ao gênero, à sexualidade e à identidade.

Essa identificação visceral com suas criações obrigou o escritor a se confessar misturado ao enredo e ao sofrimento daqueles seres que criava, vivendo absoluta e plenamente seu trabalho e sua obra. De acordo com Cardoso (1970), para lidar com fantasmas só havia uma receita possível: tornar-se fantasma também. Não por acaso se fez, na vida e na obra, fantasma de si próprio, como, inclusive, está no discurso de Timóteo. Explico-me: na obra porque se travestiu de vários de seus fantasmas para contar-se; na vida porque pressentiu nela os fantasmas que lhe rondavam, convivendo nem sempre harmoniosamente com todos eles. Explico-me melhor: há na obra de Lúcio Cardoso uma espécie de prenúncio da própria vida como se percebe na própria figura de Timóteo Meneses que, reforçando, falece na *Crônica* da mesma doença do escritor.

Neste sentido, Ruth Silviano Brandão destaca que “Lúcio, o da morte anunciada, poeta escritor que em vários poemas se viu morto, se fez ver num lúgubre cortejo, em seu testamento poético, quando namorava a morte em vida e dela criou inúmeras imagens”. (BRANDÃO, 2006, p. 95). Não há como não lembrar as palavras do próprio Timóteo: “que significava morrer para quem, como eu, estivera a vida inteira um pouco à beira da morte?”. (CARDOSO, 2004, p. 462). Assim se fez: atormentado pelos seus demônios, oprimido pela sociedade, interdito, em partes, pela família castradora. Autêntico ao extremo, (se) desconfortou, mas soube, como poucos, acalantar com sua sensibilidade aguçada leitores de corações lacerados.

## REFERÊNCIAS

### Do autor

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

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

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. São Paulo: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1996.

CARDOSO, Lúcio. *Diário completo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

### Sobre o autor

ÁLVAREZ, Adriana Carina Camacho. *Do reinado do autor a seu estilhamento na escritura nos romances de introspecção: Lúcio Cardoso e Clarice Lispector*. Porto Alegre: UFRGS, 2009. 427p. (Tese de Doutorado em Literatura Brasileira, Portuguesa e Luso-Africana).

ATHAYDE, Tristão de. “Meio século de presença literária”. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. São Paulo: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1996. p. 771-775.

BARROS, José Américo de Miranda. *A constituição do narrador na ficção de Lúcio Cardoso*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1987. 218p. (Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura).

BESANÇON, Guy. “Notas clínicas e psicopatológicas”. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. São Paulo: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1996, p. 689-696.

BRANDÃO, Ruth Silviano (Org.). *Lúcio Cardoso: a travessia da escrita*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BRASIL. FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. APEB (Acervo Pessoal de Escritores Brasileiros): Inventário do Arquivo Lúcio Cardoso. RANGEL, Rosângela Florido & LEITÃO, Eliane Vasconcellos, Rio de Janeiro: Centro de Literatura Brasileira, 1989.

CARELLI, Mario. “Crônica da casa assassinada: a consumação romanesca”. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. São Paulo: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1996.

CARELLI, Mario. *Corcel de Fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

CUNHA, Fausto. “Depoimento de Lúcio Cardoso a Fausto Cunha”. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. São Paulo: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1996. p. 764.

DAMASCENO, Beatriz dos Santos. *Lúcio Cardoso e a experiência-limite com o corpo e a escrita*. Rio de Janeiro, 2010. 135p. (Tese de Doutorado em Letras – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro).

FARIA, Octávio de. “Lúcio Cardoso”. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. São Paulo: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1996, p. 659-680.

JARDIM, Rachel. *Lúcio Cardoso: paixão de Minas*. Suplemento Literário do jornal *Correio do Povo*. Porto Alegre, 28-07-1982, coluna de Patrícia Bins.

LISPECTOR, Clarice. “Lúcio Cardoso”. In: *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LÚCIO CARDOSO (Documentário). Direção e Roteiro: Eliane Terra e Karla Holanda. Rio de Janeiro, 1993, 19 min. Cor. Disponível também em: <http://www.emfocomultimedia.com.br>.

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.

RIBEIRO, Ésio Macedo. *O riso escuro ou O pavão de luto: um percurso pela poesia de Lúcio Cardoso*. São Paulo: Nankin/EdUSP, 2006.

RICARTE, Patrícia Chanely da Silva. “Estética do homem total”. In: *Revista Itinerários*, n. 24. Araraquara: UNESP, 2006, p. 273-297.

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

RUFFATO, Luiz. “[Quando, em 1936, Lúcio Cardoso]”. In: CARDOSO, Lúcio. *A luz no subsolo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, orelhas.

SANTOS, Odirlei Costa dos. *A litania dos transgressores: desígnios da provocação nas novelas de Lúcio Cardoso*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 2010. 139p. (Tese de Doutorado em Ciência da Literatura/Teoria Literária).

SEFFRIN, André. “Uma gigantesca espiral colorida”. (prefácio). In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004. p. 7-12.

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).

## **Gerais**

AULETE, Caudas. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexicon Informática, 2011.

BADINTER, Elisabeth. *XY: sobre a identidade masculina*. Trad. Maria Ignez Duque Estrada. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BARCELLOS, José Carlos. *Literatura e homoerotismo em questão*. São Paulo: Dialogarts, 2006.

- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- BARTHES, Roland. *Escritores, Intelectuais, Professores e outros ensaios*. Lisboa: Presença, 1975.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Paris: Seuil, 1975.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1973. (Coleção Signos; v. 5).
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BENEDETTI, Marcos Renato. *Toda feita: o corpo e o gênero das travestis*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.
- BENTO, Berenice A. de Melo. *O que é transexualidade*. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- 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.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. *A vida escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Cultura/Editora da UFMG, 1993.
- BRASIL. Secretaria de Saúde de Pernambuco. Diretoria de Epidemiologia e Vigilância Sanitária; Diretoria Executiva de Epidemiologia. Programa Estadual DST/AIDS: Boletim Informativo. Recife, PE, jan./abr. 2000, ano II, n. 1.
- BUTLER, Judith. *Undoing gender*. New York/London: Routledge, 2004.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- BUTLER, Judith. "Como os corpos se tornam matéria". Entrevista (tradução). *Revista de Estudos Feministas*, n. 155, 1/2002.
- BUTLER, Judith. "Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do 'sexo'". In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 151-166.
- CAMPOS, Haroldo de. "No limiar do Opus Sarduy". (prefácio). In: SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. Trad. Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 7-9.
- CARDOSO, Maria Helena. *Vida-vida*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1973.
- CARDOSO, Maria Helena. *Por onde andou meu coração*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1968.

- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- CHIARA, Ana Cristina. Escrita travesti. *Comunicação & política*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 3, p. 215-223, set./dez. 2006.
- COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício*: estudos sobre o homoerotismo. 3. ed. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.
- COUTO, Edvaldo Souza. *Transsexualidade*: o corpo em mutação. Salvador: Editora Grupo Gay da Bahia, 1999.
- DENIZART, Hugo. *Engenharia erótica*: travestis no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério Costa. São Paulo: Editora Iluminuras, 1997.
- DIDIER, Béatrice. *Le journal intime*. Paris: PUF, 2002.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio eletrônico*: século XXI. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Lexicon Informática, 1999.
- 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.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade III*: o cuidado de si. 8. ed. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I*: a vontade de saber. 13. ed. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade II*: o uso dos prazeres. 8. ed. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.
- FOUCAULT, Michel. “O verdadeiro sexo”. (prefácio). In: PANIZZA, Oscar. *Herculine Barbin – o diário de um hermafrodita*. Trad. Irley Franco. Rio de Janeiro: F. Alves, 1982. p. 1-9.
- FREUD, Sigmund. “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade”. In: *Obras completas*. Trad. Paulo César de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- GAGNON, John H. *Uma interpretação do desejo*: ensaios sobre o estudo da sexualidade. Trad. Lúcia Ribeiro da Silva. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.
- GREEN, James Naylor. *Além do carnaval*: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- GREEN, James Naylor; POLITO, Ronald. *Frescos trópicos*: fontes sobre a homossexualidade masculina no Brasil (1870-1980). Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- HALL, Stuart. “Quem precisa de identidade?” In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org). *Identidade e diferença*: a perspectiva dos estudos culturais. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2004.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

- HARAWAY, Donna. “Um manifesto para os cyborgs: ciência, tecnologia e feminismo socialista na década de 80”. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 243-288.
- HOUAISS, Antônio. *Minidicionário Houaiss da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- JABOR, Arnaldo. “O travesti não quer ser mulher”. In: *Os canibais estão na sala de jantar*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- JÚNIOR, Jorge Leite. *Nossos corpos também mudam: a invenção das categorias “travesti” e “transexual” no discurso científico*. São Paulo: Annablume Editora/FAPESP, 2011.
- KLINGER, Diana. “Escrita de si como performance”. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. v. 12. São Paulo: ABRALIC, 2008, p. 11-30.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- KULICK, Don. *Travesti: prostituição, sexo, gênero e cultura no Brasil*. Trad. Cesar Gordon. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2008.
- LACAN, Jacques. “A significação do falo”. In: LACAN, J. *Escritos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LOPES, Denilson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- LOPES, Denilson. “O entre-lugar das homoafetividades”. In: *Ipotese Revista de Estudos Literários*. v. 5, n. 1. Juiz de Fora: UFJF, 2001, p. 37-48.
- LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre a sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1997.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- MÍCCOLIS, Leila; DANIEL, Herbert. *Jacarés e lobisomens: dois ensaios sobre a homossexualidade*. Rio de Janeiro: Achiamé-socii, 1983. 133p.
- MORETO, Bruno Penteado Natividade. *Desejo e escritura num Flaubert de juventude*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2008. 129p. (Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura).
- MOTT, Luiz. “Em defesa do homossexual”. In: PRADO, Marco Aurélio Máximo. *Preconceitos contra homossexualidades: a hierarquia da invisibilidade*. São Paulo: Cortez, 2008. (Coleção Preconceitos; v.5).
- 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.

- NEJAR, Carlos. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Relume/Telos, 2007.
- OLIVEIRA, Neusa Maria de. *Damas de paus: o jogo aberto dos travestis no espelho da mulher*. Salvador: Centro Editorial e Didático, 1994.
- PANIZZA, Oscar. *Herculine Barbin – o diário de um hermafrodita*. Trad. Irley Franco. Rio de Janeiro: F. Alves, 1982.
- PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. *O Outro Modo de Mirar – uma leitura dos contos de Julio Cortázar*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. 4. ed. Trad. Wlamir Dupont. São Paulo: Siciliano, 2001.
- 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.
- SANTIAGO, Silviano. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. In: *Uma literatura nos trópicos – ensaios de dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. Trad. Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras: ensaios sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*. Trad. Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Unicamp, 1990.
- SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 2, n. 20, p. 71-100, jul./dez. 1995.
- SCOTT, Joan. Prefácio a *Gender and politics of History*. *Cadernos Pagu*, Campinas, v. 3, p. 11-27, 1994.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. *Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- SILVA, Hélio R. *Travesti: a invenção do feminino*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/ISER, 1993.
- SONTAG, Susan. “Notas sobre o Camp”. In: *Contra a interpretação*. Porto Alegre: LPM, 1987, p. 318-337.
- TALBURT, Susan. “Introducción: contradicciones y posibilidades del pensamiento queer”. In: TALBURT, Susan; STEINBERG, Shirley. (Orgs.). *Pensando Queer: sexualidad, cultura y educación*. Barcelona: Graó, 2005, p. 25-34.
- THOMÉ, Ricardo Luiz de Souza. *Eros Proibido: as ideologias em torno da questão homoerótica na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Razão Cultural Editora, 2009.
- TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

### **Webliografia (referências eletrônicas)**

- ASSOCIAÇÃO Brasileira de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais. *Manual de Comunicação LGBT*. São Paulo: ABGLT, 2010. Disponível em: <http://www.abgl.org.br/docs/ManualdeComunicacaoLGBT.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2011.

ASSOCIAÇÃO de Jovens LGBTs. Rede ex aequo. *Glossário LGBT*. Disponível em: <http://www.rea.pt/glossario.html>. Acesso em 08 fev. 2011.

BRAIDOTTI, Rosi. *Diferença, Diversidade e Subjetividade Nômade*. Trad. Roberta Barbosa. Disponível em: [http://historiacultural.mpbnet.com.br/feminismo/Diferenca\\_Diversidade\\_e\\_Subjetividade\\_Nomade.pdf](http://historiacultural.mpbnet.com.br/feminismo/Diferenca_Diversidade_e_Subjetividade_Nomade.pdf). Acesso em 13 dez. 2011.

DIAS, Maria Berenice. Politicamente correto. *Consciência.net*, 07 jun. 2003. Disponível em: <http://www.consciencia.net/2003/06/07/homoafeto.html>. Acesso em 10 mai. 2011.

EMÍDIO, T.S.; HASHIMOTO, F. *Diálogos entre feminilidade e maternidade: um estudo sob o olhar da mitologia e da psicanálise*. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/coloquioenriquez/tcompletos/216/>. Acesso em 21 dez. 2011.

FELDMAN, José. Lúcio Cardoso (1912-1968). *Voo da Gralha Azul*. Disponível em: <http://singrandohorizontes.wordpress.com/2010/06/23/lucio-cardoso-1912-%E2%80%93-1968>. Acesso em 08 jan. 2011).

FOUCAULT, Michel. “A escrita de si”. In: FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992, p. 129-160. Disponível também em: [http://search.4shared.com/postDownload/wXZGZ6ON/Foucault\\_Michel\\_A\\_escrita\\_de\\_s.html](http://search.4shared.com/postDownload/wXZGZ6ON/Foucault_Michel_A_escrita_de_s.html). Acesso em 13 dez. 2011. p. 1-11.

FOUCAULT, Michel. Sexo, Poder e a Política da Identidade. *The Advocate*, n. 400, 1984. (Tradução de Wanderson Flor do Nascimento). Disponível em: <http://vsites.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/sexo.pdf>. Acesso em 26 dez. 2011.

JARDIM, Rachel. *Lúcio Cardoso, 40 anos depois*. p. 251-255. Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl/media/RB%2056-PROSA.pdf>. Acesso em 2 nov. 2011.

LOPES, Denilson. *A volta da casa na literatura brasileira contemporânea*. Disponível em: [http://www.germinaliteratura.com.br/literaturadl\\_agosto2006.htm](http://www.germinaliteratura.com.br/literaturadl_agosto2006.htm). Acesso em 21 dez. 2011

MICHAELIS versão eletrônica. *Moderno Dicionário da Língua Portuguesa*. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php>. Acesso em 21 dez. 2011.

SETENTA, Jussara. *Fazer-dizer performativo em dança: corpo, cidade, performatividade*. Disponível em: < [http://www.corpocidade.dan.ufba.br/dobra/05\\_02\\_artigo2.htm](http://www.corpocidade.dan.ufba.br/dobra/05_02_artigo2.htm). Acesso em 20 dez. 2011.

SWAIN, Tânia Navarro. *A invenção do corpo feminino ou “A hora e a vez” do nomadismo identitário*. Disponível em: <http://www.tanianavarroswain.com.br/brasil/tanianomadismo.htm>. Acesso em 21 dez. 2011a.

SWAIN, Tânia Navarro. *Entre a vida e a morte, o sexo*. Disponível em: [http://www.intervencoesfeministas.mpbnet.com.br/textos/tania-entre\\_a\\_vida\\_ea\\_morte.pdf](http://www.intervencoesfeministas.mpbnet.com.br/textos/tania-entre_a_vida_ea_morte.pdf). Acesso em 13 dez. 2011b.

SWAIN, Tânia Navarro. *Identidade, para que te quero?* Disponível em: <http://www.tanianavarroswain.com.br/brasil/identidade%20p%20q%20te%20quero.htm>. Acesso em 13 dez. 2011c.

WIKIPEDIA. @. *Wikipedia*. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/@>. Acesso em 10 jun. 2011.

WIKIPEDIA. *Henry de Montherlant*. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Henry\\_de\\_Montherlant](http://pt.wikipedia.org/wiki/Henry_de_Montherlant). Acesso em 21 dez. 2011.