

A ESCRITA TRAVESTIDA DE DESEJO: Travestimento, Identidade e Homoerotismo em Lúcio Cardoso

Leandro Júnio Santos Queiroz¹

RESUMO

A presente pesquisa tem como tema o estudo acerca da escritura do travestimento homoerótico como representação identitária nas narrativas *Crônica da casa assassinada* (1959) e *O desconhecido* (1940), do escritor mineiro Lúcio Cardoso (1912-1968). A análise deste processo de (re)construção identitária no tecido narrativo, ancorado nos discursos da interdição e do travestimento, constitui-se, em síntese, o objetivo maior deste trabalho. Neste jogo de representações destaca-se a figura de um autor que deixa impregnados em suas narrativas vestígios de uma escrita (di)lacerada. Este trabalho, parte de minha pesquisa de dissertação de mestrado, ainda em desenvolvimento, investiga as relações entre escrita, escritor e obra e como se processa a construção identitária de personagens homoeróticos nestas narrativas, uma vez que estes se encontram numa espécie de entre-lugar, constituindo-se identidades em trânsito. Isso posto, é possível perceber que o autor empírico traveste sua própria realidade em narrativa, configurando uma escrita de si.

PALAVRAS-CHAVE: Escrita. Travestimento. Identidade. Homoerotismo. Lúcio Cardoso.

THE WRITING DESGUISING OF DESIRE: Transvestism, Identity and Homoeroticism in Lucio Cardoso

ABSTRACT

This research theme is the study of the writing of the identity representation as transvestitism homoerotic narratives in the *Chronic Murdered House* (1959) and *The Stranger* (1940), writer miner Lucio Cardoso (1912-1968). The analysis of this process of (re)construction of identity in narrative fabric, anchored in the discourse of the ban and the transvestism, it constitutes, in short, the ultimate goal of this work. Representations of this game stands out the figure of an author who leaves steeped in their narratives written traces of a (di)lacerated. This work, part of my dissertation research, still in development, investigates the relationship between writing, writer and work and how it processes the identity construction of homoerotic characters in these narratives, as they are in-between kind of place, constituting identities in transit. That said, you can see that the empirical author travesties his own reality in the narrative, setting up a writing itself.

KEY WORDS: Writing. Transvestism. Identity. Homoeroticism. Lucio Cardoso.



Página16

¹ Leandro Júnio Santos Queiroz é mestrando em Letras/Estudos Literários pela Unimontes – Universidade Estadual de Montes Claros. *E-mail*: leosanquez@hotmail.com



Lúcio Cardoso (1912-1968), mineiro de Curvelo, incluído pela crítica no rol dos romancistas religiosos ou psicológicos das décadas de 1930 e 1940, produz uma literatura de atmosfera sombria e de personagens extremamente atormentados. Entre esses seres atormentados estão alguns com "inclinação homoerótica" e com "crises de identidade". Nesse sentido, duas narrativas desse autor merecem nosso destaque: *O desconhecido* (1940) e *Crônica da casa assassinada* (1959). O primeiro, na verdade denominado "novela" 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*, considerado a obra-prima do escritor, apresenta alguns personagens que se travestem, se refugiam e se marginalizam, renegando suas identidades primeiras.

Cremos que três aspectos compõem a escrita travestida de desejo no projeto estéticoliterário de Lúcio Cardoso: a identidade, o travestimento (físico e metafórico) e o homoerotismo. O
desejo entre iguais compõe a identidade homoerótica que, por sua vez, é capaz de artifícios de
disfarce, como o travestimento, para se fazer representar na narrativa através de um narrador, de
um personagem e de um escritor que se pretendem, não raramente, paralelos, análogos,
amalgamados e cúmplices. Na composição dessa vida escrita destaca-se uma escrita mascarada,
encenada e travestida de desejos e disfarces.

1. Identidade: Quando há pouco éramos...

Nessas duas narrativas 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, isto é, não há consumação sexual deste desejo por parte dos personagens. Em *Crônica da casa assassinada*, os personagens Maria Sinhá e Timóteo representam o foco do homoerotismo, portanto, transgressores numa temática que é, por si só, transgressora, já que há, na maioria das culturas e/ou sociedades, uma hegemonia da heterossexualidade (o que se chama de *heteronormatividade*). Em *O desconhecido*, o homoerotismo, representado por um protagonista forasteiro, também é uma identidade em transição, uma vez que o sujeito errante, destituído de qualquer identificação, aceita um nome que não é seu, assim como uma nova vida. *O desconhecido* e *Crônica da casa assassinada* apresentam personagens literalmente obscuros, travestidos de





desejo, pecado, volúpia e transgressão. Eros é interditado a todos esses personagens nos quais prevalecem "egos" atormentados.

Crônica da casa assassinada apresenta o homossexual que se marginaliza para não sofrer preconceito e humilhação. Timóteo, o tio/travesti, refugia-se no ostracismo de seu próprio quarto como fuga da não-aceitação do mundo externo. Ele não deseja ser visto como um homem, como um Meneses comum. Aprisionado em seu quarto, vestido com farrapos de roupas femininas e com ricas joias de família, este Meneses homossexual luta para atingir a 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. Timóteo renega o "honroso" (re)nome da família: "É esta a única liberdade que possuímos integral: a de sermos monstros para nós mesmos" (CARDOSO, 2004, p. 56) e torna-se um insulto aos Meneses que vivem de falsas aparências. Timóteo tem consciência de que seu comportamento desafiante e transgressor afronta os irmãos e a sociedade e por isso mesmo insiste nele. Não se vê como um ser ridículo, mas sabe-se ridicularizado e marginalizado.

O forasteiro de *O desconhecido* é rebatizado, até mesmo pelo próprio narrador onisciente, como "José Roberto", nome que pertenceu ao capataz anterior da fazenda Cata-Ventos. Nela, o "Desconhecido" apaixona-se por Paulo, que é apaixonado pela jovem e bela Nina. O próprio Desconhecido, assumindo uma identidade de outrem e um nome social, como fazem as travestis, sente-se "um ser diferente" (CARDOSO, 2000, p. 31) e duvida "até mesmo da própria existência". (CARDOSO, 2000, p. 132). Durante toda a narrativa é apresentado como um ser angustiado e misterioso, uma "estranha figura", nosso *queer*²:

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).

Fatec

² 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. Podem ser considerados queers: homossexuais masculinos e femininos, bissexuais, transexuais, travestis, drag queens/kings, entre outros sujeitos de sexualidades ambíguas e "desviantes" do padrão normativo. Neste sentido, foi criada a teoria queer, que como proposta teóricometodológica, estuda as questões relativas à homocultura e defende uma autêntica afirmação da excentricidade, da diferença, procurando legitimar os direitos das minorias sexuais. Utilizando o próprio termo injurioso em sua denominação, a teoria queer perverte o sentido negativo do termo, desafiando seu sentido pejorativo, conforme aponta José Carlos Barcellos (2006).



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

Como sugere o narrador, o sujeito apartado, marginalizado pela sociedade, condenado a viver isolado por seus desejos anti-convencionais, este morto em vida, "passava os dias calado, opresso 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 na edição crítica de *Crônica da casa assassinada* (1997), coordenada por Mario Carelli. Como revela-nos sua biografia, Lúcio Cardoso também se sentia um eterno deslocado em virtude de sua homossexualidade. Passou a vida se reprimindo e se controlando, inclusive na escritura. No entanto, era nela que se permitia falar mais. Assim, a experiência do eu vivenciado no "outro", como também faz o protagonista, permitia uma libertação que não era possível em vida. Através da escritura, Lúcio Cardoso se permitiu viver outros papéis, vestir-se de outras *personas*, "abrir o jogo", retirar a máscara, ainda que comedidamente.

Talvez, por isso mesmo, tenha composto o homossexual em sua obra como 'o exótico', o "diferente", o "desajustado". Assim, através de um duplo de si mesmo, Lúcio Cardoso entraria em cena ficcionalmente através da figura "deslocada" de José Roberto. Travestir-se em palavras é o que faz Lúcio Cardoso na construção escritural de *O desconhecido*, ao colar-se na figura de um "outro" para compor sua própria história. Traveste-se de um "Outro" para falar de um "Eu" em desabafo. Assim faz esse escritor num duplo jogo especular: se projeta na figura do narrador dúbio e pouco crível para contar a história de um personagem que, no fundo, é ele mesmo. Tal como





fazemos quando falamos de nós mesmos em terceira pessoa. Em verdade, o que pretendemos é não revelar que o sujeito da história contada somos nós mesmos. Num artifício de disfarce, o escritor assume a *persona* do protagonista transfigurando-se em narrador onisciente, inclusive inserindo-se discretamente no discurso, em alguns momentos, através dos pronomes pessoais.

Através de disfarces (ou tentativas), uma vez que o próprio fato de o discurso ser introspectivo "isenta" o escritor de quaisquer "comprometimentos" e/ou "entregas", já que pode sugerir reflexões do próprio protagonista. Isto é, essa onipresença é justificável, uma vez que, sabedor de tudo, ele pode falar sem levantar suspeitas e/ou desconfianças de sua verdadeira identidade. Diante disso entendemos que projetar-se na figura de um personagem homoerótico atormentado narrado oniscientemente em terceira pessoa, como que se isentando de quaisquer associações, é um artefato literário desse escritor que tenta, mas não consegue vendar as marcas dessas afinidades, os resquícios dessa escritura travestida.

2. Travestimento: Quando as máscaras caem...

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. Personagens travestis são recorrentes em diversos filmes, seriados, telenovelas, músicas, peças teatrais, minisséries; e na literatura não é diferente, sobretudo na literatura contemporânea. Escritores diversos abusaram desta imagem, tanto denotativa quanto metaforicamente.

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". (HOUAISS, 2004, p. 732). Não por acaso, o termo 'travesti' é, por extensão, disfarce. De acordo com Severo Sarduy, o 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). Deste modo, o 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". É, pois, segundo ele, a usurpação de uma identidade alheia. Sarduy utiliza o termo travestimento como metáfora para a escritura, uma vez que ambos, corpo travestido e escritura, são formas de representação e manipulação de signos. O travestimento, assim como a paródia, é uma maneira intertextual de reescritura de textos, podendo ser de sexo, raça, classe ou cultura. O travestimento, portanto, implica disfarce, representação ou simulacro, uma vez que o gesto de travestir está relacionado ao fato de simular ser outro. Logo, ao considerarmos o universo do travestimento, percebe-se uma evidente analogia entre corpo e escritura.

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 escritura impregnada pela linguagem corporal do travestimento. O corpo no qual se deixa inscrever qualquer coisa em si é também o corpo da narrativa. O corpo travestido traz em sua superfície o que mais caracteriza o corpo homoerótico: o seu desejo. Desejo pelo semelhante, pelo mesmo sexo. O travesti é o ser em transfiguração, a identidade em transição, assim como a escrita, assim como as identidades dos personagens dessas narrativas. A escritura travestida é, também, um misto de transformações. Se o travesti está neste terreno fértil da ambiguidade, da (dis)simulação, da dubiedade e do disfarce, a escrita também se encontra plantada neste solo.

Tanto o corpo travestido como a escrita são alvos da prótese, da montagem, da transformação, da transfiguração. É preciso lembrar que assim como o 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, isto é, 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, neste 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. Desta forma, o corpo do indivíduo travestido é manipulado da mesma maneira que as palavras são manipuladas pelo escritor. Em ambos os processos, de escritura e de travestimento, ocorre montagem de uma representação, bem como, em ambos os corpos, da narrativa e do travestido, ocorre simulação de uma realidade ou mascaramento de uma identidade. No corpo travestido mascaram-se as características do sexo oposto para evidenciar as marcas de gênero. No corpo da narrativa mascaram-se as características do real para se evidenciar as marcas da ficcionalidade.

A escrita, 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.

3. Homoerotismo: Quando eles se amam...

O desconhecido e Crônica da casa assassinada possuem uma escritura em que o desejo pelo parceiro do mesmo sexo assume corpo no texto. A amizade e o amor se confundem durante a trajetória errante do desconhecido pela fazenda decadente. José Roberto deseja Paulo, assim como Timóteo guarda um desejo secreto por André. Timóteo acredita ser fiel às vozes de seu sangue, uma vez que sua antepassada, Maria Sinhá, já se travestia de homem. A transgressão nessas narrativas se consolida, portanto, pelo desejo interdito expresso pela sedução dos olhares, dos gestos, dos corpos e dos trajes. 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





Revista de Humanidades, Tecnologia e Cultura do corpo e do olhar. Os personagens se afirmam dentro da narrativa pela transgressão homoerótica.

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, devessem lutar juntos para se libertarem. (CARDOSO, 2000, p. 36).

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

Seus "corpos ardentes" estão unidos por um desejo que se mantém interditado: "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"³. Nesse sentido, Paulo é exatamente a figura do erômena da Antiguidade Grega, visto que, para o seu

Fatec

[&]quot;Amor grego" é uma expressão já em desuso, mas que foi bastante utilizada para se referir à homossexualidade masculina, ao amor entre homens. A expressão alude ao relacionamento social desenvolvido na Grécia Antiga em que, conforme explica Elisabeth Badinter, o erasta (do grego: *erastes*=aquele que ama; o amante), um homem mais velho, experiente, deveria fazer a iniciação, inclusive sexual, de um jovem, o erômena (do grego: *eromenos*=aquele que é amado; o amado). (BADINTER, 1993, p. 79-82). A homossexualidade, nesse caso, tinha conotação de aquisição de conhecimento, inteligibilidade, pujança, maturidade, iniciação da vida adulta.



Revista de Humanidades, Tecnologia e Cultura erasta (José Roberto) é representação de beleza, juventude, inexperiência e inocência e, que por isso mesmo, se fazia passível de dominação.

Em *Crônica da casa assassinada*, o desejo de Timóteo pelo jardineiro Alberto não é correspondido, mas existe, conforme se pode ver no excerto abaixo:

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 lamenta-se de seu destino. Mais tarde, durante o velório de Nina, Timóteo vê André, filho do belo jardineiro Alberto. Então este amor mudo, esse desejo voraz será direcionado a André que guarda grande semelhança física com o pai verdadeiro, razão pela qual esse amor é despertado. Os desejos erótico, passional e platônico permanecem interditados na vida e pela morte.

Para o pesquisador 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 o pesquisador, "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). Para Bataille, "não existe interdito que não possa ser transgredido". (BATAILLE, 1987, p. 59). Assim, o (homo)erotismo se configura como "o jogo alternativo do interdito e da transgressão" (BATAILLE, 1987, p. 66) e se manifesta nas narrativas em apreço através da interdição, da transgressão e do travestimento. Sendo este último uma tensão entre os significantes masculino e feminino, portanto naturalmente repleta de ambiguidades, é ele que torna a escritura um espaço para o disfarce e a transformação.

Talvez esta representação do escritor em sua obra se justifique nas palavras de Barthes: "toda biografia é um romance que não ousa dizer o seu nome"⁴. (BARTHES, 1975, p. 67). É que o romance

⁴ O amor entre iguais, o homoerotismo, também é conhecido como "o amor que não ousa dizer seu nome".





brasileiro contemporâneo⁵ costuma trazer um certo apagamento das fronteiras entre o acontecido e o inventado. Neste sentido, realidade e ficção, vivências e escrituras se embaralham em determinadas ficções. Para muitos escritores e seus projetos estético-literários é possível questionar: se vivo escrevendo por que não escrevo vivendo? Afinal, viver é escrever (-se).

4. A vida escrita

É bem verdade que Michel Foucault e Roland Barthes propuseram, em 1969, a *morte do autor*⁶, 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. Viver e escrever são, pois, processos análogos. De acordo com o conceito de 'vida escrita', proposto por Ruth Silviano Brandão, escrever e viver seriam processos relacionados e contínuos:

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. (BRANDÃO, 2006, p. 28).

A crítica ressalva que é necessário ter cautela ao articularmos vida e obra, mas isso não quer dizer que essa articulação não seja possível, afinal, escrever seria vital, pois a escrita seria o desejo ou a necessidade de tornar a vida possível. Viver e escrever seriam, pois, formas de se inscrever no mundo e escrever sua própria existência. Deste modo, segundo este conceito, o autor é filho de sua obra e a vida escrita é a vida que se escreve.

Podemos afirmar que vida e escrita estão imbricados também na obra cardosiana. 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 perpasse

///Fatec

⁵ Apesar da denominação 'contemporâneo', os romances brasileiros contemporâneos são considerados aqueles produzidos a partir de 1950 até os dias atuais. A incoerência se justifica pela ausência na literatura de termos mais específicos, a não ser "pós-moderno", para os romances do século XX (pós-50) e os do século XXI (2001 em diante). *CCA* se encaixa nesta classificação de romance contemporâneo, sobretudo porque sua publicação ocorre em 1959.

⁶ 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.



pelo real ou 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 numa.

Mas como é possível perceber essa relação nas tramas cardosianas? São diversos os pontos de contato entre sua biografia e sua ficção. 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. Tanto que chega a declarar em entrevistas da época da publicação que para conseguir escrever a famosa *Crônica da casa assassinada* foi preciso odiar Minas de todas as maneiras possíveis⁷. 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 lutuosos, 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. É a escrita atormentada pela vida e a vida pela escrita. Neste sentido, seus personagens são metáforas de uma escrita agoniada, (di)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 inclinação homoerótica de Lúcio, muitas vezes, a própria família adotava o silêncio 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 homossexual 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. Viveu uma vida reprimida, conflituosa, dividido entre a sexualidade transgressora e a religiosidade familiar.

De acordo com Vilela, na família Cardoso a homossexualidade do famoso *Corcel de Fogo*⁸ era assunto evitado, 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

⁸ Mais um dos vários epítetos do escritor: "O Leopardo", "Príncipe Esfarrapado", "Dostoiévski brasileiro", "Epígono de Julien Green", "Ibsen dos trópicos", "Inventor de totalidades existenciais" etc.



⁷ Informação colhida junto à Fundação Casa de Rui Barbosa, em visita ao Acervo Pessoal do escritor.



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.

Tal qual na vida, essa noção de homossexualidade como pecado/transgressão também está na obra. A necessidade de redenção, de perdão divino também está presente, sobretudo na narrativa de *O desconhecido*. Se o desconhecido protagonista busca na morte uma maneira de expurgar-se de seu pecado (a condição homossexual), o escritor também o faz ao buscar na literatura uma forma de expiar seu mesmo pecado. Assim, no universo religioso católico, do qual Lúcio Cardoso fazia parte, e, sobretudo, no meio evangélico/protestante, é corrente o discurso de que o sujeito homoeroticamente inclinado possui uma identidade sexual deformada, passível de "recuperação", "conversão", "salvação", "libertação" e/ou "cura". Talvez, por isso mesmo, Lúcio Cardoso esteja sempre tecendo personagens para os quais "narra" uma possível tentativa de redenção ou uma constante busca de salvação para corpos "de/do pecado". Há sempre, nas narrativas cardosianas, um mal que precisa ser extinto, a presença de um "demônio" que aflige e corrompe suas personagens. Estaria ele, buscando em sua narrativa, uma forma de "expurgar seus pecados" ou de "exorcizar seus demônios interiores"?!

Personagem de sua própria história, Lúcio Cardoso talvez tenha mesmo projetado em José Roberto sua ideologia e sua própria realidade. Os personagens homoeróticos cardosianos são também seres angustiados, atormentados, "encarcerados de si mesmos", torturados pela não aceitação social e divididos entre a culpa e o desejo. Tudo isso não nos parece absurdo, diante do que o próprio autor admite em seu *Diário completo* na ocasião da escrita da novela.

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

Fatec

⁹ Tanto que "Deus" é citado 22 vezes no *corpus* da narrativa, sendo que em 11 vezes ou é o próprio José Roberto ou o narrador quem clama por Ele ou cita-O.



Como se percebe, o escritor admite lançar mão do *eu vivido* para a composição do *eu narrado* na escritura da novela, ainda que tente fazê-lo de modo implícito, "encoberto". A angústia pessoal, a inquietação existencial, essa "vida infrene e cega" não deixam de figurar no projeto de sua própria obra que funde, num só tempo e espaço, o "existir" (viver) e o "criar" (escrever). Ademais, em uma de suas correspondências¹⁰ menciona que *Dias perdidos* (1943) e *O desconhecido* são suas narrativas que mais apresentam recordações nitidamente autobiográficas.

5. A escrita mascarada

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 ímpetos sexuais de suas criações/personagens. Tenta dizer, mas não diz, interrompe, suspende o pensamento, construindo assim uma escrita mascarada, dissimulada e sugestiva. A escritura assim se faz: obscura e oblíqua através de textos ardilosos repletos de interdições, artimanhas e artifícios do escritor. Mentira, fingimento, engano, disfarce, ambiguidade, sedução, (dis)simulação são todos recursos comuns a uma escritura da obliquidade. Sobre este discurso oblíquo, Maria Lúcia Campanha da Rocha Ribeiro em artigo intitulado *A escritura oblíqua de García Lorca*, nos dá a seguinte orientação:

Oblíquo, conforme o dicionário é, em sentido figurado, o "dissimulado, o tortuoso, sinuoso". Por escritura oblíqua queremos significar, aqui, uma manobra de construção simbólica tangencial aos jogos verbais próprios à escritura poética e que possibilite uma investigação de rastros fragmentários de um imaginário cerceado pelos limites de uma forma especial de marginalidade a que chamamos de gueto. 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: homossexualidade. Oblíquo, como ratifica Ribeiro, é também o texto que se propõe, desde sempre, malicioso, ardiloso, dissimulado, irônico, obscuro, repleto de interdições. Assim, esse texto oblíquo segue pelos caminhos e descaminhos da representação, arquitetando estratagemas narrativos e construindo uma narrativa do artifício, sempre sedutor de um leitor que



Página 173

¹⁰ Disponíveis no Acervo Pessoal de Escritores Brasileiros da Fundação Casa de Rui Barbosa no Rio de Janeiro consultadas nos dia 18 e 19/10/2011.



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 e este processo de ficcionalização está presente em todo o seu projeto escritural, perpassando pelo enunciado e pela enunciação. A ficcionalização de si é um procedimento dessa escritura do travestimento, dessa escrita travestida. A escritura, ciência das funções da linguagem, segundo Roland Barthes, é a prova de que o texto nos deseja. (BARTHES, 1973, p. 14). É também Barthes quem nos permite a compreensão do texto como plural e a noção semiológica de que o autor substitui o "eu" da escritura. É a partir dele que se percebe a dissimulação do eu no próprio ato de escritura, já que a escrita é, naturalmente, um método ilusório. A própria escrita é dissimulada já que produz a vida sem sê-la. A travesti, por sua vez, tal qual a escrita atua como aquilo que não é, mas que deseja ser e que se faz ser. Isso porque a escrita ficcional não é real, deseja ser e se faz ser 'real', ainda que uma realidade particular, uma realidade para o leitor iludido, ludibriado pelo escritor. E é assim, erguendo máscaras e entremeando fios no tecido da narrativa que o escritor segue enredando o leitor e tramando uma escritura da estratégia, do artifício, da sedução, da dissimulação, do implícito-explícito e de uma sustentação ideológica. Como nos lembra Barthes (1973), o texto é produtor de uma certa significância e é essa característica que faz dele uma enunciação e não meramente um enunciado. O texto, porém, não é apenas uma estratégia de subversão, mas também uma prática ideologizante. A escrita, subjetiva que é, torna-se reveladora de comportamentos e ideologias, permitindo com que os leitores componham uma determinada "identidade" do escritor.

José Roberto, assim como o autor, dividido entre a máscara e o desejo, "prefere" ostentar a máscara como forma de defesa da condenação da opinião pública, afinal, a máscara é "uma defesa imprescindível" (BOSI, 1982, p. 442) e é, por isso mesmo, que José Roberto parece mesmo querer se defender de seu mal irremediável tanto que prefere matar seu objeto de desejo a viver seu "vil pecado". Defende-se antecipadamente da consolidação de "seu pecado" e, inocente, não percebe que ele já fora consumado: seu desejo homoerótico já existe. Mesmo o escritor, talvez se defenda dos questionamentos sociais e se antecipa dando respostas através de sua representação ficcional. E como "é preciso apartar do convívio público todo aquele que se diferencia, de algum modo, da norma instituída, da aparência dominante" (BOSI, 1982, p. 444), assim faz Lúcio Cardoso quando "isola" o Desconhecido nos remotos rincões do interior mineiro ou quando "enclausura" Timóteo num dos quartos da casa em ruínas que anuncia a degradação física dela e moral de seus







habitantes. Para tanto partimos do pressuposto de que se entre as travestis nem sempre é possível separar a identidade da personagem representada da identidade do sujeito que a representa, o mesmo pode ocorrer entre o escritor e suas personagens. É o artifício da máscara: as travestis se travestem de uma personagem assim como o escritor que pode se autorrepresentar em sua personagem.

Tênue é a linha que segrega realidade e ficção, tênue também é a linha que separa representação e representado, afinal o personagem e o sujeito que compõem esse universo ficcional podem se confundir na trajetória oblíqua da narrativa. Características físicas e psicológicas, posturas e atitudes, dúplices muitas vezes, nem sempre podem distinguir o representado de seu representador, a realidade de sua representação. A representação da identidade apagada; a homossexualidade reprimida e conflitante com sua religiosidade; a angústia, tortura e inadaptação existenciais e a solidão amargurada constituem-se os principais pontos de convergência entre escritor e personagem. O próprio "anonimato" do personagem principal, bem como sua homossexualidade, suas sensações de inadaptação e estranheza permitem-nos desconfiar de que o autor empírico estaria transmutando-se na narrativa num processo constante de ficcionalização de si. Portanto, acreditamos na utilização, por parte do escritor, de uma espécie de camuflagem literária. Essa vida ficcionalizada sem garantir ao leitor compromisso total com a realidade pessoal do escritor, uma espécie de quase transmutação do real em ficcional comporia, juntamente com outros critérios e recursos, o que Severo Sarduy (1979) denominou escritura do travestimento. E por isso mesmo, há que se ter cuidado, afinal, conclui-se com Sarduy, que nada é o que aparenta. Há sempre uma máscara a se erguer.

Acreditamos que, diferentemente do que ocorre em *O desconhecido*, em *Crônica da casa assassinada* o autor empírico esteja transmutado ou travestido em vários narradores, falando através deles. Mas essa tentativa de falar de si através do outro é mais perceptível nas figuras de André e Timóteo. André como personificação de si mesmo, de um sujeito transgressor, dividido entre a queda e a graça, que vira as costas para as origens que o rejeita e que questiona a existência de Deus, em conformidade com a biografia do escritor. André é o narrador que mais voz tem, narrando ao todo onze relatos, entre diários, cartas e narrativas. Timóteo, por sua vez, funciona como instrumento de denúncia, de crítica à hipocrisia social, moral e religiosa da Minas Gerais das primeiras décadas do século XX. Além disso, a narrativa polifônica, fragmentada e alinear





Revista de Humanidades, Tecnologia e Cultura permite a indagação das fronteiras do acontecido e do inventado, uma vez que traz versões de uma mesma história-estória.

Conclusão

Se o protagonista de *O desconhecido* vem para reescrever sua própria história, apagando a suposta não aceitação da família diante de sua homossexualidade; Timóteo, de *Crônica da casa assassinada*, por sua vez, vem para desestabilizar a família Meneses. O escritor, em ambos os casos, pretende rasurar/macular o machismo cultural, o conservadorismo de seu estado natal e a hegemonia da heteronormatividade.

Assim, o que faz da escrita de Lúcio Cardoso mais travestida que outras é justamente o paralelismo e a afinidade entre biografia e construção ficcional, quer seja através da sexualidade reprimida, da angústia existencial, da solidão pessoal, dos conflitos existenciais, familiares e religiosos, quer através 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 dos autores *empírico* e *criador*.

Deste modo, a escrita cardosiana (repleta de reflexões metalinguísticas e pessoais, de intimismo e introspecção, de polifonia e fragmentação) reflete inquietude e desejo de sondar os mistérios da vida e da morte. 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, a verdadeira, encoberta por trás dos fatos narrados. Essa verdade, implícita na obra através da escritura do travestimento, só pode ser desvendada quando as máscaras caem...

REFERÊNCIAS

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, 1997. p. 771-775.

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. Escritores, Intelectuais, Professores e outros ensaios. Lisboa: Presença, 1975.

BARTHES, Roland. O prazer do texto. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1973.

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

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.

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. Diário Completo. Rio de Janeiro: José Olympio/INL, 1970.

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.

RIBEIRO, Maria Lúcia Campanha da Rocha. *A escritura oblíqua da García Lorca*. In: NASCIMENTO, Evando; OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de; SILVA, Teresinha V. Zimbrão da (Org.). *Literatura em perspectiva*. Juiz de Fora: UFJF, 2003.

SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. Trad. Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979.

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).

