

## A ESCRITA TRAVESTIDA DE DESEJO: TRAVESTIMENTO, ESCRITA E HOMOEROTISMO EM LÚCIO CARDOSO

### THE WRITING OF DESIRE SHEMALE: TRANSVESTISM, WRITING AND HOMOEROTICISM IN LUCIO CARDOSO

*Leandro Júnio Santos QUEIROZ\**

**Resumo:** Esta pesquisa, ainda em desenvolvimento, estuda as fecundas relações entre corpo, escrita e desejo investigando o homoerotismo, a identidade e o travestimento no tecido narrativo da novela *O desconhecido* (1940), do escritor mineiro Lúcio Cardoso. Tais temas estão ligados, na narrativa, pelos discursos da interdição e da transgressão.

**Abstract:** This research, still in development, studies the fruitful relations between body, writing and desire investigating homoeroticism, identity and travestism in the narrative fabric of the novel *The unknown* (1940), by the Brazilian writer Lucio Cardoso. These themes are linked, in the narrative, by discourses of interdiction and transgression.

**Palavras-Chave:** Travestimento; Escrita; Homoerotismo.

**Keywords:** Transvestism; Writing; Homoeroticism.

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

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, merece destaque a novela cardosiana *O desconhecido* (1940) que narra a atração homoerótica de um homem, destituído de “origens” e “identidades”, por um jovem ingênuo e humilde.

---

\* Mestre em Letras – Estudos Literários, pela Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES), Brasil. Contato: leosanquez@hotmail.com.

A presença do homoerotismo na Literatura Brasileira tem se efetivado principalmente a partir de 1950. Entretanto, é a partir de 1970 que o tema se consolida efetivamente. 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, a novela aqui proposta aborda o homoerotismo sem a preocupação sexual, banal ou pornográfica, mas focada na questão da representação identitária, da transgressão e da interdição.

Nessa narrativa o homoerotismo é visto sob a ótica da identidade em transição, da transgressão 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 *O desconhecido*, o homoerotismo, representado por um protagonista forasteiro, 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* apresenta personagens literalmente obscuros, travestidos de desejo, pecado, volúpia e transgressão. Eros é interditado a todos esses personagens nos quais prevalecem “egos” atormentados.

A tradição literária apresenta refletida em si a marginalização da homossexualidade, o que ainda se presencia em nossa cultura. Assim, tal assunto é muitas vezes abordado em contextos de subversão, bizarrice e repressão, o que só contribui para o aumento da homofobia. Contemporaneamente, o aspecto artístico das obras de conteúdo homoerótico tem sido minimizado pelo julgamento moral. O homoerotismo não é apenas uma estética do desejo e do gozo ou a abordagem de uma relação amorosa transgressora. É, antes de tudo, um discurso que se articula a partir de inumeráveis práticas sociais e vivências pessoais, conforme afirma José Carlos Barcellos em *Literatura e homoerotismo em questão*.

É preciso esclarecer, portanto, 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, como procuro mostrar, 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’ (COSTA, 1992, p. 11, grifos do autor).

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, grifos do autor).

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. Portanto, é preciso retirar essa carga de naturalidade do sexo, ele não é biológico/natural, mas um efeito discursivo (FOUCAULT, 1999, p. 87).

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. Tal desejo se manifesta através das falas, dos gestos, dos toques e dos olhares desses personagens:

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).

A relação que se desenvolve entre ambos é a de mestre e discípulo. José Roberto ensina o efebo Paulo ler. A analogia com o *erastes* e o *eromenos* da Grécia Antiga não é mera coincidência. Surge dessa relação o chamado “*amor grego*”<sup>11</sup>. Neste sentido, Paulo é exatamente a figura do *eromenos* 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 neste espaço de insinuações do narrador e especulações e insinuações do escritor 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

---

<sup>11</sup> “Amor grego” é uma expressão já em desuso, mas que foi bastante utilizada para se referir à homossexualidade masculina, ao amor entre homens. A expressão alude ao relacionamento social desenvolvido na Grécia Antiga em que, conforme explica BADINTER (2003, p. 79-82), 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 *eromenos* (do grego: *eromenos*=aquele que é amado; o amado). Essa relação pedagógica, iniciática e íntima era bem aceita, mas não se admitia o contrário, isto é, o *eromenos* jamais deveria “procurar” seu *erastes*. A homossexualidade, neste caso, tinha conotação de aquisição de conhecimento, sabedoria, inteligibilidade, pujança. O *erastes* deveria sempre fazer o papel de ativo e hierarquicamente superior ao *eromenos*, passivo e obediente. Nessa troca de contatos, o iniciador (*erasta*) fornecia sua experiência de vida, sua sabedoria, sua inteligência e seus conselhos e virtudes e o iniciado (*eromenos*) 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 e um rapaz mais jovem. Contemporaneamente, este termo, por extensão de sentido, refere-se a qualquer relação homossexual masculina. Conforme Carlos Figari (2007, p. 79), a pederastia, como a conhecemos hoje, ligando sexualmente um adulto e um menor de idade, só aparece como delito após o século XIX.

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).

Se por um lado, o narrador insinua, mas com sutileza; por outro, o escritor já se entrega 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).

O desconhecido, também enclausurado em seu desejo, sofre com sua errância e seu “anonimato” e tem consciência dessa “força obscura”, deste encarceramento da alma, deste Mal que se pressagia:

Subira a pequena escada como quem se dirige para o final de um caminho, para o desenlace de alguma coisa longamente esperada, para a aproximação de algo que se teme secretamente, de uma ameaça que de há muito vem-se aproximando, mas que só então se desvenda, nua e implacável diante dos nossos olhos atônitos (CARDOSO, 2000, p. 13-14).

E que lhe importava que se deitasse sobre aquela ou outra cama qualquer? Não seria sempre, não seria ainda assim a mesma criatura? E, de repente, sentiu a profundidade com que penetrava em seu ser a idéia da sua irremediável permanência, do insolúvel de todas as questões que há tanto tempo, desde a infância... (CARDOSO, 2000, p. 30).

As reticências finais são do próprio escritor que através da instância narrativa suspende o pensamento a fim de que nós, leitores,

delineemos o restante. Aumenta-se, assim, a atmosfera de mistério. Fica implícito que este Mal que se prevê é a tragédia que se fará na vida de José Roberto em decorrência de sua inclinação homoerótica. Assim, se o Mal previsto é a morte que o ronda como única forma de expurgação de seu pecado, este Mal é o seu próprio desejo homoerótico:

Ainda mais absurda era a sua presença naquele mundo; pois, o que quer que fizesse, a agitação de que se cercasse, o ambiente em que procurasse se refugiar, nada alteraria esse fundo que ele tão bem conhecia, esse eu irredutível e amargo que formava a camada mais profunda do seu ser (CARDOSO, 2000, p. 31).

Este Mal não é nada desconhecido para José Roberto que se sente atormentado, mas ao mesmo tempo movido por este desejo incessante pelo outro, por Paulo. Desta forma, são constantes em *O Desconhecido* os maus presságios como anunciantes da tragédia que virá. O homoerotismo é visto, assim, como um mal irremediável. O protagonista José Roberto se sente um ser condenado, arrebatado pelo Mal e “prevê” tragédias em decorrência do seu “amor proibido”. José Roberto sente-se um escravo de si mesmo. Talvez, por isso mesmo, são tão constantes as reflexões sobre sua solidão e agonia.

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

Assim, o pensamento que Lúcio Cardoso reserva a José Roberto gira em torno daquilo que se convencionou por muito tempo: a homossexualidade como doença, loucura ou perversão, algo reservado aos condenados. 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 auto-aceitar.

Nesta atmosfera de segredos e sombras é também constante a impressão de perseguição que toma conta do desconhecido. José Roberto se sente vigiado frequentemente por Miguel, mas também

sente outra perseguição: a do Mal, da Morte, da tragédia que está por vir e que, sob o seu ponto de vista, se dará por conta de sua “estranheza”. Sabemos bem que “estranheza” é sua inclinação homoerótica, seu desejo pelo efebo Paulo. A doença que sofre desde a mais tenra infância ratifica essa ideia:

O homem pôs-se a subir, mas uma pontada súbita obrigou-o a parar. Era o seu mal, a velha pontada que ele tanto conhecia e que vinha agora despertá-lo como um sinal de alerta. [...] Subira a pequena escada como quem se dirige para o final de um caminho, para o desenlace de alguma coisa longamente esperada, para a aproximação de algo que se teme secretamente, de uma ameaça que de há muito vem-se aproximando, mas que só então se desvenda, nua e implacável diante dos nossos olhos atônitos. [...] encontrou-se só, terrivelmente só, face a face com os seus pensamentos, o seu segredo, o mistério para sempre revelado de seu miserável destino. A pontada do lado do coração foi desta vez o motivo que o chamou à realidade. [...] fechou os olhos, procurando esquecer, dormir – derradeiro gesto de submissão à sombra já iminente que parecia espreitá-lo há tanto tempo, desde há meses, anos, desde a sua infância talvez (CARDOSO, 2000, p. 12-14).

Assim, a doença, a dor no peito é alegoria da Morte, única forma de se libertar do seu “mal”, de seu desejo homoerótico. A morte seria uma condenação, um castigo, mas também a única forma de expurgação e redenção para seu “pecado nefasto”. 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:

E ele se achara de repente face a face com o mundo que desconhecia, despojado da sua penumbra, dos frascos inúteis, obrigado a penetrar também no escuro rio que rolava aos seus pés. Que dizer desse período de lentas descobertas, de amargos reconhecimentos, de tentativas e de recuos, até que tudo viesse desaguar na humilde aceitação de si próprio, dos seus irremediáveis defeitos, como uma onda de limo e de espuma que se lança nas areias noturnas das praias?... Fora uma lenta renúncia a todos os vícios trabalhados desde a sua antiga existência – e, se de alguns conseguira limpar a poeira sutil, de outros, porém, guardara a marca insondável das suas garras.

Jamais seria como os outros, jamais viveria das suas vidas simples, dos seus inocentes folguedos. Jamais teria inocência suficiente para viver entre eles como um irmão; sempre que procurasse se imiscuir, como o lobo da história, sentiria pesar a desproporção da sua origem, o sinal que o distinguiu, o mistério da sua natureza solitária (CARDOSO, 2000, p. 48).

Percebam que o próprio protagonista, pelo que nos relata este narrador onisciente, se sente diferente, solitário, um condenado. Os personagens cardosianos 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 tal tema? Tentaremos esclarecer isso um pouco mais adiante. Lúcio Cardoso era um fervoroso católico e esteve sempre dividido entre a fé cristã e sua inclinação homoerótica, se sentia um ser atormentado, um angustiado diante dessas duas “incompatíveis” realidades, conforme aponta Andréa de Paula Xavier Vilela (2007) 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 (*sic*) 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. A impressão que se tem é que sua sexualidade era um tabu não só para ele mesmo, como para os seus. No entanto, Lúcio parece reconhecê-la como uma dádiva: “Estranho dom: Deus deu-me todos os sexos.” (CARDOSO, 1970, p. 295). Essa questão que arrastou e que nunca conseguiu resolver 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. 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. 144-146).

Dessa forma, Lúcio Cardoso talvez tenha mesmo projetado em José Roberto sua ideologia e sua própria realidade. Os personagens homoeróticos cardosianos são também seres angustiados, atormentados, torturados pela não aceitação social e divididos entre a culpa e o desejo. Como aponta Vilela (2007) é recorrente na obra de Lúcio Cardoso a presença de uma verdade velada, seja ela qual for. No caso específico de *O Desconhecido* essa verdade interdita é a própria homossexualidade de José Roberto, não literalmente declarada, mas claramente legível.

Vilela (2007) nos fala ainda de uma constante presença de *biografemas* na obra de Lúcio Cardoso. Desta forma, nas escrituras cardosianas predominam *biografemas* que nos permitem visualizar um discurso intercalado entre criador e criatura neste universo misto de ficção e realidade, nesta estrutura dissimulada que embaralha real e imaginário. Para citarmos alguns, além da “diferença” promovida pela homossexualidade, há também a recorrência da decadência das grandes fazendas, da derrocada da tradicional sociedade mineira.

Em *O Desconhecido*, embora não haja o contato sexual entre José Roberto (o desconhecido) e Paulo, há o desejo homoerótico. Tal desejo se manifesta através das falas, dos gestos, dos toques e dos olhares desses personagens:

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 (CARDOSO, 2000, p. 44).

O desconhecido é rebatizado como “José Roberto”, nome que pertenceu ao capataz anterior da fazenda Cata-Ventos. Nela, o “Desconhecido” apaixonou-se por Paulo, que é apaixonado pela jovem e bela Nina. Aurélia, proprietária da fazenda decadente, deseja ardentemente José Roberto. Ambos, destituídos de juventude e beleza, são enclausurados em seus corpos.

O desconhecido se sente “um ser diferente” (CARDOSO, 2000, p. 31) e duvida “até mesmo da própria existência” (CARDOSO, 2000, p. 132). Timóteo, por sua vez, tem consciência de que seu perfil afronta os irmãos e a sociedade com sua personalidade desafiante e transgressora. Não se vê como um ser ridículo, mas sabe-se ridicularizado e marginalizado.

A identidade em trânsito de José Roberto evidencia sua privação da vida e o mascaramento de seu ego, pois que esta personagem nega sua identidade original e assume uma outra que lhe é imposta. O que mais caracteriza um corpo homoerótico é o seu desejo: o desejo pelo semelhante, pelo mesmo sexo. Em *O Desconhecido* isso é facilmente perceptível/legível, ainda que mascarado pela interdição.

Na concepção lacaniana de desejo este é impulso, atração, necessidade de satisfação afetiva e/ou sexual. O desejo, na conotação sexual, nada mais é que o impulso erótico que motiva nossa atenção, empenho e cobiça (também desejo) pelo outro. No entanto, afastada a conotação erótica, desejo também pressupõe vontade, querência, ambição, propósito. Desejar é apetecer, desejar ardentemente é almejar, cobiçar. Neste sentido, 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.

Entretanto, assim como a identidade de gênero é uma construção sociocultural ou um “produto da linguagem”, o desejo erótico/homoerótico também o é. Neste sentido é que Costa afirma:

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, grifos do autor).

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. Entre as que nos interessa, apontamos a sexual, a social e esta última em contraposição com o papel social de gênero.

Tal qual o gênero, a escrita também é colocada em xeque, afinal não há garantias para o leitor de que o que está escrito é fidedigno ou digno de crédito, haja vista que a ficção literária não tem compromisso com a realidade. De acordo com o pensamento derridiano, a escrita provoca sempre uma desconfiança por não passar de uma representação de outra representação. Para Derrida (1997), a escritura é o trabalho da escrita e a palavra escrita é suspeita porque pode ser utilizada mesmo na ausência daquele que a escreveu, contra ele ou a seu favor.

Assim, existe uma evidente analogia entre corpo e escritura. Tal qual o corpo, a escrita também necessita da prótese. No corpo físico/anatômico/humano essa prótese são as roupas, os acessórios, os calçados etc. No caso específico da literatura essa prótese pode ser entendida como 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. Assim como o corpo pode ser montado/transformado, metamorfoseado e travestido/disfarçado a qualquer tempo, a escrita também. Um corpo masculino pode se travestir de feminino e vice-versa, trazendo em si a marca da ambiguidade, do disfarce como no caso das/dos travestis, transformistas, *cross-dressers*, *drag-queens* e *drag kings*, objetos de estudo da estética *camp* e da teoria *queer*.

Estes sujeitos trazem no corpo a experiência da inversão e a ambiguidade de gênero já que trazem nele características masculinas e femininas, simultaneamente. A ambiguidade, presente no corpo destes sujeitos travestidos, está também vinculada à escrita, que 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: travestido 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 evidenciar as marcas da ficcionalidade. Nem sempre estes objetivos são alcançados, mas os vestígios dessa manipulação de signos ficam impressos ou inscritos nos corpos.

Escritor e sujeito travestido 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. Considerando que a paródia e o travestimento são formas intertextuais de reescritura 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, no raciocínio de Judith Butler (2003), não são fixos nem finitos. Essa relação analógica entre corpo travestido e corpo escrito foi teorizado por Severo Sarduy (1979), crítico cubano, como *escritura do travestimento*.

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. Não por acaso, Sarduy compara o autor ao tatuador e a literatura à tatuagem:

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 nem 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 e seu caráter barroco estão presentes em toda literatura que não esqueça sua natureza de inscrição, o que se poderia chamar de escrituralidade (SARDUY, 1979, p. 53-54, grifo do autor).

As figuras do colecionador de peles e da 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, *in* SARDUY, 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, grifos nossos).

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? Não poderia o escritor prolongar-se para dentro de sua própria obra? A arte não poderia imitar a vida? A escrita não poderia ser vivificada e a vida escrita? Por que não?!

Neste 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. O exercício da escrita, a escritura, nascido da subjetividade do escritor, do desejo de escrituralidade, é que permite que o desejo pelo parceiro do mesmo sexo assuma corpo no texto. 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.

Ao tocarmos na questão identitária e no travestimento, faz-se necessária a investigação de tais escrituras homoeróticas a partir da teoria *queer*. Na contemporaneidade exclui-se a ideia de que possa haver identidades sexuais em transição ou em transformação. 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. Numa perspectiva teórica, *queer* indica toda e qualquer “identidade” (seja ela sexual ou não) como resultado, sobretudo, de convenções sociais e culturais. Assim nos explica o pesquisador Tomaz Tadeu da Silva:

[...] o termo *queer* funciona como uma declaração política de que o objetivo da teoria *queer* é o de complicar a questão da identidade sexual e, indiretamente, também a questão da identidade cultural e social. Através da ‘estranheza’, quer se perturbar a tranquilidade da ‘normalidade’ (SILVA, 2007, p. 42).

A teoria *queer* rompe com a ideia de uma categoria unitária formadora de identidades. De acordo com Judith Butler (2003),

aqueles que se confrontam com as normas de gênero e que, ainda assim, buscam um reconhecimento social para ter vidas habitáveis são os sujeitos da teoria *queer*. Esses sujeitos, segundo Butler, vivem em situações de “paradoxo identitário” como possibilidade de manter a sua existência (BUTLER, 2003). Para a teoria *queer*, a identidade sexual, assim como a de gênero, é uma construção social. De acordo com tal teoria, a identidade é sempre uma relação dependente da identidade do outro. Não existe identidade sem significação, assim como não existe identidade sem poder. A teoria *queer* pretende questionar as estruturas de significação sobre o que é correto ou incorreto, o que é moral ou imoral, o que é normal ou anormal.

*O desconhecido* possui uma escritura em que o desejo pelo parceiro do mesmo sexo assume corpo no texto. A amizade e o amor se confundem durante a trajetória errante do desconhecido pela fazenda decadente. José Roberto deseja Paulo, embora não haja conjunção carnal entre eles. Conforme dito, este desejo se mantém interdito durante toda a narrativa através de sugestões, falas, toques, olhares e gestos. A transgressão nessas narrativas se consolida não pelo prazer carnal, mas pelo desejo 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 homoeroticamente inclinados afirmam suas identidades em trânsito através dos jogos homoeróticos do corpo e do olhar. Os personagens homoeróticos cardosianos se afirmam dentro da narrativa pela transgressão homoerótica. De acordo com Bataille, “não existe interdito que não possa ser transgredido”, de maneira que “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.

Na vasta obra de Lúcio Cardoso é recorrente a presença de personagens e temas transgressores, desde a morte, a loucura, a maldade e a perversão até o incesto, o homicídio, o suicídio e a homossexualidade. A questão homoerótica vinculada ao travestimento corporal, por exemplo, é melhor representada no romance *Crônica da*

*casa assassinada* (1959) com as personagens Maria Sinhá e Timóteo. Aqui, selecionou-se *O desconhecido* (1940) porque nosso foco é o travestimento da escrita e não o travestimento físico, corporal. Ainda assim, a obra de 1959 é nosso objeto de estudo em outros trabalhos que investigam as diversas manifestações do travestimento e do homoerotismo.

Neste sentido, o (homo)erotismo se consolida como “o jogo alternativo do interdito e da transgressão” (BATAILLE, 1987, p. 66) e se manifesta nas narrativas citadas 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.

Conforme já apontamos corpo e texto possuem profundas analogias, uma vez que no corpo há o exercício de uma prática discursiva/textual. O corpo é um local de discurso, um suporte textual e discursivo. O texto pode ser concebido como um corpo, considerando-se o texto como organismo vivo que é: um corpo com cabeça, pés, meio e extremidades, com membros em harmonia com seu conjunto anatômico/textual. É no corpo (físico ou escrito) que o texto se inscreve, haja vista a própria tatuagem como escrita. O texto, corpo tatuado, está em constante transformação e sua estruturação é uma montagem assim como os corpos físicos que se esculturam de acordo com interesses próprios e, a partir daí, constroem discursos de desejo e poder. O texto, corpo escrito, deixa resquícios de que alguém passou por ali e, com isso, deixa marcas de subjetividade.

Neste sentido, a esculturação pela qual passa os corpos travestidos, por exemplo, 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. Texto e corpo são, portanto, corpos discursivos e carregam em si, discursividade. Se o corpo é um texto e o texto é um corpo, os crimes de homofobia, por exemplo, violentam não apenas um corpo físico, mas um corpo discursivo. Ao agredirem corpos homossexuais (travestidos ou não), os indivíduos homofóbicos agredem o discurso da homocultura.



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, deste modo, assumir posturas e tomar partidos. Desta forma, quando os sujeitos travestidos, homoeroticamente orientados ou não, fazem de seus corpos (esculturados, montados ou transformados) 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 e deste modo, modelando palavras, esculpindo formas e construindo um organismo vivo (o texto) assume posturas, adota ideologias, toma partidos e constrói discursos de concordância ou discordância com determinadas causas de seu interesse.

Neste sentido, lembramos Foucault (1996) para quem,

por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder. [...] o discurso não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é também aquilo que é objeto do desejo; e visto que [...] o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar (FOUCAULT, 1996, p. 10).

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 do seu discurso religioso quanto do seu discurso homoerótico.

Nas artes, de maneira geral, a homossexualidade é comumente abordada como discurso proibido, mas que nem por isso deve ser ignorada ou suprimida. 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 homossexual passa a ser representada na ficção. É essa forma de representação que “revela” seu criador. É o que ocorre na escrita cardosiana que, tentando velar, desvela. E mais:

chama a atenção para a realidade pessoal do autor. A homossexualidade do escritor, silenciada e ignorada pela família vai se bordejando em sua própria escrita e neste jogo o autor se “entrega”, literalmente. 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 (2006) 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). 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.

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).

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 vinculada 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 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. Neste momento, tanto o ator quanto o escritor podem se aproximar do burlesco (cômico, jocoso, grotesco, caricato, irônico, sarcástico), características comuns ao travestimento.

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 dos sujeitos travestidos. Já Aurélia se comporta tal qual uma travesti, tanto no comportamento quanto fisicamente. Aurélia é masculinizada, exagerada em suas composições masculinizantes e atitudes viris. É preciso ressaltar que Aurélia não tem inclinação homoerótica, pois que “desejosa” de José Roberto.

Severo Sarduy nos fala também de uma escrita barroca. Se pensarmos no Barroco como a estética da dubiedade, do embate entre forças antagônicas veremos que a escrita tem muito disso, dado o caráter ambíguo do texto: real e ficcional; atraente e repulsivo; irônico; autêntico; ilusório etc. No espaço conturbado de transformações do texto, daí a ideia de travestimento, o real pode se ficcionalizar, o ficcional pode se “realizar” e o texto, em si, pode iludir, seduzir o leitor ao ponto de ele se perder no emaranhado de fios tecidos pelo escritor. O leitor acaba por cair na rede sinuosa tecida pelo autor. Tanto o sujeito travestido quanto o texto exercem fascínio, seduzem e exploram o barroco.

A escrita cardosiana, neste sentido, é uma escrita barroca, não só nesse sentido da dualidade, mas no sentido do exagerado, do afetado, do extravagante. Escrita sedutora em que se percebe o uso do

artifício como estratégia narrativa que envolve, seduz e enreda o leitor. Talvez por este caráter barroco é que na escrita cardosiana sejam tão recorrentes temas como a morte, a fugacidade da vida, a angústia e a tortura, o terror e todas as dicotomias barrocas: a luta do Bem contra o Mal, o pecado e a virtude, o sagrado e o profano, a redenção e a danação etc.

Em *O desconhecido* há dissimulação entre quase todos os personagens, mas, sobretudo, entre José Roberto e demais personagens: nos diálogos entre José Roberto e Paulo, José Roberto e Aurélia, José Roberto e Nina. A dissimulação nessas relações traz a ideia do uso da máscara como artifício. José Roberto, conforme sua necessidade se traveste de amigo, de confidente, de bom, de bem-intencionado utilizando-se dos recursos da dissimulação e da ironia. A maldade está em seu íntimo, mas sua máscara impede que o seu exterior se transfigure. Apenas leitor e narrador compartilham da verdade.

Entretanto, o escritor vai organizando relatos de tal maneira que o leitor se questiona: é isso mesmo? O escritor permite ao leitor fazer a “leitura” que melhor lhe aprouver. A escrita cardosiana permite ao leitor uma inquietação que o faz se questionar constantemente. O leitor passa a desconfiar: Quem será o proprietário da verdade? Quem terá imparcialidade? Sob qual ângulo/ponto de vista a história é contada? Há mesmo razões para não desconfiar deste narrador?

O real é contaminado constantemente pelo simulacro, pela para-realidade ou, pelo que se chamou, de *hiper-realidade*. Já Wolfgang Iser nos alertava para a existência de vestígios da realidade no texto ficcional:

há no texto ficcional muita realidade que não só deve ser identificável como realidade social, mas que também pode ser de ordem sentimental e emocional. [...] estas realidades, ao surgirem no texto ficcional, neles não se repetem por efeito de si mesmas. Se o texto ficcional se refere à realidade sem se esgotar nesta referência, então a repetição é um ato de fingir, pelo qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida. Se o fingir não pode ser deduzido da realidade repetida, nele então surge um imaginário que se relaciona com a realidade retomada pelo texto (ISER *apud* COSTA LIMA, 2002, p. 958).

Assim, a narrativa, universo representado, oriundo da literatura, arte representativa, é constituída por um imaginário criado por esta ficção. O escritor, criador deste universo representado, poderá, portanto, simular em suas mais diversas modalidades: montar, transformar, disfarçar, expor, suprimir, imitar, fingir, codificar, sugerir etc. E é deste 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 deste autor é capaz de iludir o leitor porque este leitor está inserido numa realidade, na realidade da narrativa que ele acredita ser real, ainda que por alguns minutos enquanto lê. A escrita se traveste de real sem ser, é 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 “ledo 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, no plano da imaginação. Ou seria no plano da realidade, ainda que paralela?

É importante ressaltar que a narrativa como um corpo montado pelo autor através da escrita está sempre à mercê de seu criador. Sujeita a alterações, supressões e acréscimos, a narrativa é manipulada o tempo todo através de um processo narrativo poderoso no qual o escritor pode suprimir, forjar, escamotear, fingir, enfim, manipular a narrativa ao seu bel-prazer, conforme suas necessidades e intenções.

## **Referências**

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 prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1996.

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

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

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

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

COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.

COSTA LIMA, Luiz. *Intervenções*. São Paulo: Edusp, 2002.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 1997.

FIGARI, Carlos. *@s outr@s cariocas: interpelações, experiências e identidades homoeróticas no Rio de Janeiro – séculos XVII ao XX*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2007.

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.

\_\_\_\_\_. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

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

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

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

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

VILELA, Andréa de Paula Xavier. *Lúcio Cardoso: o traçado de uma vida*. 2007. 204f. Tese (Doutorado em Letras: Estudos Literários) – Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 2007.

*Recebido em 10 de julho de 2011*

*Aceito em 30 de setembro de 2011*