

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA INSTITUTO DE LETRAS E
LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

ERICKA ABNER DIAS DE ABREU

**“PANCADAS SURDAS DO CORAÇÃO”:
HOMOEROTISMO E CULPA EM *O DESCONHECIDO*,
DE LÚCIO CARDOSO**

UBERLÂNDIA - MG
2026

ERICKA ABNER DIAS DE ABREU

**“PANCADAS SURDAS DO CORAÇÃO”:
HOMOEROTISMO E CULPA EM *O DESCONHECIDO*,
DE LÚCIO CARDOSO**

UBERLÂNDIA - MG
2026

Dissertação de Mestrado apresentada ao Conselho do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGELIT) do Instituto de Letras e Linguística (ILEEL) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura, Movimentos Sociais e Revisões do Cânone.

Orientador: Dr. Fábio Figueiredo Camargo.

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

A162 Abreu, Ericka Abner Dias de, 1993-
2026 "Pancadas surdas do coração": homoerotismo e culpa em O desconhecido, de Lúcio Cardoso [recurso eletrônico] / Ericka Abner Dias de Abreu. - 2026.

Orientador: Fábio Figueiredo Camargo.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Pós-graduação em Estudos Literários.
Modo de acesso: Internet.
DOI <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2026.595>
Inclui bibliografia.

1. Literatura. I. Camargo, Fábio Figueiredo ,1971-, (Orient.). II.
Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Estudos
Literários. III. Título.

CDU: 82

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos
Literários

Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG,
CEP 38400-902

Telefone: (34) 3239-4539 - www.ppglit.ileel.ufu.br - secppgelit@ileel.ufu.br,
coppgelit@ileel.ufu.br e atendppgelit@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários				
Defesa de:	Mestrado Acadêmico em Estudos Literários (PPGELIT)				
Data:	28 de julho de 2026.	Hora de início:	14h	Hora de encerramento:	17h
Matrícula do Discente:	12412TLT017				
Nome do Discente:	Ericka Abner Dias de Abreu				
Título do Trabalho:	"Pancadas surdas do coração": homoerotismo e culpa em <i>O desconhecido</i> , de Lúcio Cardoso				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 4: Literatura, Movimentos Sociais e Revisões do Cânone				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	O demônio da carne - Escritores homossexuais e catolicismo no Brasil				

Reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, assim composta: Professores Doutores: Paulo Fonseca Andrade /UFU; Leandro Garcia Rodrigues / UFMG; Fábio Figueiredo Camargo / UFU, orientador(a) do(a) candidato(a).

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa, Dr(a).Fábio Figueiredo Camargo / UFU, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato(a), agradeceu a presença do público, e concedeu à Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado(a).

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Paulo Fonseca Andrade, Professor(a) do Magistério Superior**, em 28/07/2026, às 16:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fabio Figueiredo Camargo, Professor(a) do Magistério Superior**, em 28/07/2026, às 16:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ericka Abner Dias de Abreu, Usuário Externo**, em 28/07/2026, às 16:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Leandro Garcia Rodrigues, Usuário Externo**, em 28/07/2026, às 19:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **7528293** e o código CRC **CBFD5590**.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus, pela promessa que se cumpre e pela força concedida ao longo deste percurso.

Agradeço ao meu orientador, Dr. Fábio Figueiredo Camargo, que, durante todo o processo de escrita e leitura, incentivou-me, respeitou minhas escolhas e auxiliou-me da melhor maneira possível, contribuindo de forma decisiva para a realização desta pesquisa.

À minha mãe, Marta, agradeço com todo o meu amor. Obrigada por acreditar em mim, por me incentivar em todos os momentos e por estar presente de tantas formas para que eu pudesse chegar até aqui. Muito do que sou e do que conquisto carrega a sua força.

Aos meus irmãos, Erick e Jefferson, agradeço por serem inspiração, apoio e força em minha vida. A presença de vocês me lembra, constantemente, de onde venho e por quem também sigo.

Ao meu namorado, João Pedro, agradeço pelo amor, pela paciência e pelo companheirismo. Obrigada por estar comigo nos dias leves e, sobretudo, nos dias difíceis, acolhendo minhas angústias e celebrando cada pequena conquista deste percurso.

Aos meus amigos e às minhas amigas, agradeço pela compreensão diante das minhas ausências e falhas, bem como pelo incentivo, pela escuta e pelo afeto.

Agradeço, por fim, ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGELIT), por possibilitar o desenvolvimento desta pesquisa e por contribuir para minha formação acadêmica neste caminho de estudo, amadurecimento e realização.

Estendo minha gratidão a todos que, de algum modo, contribuíram para que este momento se tornasse possível.

Obrigada!

*Acho que Deus não se interessa em definitivo
senão por aqueles que, uma vez pelo menos,
têm coragem para perder o céu.*

Lúcio Cardoso

RESUMO

Partindo do pressuposto de que a literatura constitui um campo de disputas pelo acesso à voz, pela circulação de representações do mundo e pelo reconhecimento público e crítico, compreende-se que, no Brasil, ela foi historicamente investida do papel de vetor da identidade nacional. Nesse contexto, a presença do homoerotismo na novela **O desconhecido** (1940), de Lúcio Cardoso, revela-se a partir da articulação entre literatura, religiosidade e repressão moral, inscrevendo-se em um campo simbólico e político no qual diversas vozes foram historicamente silenciadas, entre elas as narrativas homoeróticas. O objetivo deste estudo é compreender como a ficção cardosiana representa o desejo homoerótico em meio a interditos sociais e religiosos, explorando as formas de subjetividade construídas pelo silêncio, pela ambiguidade e pela introspecção. O método adotado combina análise textual da obra com um diálogo crítico com teóricos como Jurandir Freire Costa, Michel Foucault, Eve Kosofsky Sedgwick, John Boswell e João Silvério Trevisan, dentre outros, cujas contribuições permitem situar a tensão entre o homoerotismo e a culpa. Observa-se que a figura do protagonista “desconhecido” encarna um sujeito atravessado por perturbações íntimas, culpa e desejo, refletindo os efeitos da interiorização da moral religiosa na subjetividade homoerótica. Conclui-se que a análise do homoerotismo em **O desconhecido** evidencia não apenas a força repressiva da tradição cristã na literatura brasileira, mas também a potência criativa da dissimulação, que transforma o silêncio em espaço de expressão estética e política. O estudo, ao reintegrar vozes historicamente marginalizadas à crítica literária, contribui para a ampliação do cânone e para o reconhecimento da literatura homoerótica como parte legítima da identidade cultural brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Lúcio Cardoso; homoerotismo; religiosidade; culpa.

ABSTRACT

*Based on the assumption that literature constitutes a field of disputes for access to voice, for the circulation of representations of the world and for public and critical recognition, it is understood that, in Brazil, it has historically been invested with the role of the vector of national identity. In this context, the presence of homoeroticism in Lúcio Cardoso's novel **O desconhecido** (1940) is revealed through the articulation between literature, religiosity, and moral repression, inscribing itself in a symbolic and political field in which various voices have been historically silenced, including homoerotic narratives. The objective of this study is to understand how Cardoso's fiction represents homoerotic desire amid social and religious prohibitions, exploring the forms of subjectivity constructed by silence, ambiguity, and introspection. The method adopted combines textual analysis of the work with a critical dialogue with theorists such as Jurandir Freire Costa, Michel Foucault, Eve Kosofsky Sedgwick, John Boswell, and João Silvério Trevisan, whose contributions allow us to situate the tension between homoeroticism and christian-guilt. It can be observed that the figure of the “desconhecido” protagonist embodies a subject torn by inner turmoil, guilt, and desire, reflecting the effects of the internalization of religious morality on homoerotic subjectivity. It can be concluded that the analysis of homoeroticism in **O desconhecido** highlights not only the repressive force of Christian tradition in Brazilian literature, but also the creative power of dissimulation, which transforms silence into a space for aesthetic and political expression. by reintegrating historically marginalized voices into literary criticism, the study contributes to the expansion of the canon and the recognition of homoerotic literature as a legitimate part of Brazilian cultural identity.*

KEYWORDS: *Lúcio Cardoso; homoeroticism; religiosity; guilt.*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	5
1. O HOMOEROTISMO E A CULPA-CRISTÃ	16
1.1 “Na sua face a marcha de um mal desconhecido”: O homoerotismo na literatura	16
1.2 “A imagem do seu próprio destino sacrificado”: o homoerotismo e a culpa	28
1.3- “Olhos cheios de sombra”: Lúcio Cardoso e sua escrita entre o homoerotismo e a religiosidade	43
2. ENTRE CONFISSÃO E SILÊNCIO: A INTERIORIDADE MARCADA PELA CULPA	..56
2.1- “Será este o seu nome”: O homoerotismo em O desconhecido, de Lúcio Cardoso.....	57
2.2- Entre confissão e silêncio: a interioridade marcada pela culpa	61
2.3- “Encontrar essa face lacerada a espreitá-lo no silêncio”: O espaço de clausura	79
3. IDENTIDADE, VIGILÂNCIA E CONTROLE DO DESEJO	91
3.1- “- Como pode saber o que eu desejo?”: triângulos do desejo	92
3.2-“Irreconciliável inimigo”: proximidade e a inevitabilidade do conflito	108
3.3 - “Padre, eu matei um homem”: a morte como sacrifício da salvação	120
CONSIDERAÇÕES FINAIS	140
REFERÊNCIAS	145

INTRODUÇÃO

Agora ele examinava o rapaz com os olhos
velados, retendo as pancadas surdas do coração.

Lúcio Cardoso

Joaquim Lúcio Cardoso Filho (1912-1968), escritor mineiro natural de Curvelo, ocupa posição singular na literatura brasileira do século XX ao desenvolver uma ficção voltada para os conflitos da interioridade, para a experiência da culpa e para a investigação das zonas obscuras da subjetividade humana. Em contraste com parte significativa da prosa modernista de 1930, marcada pelo regionalismo social e pela denúncia das desigualdades econômicas, o escritor mineiro construiu uma literatura centrada na decadência moral, na religiosidade, no desejo e nas tensões psicológicas de personagens frequentemente atravessados pela angústia, medo, homoerotismo e culpa.

Inserida no conjunto da produção intimista do modernismo brasileiro, sua obra aproxima-se de autores como Cornélio Penna e Octávio de Faria, frequentemente associados pela crítica ao chamado grupo espiritualista. Entretanto, mais do que integrar uma vertente literária específica, Lúcio Cardoso desenvolve uma escrita profundamente marcada pela tensão entre religiosidade e transgressão, transformando o drama interior em núcleo estruturador da narrativa.

A obra de Lúcio Cardoso representa importante deslocamento em relação à produção literária dominante nas décadas de 1930 e 1940. Enquanto grande parte do chamado "Romance de 30", representada por autores como Jorge Amado, José Lins do Rego e José Américo de Almeida, privilegiava a exposição das estruturas econômicas e das desigualdades regionais, Lúcio Cardoso recusa o predomínio do regionalismo sociológico em favor de uma investigação centrada na subjetividade humana. Em sua ficção, o espaço narrativo deixa de funcionar apenas como representação geográfica para converter-se em cenário de degradação moral, conflito interior e sofrimento psíquico, produzindo narrativas atravessadas pela ruína, transgressão, culpa e homoerotismo.

A religiosidade constitui um dos elementos centrais da escrita de Lúcio Cardoso, atuando como fundamento estético e existencial de grande parte de sua produção literária. Formado sob forte influência do catolicismo durante a infância em Minas Gerais, o autor incorporou à sua visão de mundo valores ligados ao pecado, à culpa e à redenção, temas recorrentes em seus romances e escritos íntimos. Em seus diários, o escritor associa a

constituição da subjetividade às experiências da infância e à persistência de conflitos morais interiorizados: “É curioso, a idade aguça alguns dos defeitos inerentes à nossa natureza – muito do que sou hoje, marcado em características por assim dizer essenciais, foram simples detalhes da minha infância. Não sei o que serão mais tarde, quando já tão graves me parecem agora” (Cardoso, 2013, p. 193).

Segundo Mário Carelli (1988, p. 21) desde a infância Lúcio Cardoso mantinha relação intensa com o universo religioso, chegando a encenar missas nas quais assumia o papel de padre, evidenciando aproximação precoce com o imaginário católico. Entretanto, ao longo de sua trajetória, essa experiência religiosa deixa de assumir caráter estritamente doutrinário e passa a constituir espaço de conflito interior e tensão espiritual. O próprio escritor compreendia sua religiosidade como marcada pela permanência de resíduos morais e religiosos que persistiam mesmo diante de tentativas de afastamento da fé católica. Nesse sentido, sua obra revela constante oscilação entre desejo e transgressão, aproximando a experiência religiosa de um combate íntimo marcado pela angústia moral e pela impossibilidade de conciliação entre desejo e culpa.

Apesar das instabilidades emocionais e dos conflitos que atravessavam sua experiência pessoal, Lúcio Cardoso demonstrava intensa disciplina de trabalho e permanente dedicação à escrita. A tensão entre impulsos considerados transgressivos e o retorno constante aos valores morais associados à formação católica manifesta-se de maneira recorrente em sua produção literária. Conforme observa Carelli (1988, p. 41), entre o desregramento e o dever, a escrita de Lúcio Cardoso desenvolve-se sob o signo do conflito espiritual, aspecto perceptível tanto nas tentações demoníacas presentes em **O desconhecido** (1940) quanto no retorno à problemática cristã em **Dias perdidos** (1943).

Nesse contexto, a influência exercida por autores e amigos próximos, especialmente Murilo Mendes, intensifica a presença da culpa religiosa e da inquietação espiritual na escrita de Lúcio Cardoso. Segundo Carelli (1988, p. 39), a insistência de Murilo Mendes na necessidade de uma conversão integral e da adesão à vida sacramental contribui para fortalecer, na obra de Lúcio Cardoso, conflitos ligados ao pecado, à repressão do desejo e à interiorização da culpa, elementos que se tornam estruturantes na composição de suas personagens e na atmosfera sombria de suas narrativas.

A partir dessa perspectiva, Lúcio Cardoso pode ser compreendido como um autor que ocupa um lugar importante no cânone literário brasileiro. Ao apropriar-se de formas narrativas ligadas ao romance psicológico e à introspecção existencial, o autor desloca tais referências para o interior de conflitos relacionados à experiência brasileira, especialmente aqueles ligados

à repressão moral, à religiosidade e às tensões da sexualidade dissidente. A literatura de Lúcio Cardoso constitui, assim, uma escrita marcada pelo deslocamento e pela tensão, em que tradição e ruptura coexistem na elaboração de narrativas voltadas para o obscuro, para o inconfessável e para as formas de sofrimento produzidas pela repressão do desejo e pela crise da subjetividade moderna.

A escolha de **O desconhecido** (1940), de Lúcio Cardoso, como objeto central desta dissertação justifica-se por sua relevância na compreensão das tensões entre religiosidade e homoerotismo na literatura brasileira do século XX. A novela concentra elementos fundamentais da estética do autor ao projetar no “Desconhecido” não apenas a ausência de um nome, mas como um eixo estruturante que manifesta o desejo silenciado e o apagamento identitário do protagonista carregado pela culpa. Nesse espaço de tensão entre o ordenamento social da Fazenda dos Cata-Ventos, que evoca a atmosfera de clausura nas personagens, e uma interioridade em fuga dos desejos, a novela encena o confronto entre modelos de conduta legitimados e o homoerotismo, situando-se no limiar entre a representação do real e o mistério inominável do ser.

A investigação justifica-se também pela necessidade de ampliar as discussões acerca da presença do homoerotismo na obra de Lúcio Cardoso, observando como ele se articula com a moral cristã e seus mecanismos de repressão moral e social. O fascínio do protagonista por Paulo evidencia um desejo contido, constantemente atravessado pela culpa e pela repressão moral, produzindo conflitos que deslocam a narrativa para o campo da interioridade. O desejo, incapaz de ser plenamente assumido, transforma-se em angústia, sofrimento psíquico e violência, revelando personagens submetidos a um processo contínuo de vigilância interior. Dessa forma, a novela permite observar como determinadas estruturas religiosas e sociais interferem na constituição das formas de desejo.

Esta dissertação parte da hipótese de que **O desconhecido** representa o desejo homoerótico como experiência marcada pela interiorização da culpa e pelos mecanismos de repressão moral associados à tradição cristã. Nesse sentido, a narrativa constrói personagens divididos entre desejo e interdição, produzindo subjetividades atravessadas pela vigilância interior, pelo sofrimento psíquico e pelo silenciamento do desejo. Nesse sentido, o romance associa religiosidade e sofrimento psíquico, transformando o silêncio em elemento estruturador da narrativa.

Inserida em um período de intensa experimentação estética, a novela **O desconhecido** integra um conjunto de novelas por meio das quais Lúcio Cardoso aprofunda temas relacionados à culpa, à degradação moral e ao desejo. Obras como **Inácio** (1944), **A Professora**

Hilda (1946) e **O anfiteatro** (1946) revelam a continuidade de um projeto literário voltado à investigação das zonas obscuras da experiência humana, ainda que frequentemente marcado pela sensação de incompletude e reformulação permanente.

A recorrência desses conflitos também se manifesta nos escritos íntimos do autor. Durante a década de 1940, período de intensa produção literária, Lúcio Cardoso descrevia frequentemente a própria existência como uma experiência marcada pela incompletude e pelo conflito interior. Em um de seus registros mais significativos, o escritor associa culpa, desejo e sofrimento interior à própria condição humana:

A maior maldade, a única incomensurável, é a maldade imaginada. Durante muito tempo, sem conhecer meus próprios limites (quem poderá jamais se vangloriar de ter viajado impunemente até os bordos extremos que nos circundam?) julguei que de dentro da minha casa, das minhas afeições e dos meus compromissos poderia sondar todos os horizontes da culpa e do pecado. Ora, não há angústia e nem sentimento do mal que não pressuponha uma capacidade inata para o mesmo. Se não fui muito longe, se tudo o que me rodeia me deteve na estranha jornada, pelo menos entrevi em raros instantes o que é o fruto luminoso e solitário do desastre. Não acredito no homem senão através da convulsão (Cardoso, 2013, p. 359).

Essa passagem evidencia que Lúcio Cardoso reconhece ter escrito a partir de uma consciência marcada pela culpa, pelo medo e pelo fascínio pelo mal. Ao admitir, em outro momento dos **Diários**, que certos aspectos ligados à sexualidade foram silenciados ou apenas sugeridos, o autor revela os limites da escrita íntima e explicita uma concepção literária fundada na tensão entre desejo, remorso e culpa. É nesse contexto que o homoerotismo assume relevância na literatura de Cardoso como forma de representação de experiências marcadas pela repressão moral, pela culpa religiosa e pelo silenciamento do desejo. Ao longo do século XX, especialmente em sociedades atravessadas por discursos normativos sobre sexualidade, o desejo homoerótico frequentemente emerge na literatura de maneira indireta, simbólica e atravessada pela tensão entre desejo e culpa. Mais do que representar relações afetivas entre indivíduos do mesmo sexo, essas narrativas evidenciam conflitos ligados à repressão do desejo e os conflitos gerados através da culpa.

Segundo o autor, Warley Matias Souza (2010) durante aproximadamente mil e quatrocentos anos, homens e mulheres homoeroticamente inclinados foram mortos ou mutilados no Ocidente, sem que houvesse ampla documentação pública acerca desse massacre contra a humanidade. Para o autor, historiadores heterossexuais teriam evitado abordar o tema em razão do *tabu* que transformava a homossexualidade em algo “indizível” e socialmente impronunciável. Ao mesmo tempo, muitos historiadores *gays* também teriam sido silenciados pelo medo da exposição e da perda da invisibilidade social. Em razão dos discursos morais e religiosos predominantes, o homoerotismo frequentemente passou a ser representado de forma

indireta, ambígua ou simbólica, aspecto particularmente relevante para a compreensão da narrativa de **O desconhecido**.

A discussão proposta por Jurandir Freire Costa (1992) acerca dos termos “homossexualidade” e “homossexualismo” contribui para compreender como determinadas formas de desejo foram historicamente produzidas e reguladas por discursos médicos, jurídicos e morais. Segundo o autor, tais nomenclaturas não correspondem a essências naturais nem a identidades fixas, mas resultam de processos de classificação elaborados no interior do pensamento psiquiátrico do século XIX, cuja finalidade consistia em estabelecer padrões normativos de sexualidade e comportamento social. A permanência desses termos, portanto, tende a reproduzir os pressupostos patologizantes e normativos que marcaram sua origem histórica: “O emprego frequente do termo leva-nos a crer que realmente existe um tipo humano específico designado por esse substantivo comum” (Costa, 1992, p. 22).

Costa (1992) argumenta ainda que essa figura corresponde a uma realidade linguística, e não a uma condição natural permanente. Antes da formulação do termo “homossexual”, em 1869, sujeitos que mantinham relações afetivas ou eróticas com pessoas do mesmo sexo não necessariamente concebiam tais experiências como expressão de uma identidade específica. Em muitos casos, esses vínculos eram compreendidos por meio de outros repertórios culturais e afetivos, sem que implicassem a percepção de pertencimento a uma categoria homoerótica. Dessa forma, o autor procura demonstrar que as identidades sexuais modernas são produtos históricos construídos por determinados jogos de linguagem e sistemas de classificação social.

A análise desenvolvida por Costa (1992, p. 44-45), ao recuperar o caso de Albert Dodd, jovem norte-americano do século XIX que expressava livremente sentimentos amorosos por homens e mulheres, o autor demonstra que, antes da invenção da categoria “homossexual”, sujeitos homoeróticos não se percebiam como pertencentes a uma espécie humana distinta. Dodd descrevia seus afetos por meio da linguagem do romantismo, sem considerar que o amor entre homens implicasse perda da masculinidade ou condição moral degradada.

Michel Foucault (2022, p. 19) questiona a interpretação segundo a qual a modernidade teria imposto apenas silêncio e repressão à sexualidade. Para o autor, o processo iniciado a partir do século XVII caracteriza-se menos pela proibição absoluta do sexo do que pela ampliação contínua dos discursos produzidos sobre ele. A sexualidade passa a ocupar posição central nos mecanismos de controle social, religiosos e institucionais, sendo constantemente interrogada, descrita e interpretada. O sexo torna-se objeto de observação permanente, submetido a práticas discursivas que procuram transformar desejos, pensamentos e condutas em matéria de análise moral.

Nesse contexto, a pastoral cristã e o sacramento da confissão assumem papel decisivo na intensificação desse processo. A exigência de verbalização detalhada dos desejos e das inclinações interiores desloca o foco da moral religiosa do ato consumado para o campo da imaginação, do pensamento e da vontade. O sujeito é convocado a examinar continuamente a própria interioridade, produzindo um discurso constante sobre si mesmo. Assim, Foucault (2022, p. 21) afirma que a confissão deixa de funcionar apenas como reconhecimento da falta e passa a operar como mecanismo de investigação do desejo, estabelecendo uma relação direta entre sexualidade, verdade e poder.

A exigência de confessar não se restringe à admissão de atos considerados pecaminosos; ela alcança pensamentos, fantasias, impulsos e movimentos interiores que passam a ser submetidos à vigilância moral. O sujeito é conduzido a voltar-se constantemente para si mesmo em um exercício de autoexame permanente, no qual a interioridade se converte em matéria discursiva. Nesse processo, a palavra assume função disciplinadora, pois aquilo que é verbalizado torna-se objeto de interpretação, julgamento e controle:

O século XVII fez dele uma regra para todos. Dir-se-á que, de fato, só poderia se aplicar a uma elite mínima; a massa dos fiéis que só frequentavam a confissão raras vezes por ano escapava a prescrições tão complexas. Sem dúvida, o importante é que esta obrigação era fixada, pelo menos como ponto ideal para todo bom cristão. Coloca-se um imperativo: não somente confessar os atos contrários à lei, mas procurar fazer de seu desejo, de todo o seu desejo, um discurso. Se for possível, nada deve escapar a tal formulação, mesmo que as palavras empregadas devam ser cuidadosamente neutralizadas. A pastoral cristã inscreveu, como dever fundamental, a tarefa de fazer passar tudo o que se relaciona com o sexo pelo crivo interminável da palavra (Foucault, 2022, p. 23).

Com base nos estudos de Foucault (2022), compreendemos que a modernidade não teria interditado a sexualidade: ao contrário, teria criado mecanismos contínuos de incitação à fala, à análise e à interpretação do desejo. Nesse processo, a pastoral cristã e o ritual da confissão assumem papel central, pois constituem os fundamentos históricos de uma tecnologia de poder que transformou a sexualidade em núcleo da verdade do sujeito.

Ao discutir as formas de representação do homoerotismo na literatura, Souza (2010, p. 55) distingue literatura homoerótica e literatura *gay* como categorias vinculadas a perspectivas teóricas distintas. Segundo o autor, a literatura homoerótica privilegia a representação estética e simbólica do desejo homoerótico, que pode manifestar-se por meio de ambiguidades, silenciamentos e tensões afetivas, sem necessariamente estar associado a uma identidade política explícita. Por essa razão, aproxima-se dos Estudos Literários, sobretudo pela atenção dedicada às especificidades formais da construção narrativa.

Em contrapartida, a literatura *gay* consolida-se a partir das décadas de 1960 e 1970 em diálogo com os movimentos de afirmação identitária, centrando-se na representação da identidade homossexual enquanto categoria cultural e política. Em razão desse caráter mais explicitamente político, aproxima-se dos Estudos Culturais, assim como a teoria queer, que, embora rejeite identidades fixas, também problematiza normas sociais e estruturas heteronormativas. Entretanto, como observa Souza (2010), essa separação entre estética e política não ocorre de maneira absoluta, uma vez que literatura e cultura permanecem historicamente articuladas:

Portanto, os estudos culturais, ao mesmo tempo em que abraçam essas minorias que não tiveram voz durante séculos, também retiram a literatura de seu pedestal de “arte superior”, como se humanizassem um deus. Obviamente, essa “humanização” não é “perpetrada” sem conflito, sem reação. Assim, os estudos literários ainda buscam na literatura uma especificidade que a mantenha não em um lugar divinizado, mas em uma posição diferenciada dentro da própria cultura. Dessa forma, questões em torno dos estudos gays e lésbicos e da teoria queer, porventura presentes em obras literárias, por enquanto, acabam sendo diretamente apontados e discutidos por meio dos estudos culturais, uma vez que boa parte dos estudos literários se isenta de questões políticas e sociais em prol de uma especificidade literária desvinculada dessas questões, como se, do contrário, isso fosse conspurcar a pureza quase divina da arte literária (Souza, 2010, p. 56).

A fortuna crítica dedicada à obra de Lúcio Cardoso privilegiou, sobretudo, discussões relacionadas ao intimismo, à decadência familiar, à religiosidade e à dimensão psicológica de suas personagens. Entretanto, ainda são relativamente escassas as análises voltadas especificamente para as relações entre homoerotismo e culpa em **O desconhecido**. Nesse sentido, esta dissertação busca contribuir para o aprofundamento dessas discussões ao investigar de que maneira a narrativa constrói o desejo homoerótico sob a perspectiva, do silenciamento e da culpa.

A expressão “pancadas surdas”, incorporada ao título desta pesquisa, nomeia em **O desconhecido** o modo como o homoerotismo aparece sob conflito em José Roberto. Interessa a esta análise sua relação com o coração, pois a imagem indica a tensão produzida pelo desejo, pela transgressão e pela culpa associada à formação cristã da personagem. Desse modo, a expressão permite observar que, na novela, o desejo não se apresenta de maneira direta, mas como experiência contida, inscrita no corpo e submetida à vigilância moral.

Essa forma de representação exige considerar os discursos que historicamente definiram determinadas experiências de desejo como desvio, falta ou ameaça à ordem moral. Por isso, ao longo deste trabalho, procura-se demonstrar que muitas concepções modernas acerca do que se entende por “homossexual” derivam de construções sedimentadas pela tradição médico-jurídica

e literária. Essas representações contribuíram para consolidar estereótipos sociais e legitimar práticas de exclusão e marginalização. Assim, investigar a historicidade dessas categorias permite compreender como determinados discursos passaram a definir modos legítimos e ilegítimos de existência sexual.

O dicionário da **Academia Brasileira de Letras** (2008, p. 383) define “culpa”, etimologicamente, como palavra originária do latim que significa falta, erro, defeito, crime, denotando também o comportamento negligente ou imprudente, geralmente ligado aos comportamentos éticos e morais. É sob esse signo que o desejo homoerótico se organiza em **O desconhecido**: não como experiência assumida, mas como falta interiorizada, atravessada pela formação cristã do protagonista.

A novela **O desconhecido**, publicada na década de 1940, quando o homoerotismo na literatura era considerado um *tabu*, apresenta o desejo de forma velada, construindo o conflito interior da personagem a partir de uma criação cristã que transforma o desejo em culpa. Nesse sentido, o catolicismo não funciona apenas como pano de fundo cultural, mas como estrutura moral que organiza a subjetividade das personagens e regula o que pode ou não ser dito, sentido e nomeado. Temos como um dos objetivos a análise das relações entre o protagonista da novela e as personagens que encarnam papéis representativos da cultura, como a mulher fálica, o masculino ideal, o efebo e o padre, entre outros, bem como a relação entre a religião católica e o desejo da personagem, que geram a culpa ligada ao homoerotismo.

Se levarmos em conta o conflito que o catolicismo tem para com o homoerotismo, percebido na relação histórica conturbada das religiões cristãs articuladas no contexto social e político do Brasil desde 1500, com a chegada dos colonizadores portugueses, fica evidente a relevância de estudos sobre narrativas homoeróticas, pois estes estudos podem contribuir para minimizar o estigma que os homossexuais sofrem.

Pensando nestas considerações em **O desconhecido**, nota-se um silenciamento em relação ao homoerotismo na narrativa. Neste trabalho, analisarei como essa construção do silenciamento afeta a identidade dos personagens e quais são as implicações religiosas que acompanham a condenação do desejo sexual homoerótico. Essa condenação gera, no protagonista da novela, uma profunda sensação de culpa ligada à religião, revelando de que modo determinadas estruturas morais e religiosas interferem na constituição da subjetividade e tornam o desejo uma experiência marcada pelo sofrimento, pelo silêncio e pela impossibilidade de nomeação.

O *corpus* teórico desta dissertação articula autores cujas reflexões dialogam com os eixos centrais da pesquisa: desejo, culpa e repressão subjetiva. Michel Foucault fundamenta a

compreensão dos mecanismos discursivos de regulação da sexualidade e do papel cristão na constituição de sujeitos marcados pela vigilância interior. Jurandir Freire Costa contribui para a compreensão histórica das categorias relacionadas ao homoerotismo, problematizando concepções essencialistas da identidade sexual. A discussão sobre culpa cristã apoia-se ainda no pensamento de Agostinho de Hipona, especialmente no que se refere à associação entre desejo, pecado e redenção. Por fim, Eve Kosofsky Sedgwick para a análise das tensões entre desejo *homossocial* e homoerótico presentes nas relações entre as personagens de **O desconhecido**.

A dissertação organiza-se em três capítulos, todos divididos em três movimentos. O primeiro capítulo, intitulado: “O homoerotismo e a culpa cristã”, dedica-se à exposição do corpus teórico que fundamenta a investigação. No primeiro movimento desse capítulo, examinam-se as articulações entre literatura e homoerotismo a partir do campo dos estudos literários, evitando abstrações identitárias desvinculadas da materialidade textual, e demonstra-se que o cânone se consolidou historicamente como espaço de validação simbólica responsável pelo apagamento das narrativas tidas como menores, sobretudo daquelas marcadas pelo desejo entre homens. Nesse contexto, recorre-se às contribuições de Mário César Lugarinho (2020), que desloca a análise do texto isolado para o discurso literário e suas condições de produção, e de José Luiz Foureaux Souza Jr. (2007), que propõe o “entrelugar” epistemológico do olhar homoerótico como lupa crítica. Mobilizam-se, ainda, Leandro Calegari (2013) e Michel Foucault (2020), de modo a estabelecer a distinção, decisiva para toda a pesquisa, entre literatura gay e literatura homoerótica, conforme formulam Warley Matias de Souza (2010), José Luiz Foureaux de Souza Jr. (2005), Jurandir Freire Costa (1992) e José Carlos Barcellos (2006).

No segundo movimento, o capítulo reconstrói a genealogia histórica da condenação do homoerotismo pela tradição cristã, demonstrando como a Igreja Católica consolidou, a partir de preceitos morais e dogmáticos, um modelo heterossexual e monogâmico legitimado como vontade divina. Esse percurso considera a institucionalização do cristianismo e sua articulação com o poder político no Brasil. Com Ronaldo Vainfas (2011), examina-se a construção da moral sexual cristã e a sistematização tomista da sodomia; com Agostinho de Hipona (2017), Jean Delumeau (2009), Eve Kosofsky Sedgwick (1985), John Boswell (1998), Foucault (2020), Brian Schwertley (2014) e João Silvério Trevisan (2018), analisam-se a interiorização da culpa e a permanência contemporânea desse dispositivo repressivo.

No terceiro movimento, por fim, o capítulo volta-se à trajetória e à poética de Lúcio Cardoso, com Alfredo Bosi (1994), Luís Bueno (2006), Fábio Figueiredo Camargo (2014,

2021), Valéria Lamego (2013) e Ruth Silviano Brandão (2000), demonstrando que homoerotismo e religiosidade constituem núcleos estruturantes e entrelaçados da obra, e que o catolicismo do autor opera como chave estética da culpa, e não como dogma repressivo, conforme também se observa nos **Diários**, de Lúcio Cardoso.

O segundo capítulo, intitulado: “Entre confissão e silêncio: a interioridade marcada pela culpa”, desloca-se da fundamentação teórica para a análise da obra, propondo examinar as intersecções entre o desejo homoerótico e a doutrina católica e os efeitos que tais forças produzem sobre as personagens e suas formas de estar no mundo em **O desconhecido**. Parte-se do pressuposto de que o homoerotismo, quando confrontado com os princípios morais do cristianismo, não apenas sofre repressão externa, mas também dá origem a um regime interno de culpabilização, vergonha, silêncio e morte.

No primeiro movimento, demonstra-se que Lúcio Cardoso não constrói uma representação explícita da homossexualidade, mas um campo simbólico de afetos contidos e impulsos reprimidos, no qual o desejo emerge de forma oblíqua e velada, e que o anonimato do protagonista, reiterado do título à cena final, constitui o próprio mote da narrativa, lido à luz de Foucault (2022) como preservação do inominável diante da tentativa de normalização.

No segundo movimento, o capítulo analisa a culpa como força interiorizada que atravessa José Roberto desde a infância, partindo de três pressupostos de leitura: o de que a culpa antecede o crime, o de que o desejo homoerótico se constrói pela dualidade e o de como a religiosidade atua como estrutura moral interiorizada. Esse exame ampara-se em Foucault (2022), Agostinho de Hipona (2017), Gylmara Araújo Pereira (2012), Boswell (1998), Rafael Mérida Jiménez (2023), Mircea Eliade (1992) e Costa (1989).

No terceiro movimento, o capítulo volta-se ao espaço de clausura, articulando a escatologia mítica de Eliade (2016) e a topografia infernal da **Divina Comédia**, de Dante Alighieri (2014), de modo a demonstrar que a Fazenda dos Cata-Ventos opera como espaço de regressão sem regeneração e que o confinamento do protagonista é, antes de tudo, existencial.

O terceiro capítulo, intitulado: “Identidade, vigilância e controle do desejo”, propõe analisar a construção das personagens a partir das relações estabelecidas entre o protagonista e as figuras que encarnam princípios sociais, morais e simbólicos, tais como a mulher fálica, o masculino tradicional, o efebo e o padre, examinando a violência gerada pela ausência de nomeação. Parte-se do pressuposto de que essas personagens materializam forças normativas responsáveis por delimitar o campo do desejo homoerótico do protagonista.

No primeiro movimento, o capítulo examina de que modo o desejo homoerótico silenciado é reconfigurado narrativamente por meio da formação de triângulos eróticos,

recorrendo à teoria de Sedgwick (1985) para demonstrar como esses triângulos articulam afetos, hierarquias e disputas, e como o colapso da mediação feminina conduz ao desfecho fatal.

No segundo movimento, o capítulo analisa a instabilidade identitária do protagonista e a clausura mimética da fazenda, mobilizando a crítica de Jacques Derrida (1991) à metafísica da presença, a leitura dos espaços de ruína proposta por Carelli (1988) e a teoria do desejo mimético de René Girard (2012), de modo a demonstrar que a proximidade contínua entre as personagens intensifica a rivalidade até o ódio.

No terceiro movimento, por fim, o capítulo examina os movimentos que conduzem José Roberto ao assassinato de Paulo e à morte como falso sacrifício de salvação, articulando as formulações de Georges Bataille (1987; 1989) sobre o interdito e a transgressão, a leitura de Costa (1992) sobre o homoerotismo produzido como segredo e acusação, a reflexão de Judith Butler (2012) sobre a passagem do homicídio ao suicídio e a análise de Foucault (2020) sobre a confissão cristã como repressora, demonstrando, assim, que a tragédia de José Roberto não reside no homoerotismo em si, mas nos regimes morais, religiosos e discursivos.

Desse modo, a dissertação organiza um percurso que parte da fundamentação teórica do homoerotismo, passa pela análise da culpa como estrutura de interiorização do desejo e culmina no exame das formas de vigilância, controle e violência que atravessam **O desconhecido**. As leituras teóricas que compõem o *corpus* são fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa, pois permitem situar a novela em um campo crítico que articula literatura, religiosidade, sexualidade e poder. Busca-se, assim, demonstrar que a tragédia de José Roberto não decorre do desejo homoerótico em si, mas das estruturas morais e discursivas que o tornam um nome impronunciável, um sujeito culpável e, por fim, uma vida invivível.

A leitura proposta pretende contribuir para os estudos literários ao evidenciar como a narrativa de Lúcio Cardoso transforma o silêncio, a culpa e a impossibilidade de nomeação em elementos centrais de sua construção estética e crítica.

1. O HOMOEROTISMO E A CULPA-CRISTÃ

Não sabia dizer se era o silêncio que lhe emprestava uma tão profunda ressonância, mas compreendia que poucas vezes na vida falara assim, que em poucas ocasiões deixara expandir-se, com tão puro entusiasmo, o outro eu que o acompanhava

Lúcio Cardoso

1.1 “Na sua face a marcha de um mal desconhecido”: O homoerotismo na literatura

Este capítulo dedica-se à exposição do corpus teórico que fundamenta a presente investigação sobre a representação do homoerotismo na literatura. Conforme já indicado na introdução, a proposta central consiste em analisar, a partir do romance **O desconhecido**, de Lúcio Cardoso, a presença do homoerotismo, com o intuito de destacar as estratégias discursivas utilizadas na construção das relações afetivas e eróticas entre as personagens, tal como se apresentam ao longo da narrativa. Abordar o homoerotismo na literatura pode parecer, à primeira vista, um ponto de partida evidente para os estudos da área, no entanto, a narrativa homoerótica busca nomear e descrever aquilo que, por muito tempo, e ainda hoje, foi silenciado ou camuflado nas obras literárias. Mais que nomear sentimentos e ações, é necessário questionar os desejos que se constroem e se apresentam de diversas formas, ora como uma amizade, ora como uma aliança social, ora como uma tragédia, ora como um desejo latente oculto pela espiritualidade. Propõe-se examinar as articulações entre literatura e homoerotismo a partir de uma abordagem no campo dos estudos literários evitando as abstrações identitárias desvinculadas da materialidade textual. Nesse percurso, tornou-se evidente a recorrência de estratégias retóricas que, em vez de expor o desejo homoerótico, optam por deslocá-lo para camadas estilísticas que revestem o afeto e as relações *gays* de forma metafórica. Compreendemos, portanto, que na organização do *corpus* teórico não se deve excluir a identidade *gay* como um fator de análise literária legítima, pois seria reforçar a noção equivocada de que a literatura produzida a partir de identidade ou de relações homossexuais não possui valor estético ou intelectual.

O cânone literário consolidou-se, historicamente, como um espaço de validação simbólica que, ao estabelecer critérios de valor e legitimidade, contribuiu para o apagamento sistemático das narrativas ditas como menores. Nesse processo, representações do desejo que escapavam aos padrões normativos foram relegadas a posições marginais, o que resultou no

silenciamento das narrativas marcadas pelo homoerotismo. Esta pesquisa parte da observação de que as transformações nos estudos literários nas últimas décadas alteraram de modo significativo os critérios de leitura, interpretação e legitimação que sustentam o cânone literário. Dessa forma, a compreensão desse processo de apagamento exige considerar as mudanças que incidiram sobre o próprio campo dos estudos literários, possibilitando novas leituras das representações homoeróticas no interior do cânone.

Em uma revisão crítica do campo dos estudos literários, Mário César Lugarinho (2020) em “Cânone e Crítica: Superações”, afirma que ao deslocar o foco da análise do texto literário isolado para o discurso literário e para suas condições de produção, o autor evidencia que a crítica passa a operar em um horizonte mais amplo, no qual a obra é compreendida a partir de seu nicho cultural e de suas relações com outros saberes. Nesse movimento, as Ciências Humanas e a crítica literária passam a se constituir de modo interdisciplinar, deixando de operar como recurso auxiliar para se tornarem um fundamento metodológico de investigação: a História da Cultura. Lugarinho completa:

A História da Cultura é ambiciosa: ela convoca os saberes científicos já constituídos, mesmo privilegiando um único objeto. Fruto da revolução metodológica no âmbito da ciência histórica, que superou os primados do historicismo e ampliou o materialismo histórico, a História da Cultura não pretende instituir uma história total, porque reconhece os seus limites epistemológicos, mas perceber as relações mantidas entre um dado objeto e seu contexto. A História da Cultura, dessa maneira, tornou-se modelo para os estudos interdisciplinares, ao mesmo tempo em que se tornou o campo epistemológico por onde transitam as práticas investigativas das Humanidades (Lugarinho, 2020, p. 256).

Na crítica literária contemporânea, a incorporação de modelos estruturais não implicou o esvaziamento da literariedade, mas sua reconfiguração, permitindo que a teoria e a crítica literária operassem para além dos limites tradicionais do texto. Nesse sentido, Lugarinho afirma: “A crítica literária, reconhecida como atividade das Ciências Humanas, teve, então, o seu caráter interdisciplinar, multidisciplinar e transdisciplinar sobrevalorizado” (Lugarinho, 2020, p. 256). A discussão em torno da relação entre Estudos Literários e Estudos Culturais para José Luiz Foureaux de Souza Júnior (2007, p. 119), em **Herdeiros de Sísifo: teoria da literatura e homoerotismo**, se sustenta frequentemente numa oposição artificial que, em vez de esclarecer a complexidade do campo, acaba por reiterar hierarquias tradicionais. A defesa de uma centralidade histórica da literatura revela mais um desejo de preservação institucional do que uma análise crítica das rupturas. Esse movimento, que pretende relativizar a tensão entre os dois campos, acaba por recriá-la de forma silenciosa: a literatura é reafirmada como território autônomo, enquanto os Estudos Culturais são tratados como complemento metodológico, quase

sempre reduzidos a uma sociologia aplicada.

A concepção segundo a qual a literatura ocuparia um lugar central e relativamente estável dentro das Ciências Humanas decorre de uma narrativa histórica que a apresenta como herdeira direta da tradição clássica, especialmente do legado aristotélico. Souza Jr. (2007, p. 120) observa que o problema não reside na pluralidade de métodos, mas na dificuldade de abandonar uma concepção normativa e disciplinar da literatura. Nessa perspectiva, os Estudos Literários podem funcionar como ferramenta específica e autônoma para analisar textos e discursos, sem perda de legitimidade. O autor sugere, ainda, que a sexualidade pode ser abordada a partir desse posicionamento, e que essa abordagem crítica permite ao pesquisador ocupar um “entrelugar”: um espaço intermediário, onde não é necessário escolher entre ser um estudioso da literatura ou da cultura. Souza Jr. completa:

Agindo assim, estou prenunciando um “lugar” de onde o sujeito crítico e/ou teórico poderá falar, sem ter que optar por um outro grupo de estudos. No fundo, o sujeito que aí se coloca, encontra-se num entrelugar epistemológico que, sem ter que se definir territorialmente entre uma ou outra orientação epistemológica, pode sentir-se à vontade para determinar, por si mesmo, seguindo as orientações de seu próprio desejo, em que direção vai orientar seu “olhar” teórico sobre um único “objeto”: a cultura, em suas mais diversas manifestações. Assim, é mais aproveitável pensar, principalmente quando desejo esboçar um novo encaminhamento para a Teoria da Literatura, a partir da inflexão de um olhar que eu chamo de homoerótico (Souza Jr., 2007, p. 120- 121).

A dificuldade de conciliar a análise do contexto social com o reconhecimento do valor estético da obra tornou-se, assim, um impasse central no debate crítico-artístico, sobretudo quando se trata das experiências homoeróticas, mesmo quando presente nas entrelinhas do discurso. Souza Jr. sustenta que, ao adotar o homoerotismo como ferramenta crítica, seria possível preencher lacunas teóricas por meio de uma “lupa” específica: o olhar homoerótico. Esse novo enfoque permitiria enxergar detalhes que os manuais tradicionais não observaram ou prefeririam ignorar, de modo que segundo o autor: “é apenas neste sentido que este olhar está “entre” os dois “campos de estudos” (Souza jr., 2007, p.139).

Essa perspectiva, ao destacar o potencial revelador do homoerotismo como operador crítico dialoga diretamente com os apagamentos que historicamente marcaram a literatura brasileira, como observa, Denílson Lopes (2002, p. 122), em **O homem que amava rapazes e outros ensaios**. O autor propõe uma reflexão crítica sobre os modos como a representação homoerótica se insere na cultura brasileira, questionando se essa presença configura uma subversão às normas heteronormativas ou se já se constitui como uma estrutura reconhecível dentro da literatura *gay*. Para além dos aspectos ideológicos, resgatar a história de sujeitos

oprimidos não significa, necessariamente, reparar o silêncio histórico e social, mas evitar que essas trajetórias sejam reduzidas a narrativas simplificadoras de resistência ou vitimização. Para Lopes, na literatura brasileira, a homossexualidade foi historicamente mascarada por uma falsa permissividade sexual, que, na verdade, sempre reforçou os discursos de controle sobre o desejo e a sexualidade.

Os questionamentos apontados por Lopes (2002, p. 123) acerca da centralidade da cisão entre homossexualidade e heterossexualidade como fundamento de processo modernizador ocidental evidenciam um descompasso teórico no contexto brasileiro, uma vez que, historicamente, a normatização da heterossexualidade no Brasil se constituiu travestida de uma falsa flexibilidade sexual. Tal configuração, presente tanto entre os setores das elites quanto das classes populares, produz novas interpretações da sexualidade, que longe de promover inclusão, enfraquecem criticamente a cultura *gay* de consumo, restrita aos interesses de uma classe média intelectualizada. Esse processo contribuiu para a manutenção de exclusões brutais no âmbito das identidades individuais além de favorecer a proliferação de novos estereótipos.

Nesse sentido, a oposição entre homossexualidade e heterossexualidade não se aplica plenamente ao contexto brasileiro, uma vez que, conforme Lopes, o país não consolidou um projeto moderno hegemônico capaz de estabilizar essas categorias de modo uniforme (Lopes, 2002, p. 131). Embora o final do século XIX e o início do século XX tenham aberto possibilidades para a constituição de uma arte homoerótica, tais possibilidades não se desenvolveram de forma contínua na modernidade brasileira nem no Modernismo. Com o avanço desse processo, a homotextualidade perde visibilidade estrutural na literatura brasileira e passa a aparecer de modo fragmentado, sobretudo em contos e poemas isolados, sem consolidar uma estética homoerótica contínua ou uma recepção crítica consistente. A literatura homoerótica evidencia que o desejo entre homens não se limita a um dado temático, mas reflete uma chave de leitura crítica capaz de desestabilizar os múltiplos discursos que regulam a sexualidade e a identidade. Assim, ao dramatizar as formas de afeto entre homens fora da lógica heteronormativa, essa literatura tensiona os limites do que é socialmente reconhecido como legítimo no campo do dizer, do ver, revelando ao mesmo tempo os regimes de poder que tentam silenciar o desejo. Por isso, ela deve ser compreendida e analisada politicamente, a partir das relações de poder que a constituem, seja por silenciar vozes de grupos marginalizados, ou ainda, por representá-las a partir de uma perspectiva hegemônica. É nesse ponto que se torna indispensável recorrer à contribuição de Michel Foucault (2020, p. 8), em **História da sexualidade: A vontade de saber**, que longe de compreender a sexualidade como uma

expressão natural e espontânea dos indivíduos, ao problematizar os discursos que moldam a experiência humana, afirma que no início do século XVIII e na era vitoriana no século XIX, a sexualidade ainda era abordada com uma certa “liberdade”, mas logo depois, dentro do espaço social, a família patriarcal confiscou toda essa sexualidade e impôs-se o modelo de casal “legítimo e procriador”, sendo ali, o único lugar de sexualidade reconhecida.

Os discursos sobre sexualidade e a concepção de um sexo historicamente reprimido, segundo Foucault (2020, p. 13), tornaram-se, a partir do século XIX, objeto de intensas questões discursivas que precisam ser questionadas. Nesse período, a pregação sobre o sexo ocupa o lugar reservado aos discursos revolucionários, servindo de suporte para as estruturas tradicionais de poder, ou seja, a velha forma familiar Ocidental. O silenciamento do sexo, promovido pelos discursos modernos, disciplinam e moldam a sociedade. Segundo Foucault, esse processo ocorreu através da moral burguesa que era centrada na figura do casal monogâmico, reprodutor e heterossexual: “Dizer que o sexo não é reprimido, ou melhor, dizer que entre o sexo e o poder a relação não é de repressão, corre o risco de ser apenas um paradoxo estéril” (Foucault, 2020, p. 13) e do qual ainda não estamos liberados:

Século XVII: seria o início de uma época de repressão própria das sociedades chamadas burguesas, e da qual talvez ainda não estivéssemos completamente liberados. Denominar o sexo seria, a partir desse momento, mais difícil e custoso. Como se, para dominá-lo no plano real, tivesse sido necessário, primeiro, reduzi-lo ao nível da linguagem, controlar sua livre circulação no discurso, bani-lo das coisas ditas e extinguir as palavras que o tornam presente de maneira demasiadamente sensível. Dir-se-ia mesmo que essas interdições temiam chamá-lo pelo nome. Sem mesmo ter que dizê-lo, o pudor moderno obteria que não se falasse dele, exclusivamente por intermédio de proibições que se completam mutuamente: mutismos que, de tanto calar-se, impõem o silêncio. Censura (Foucault, 2020, p. 20).

A repressão, para Foucault, constituiu desde a época clássica, um dos modos fundamentais de ligação entre poder, saber e sexualidade. Contudo, essa repressão não deve ser compreendida apenas como parte de um dispositivo espontâneo, mas uma ampla produção do controle dos discursos sobre o silenciamento do sexo. Segundo o autor, Freud abriu espaço para falar de sexo, mas sob o disfarce de um discurso médico, conservador e normativo. O discreto espaço de liberação sexual, não se dá de forma espontânea ou neutra, afirma Foucault:

Estaríamos liberados desses dois longos séculos onde a história da sexualidade devia ser lida, inicialmente, como a crônica de uma crescente repressão? Muito pouco, dizem-nos ainda. Talvez por Freud. Porém com que circunspeção, com que prudência médica, com que garantia científica de inocuidade, e com quanta precaução, para tudo manter sem receio de “transbordamento”, no mais seguro e mais discreto espaço entre divã e discurso: ainda um muro lucrativo em cima de um leito. E poderia ser de outra forma? Explicam-nos que, se a repressão foi, desde a época clássica, o modo

fundamental de ligação entre poder, saber e sexualidade, só se pode liberar a um preço considerável: seria necessário nada menos que uma transgressão das leis, uma suspensão das interdições, uma irrupção da palavra, uma restituição do prazer ao real, e toda uma nova economia dos mecanismos do poder; pois a menor eclosão de verdade é condicionada politicamente (Foucault, 2020, p. 9).

As reflexões discursivas de Foucault sobre a sexualidade, especialmente nos campos da filosofia e da medicina, evidenciam como o sexo, outrora restrito ao âmbito íntimo da existência, passou a ser administrado pelos discursos modernos. Nesse processo, elementos como a repugnância, a vergonha e o escândalo contribuíram para transformar a sexualidade em uma questão de Estado e em uma estratégia de controle dos corpos na organização da vida social.

Ao desconstruir a ideia de que as sociedades burguesas teriam silenciado o sexo, Foucault (2020, p. 28) revela que não foi o silêncio que marcou a modernidade, mas a necessidade de falar de sexo de forma produtiva, útil e regulada. A sexualidade passou a ser objeto de gestão dentro dos discursos científicos, administrativos e estatísticos que operavam a normatização do desejo dentro da lógica, pois não era mais permitir falar sobre o sexo, mas institucionalizar um saber sobre o sexo, que delimitasse o que é saudável, legítimo e lícito ao dizer como se devia falar dele: “Através da economia política da população forma-se toda uma teia de observações sobre o sexo. Surge a análise das condutas sexuais, de suas determinações e efeitos, nos limites entre o biológico e o econômico” (Foucault, 2020, p. 29).

Essa compreensão é importante para a análise literária porque os discursos que regulam a sexualidade também interferem nos modos de representação do desejo. Se determinadas formas de desejo foram historicamente classificadas como desvio, erro ou ameaça moral, também sua presença na literatura passou a depender de mecanismos de autorização, apagamento ou marginalização. É nesse ponto que a discussão de Foucault se articula à reflexão sobre o cânone literário, pois o campo literário também seleciona quais experiências podem ocupar posição de legitimidade e quais permanecem nas margens da tradição crítica.

Com base nas reflexões de Lizandro Carlos Calegari (2013, 12), em “O cânone literário e as expressões de minorias: implicações e significações históricas”, observa-se que o cânone literário não se constitui por critérios neutros, mas por escolhas atravessadas por relações de classe, raça, gênero e sexualidade. Durante séculos, esse processo de consagração privilegiou determinados grupos e formas de representação, enquanto relegou à margem sujeitos e experiências associados a mulheres, negros, pobres, homossexuais e outros grupos historicamente excluídos.

Calegari (2013, p. 13) afirma que a literatura não é apenas um reflexo da cultura ocidental dominante, mas também um espaço onde se negociam as margens e se disputam sentidos. A estrutura estética que legitima essas escolhas não se baseava em critérios neutros de qualidade literária, mas nas escolhas baseadas nos interesses de classe, raça, gênero e sexualidade. Nesse novo contexto, o que antes foi relegado à condição de marginalidade passa a ser reivindicado como território legítimo de produção cultural, e o cânone, antes normativo e estruturalista, começa a se abrir aos discursos marginais, entre eles, as narrativas negras, femininas e homoeróticas que antes permaneciam silenciados na literatura canônica. Por isso, pensar o cânone literário implica, repensar os mecanismos que historicamente regularam a entrada e a exclusão de determinadas vozes e privilegiaram as hierarquias estéticas e epistemológicas. Calegari reflete:

No âmbito da crítica literária, o processo de inclusão e/ou exclusão de produções pertencentes a determinados segmentos sociais postos à margem da sociedade tem implicações que atingem não somente as definições de cânone ou literatura. Conceitos como literariedade, engajamento, juízo crítico e universalidade, só para ficar em alguns, também são relativizados. Na esfera social e histórica, a rigor, esse esforço em se redimensionar o alcance da literatura pode ter significações específicas (Calegari, 2013, p. 14).

Ao considerar a literatura como um campo de disputa por reconhecimento político e social, Luana Teixeira Porto e Ana Paula Teixeira Porto (2013, p. 151), em “Representação literária da homossexualidade: da ambiguidade à revelação”, evidenciam como as narrativas homoeróticas foram historicamente, e ainda hoje, relegadas a zonas de ambiguidade e silêncio, justamente por confrontarem os discursos normativos de identidade nacional. As pesquisadoras refletem como o cânone literário brasileiro não apenas representa uma seleção estética, mas opera como um filtro ideológico que consagra determinadas vozes em detrimento de outras.

A literatura homoerótica, ao ser mantida à margem ou inscrita em códigos velados, não foi esquecida, foi silenciada, deslocada ou estetizada. Portanto, as vozes de sujeitos marginalizados, tensionam o modelo hegemônico de representação literária e forçam a crítica a reconsiderar seus critérios de legitimação. Segundo Luana Teixeira Porto e Ana Paula Teixeira Porto, a inserção dessas vozes na crítica literária não deve ser confundida com uma mera inclusão, pois sempre foram ignoradas pelos discursos críticos, e ainda “vivenciaram longos silêncios que as colocaram na posição de marginalidade na cultura brasileira, entendendo-se marginalidade em oposição à centralidade, e não como produção de qualidade inferior” (Porto; Porto, 2013, p. 152).

No campo da crítica literária, as narrativas que abordam a homossexualidade passaram a ser reinterpretadas a partir de uma perspectiva mais plural. Entre essas abordagens, destaca-

se a teoria *queer*, que se desenvolve a partir dos estudos *gays* e lésbicos que, de acordo com Luana Teixeira Porto e Ana Paula Teixeira Porto (2013, p. 154) rompe com os limites da identidade heteronormativa ao propor a leitura do desejo e do gênero como instáveis dentro dos discursos históricos nos quais estão situadas:

Estudar narrativas literárias que tematizam a homossexualidade sob a ótica da teoria *queer* implica não só reconhecer que o sujeito que escreve, bem como o que tem sua história escrita literariamente, é um sujeito múltiplo, mas também desestabilizar conceitos de sexo e gênero e desconstruir um discurso que assegura a hierarquia do binômio heterossexualidade/homossexualidade (Porto; Porto, 2013, p. 154).

As discussões sobre a distinção entre literatura homoerótica e literatura *gay* revelam tensões profundas entre identidade e estética, como afirma Warley Matias de Souza (2010), em **Literatura homoerótica: o homoerotismo em seis narrativas brasileiras**, a identidade *gay*, quando compreendida como uma construção cultural, assume a função política na contemporaneidade, principalmente no cenário pós-moderno que relativiza e fragmenta os sujeitos. Assim, a identidade, enquanto construção cultural, só se justifica como instrumento político, conforme complementa Souza:

O foco no desejo homoerótico afasta-nos de questões relacionadas tanto a uma identidade *gay* quanto ao caráter heteronormativo que, na atualidade, procura domesticar essa identidade. Ou seja, o desejo homoerótico é tomado como uma especificidade do que chamamos de “literatura homoerótica”, enquanto a identidade *gay*, seja ela assimilada por meio da heteronormatividade ou rejeitada pela teoria *queer*, é o que caracterizaria o que chamamos de uma “literatura *gay*”. Portanto, a literatura *gay* estaria vinculada aos estudos culturais (que incluiriam os estudos *gays* e lésbicos e a teoria *queer*) e a literatura homoerótica estaria associada aos estudos literários. (Souza, 2010, p. 55).

A literatura para Souza não deve ser vista como uma arte autônoma ou neutra, mas como um produto cultural que é atravessado por ideologias, construções sociais e disputas de poder, que reflete e reforça os discursos dominantes da sociedade, pois “[...] os estudos literários ainda buscam na literatura uma especificidade que a mantenha não em um lugar divinizado, mas em uma posição diferenciada dentro da própria cultura” (Souza, 2010, p. 56).

Inseridos historicamente em uma posição periférica no circuito global de circulação do conhecimento, os estudos sobre homoerotismo ocuparam, durante muito tempo, um lugar marginal na crítica literária brasileira. Mário Cesar Lugarchinho (2003), em “Literatura de Sodoma: o cânone literário e a identidade homossexual”, analisa a crítica literária e a historiografia a partir de seu papel constitutivo na formação do cânone nacional, entendido como um dispositivo histórico de seleção, legitimação e apagamento. Ao examinar os

procedimentos pelos quais determinadas obras são consagradas e outras marginalizadas, o autor demonstra que a tradição crítica operou segundo o cânone nacional que subordinou a leitura literária à construção de uma identidade cultural homogênea

Sob essa perspectiva, Lugarinho examina que, diante do cânone, autores como: “Oscar Wilde, André Gide, Marcel Proust, Fernando Pessoa ou Federico Garcia Lorca, por exemplo, ao invés de terem a questão da homossexualidade posta em discussão, são cooptados para os seus respectivos cânones nacionais e submetidos ao sentido organizador do mesmo cânone, a nacionalidade” (Lugarinho, 2003, p. 134). Nesse processo, a homossexualidade foi frequentemente desqualificada como elemento pertinente à análise literária, sendo tratada como dado extraliterário, biográfico ou irrelevante, o que resultou no silenciamento dos desejos presentes nas obras. Contudo, Lugarinho (2003, p. 134) afirma que a necessidade social de evidenciar a orientação sexual dos autores ou explicitar o homoerotismo como eixo temático em determinadas obras foi historicamente interpretada como uma ameaça ao cânone literário. Em decorrência disso, alguns autores foram colocados à margem da História da Literatura e conseqüentemente esquecidos pelo cânone. A crítica e a historiografia literária se estruturaram a partir da construção burguesa do Estado-Nação, no qual a literatura, longe de permanecer alheia a esse movimento, passa a operar como instrumento de mediação simbólica reforçando os papéis sociais prescritos ou incorporando formas transgressoras à medida que a modernidade avança e os discursos excluídos buscam espaços de enunciação. Assim, a ascensão das vanguardas redefine retrospectivamente os critérios estéticos, fazendo com que a transgressão se torne atributo valorizado apenas posteriormente, enquanto, no momento de sua emergência, tais obras permaneciam à margem. Assim, os estudos *gays* e lésbicos possibilitam a recuperação dos sentidos sistematicamente ocultados pela crítica tradicional.

Nesse sentido, o homoerotismo funciona como um campo discursivo que abrange desde o desejo latente de uma amizade, até o erotismo velado contido nas relações sociais simbólicas. O aprofundamento teórico e epistemológico da problematização do campo literário, a partir da interlocução entre literatura e homoerotismo, na perspectiva de José Luiz Foureaux de Souza Júnior (2005), em **Revisitando os cânones da literatura brasileira: literatura, homoerotismo e história (relato de projetos)**, propõe uma revisão crítica das bases sobre as quais se construiu o cânone literário nacional. Ao focarmos no desejo homoerótico como uma experiência textual, deslocamos a atenção fixa de identidade para os modos como essa força se inscreve dentro da estrutura narrativa, nos gestos poéticos, na linguagem e no homoerotismo. A sexualidade, segundo Souza Jr., ainda que não abordada como ponto principal das pesquisas

realizadas nos estudos literários, irrompe como elemento decisivo no redirecionamento crítico em relação ao cânone e às suas exclusões. A necessidade de repensar o campo de investigação voltado para os estudos *gays* e lésbicos revela, de acordo com o autor, “[...] a inequívoca necessidade de repensar os parâmetros de estudo da crítica literária brasileira, que silencia (homofobicamente) a existência de uma literatura que se pode denominar de ‘gay e lésbica’, para utilizar a expressão ‘fundadora’ (Souza Jr., 2005, p. 111).

O uso acrítico de expressões como *gay studies* ou *queer theory*, embora carreguem valores e histórias específicas do contexto anglo saxão, torna-se, para Souza Jr. (2005, p. 111), necessário à reflexão sobre como nomear e estruturar esse campo de estudos com base em nossa própria língua, sendo, para o autor, uma forma de evitar a colonização teórica e o apagamento das particularidades locais. A preferência por empregar o termo homoerotismo em lugar de homossexualismo não é apenas terminológica, mas uma tomada de posição política, teórica, epistemológica:

Procuro também empregar o termo homoerotismo, de preferência a homossexualismo, por várias razões: em primeiro lugar, por não estar marcado pelo contexto médico-legal e psiquiátrico que forjou a noção de “homossexual” na segunda metade do século XIX; além disso, pelo fato de “Eros” ser um conceito muito mais abrangente que “sexo”, o que permite integrar ao objeto de estudo uma gama muito mais variada, matizada e rica de emoções, sensações, ideias e vivências; em terceiro lugar, para passar ao largo da problemática noção de orientação sexual, em seus vários desdobramentos e, sobretudo, em contraste com a noção de opção sexual; e, finalmente, para evitar a falaciosa transformação de um adjetivo (homossexual) em substantivo (o homossexual), como se práticas sexuais pudessem definir, caracterizar e nomear aprioristicamente um tipo de pessoa, independentemente do meio social e do momento histórico em que ela vive e atua, bem como das inúmeras variáveis psicológicas, culturais, étnicas, políticas, religiosas, etc. que plasmam a sua existência e sua auto compreensão (Souza Jr., 2005, p. 122).

O uso do termo homoerotismo permite deslocar o foco da identidade sexual para as dinâmicas do desejo, da representação e da linguagem, como primeiramente apresentado nos estudos do professor e psicanalista, Jurandir Freire Costa (1992), em **A inocência e o vício: Estudos sobre o homoerotismo**, o qual acredita que antes de denominar a “[...] invenção histórica do “homossexual”, na sociedade e até mesmo na literatura, podemos reconhecer e identificar os sentimentos e emoções do ser, ainda que sejam amores “contra a natureza”, pois, Costa acredita que antes do reconhecimento e da imposição de vício e pecado, o amor é sincero e genuíno, não tendo distinção de gênero. Exemplo disso é Albert Dodd, jovem britânico de 19 anos, que escrevia em seu diário sobre suas paixões, no século XIX, e “[...] não parecia constrangido, culpado ou envergonhado por apaixonar-se por homens e mulheres” (Costa, 1992, p. 41-42):

Não foi, portanto, a tolerância de costumes que estimulou Dodd a confessar, sem maiores escrúpulos, sua atração sexual por Anthony ou John. Foi a impossibilidade de perceber ou interpretar o que vivia como sendo "homossexualismo". Na época, partindo do que sentia, ele poderia considerar-se entregue ao vício ou ao pecado nefando da sodomia; ou poderia achar-se um "monomaniaco", caso tivesse tido acesso à literatura médico psiquiátrica disponível (Costa, 1992, p. 41).

Compreendendo o conceito de homoerotismo, na teoria e na literatura, dentro do período analisado, notamos que os termos “homossexualismo” e “homossexualidade, [...] não [são] a melhor forma de definição, levando em conta que esse vocabulário pertence ao século XIX e é carregado de preconceito, pois é considerado moralmente inferior (Costa, 1992, p. 21), assim, Costa define o uso da expressão “homoerotismo”, pois esta “ [...] é uma noção mais flexível e que descreve melhor a pluralidade das práticas ou desejos dos homens que se orientam sexualmente” para sujeitos do mesmo sexo que o deles. Nesse sentido, o conceito de homoerotismo no campo dos estudos literários se afasta do paradigma da normatividade diagnóstica e se aproxima da crítica estética e política do desejo, abrindo espaço para novas formas de leitura e para o questionamento do cânone literário.

Ao se distanciar das questões identitárias, o uso do termo “homoerotismo” apresentado por Jurandir Freire Costa e José Luiz Foureaux de Souza Júnior revela-se uma ferramenta analítica de grande alcance, especialmente no campo dos estudos literários. Costa afirma que a escolha dos vocabulários críticos com os quais se aborda a literatura não é uma decisão neutra, e tampouco estilística, pois ela define para além da subjetividade que ali se inscreve: “Vocabulários diversos criam ou reproduzem subjetividades diversas. E, conforme a descrição de nossas subjetividades, interpretamos a subjetividade do outro como idêntica, familiar ou como estranha, exótica e até mesmo desumana” (Costa, 1992, p. 14).

A “cultura impossível”, nomeada por Philip Rieff, e citada por Jurandir Freire Costa (1992, p. 19), seria aquela que não impusesse limites ao desejo, o que revela o papel ético e repressivo da linguagem na formação do sujeito. Essa dinâmica é fundamental para compreender o silenciamento do homoerotismo na tradição literária, pois desafia os modelos de subjetividade tidos como legítimos e estetizados, e desloca o desejo ao torná-lo suportável aos olhos da cultura dominante.

Não conhecemos culturas capazes de integrar simultaneamente todas as formações imaginárias por meio das quais os sujeitos desejam e se relacionam. Cultura significa inclusão e exclusão de certas possibilidades expressivas do sujeito e seu desejo. Uma cultura que tudo permitisse seria uma "cultura impossível", como a chamou Rieff. Em outros termos, é o que depois de Lacan denominamos castração pela linguagem. Essa castração pode receber várias traduções imaginárias, ou seja, várias formas de ensinar aos sujeitos como

seguir regras morais. Seguindo essas regras estruturamos nossas subjetividades de acordo com os ideais de eu ou subjetividades modelares pressupostas nas descrições do que "deve ser o sujeito" e que fazem parte de toda recomendação ética (Costa, 1992, p. 19).

Ainda dentro das reflexões sobre o uso da linguagem, Jurandir Freire Costa compreende que, de acordo com Freud e Lacan, a cultura, presente nos sujeitos detentores da linguagem, não apenas regula os impulsos destrutivos dos sujeitos, mas molda os desejos e os limita ao instruir regras morais. A castração pela linguagem acontece no processo em que o sujeito é inserido através das “[...] várias formas de ensinar [...] como seguir regras morais” (Costa, 1992, p. 19).

O homoerotismo permite abordar o desejo entre pessoas do mesmo sexo como uma força estética e relacional, cujas manifestações variam conforme o contexto social e histórico em que se inserem. José Carlos Barcellos (2006, p. 20), em **Literatura e homoerotismo em questão**, afirma que o conceito de homoerotismo é essencial na crítica literária, pois não impõe nenhum modelo pré-determinado nas relações entre homens dentro de cada contexto cultural, social ou pessoal. Compreendemos que o contexto cultural é de grande importância para a análise crítica de determinadas obras: “O próprio fato de a palavra só existir na forma de substantivo abstrato (homoerotismo) ou de adjetivo (homoerótico/a) impede a atribuição arbitrária de uma identidade ou de uma tipologia previamente construída aos personagens em questão” (Barcellos, 2006, p. 21).

Refletir sobre o conceito de homoerotismo como categoria que respeita a complexidade dos afetos nas análises literárias, como nos exemplos narrativos mencionados por Barcellos “[...] Quintanilha e Gonçalves, em “Pílades e Orestes”, de Machado de Assis, [...] Sebastião e Jorge, em O Primo Basílio, de Eça de Queirós” (Barcellos, 2006, p. 21), impede um julgamento identitário na crítica literária em relação à tipologia construída dos personagens.

Nesse cenário, a homossexualidade, por escapar à lógica reprodutiva e à norma heterossexual, foi historicamente marginalizada, higienizada e patologizada pelos discursos heteronormativos dominantes. O desejo entre homens do mesmo sexo tensiona os limites apresentados do que pode ser representado, tornando-se um ponto de ruptura nesses discursos. A literatura homoerótica, portanto, oferece uma contranarrativa por não classificar ou normatizar, mas refletir e abordar a ambiguidade dos desejos nos discursos, desviando-se do que se apresenta como tabu ou silêncio no campo político e social.

Diante das reflexões desenvolvidas ao longo deste capítulo, compreende-se que a representação da homossexualidade na literatura brasileira não apenas tensiona os limites

impostos pelo discurso normativo, mas também revela uma potência subversiva capaz de reconfigurar sentidos de identidade, desejo e pertencimento. A partir das contribuições da teoria *queer* e dos estudos sobre sexualidades, torna-se evidente que a literatura não é um espaço neutro, mas um território de disputa simbólica onde vozes historicamente silenciadas podem emergir com força crítica. Narrativas que tematizam o homoerotismo operam como formas de resistência, ao mesmo tempo em que desconstróem binarismos rígidos e questionam os dispositivos que sustentam o heterossexismo compulsório. Ao articular corpo, linguagem e subjetividade em contextos urbanos marcados pela ambiguidade e pela fragmentação, essas produções literárias reafirmam o papel da literatura como espaço político e afetivo de reexistência, onde o amor, o prazer e a identidade sexual podem ser não apenas narrados, mas legitimamente vividos.

1.2 “A imagem do seu próprio destino sacrificado”: o homoerotismo e a culpa

A relação entre a religião católica e o homoerotismo constitui um dos campos mais sensíveis e paradoxais nos debates sobre sexualidade, gênero, desejo e subjetividade na cultura ocidental. Historicamente, a Igreja Católica não apenas instituiu normas morais em torno da sexualidade, como também desempenha, até os dias atuais, um papel fundamental na sustentação de discursos tradicionais de poder que definem o que é considerado certo ou errado em relação aos desejos e afetos. A concepção de matrimônio propagada pelas tradições cristãs, com foco especial o catolicismo, foi historicamente constituída como um modelo normativo de comportamento social, sexual e afetivo. Reconhecer que a Igreja Católica, ao longo da história, não se limitou a oferecer diretrizes espirituais, mas consolidou, a partir de preceitos morais e dogmáticos, um modelo heterossexual e monogâmico legitimado como vontade divina e utilizado para condenar qualquer desvio normativo como pecado e transgressão, é fundamental para compreender a persistência do estigma e dos processos de marginalização do homoerotismo na cultura ocidental. No entanto, com base nas teorias analisadas, será discutida a forma como o homoerotismo foi historicamente condenado pela Igreja Católica e pelos discursos normativos, bem como o modo pelo qual tais discursos foram deslocados para as margens da cultura e da literatura, resultando em processos de silenciamento, invisibilidade e estigmatização das experiências homoeróticas. Em primeiro lugar, a investigação desdobra-se na compreensão da religião como aparato discursivo que, ao articular a noção de criação com a de pecado, institui uma moral sexual que orienta comportamentos, legitima normas e delimita o campo do desejável e do proibido.

Em **O desconhecido**, a religiosidade desempenha um papel fundamental em toda a estrutura narrativa, pois não se restringe a uma referência cultural ou histórica: ela se inscreve na subjetividade das personagens, orientando afetos, interditos e percepções em torno do desejo. A presença de símbolos e práticas imaginárias ligadas ao catolicismo tensiona constantemente a experiência homoerótica, marcada pela culpa, pela necessidade de expiação e pela impossibilidade de realização plena. Nesse sentido, a análise da religiosidade mostra-se imprescindível para a pesquisa, uma vez que permite compreender como Lúcio Cardoso representa a ambiguidade entre fé e desejo, revelando os efeitos da moral católica sobre corpos e afetos que escapam às normas hegemônicas. Assim, investigar o lugar da religiosidade na narrativa é também examinar os mecanismos de silenciamento e marginalização do homoerotismo, fundamentais para compreender a complexidade da obra e seu diálogo com a cultura brasileira do século XX.

A compreensão do papel da Igreja Católica na formação moral e política do Brasil exige uma análise histórica que revele suas raízes e sua relação com a estrutura moral e sexual. Retomamos as reflexões sobre o surgimento do cristianismo com o intuito de compreender seus desdobramentos que se consolidariam na Igreja Católica. Longe de ser uma continuidade espontânea da pregação de Jesus, as análises permitem observar a formação da catolicidade cristã nos séculos subsequentes como um movimento de institucionalização. Partimos dos estudos do professor e historiador Shelley L. Bruce (2018, p. 48), em **História do cristianismo: uma obra completa e atual sobre a trajetória da igreja cristã desde as origens até o século XXI**, os quais trazem a noção de *catolicidade*, atribuída inicialmente por Inácio, bispo de Antioquia, que não se refere a um território geográfico, mas à ideia de universalidade da fé cristã, entendida como a tentativa de consolidar uma ortodoxia comum que pudesse se contrapor às múltiplas congregações locais e interpretações divergentes.

Durante a época de Jesus e dos apóstolos, o cristianismo surgiu como um movimento reformador no interior do judaísmo palestino, assumindo rapidamente contornos universais por meio da ação missionária de figuras como o apóstolo Paulo. Inserido profundamente na tradição judaica, Jesus de Nazaré foi condenado e executado sob o domínio romano, tendo sua morte na cruz um símbolo de humilhação e suplicio, transformada pelos primeiros cristãos em fundamento teológico da redenção (Bruce, 2018, p. 48).

A Palestina do primeiro século era marcada por intensas tensões religiosas, sociais e políticas, com múltiplos grupos judaicos como: os fariseus, saduceus, essênios e zelotes, que ofereciam distintas respostas ao domínio romano. Diferenciando-se desses movimentos, os

ensinamentos de Jesus, centrados em uma nova vida pautada no perdão e na graça, provocaram conflitos com as autoridades religiosas, culminando em seu julgamento e morte. O historiador aborda a ideia de que a fé cristã nasceu entre os marginalizados e carregava profunda subversão social, ao buscar e afirmar dignidade aos pobres, enfermos e excluídos, e ainda, buscar legitimidade e perenidade por meio da sua institucionalização: “Ao final do segundo século, o termo católico era amplamente utilizado para se referir à Igreja no sentido de que a Igreja católica era universal – em oposição a congregações locais – e ortodoxa – em oposição a grupos heréticos” (Bruce, 2018, p. 48).

As reflexões sobre o surgimento e a consolidação do cristianismo nos primeiros séculos são questionadas por Bruce (2018, p. 49) que aborda relatos bíblicos segundo os quais milagres acompanharam e incentivaram o crescimento exponencial da fé cristã. Embora tais registros apontem os milagres como catalisadores da expansão, Shelley observa que a difusão do cristianismo ocorreu também por meio de dinâmicas sociais concretas, como a hospitalidade comunitária e o acolhimento aos marginalizados. Nesse sentido, a fé cristã se firmou não apenas como uma experiência espiritual extraordinária, mas como uma prática ética vivida no cotidiano, especialmente entre os pobres, escravizados, soldados, mulheres e crianças. Confrontar a narrativa exclusivamente sobrenatural permite reconhecer que o cristianismo se fortaleceu também por meio de uma resposta afetiva e solidária às mazelas da vida humana, apresentando-se como uma alternativa de sentido para os esquecidos pelo Império Romano. Assim, a nova fé emergiu como prática de resistência cultural e social, oferecendo “dignidade” a corpos historicamente descartados.

A rápida expansão da Igreja até os confins do Império Romano deve ser compreendida a partir de um movimento que unia espiritualidade, solidariedade e uma resistência simbólica. Construindo laços sociais num mundo em crise, o cristianismo mostrou-se eficaz por sua penetração silenciosa no cotidiano, e por seu potencial de reorganizar as estruturas de poder existentes. De acordo com Bruce (2018, p. 55), a consolidação da igreja exigiu mais que testemunho: foi necessário construir um campo argumentativo intelectual forte diante da elite culta e grandes nomes como Justino, Aristides, Atenágoras e, mais tarde, Irineu, Clemente e Tertuliano, formaram apologistas que unificaram na teologia a fé e o social histórico. Assim, através dos pensadores, o cristianismo tornou-se, no terceiro século, um “império dentro do Império”, forjando um encontro entre a fé e a razão articulada:

A despeito de períodos de intensa perseguição, a escola ganhou grande importância, reforçando a fé dos cristãos e atraindo novos convertidos. No terceiro século, a Igreja cristã começou a tomar as proporções de um império dentro do império. As viagens constantes entre diferentes igrejas, os sínodos

dos bispos, as cartas transportadas pelos mensageiros por todo o império e a fidelidade que os cristãos demonstravam para com os líderes e uns para com os outros impressionavam até mesmo os imperadores (Bruce, 2018, p. 55).

Ainda que necessário à sobrevivência do cristianismo, esse movimento gera uma tensão entre as organizações eclesiais posteriores, pois a mensagem revolucionária de acolhimento aos marginalizados gera uma força propulsora e inflexão da radicalidade ética, pontos fundamentais na construção histórica da autoridade religiosa. Assim, interrogar o surgimento do cristianismo, também é refletir como a radicalidade original, foi ao longo do tempo, simultaneamente preservada e centrada no interior de uma unidade histórica por estruturas de poder.

A consolidação do cristianismo como força institucional no Império Romano estabeleceu os alicerces para sua centralidade na organização da cultura ocidental durante a Idade Média. Com o declínio do Império do Ocidente no século V, a Igreja herdou seu papel de unificadora simbólica, política e social da Europa, assumindo funções de mediação entre o sagrado e o profano, o trono e o altar. Ao longo dos séculos medievais, o catolicismo institucionalizou-se como poder hegemônico, influenciando não apenas os domínios da fé, mas também os códigos morais, jurídicos e econômicos da sociedade europeia. A figura do papa como autoridade suprema, os concílios como instâncias de organização doutrinária e as ordens religiosas como braços educativos e missionários consolidaram a Igreja como protagonista da história ocidental (Bruce, 2018, p. 55). Nesse processo, a moral cristã afirmou-se como forma histórica de regulação das condutas, dos corpos e dos desejos.

No Brasil, a presença da Igreja Católica deve ser compreendida a partir de sua longa articulação com o poder político. Com bases nos estudos do jornalista brasileiro Márcio Moreira Alves (1978, p. 32), em **A igreja e a política no Brasil**, observa-se que, embora a separação formal entre Igreja e Estado tenha ocorrido com a Constituição Republicana de 1891, a estrutura eclesial brasileira foi marcada por vínculos anteriores com a Coroa Portuguesa, especialmente por meio do sistema de padroado (Alves, 1978, p. 32). A Igreja participou da organização moral da sociedade brasileira e contribuiu para a definição de comportamentos considerados legítimos, desviantes ou condenáveis.

Entre o período colonial e o século XX, essa presença passou por mudanças institucionais e preservou sua função normativa. Durante o Império, a proximidade entre Igreja e Estado manteve a religião católica vinculada à ordem política. Com a República, a separação jurídica entre as duas esferas conservou a influência católica na educação, na família, na moral pública e nas práticas sociais. O panorama histórico envolve um processo contínuo de

reorganização da autoridade religiosa na vida brasileira.

No século XX, essa influência assumiu novas formas de intervenção pública. A Igreja continuou a atuar como força moral e social, e sua relação com o Estado modificou-se conforme as circunstâncias políticas. O conflito entre Igreja e Estado durante o regime militar integrou uma história de aproximações, tensões e disputas em torno da autoridade moral e política. Como observa Alves (1978, p. 199), os militares esperavam adesão ao novo regime, enquanto setores eclesiais buscavam preservar sua função moral e social diante do poder estatal.

As cartas de Frei Tito de Alencar Lima, escritas após sua prisão e tortura em 1970, registram esse momento de tensão entre setores da Igreja e o regime militar. Em uma delas, o frade relata:

Às 18 horas serviram jantar, mas não consegui comer. Minha boca era uma ferida só. Pouco depois levaram-me para uma "explicação". Encontrei a mesma equipe do capitão Albernaz. Voltaram às mesmas perguntas. Repetiram as difamações. Disse que, em vista de minha resistência à tortura, concluíram que eu era um guerrilheiro e devia estar escondendo minha participação em assaltos a bancos. O "interrogatório" reiniciou para que eu confessasse os assaltos: choques, pontapés nos órgãos genitais e no estômago palmatórios, pontas de cigarro no meu corpo. Durante cinco horas apanhei como um cachorro. No fim, fizeram-me passar pelo "corredor polonês". Avisaram que aquilo era a estreia do que iria ocorrer com os outros dominicanos. Quiseram me deixar dependurado toda a noite no "pau-de-arara". Mas o capitão Albernaz objetou: "não é preciso, vamos ficar com ele aqui mais dias. Se não falar, será quebrado por dentro, pois sabemos fazer as coisas sem deixar marcas visíveis". "Se sobreviver, jamais esquecerá o preço de sua valentia" (Lima, 1970, s.p.).

A citação da carta situa a presença da Igreja nas disputas institucionais brasileiras durante o regime militar. O testemunho evidencia a violência estatal dirigida contra religiosos que se opuseram ao autoritarismo, mas sua função, neste trabalho, é delimitar o lugar da Igreja como instituição de autoridade moral no século XX.

A hierarquia católica consolidou-se, sobretudo durante o regime militar, como força organizadora e moral de resistência, assumindo a defesa dos direitos humanos e dos setores marginalizados. Como observa Alves, essa atuação manteve uma dimensão de reciprocidade entre Igreja e burguesia: "Essa influência, como não podia deixar de ser, é recíproca: a Igreja influencia a burguesia e esta influencia o discurso político da Hierarquia e o comportamento político dos bispos" (Alves, 1979, p. 250). A Igreja permaneceu como instância moralmente legitimada na sociedade brasileira, inclusive na regulação da sexualidade, dos corpos e dos desejos.

A trajetória histórica da Igreja Católica evidencia sua posição como agente central na formulação de um discurso de moral sexual que ultrapassou os limites da teologia e se

incorporou ao cotidiano dos fiéis. Esse enquadramento associou determinadas formas de desejo à falta, à transgressão e à culpa e o cristianismo transformou-se também em uma estrutura de repressão que tornou o prazer em objeto de suspeita e vigilância. É nesse horizonte que a culpa pode ser analisada, em **O desconhecido**, como força que incide sobre o desejo homoerótico, produzindo contenção, silêncio, conflito interior, sofrimento psíquico e violência.

Ao discutir as bases teológicas e jurídicas da moral sexual cristã no Brasil, Ronaldo Vainfas (2011, p. 42), em **Trópico dos pecados: moral, sexualidade e inquisição no Brasil**, apresenta um panorama denso e rigoroso sobre a construção histórica da moral sexual cristã. Apesar de somente após o Concílio de Trento, a Igreja Católica reforçar o casamento como um sacramento, este movimento foi fundamental para disciplinar e controlar a vida moral dos fiéis. A partir do século XVI, a Igreja impõe sua autoridade sobre as uniões e transforma o casamento em instrumento de controle social. Nesse processo, o matrimônio foi imposto como sacramento central, entendido não apenas como remédio contra a luxúria, mas como instituição reguladora da vida social e afetiva, submetida à chancela eclesiástica: “Até o século XII foram poucos, como Santo Agostinho, os que viram o casamento como sagrado, mas mesmo o insigne teólogo associava sacramento matrimonial com fidelidade e procriação, considerando impura a cópula conjugal em si (Vainfas, 2011, p. 22).

A intervenção da igreja no cotidiano familiar teve como horizonte a domesticação dos indivíduos, transformando a família em célula privilegiada de vigilância e pedagogia cristã. A repressão das práticas sexuais, como demonstra Vainfas (2011, p. 35), especialmente quando não orientada à reprodução dentro do matrimônio heterossexual, foi tratada como um território de pecado, disciplina e punição. O autor evidencia como o ato de confessar, não era apenas um ritual espiritual, mas funcionava como mecanismo de controle e vigilância do desejo, operando uma pedagogia de obediência ao transformar o corpo em um objeto moral. Essa centralidade da família cristã se articulava ao controle da sexualidade, reafirmando a indissolubilidade do matrimônio e reprimindo uniões consideradas ilícitas, sobretudo aquelas que escapavam ao modelo heterossexual e monogâmico:

A luxúria assumiria o lugar de maior destaque, assimilada em certos casos ao crime de heresia, ofensa ao primeiro e fundamental mandamento da lei de Deus. Adultérios, fornicções, incestos, violações, bestialidades, sodomia, masturbações, sonhos eróticos, toques íntimos, poluições noturnas: nenhum ato, parceiro ou circunstância deveria escapar à fala do penitente, ao ouvido do confessor (Vainfas, 2011, p. 35).

Nesse sentido, o autor nos revela que a moral cristã surge de modo ambivalente: ao mesmo tempo em que condenava o desejo, o mantinha sob constante observação, reiterando-o

como centro de atenção discursiva. Faz-se importante lembrar, de acordo com Vainfas (2011, p. 151), que em 1707, o sínodo da Bahia condenou duramente a sodomia, considerada “um crime horrendo” que provocaria castigos divinos se não fosse extinto. Apesar desse fenômeno, longe de ser exclusivo dos trópicos coloniais, tornar a repressão legal e religiosa das práticas homoeróticas, elas eram amplamente disseminadas no Brasil colonial, envolvendo pessoas de diferentes classes e etnias. O autor evidencia como a sodomia foi elevada à categoria de ameaça cósmica, capaz de justificar catástrofes naturais como terremotos, tempestades e pestes. Essa associação entre pecado sexual e desordem da natureza traduz a lógica disciplinar da Igreja, que transformava o corpo em campo de batalha entre fé e desvio.

A condenação das práticas sexuais chamadas de vício nefando revela o peso do imaginário religioso no controle da sexualidade, reforçando a ideia de que o desejo homoerótico não era apenas uma transgressão moral, mas um perigo à ordem divina e social. Paradoxalmente, as próprias fontes inquisitoriais mostram que a prática era recorrente atravessando as camadas da sociedade colonial, do clero às autoridades civis, dos homens às mulheres, evidenciando que a repressão convivia com a persistência do desejo: “Nem por isso deixaram nossos povoadores de praticá-la à farta. Homens de todas as classes e raças, padres, autoridades, mulheres, crianças, as fontes inquisitoriais revelam-nos ampla variedade de indivíduos e ligames “nefandos” [...]” (Vainfas, 2011, 151).

A sistematização da moral sexual realizada por Tomás de Aquino, segundo Vainfas, exerceu influência determinante na forma como a Igreja classificou os pecados contra a natureza. O teólogo estabeleceu uma gradação das práticas sexuais “desviantes”, que iam desde a masturbação até a bestialidade, mas reservando à sodomia um lugar de destaque, entendida como a união entre pessoas do mesmo sexo e considerada a expressão mais grave do desvio sexual. Essa formulação não apenas reforçava a associação entre sodomia e pecado, mas também fixava uma matriz conceitual que orientaria, além da teologia moral, os códigos civis e eclesiásticos da época moderna:

A mais influente definição de sodomia construída pela escolástica, visível nos teólogos católicos e protestantes da época moderna, foi, porém, a do famoso doutor angélico, Santo Tomás de Aquino. O célebre autor da **Suma teológica** procurou, antes de tudo, classificar os grandes pecados que implicassem desvios irracionais da sexualidade natural, discernindo, assim, “a busca de poluição sem coito com o fito único do prazer venéreo”, quase um sinônimo de masturbação solitária ou a dois; as formas não naturais de cópula, incluindo a felação, a cunilíngua e o coito anal heterossexual; a bestialidade, hedionda cópula com bichos; a sodomia, união sexual de “homem com homem e mulher com mulher”. Para o doutor angélico, portanto, sodomia era o mesmo que relações homossexuais entre homens ou entre mulheres, embora também ele, partidário da morfologia dos atos, considerasse o coito anal entre machos

como a suprema manifestação da “perfeita sodomia”. Entre a cópula anal e a homofilia sexual, assim oscilavam os sábios da cristandade na definição do abominável pecado sodomítico, dilema que sobreviveria até os setecentos. Não chegaram, por certo, a definir qualquer espécie de “caráter sodomítico”, longínquo precursor do personagem homossexual que viria à luz no século XIX, mas não restringiram o sodomita a mero culpado de atos impuros. Vislumbraram a ocorrência de condutas homófilas, e talvez não tenham ultrapassado esse ponto por apego excessivo à cópula anal enquanto ato definidor, sendo a prática de atos o modo essencial com que apreendiam e julgavam o uso sexual do corpo (Vainfas, 2011, 154-155).

A distinção entre sodomia e homossexualidade permite compreender a história da sexualidade ocidental: a passagem de uma moral que punia atos para uma ciência que passou a classificar indivíduos. Vainfas retoma os estudos de Michel Foucault sobre como o “sodomita” era concebido no Antigo Regime como um sujeito de um crime contra Deus e contra lei, vinculado a práticas consideradas *contranatura*:

A antiga sodomia, no entanto, embora designasse um ato ou um conjunto de atos pecaminosos, ofensivos a Deus e à lei, jamais se limitou a esse significado, nem seus autores foram vistos simplesmente como eventuais praticantes de um crime ou desvio moral. Tão longa como a teologia moral cristã, a história da sodomia foi antes de tudo a história de dilemas e incertezas (Vainfas, 2011, p. 152).

No século XIX, com a emergência da *scientia sexualis*, Vainfas retoma o conceito elaborado por Foucault acerca do homossexual como identidade, definido como: “um personagem dotado de uma trajetória particular, uma infância, um caráter e uma anatomia específicas e, quem sabe, de uma fisiologia misteriosa” (Vainfas, 2011, p. 152). Nesse processo, a ênfase que antes recaía sobre a gravidade dos atos, variando entre a luxúria, a fornicação e o coito anal como ápice da abominação, foi substituída pela modernidade médica, que transformou o desejo em marcador da subjetividade. O autor observa que o termo “sodomia” manteve sua ambiguidade, ora confundindo-se com a luxúria generalizada, ora aproximando-se especificamente das práticas homoeróticas, sempre sob o peso do estigma de impureza, sujeira e demonização.

A análise histórica da sodomia à luz da teologia cristã e das transformações discursivas ocidentais revela como os significados atribuídos à repressão do desejo para modelar comportamentos sexuais e afetivos são moldados não apenas por doutrinas religiosas, mas por lógicas de repressão e poder. Ao examinar essa transição, percebe-se como a condenação religiosa se converteu em patologização científica, revelando um mesmo movimento de controle: da moral cristã que classificava pecados à racionalidade moderna que nomeava “anormalidades”. A moderna Sodoma, como sugere Vainfas, desde suas origens bíblicas,

esteve envolta em ambiguidade e repressão, sendo compreendida ora como um ato específico (o coito anal), ora como símbolo do desvio contra a ordem natural (a luxúria), e completa: “O homossexual tornar-se-ia um indivíduo doente, anormal, e não apenas o sujeito jurídico de um crime a um só tempo religioso e civil” (Vainfas, 2011, p. 152). Nesse choque entre interdição prática, culpa e desejo, delineia-se o dilema central da ambiguidade que mostra a dificuldade histórica de nomear e compreender o homoerotismo fora dos limites impostos pelo discurso religioso e moral.

A tensão da moral sexual cristã com as tradições filosóficas, sobretudo a grega e a romana, é questionada por Michel Foucault (2022, p. 19) em **História da Sexualidade II: o uso dos prazeres**. Para o pesquisador, a moral sexual pagã, especialmente entre os gregos, não se organizava como um sistema normativo unívoco, mas como um código ético, voltado aos homens livres e sábios. Em Sócrates, por exemplo, a abstinência sexual não era imposta como um mandamento e nem penitência, mas uma expressão da sabedoria e da capacidade ao resistir aos prazeres. Os princípios da abstinência como uma expressão da sabedoria, a monogamia e a condenação das relações homossexuais já eram tematizadas na antiguidade, porém ganham no cristianismo um novo lugar, um estatuto de recomendações éticas e preceitos impostos por uma pastoral que visa governar corpos e almas, como afirma Foucault: “A desqualificação das relações entre indivíduos do mesmo sexo: o cristianismo as teria excluído rigorosamente, ao passo que a Grécia as teria exaltado” (Foucault, 2022, p. 19). Assim, no cristianismo, a abstenção sexual se institucionalizaria como um ato necessário à salvação.

O cristianismo, segundo Foucault, transforma a sexualidade em um problema espiritual diretamente vinculado ao pecado, à verdade, à salvação, o que não ocorria com a mesma intensidade no pensamento grego. O pastor americano Brian Schwertley (2014, p. 4), em **Homossexualidade: uma análise bíblica**, representa uma manifestação contemporânea do fundamentalismo religioso ao expressar uma perspectiva conservadora e doutrinária acerca da homossexualidade, fundamentada na interpretação da Bíblia. O autor reforça a retórica cristã da homossexualidade como pecado, reafirmando que as relações entre pessoas do mesmo sexo são um desvio moral e sexual que necessita de redenção. Embora condene atos violentos e de ódio contra os homossexuais, o autor acredita que vivemos em uma crescente aceitação das identidades LGBTQIAPN+, o que classifica como uma cultura contemporânea “pagã e mutável”, e completa:

A lei moral de Deus condena a homossexualidade claramente de qualquer tipo: “Não deitarás com um homem como se fosse uma mulher. É uma abominação. Se um homem se deita com um homem como ele se deita com uma mulher, ambos cometeram abominação. Eles seguramente serão postos à morte. O

sangue deles estará sobre eles” (Lv.18:22, 20:13). Apologistas para o homossexualismo tentam evitar as claras e não ambíguas declarações da lei de Deus, distorcendo a Bíblia descaradamente e criando argumentos para desculpá-los (Schwertley, 2014, p. 7).

Assim, ao tomar o Levítico e outras passagens como fundamentos inquestionáveis, Schwertley afirma que, de acordo com as declarações da lei de Deus, o desejo homoerótico é imoral, condena atos sexuais específicos e reforça a ideia de que o desejo homoerótico é incompatível com a vida cristã. O autor reforça a condenação absoluta da homossexualidade ao usar Sodoma como paradigma de perversão homossexual, e reforça: “Os argumentos a favor de homossexualidade são desculpas lamentáveis para um comportamento que Deus odeia e julgará claramente” (Schwertley, 2014, p. 10).

As reflexões de Schwertley (2014, p. 10) ilustram com clareza o tom acusatório e absoluto característico de uma leitura fundamentalista da Bíblia. A retórica construída pelo autor apoia-se na desqualificação dos chamados “intérpretes pró-homossexualismo”, descritos como desonestos e interessados apenas em justificar um comportamento considerado mau e pervertido. Schwertley enumera duas leituras que julga equivocadas, acusando esses intérpretes de distorcer o **Novo Testamento**. A primeira sustenta que Paulo condenava apenas a luxúria homossexual ou a promiscuidade, e não as relações homoeróticas estáveis. O autor ironiza essa interpretação, argumentando que, se fosse válida, outros pecados mencionados por Paulo: como o assassinato e a mentira, também poderiam ser aceitos em determinadas circunstâncias. A segunda leitura sugere que a crítica de Paulo se referia exclusivamente à prostituição pagã grega, vinculada a cultos idolátricos e ritos de fertilidade: “Nenhuma passagem da **Bíblia** poderia ser mais clara em sua condenação de homossexualidade que a declaração de Paulo no primeiro capítulo de Romanos” (2014, p. 12). A estratégia discursiva do pastor consiste em colocar qualquer tentativa de releitura ou contextualização das passagens bíblicas sob suspeita, vinculando-a à corrupção moral e à negação da “verdade” revelada.

O discurso de Schwertley (2014) deve ser lido como parte de um sistema ideológico que busca silenciar, patologizar e excluir as formas de desejo consideradas pecado pela tradição bíblica. Sua interpretação teológica, de caráter extremamente conservador, não se propõe a compreender as relações homoeróticas em sua complexidade humana ou histórica, mas reafirma o discurso normativo de poder que atua não apenas como doutrina, mas também como mecanismo de regulação dos corpos, conforme analisa Foucault (2020). Essa lógica de disciplina do desejo, embora em registro distintos, encontra um antecedente na teologia de Agostinho de Hipona, para o qual o pecado e a culpa são estruturantes da experiência humana

diante de Deus.

A tensão entre o desejo de louvar a Deus e a condição de pecado que marca a existência humana apresentada pelo filósofo e teólogo Agostinho de Hipona (354-430), em **Confissões** (2017, p. 15), constrói uma teologia da interioridade que articula pecado e culpa como vias de acesso à experiência do sagrado. A religiosidade, nesse contexto, emerge não como posse ou saber, mas como um movimento do coração inquieto que busca repouso da culpa em Deus: “Escuta, Deus: “Ai dos pecados dos homens!”. Um homem diz isso, e tu tens piedade dele, porque tu o fizeste, e não fizeste seu pecado” (Agostinho, 2017, p. 20). O ponto central é que o desejo, segundo Agostinho, nasce da consciência da falta que não se trata de um instinto cego, mas de uma percepção reflexiva da insuficiência. Nesse sentido, o corpo evidencia a necessidade concreta, o alimento, mas é a alma que interpreta e dá sentido à experiência, transformando a carência em desejo.

O pecado se torna, para Agostinho (2017, p. 32), um movimento de consciência da graça, e a culpa não reside apenas em atos isolados, mas na estrutura da vontade humana desviada e através dela obriga o sujeito a buscar no próprio Deus, sua redenção. O teólogo não problematiza apenas o ato sexual fora do casamento, mas o desejo quando este se converte em ruptura da hierarquia espiritual que deveria ordenar a alma. Essa separação produz a culpa como efeito do afastamento da vontade humana em relação à ordem divina, conduzindo a consciência ao reconhecimento do pecado e à dependência da graça. Agostinho reconhece a ambiguidade dos afetos humanos e reflete que o desejo, mesmo sob formas sutis, como a piedade, revela-se como uma força abrupta que arrasta a alma para longe de Deus.

Além disso, ao refletir sobre a dor como forma de desejo, Agostinho (2017, p. 44) reconhece a ambiguidade dos afetos humanos, ao admitir que até a dor pode ser amada quando atravessada pelo desejo. Recordando suas experiências nos teatros, ele percebe que a paixão que sentia era, na verdade, prazer disfarçado diante da representação do pecado. O desejo, mesmo sob formas sutis, como a piedade ou a arte, revela-se como força que deturpa e arrasta a alma para longe de Deus. Assim, Agostinho alerta para a necessidade de vigilância espiritual diante das armadilhas emocionais. A purificação do afeto exige a renúncia do prazer contaminado pela luxúria: “Como ardia, meu Deus, como ardia do desejo de revoar das coisas terrenas até ti, e não sabia o que estavas fazendo comigo!” (Agostinho, 2017, p. 46).

Ao compreendermos esse modelo de interioridade agostiniano sobre como o desejo passa a ser vivido sob o signo do pecado e da busca por redenção, o desejo homoerótico, nesse horizonte teológico, não encontra possibilidade de graça se não for anulado ou confessado como

uma falha da alma. A perspectiva religiosa do desejo como uma perturbação da alma, torna-se o motor que impulsiona a busca por Deus, e tal estrutura simbólica da culpa inaugurou uma pedagogia da vigilância espiritual. Jean Delumeau, em **A história do medo no Ocidente**, amplia essa discussão ao afirmar que no Ocidente cristão foi instaurada uma cultura do medo de si mesmo, e destaca o papel central da culpa como um dos afetos estruturantes da experiência religiosa entre os séculos XIII e XVII.

A teoria apresentada por Delumeau (2009) demonstra que a Igreja, ao construir um sistema de medo interiorizado, criou um sujeito cristão permanentemente em dívida com Deus. As populações do Ocidente de 1348, sofreram um abalo psíquico profundo, o qual, segundo o autor, é revelado nos sermões piedosos da Igreja, que combateram entre os cristãos a tentação do desencorajamento nas proximidades da morte: um sentimento de impotência diante de um inimigo tão temível quanto Satã, o anúncio do Anticristo:

Essa enunciação designava perigos e adversários contra os quais o combate era, se não fácil, ao menos possível, com a ajuda da graça de Deus. O discurso eclesiástico reduzido ao essencial foi com efeito este: os lobos, o mar e as estrelas, as pestes, as penúrias e as guerras são menos temíveis do que o demônio e o pecado, e a morte do corpo menos do que a da alma. Desmascarar Satã e seus agentes e lutar contra o pecado era, além disso, diminuir sobre a terra a dose de infortúnios de que são a verdadeira causa. Essa denúncia se pretendia, pois, liberação, a despeito — ou melhor por causa — de todas as ameaças que fazia pesar sobre os inimigos de Deus desentocados de seus esconderijos (Delumeau, 2009, p. 46).

A Inquisição instaurada pela Igreja, segundo Delumeau (2009), promoveu a denúncia como forma de salvação, direcionando suas investigações para diversos grupos, os marginalizados como: hereges, mulheres, feiticeiras e judeus, e para os próprios cristãos que poderiam se deixar ser instrumento de Satã. Esse movimento instaurou um medo, levando muitos a desenvolverem sentimento de culpa e angústia. Assim, segundo o autor, os líderes religiosos ocidentais, orientavam seus fiéis a se confessarem, prática religiosa expiatória, e substituir o remorso pelo arrependimento redentor, mecanismo de esperança e alívio espiritual: “Ora, Satã é menos forte que Deus” (Delumeau, 2009, p. 46).

As práticas religiosas expiatórias, mesmo em momentos de calamidade coletiva, como durante a peste, eram empregadas como uma pedagogia do medo teológico. Os líderes religiosos ocidentais organizavam os perigos morais e orientavam os fiéis a temerem mais a perdição de suas almas. A ideia do medo de si, apresentada por Delumeau, fundamenta os discursos históricos e teóricos essenciais para se compreender os efeitos subjetivos e sociais relacionados à culpa e ao homoerotismo.

A compreensão do homoerotismo atravessado pela culpa exige um olhar analítico

interdisciplinar para investigar como o desejo homoerótico foi, ao longo da história ocidental, marcado pelo desejo. Ao desenvolver uma leitura crítica das relações masculinas mediadas pelo desejo, Eve Kosofsky Sedgwick, em sua obra *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, evidencia como a representação dos afetos entre homens, ainda que não sexuais, constitui um mecanismo de normatização e silenciamento que atravessa séculos de pensamento ocidental, deslocando a análise da esfera estritamente teológica para uma compreensão secularizada das dinâmicas afetivas e sociais. O conceito de desejo *homossocial*, proposto pela autora, indica que, sob a aparência da amizade masculina e da fraternidade heteronormativa, subsiste um desejo interdito, cuja negação é estruturada por discursos morais, religiosos e políticos.

A esta estrutura Eve Kosofsky Sedgwick (1985) propõe o conceito de desejo homossocial (*male homosocial desire*), expressão que designa os laços afetivos e sociais entre pessoas do mesmo sexo. O termo, criado como neologismo, dialoga com a palavra “homossexual”, mas não se confunde com ela: o “homossocial” refere-se às formas de vínculo masculino que, ainda que marcadas pela heterossexualidade compulsória, revelam tensões latentes com o homoerotismo. Para a autora, na sociedade ocidental os homens manifestam simultaneamente medo e hostilidade em relação à homossexualidade, o que os leva a estabelecer fronteiras rígidas entre amizade masculina e desejo erótico. Essa distinção, profundamente enraizada na cultura ocidental, revela como a repressão ao homoerotismo estrutura e condiciona os debates sobre a ambiguidade das relações entre homens.

Ao propor que o homossocial seja reconduzido à órbita do desejo, Eve Kosofsky Sedgwick (1985, p. 2) desafia as categorias modernas que rigidamente separam amizade e erotismo, especialmente nas relações entre homens. Para a autora, o desejo não se restringe apenas ao ato sexual ou à atração genital, mas opera uma força estrutural histórica; *continuum* que atravessa as diferentes formas de vínculo afetivo, ainda que indiferentes ou negadas. Essa perspectiva apresentada pelo *continuum*, não aponta para uma identidade genética ou essencial, mas revela como os afetos masculinos foram, ao longo do tempo, domesticados pelas estruturas sociais e culturais de poder, que se preocupam em manter o desejo sob vigilância. A vigilância constante sobre o desejo entre homens, mesmo que não erotizado, opera como estratégia na manutenção do regime da hierarquia de gênero.

A escolha do termo “desejo” em vez de “amor”, segundo Eve Kosofsky Sedgwick (1985, p. 2), revela-se estratégica, pois o desejo, em sua formulação, funciona como conceito mais abrangente e analítico, capaz de captar dinâmicas sociais complexas que não se restringem

à esfera da intimidade pessoal. O “amor”, por sua vez, tende a ser compreendido como uma emoção individualizada, muitas vezes desvinculada dos sistemas de poder que atravessam os vínculos. Ao adotar o desejo como chave interpretativa, a autora desloca o foco analítico da sexualidade para as tramas de poder que estruturam o campo social. Assim, compreendemos que o uso do termo se torna fundamental em nossa análise, que se propõe a investigar não apenas formas de atração sexual ou afetivas, mas também os mecanismos de controle e regulação que incidem sobre os corpos e os afetos, frequentemente disfarçados sob formas de hostilidade, indiferença ou silêncio.

Essa articulação entre desejo e culpa que se revela parte central para nossa análise, nos leva a refletir sobre os fundamentos históricos da condenação do homoerotismo. Ao refletir sobre esses fundamentos históricos, John Boswell, em **Cristianismo, tolerancia social y homosexualidad**, argumenta que a Bíblia não foi a principal fonte da ética cristã primitiva nesse tema. O autor reflete sobre o episódio de Sodoma, uma passagem frequentemente relacionada de maneira equivocada contra práticas homoeróticas, ao serem interpretadas tardiamente sob uma ótica anacrônica e moralizante.

A moral cristã, segundo Boswell (1998, p. 122) revela como a ascensão do cristianismo no mundo romano coincidiu com o processo de transformação social, cultural e política, marcado pela crise e pela reconfiguração da era imperial. A sexualidade, antes tolerada no paganismo greco-romano, segundo o autor, agora, estava em processo de reconfiguração e tornou-se um dos principais campos da normatização. O autor identifica um ponto sensível: o aumento da intolerância em relação à diversidade sexual, que fortalece as estruturas cristãs.

O impacto desse pensamento revela que as atitudes sexuais do cristianismo primitivo foram moldadas, segundo Boswell (1998, p. 127), por três matrizes principais: o pensamento judeo-platônico, o dualismo corpo-alma e a moral estoica. O autor propõe uma reavaliação da gênese das condenações cristãs ao homoerotismo. Dentro dessas, o dualismo se mostra ambivalente: ora o corpo era visto como uma prisão da alma, ora a sexualidade como uma força desviadora do caminho espiritual. Essa duplicidade de pensamento sobre o homoerotismo, herdada pelo cristianismo, estaria presente na teologia apresentada por Agostinho de Hipona, que oscila, ao ser lida com os resquícios dessa dualidade, de um lado a condenação do homoerotismo por seu afastamento da procriação, e do outro, como “menos grave” por não se mascarar sob o manto da “santidade” matrimonial. Boswell observa:

Certos teóricos cristãos se colocaram diante do problema, mas foram relativamente poucos e, em geral, pertencentes a escolas de extremo ascetismo. Não parece provável que suas atitudes fossem típicas; e os argumentos, incoerentes, contraditórios e, muitas vezes, ilógicos, que

costumavam apresentar devem ter contribuído muito pouco para estabelecer uma atitude geral em relação à homossexualidade entre os cristãos comuns, a maioria dos quais era analfabeta ou, em todo caso, incapaz de apreciar tal tipo de especulação (Boswell, 1998. p. 126, *tradução nossa*).¹

A ambiguidade entre o prazer como condenação e o desejo como confissão evidencia a herança contraditória do cristianismo, que vinculou o homoerotismo à culpa e ao pecado. Essa tradição repressiva, reforçada ao longo da história por diferentes discursos de poder, encontra ressonância no Brasil contemporâneo, onde se atualiza como dispositivo político-religioso. Nesse cenário, a genealogia da repressão ao homoerotismo marcada pela dualidade e pela exclusão, ressurge, no contexto contemporâneo brasileiro, como dispositivo de poder.

No capítulo “O retorno do Deus punitivo”, da obra **Devassos no Paraíso**, João Silvério Trevisan (2018, p. 450) denuncia a reatualização da homofobia pelas instituições religiosas, manifestada em discursos travestidos de zelo moral e científico, sobretudo ao reafirmar a ideia de conversão que patologiza o desejo homoerótico: “Sim, tratar uma doença que não existe implica um legítimo ato de crueldade: em nome de Cristo, obviamente” (Trevisan, 2018, p. 456). Para o autor, a ideia do homoerotismo como algo a ser “curado” resulta de séculos de doutrinação religiosa que inocularam nos sujeitos a experiência da culpa, compreendida como a verdadeira “doença” criada pela Igreja:

Se o “homossexualismo” (como ainda dizem) deve ser curado, é porque dogmas e prescrições morais cristãs geraram a culpa — essa sim uma doença — que por séculos foi se arraigando nas sociedades e na psique humana. Por séculos, as prédicas cristãs fizeram adoecer física e psiquicamente, torturaram, mataram ou provocaram a morte de um número incontável de pessoas, através de uma perene doutrinação heteronormativa, em nome de Cristo ou da Bíblia. Depois, cinicamente, propuseram-se a curar doentes que seus mesmos dogmas criaram. Se homossexuais ainda sofrem a ponto de procurarem consultórios de psicoterapia não é porque a natureza do seu desejo lhes dói, mas porque foram levados à dor da culpa, num ambiente inóspito ao seu desejo (Trevisan, 2018, p. 456).

A metáfora da necropolítica espiritual que perpassa o discurso de Trevisan reposiciona o debate de repressão religiosa como não apenas social, mas também psíquica. A figura do homoerótico é recolocada nos discursos religiosos de cuidado e salvação, quando, na verdade, trata-se apenas de negar o outro. O autor explicita a lógica sacrificial que estrutura o discurso cristão de perseguição ao homossocial, termo apresentado por Eve Kosofsky Sedgwick (1985),

¹ No original: “Ciertos teóricos cristianos se plantearon el problema, pero fueron relativamente pocos y en general pertenecientes a escuelas de extremado ascetismo. No parece probable que sus actitudes fueran típicas; y los argumentos, incoherentes, contradictorios y a menudo ilógicos que solían exponer, han de haber ayudado muy poco a establecer una actitud general respecto de la homosexualidad entre los cristianos de base, la mayoría de los cuales eran analfabetos o, en todo caso, incapaces de apreciar tal especulación.” (Boswell, 1998, p. 126).

que opera sob o disfarce da santidade e se converte em um palco para o retorno do reprimido, inflamado nos discursos legislativos e pela própria linguagem da “cura”. A leitura crítica apresentada por Trevisan aborda de forma complexa a crítica social ao situá-la no cruzamento entre teologia, política e inconsciente, revelando que nos discursos religiosos sobre o homoerotismo é mais sobre o desejo do outro e menos sobre Deus.

As reflexões apresentadas com base nas estruturas teológica, política e social de pecado e culpa, internalizada como drama íntimo, serão parte fundamental na construção analítica da obra de Lúcio Cardoso, **O desconhecido**, que tematiza o desejo homoerótico como transgressão silenciosa que gera a culpa. Na literatura, ao refletir sobre os fundamentos históricos da condenação homoerótica, como argumentado por John Boswell, compreendemos que a Bíblia não foi a principal fonte da ética cristã primitiva nesse tema, e que suas passagens são frequentemente interpretadas sob uma perspectiva individual e moralizante. Essa constatação nos permite inserir a narrativa de Lúcio Cardoso em um campo mais amplo, onde a experiência do desejo e da culpa não é apenas um drama pessoal do protagonista José Roberto, mas a expressão literária de um sistema cultural que regula corpos e afetos.

Nesse sentido, o presente capítulo estabeleceu as bases teóricas e históricas que sustentarão a leitura analítica de **O desconhecido**, permitindo compreender que a culpa vivenciada por José Roberto não constitui um traço psicológico isolado, mas o resultado historicamente sedimentado de séculos de elaboração teológica, normativa e cultural. Ao dramatizar o conflito entre desejo e culpa em um contexto marcado pelo catolicismo brasileiro, a obra de Lúcio Cardoso inscreve-se em uma longa genealogia de controle dos afetos, atravessada pelo direito canônico, pela teologia moral e pelas estruturas sociais de vergonha e expiação.

É precisamente nessa intersecção, entre o íntimo e o histórico, entre o literário e o teológico que a narrativa revela sua potência crítica, ao conferir expressão ao silêncio do protagonista e desnaturalizar aquilo que o discurso historicamente apresentou como natural e imutável. O capítulo seguinte aprofundará esse percurso teórico ao se voltar para as categorias analíticas que permitirão examinar, de modo mais detido, como a linguagem literária opera sobre esse legado, mobilizando conceitos capazes de articular desejo, subjetividade e transgressão na construção da narrativa.

1.3- “Olhos cheios de sombra”: Lúcio Cardoso e sua escrita entre o homoerotismo e a religiosidade

Em 14 de agosto de 1912, nasce Joaquim Lúcio Cardoso Filho, em Curvelo, no interior de Minas Gerais. Filho caçula de cinco irmãos, filho de Joaquim Lúcio Cardoso e Maria Wenceslina Cardoso. Cresceu em uma família tradicional, marcada pela forte religiosidade católica. Em 1923, sua família muda-se para o Rio de Janeiro, e no ano seguinte, Lúcio Cardoso volta sozinho para Belo Horizonte, onde continua seus estudos no colégio interno, do qual será convidado a se retirar devido a atos de rebeldia por insubordinação. Mesmo avesso aos estudos, instigado por uma criatividade e imaginação fértil, se destaca em disciplinas que tinham como foco a escrita.

Em 1929, é matriculado no Instituto Superior de Preparatórios e Faculdade de Commercio, onde faz um curso seriado. Lúcio Cardoso, incentivado pela família, tentou seguir uma formação convencional, mas não completaria o curso, pois abandonaria esses estudos formais para dedicar-se à literatura. Ainda no Instituto, conhece Nássara e José Sanz, e funda o jornal **A Bruxa** para o qual escreve textos policiais e mergulha no universo das letras e do teatro, iniciando-se como autor dramático, poeta e cronista. De 1930 a 1933, passa a trabalhar com Augusto Frederico Schmidt, dono da Companhia Equitativa de Seguros, e da editora Schmidt que acabara de lançar **O país do carnaval**, em 1931, de Jorge Amado, **Os corumbás**, de Amando Fontes, em 1933, e **Caetés**, de Graciliano Ramos, no mesmo ano. Influenciado por escritores que frequentavam o prédio da Companhia, Lúcio Cardoso, em 1934, com 22 anos de idade, apresenta a Schmidt seu primeiro livro, **Maleita**, saudado pelos escritores e críticos, entre eles Jorge Amado e Octávio de Faria.

No início da década de 30, Lúcio Cardoso despontou no Brasil escrevendo os romances **Maleita** (1934) e **Salgueiro** (1935), mas a década de 1940 foi a mais célebre na carreira do autor, com a publicação do romance **Dias perdidos** (1943), de cunho autobiográfico, quatro novelas: **O Desconhecido** (1940), **Inácio** (1944), **A professora Hilda** (1946) e **O anfiteatro** (1946), além de **Céu escuro**, publicada no jornal **A noite**, poesias e várias traduções, entre elas **Orgulho e preconceito**, de Jane Austen, **O fim do mundo**, de Upton Sinclair, **O Livro de Job**, **Drácula** – o homem da noite, de Bram Stoker, **Ana Karenina**, de Léon Tolstoi, **As confissões de Moll Flanders**, de Daniel Defoe.

A década de 30 assistiu à consolidação da corrente literária regionalista, com a publicação de romances marcados por uma estética realista voltada à denúncia social, sobre a luta de classes, a valorização do regional como espaço de conflito e do Brasil profundo. Lúcio Cardoso foi influenciado por obras como **Menino de Engenho** (1932), de José Lins do Rego, e **Cacau** (1933), de Jorge Amado, que contribuíram para afirmar uma literatura voltada às

desigualdades sociais, ao trabalho e às condições de vida em espaços afastados dos centros urbanos.

Inserido nesse ambiente literário, Lúcio Cardoso publicou **Maleita**, em 1934. O romance é ambientado na região do rio São Francisco e relaciona-se à trajetória de seu pai, Joaquim Lúcio Cardoso, que saiu de Curvelo para fundar a cidade de Pirapora, em 1893. A escolha desse espaço aproxima a obra inicial de Lúcio Cardoso do debate regionalista da década; contudo, sua produção posterior se encaminha para conflitos ligados à religiosidade, ao desejo, à culpa e à vida interior das personagens.

É nesse deslocamento que a leitura de Alfredo Bosi se torna pertinente. Em **História concisa da literatura brasileira**, Bosi evidencia que o autor tinha um projeto literário que se afasta do naturalismo e do romance social, orientando-se para uma escrita marcada por conflitos religiosos, culpa, pecado e angústia. A fase inicial do autor, ainda próxima de certos aspectos do ambiente literário dominante dos anos 1930, é progressivamente superada por uma ficção na qual a causalidade psicológica e o realismo explicativo perdem centralidade. Assim, Bosi (1994, p. 389) aponta que a escrita de Lúcio Cardoso se organiza em torno de tensões religiosas que interferem na construção das personagens e de seus conflitos interiores.

A leitura crítica desse conjunto, de acordo com Bosi (1994, p. 414), evidencia que a singularidade da obra de Lúcio Cardoso reside no afastamento em relação ao naturalismo e ao psicologismo explicativo. Em vez de organizar a narrativa por vínculos rígidos de causa e efeito, sua escrita privilegia estados de crise moral, culpa, pecado e tensão religiosa:

O leitor estranha, à primeira leitura, certa imotivação na conduta das personagens. É que os vínculos rotineiros de causa e efeito estão afrouxados nesse tipo de narrativa, já distante do mero relato psicológico. Lúcio Cardoso não é um memorialista, mas um inventor de totalidades existenciais. Não faz elencos de atitudes ilhadas: postula estados globais, religiosos, de graça e de pecado (Bosi, 1994, p. 414).

A crítica dirigida à obra de Lúcio Cardoso decorre, em parte, de uma concepção restritiva sobre o romance, ainda vinculada à linearidade narrativa, à ação externa e à explicação psicológica. Em sua ficção, Lúcio Cardoso desloca a centralidade do enredo para a construção de conflitos interiores, marcados por descontinuidades temporais, tensão moral e formas indiretas de enunciação do desejo. Luís Bueno (2006, p. 20) observa que Lúcio Cardoso foi frequentemente incompreendido pela crítica de seu tempo porque seus romances não se enquadravam no modelo dominante do romance realista do século XIX, centrado na ação e no enredo linear; nessa mesma direção, a recusa do discurso indireto livre e da narrativa em primeira pessoa revela uma objetividade mobilizada para dar forma à matéria narrada.

Essa leitura ajuda a compreender a recepção crítica de **O desconhecido**, muitas vezes marcada pela acusação de falta de ação. Na novela, porém, a redução dos acontecimentos externos não enfraquece o conflito narrativo; ao contrário, concentra-o na vida interior das personagens, na culpa cristã e nas formas indiretas de manifestação do desejo homoerótico. Assim, Bueno (2006, p. 20-21) observa que Sérgio Buarque de Holanda reconhece, na obra, o afastamento em relação aos padrões consagrados do romance realista do século XIX.

A leitura de Sérgio Buarque de Holanda, ao privilegiar os nexos internos do texto em vez de modelos externos normativos, permite compreender que o estilo reiterativo de Lúcio Cardoso constitui uma escolha formal, por meio da qual a narrativa constrói uma atmosfera de tensão, mistério e conflito moral. Bueno (2006, p. 20) menciona a análise publicada no **Diário de Notícias**, em 1941, sob o título **À margem da vida**, na qual Sérgio Buarque de Holanda oferece uma leitura de **O desconhecido**, reconhecendo em sua estrutura o afastamento em relação à tradição realista:

O autor sabe tirar um partido extraordinário desses artifícios e embora seu "processo" seja, às vezes, bem visível, a verdade é que não chega a perturbar a pura emoção que a obra quer infundir. Ele não pretendeu copiar a realidade, que só toca sua imaginação pelas situações extremas e excepcionais. E por isso é tão absurdo querer julgar sua obra, admirável em tantos aspectos, segundo critérios ajustados às formas tradicionais do romance, do romance realista, como condenar essa imaginação que não é matinal nem risonha (Holanda *apud* Bueno, 2006, p. 20).

A análise de Sérgio Buarque de Holanda situa **O desconhecido** no campo do romance intimista. A chamada “desordem” apontada pelo crítico não corresponde a uma falha de composição, mas ao afastamento de Lúcio Cardoso em relação aos padrões do romance realista do século XIX. Essa orientação formal aproxima a escrita de Lúcio Cardoso de uma prosa marcada por fragmentação, tensão interior, culpa, silêncio e dificuldade de enunciação do desejo, aspectos que desafiam uma crítica habituada a avaliar o romance pela verossimilhança e pela progressão causal dos acontecimentos.

Bueno reflete que os romances de 30 ampliaram não apenas os temas, mas também os tipos de protagonistas, deslocando o foco do sujeito burguês para as figuras marginalizadas: “[...] o adolescente, em Octávio de Faria; o homossexual, em **Mundos mortos** do próprio Octávio de Faria e no **Moleque Ricardo**, de José Lins do Rego; o desequilibrado mental em Lúcio Cardoso e Cornélio Penna” (Bueno, 2006, p. 23). Essa observação contribui para situar Lúcio Cardoso em uma vertente romanesca que incorpora personagens em crise, afastadas dos modelos de conduta social e moral estabilizados. Nesse movimento, a obra de Lúcio Cardoso afasta-se progressivamente da tradição regionalista, embora sua estreia tenha ocorrido com

Maleita, romance marcado por elementos regionais. A recepção crítica inicial aproximou o autor do regionalismo dominante nos anos de 1930, mas já indicava traços que não se ajustavam plenamente ao modelo de denúncia social do período.

Cássia dos Santos (1997, p. 18), em **Polêmica e controvérsia: o itinerário de Lúcio Cardoso de Maleita a O enfeitado**, em sua pesquisa, afirma que Lúcio Cardoso esclarece em diferentes entrevistas que o primeiro livro editado, não era, entretanto, o primeiro a ser escrito pelo autor. A pesquisadora observa que, embora **Maleita** não reproduza fielmente os modelos de livros regionalistas da época, o romance foi classificado como regionalista pela crítica, ainda que: “[...] a opção pelo foco narrativo em 1ª pessoa, pouco comum nos romances de 30, e uma certa indiferença em relação à questão social a afastassem dos modelos seguidos” (Santos, 1997, p. 19), e o mesmo acontece com **Salgueiro**, ao documentar a vida dos moradores do morro, contudo a questão religiosa teria destaque.

A escrita de Lúcio Cardoso pode ser compreendida por sua verdadeira vocação: a literatura como arte, como mergulho no abismo subjetivo e por uma expressão de sensibilidade que escapa aos limites estritos da autobiografia. É nesse território de abandono e morte que o autor revela em **Maleita** a figura paterna. A presença do pai nesse romance não se limita apenas à necessidade de contar sua história, mas evidencia a necessidade de revisitá-lo como emblema de autoridade, ausência e conflito. Conforme analisa Fábio Figueiredo Camargo (2021), em **Escrever o pai é escrever-se**, ao analisar a figura do pai nas narrativas cardosianas, a obra do autor é um campo fértil para uma leitura sob a perspectiva da autobiografia ficcional: entendida como traços dispersos e recorrentes de uma vivência pessoal. Com atenção à teoria de “biografemas” de Barthes, abordado nas reflexões de Camargo, é possível articular um método de leitura atento às reverberações do corpo-escrita do autor na narrativa.

Esses biografemas evocados diretamente nos **Diários**, cartas, entrevistas ou nos registros familiares de Lúcio Cardoso, insinuam-se na ficção como marcas de um sujeito que se escreve para não desaparecer. Entende-se, assim, que há indícios autobiográficos em sua obra que permitem ao leitor estabelecer uma relação entre o universo ficcional e a experiência pessoal do autor. Essa relação ganha densidade com a leitura pelo pacto fantasmático derivada de Philippe Lejeune, sob a perspectiva analítica de Camargo (2021), que desloca o foco da verdade factual para o campo da assombração, da memória que retorna sob outras máscaras.

O romance **Dias perdidos**, escrito em terceira pessoa, mas classificado pelo próprio Lúcio Cardoso como autobiográfico, exemplifica um mecanismo indireto que convida o leitor a adotar o chamado pacto fantasmático que “[...] segundo essa hipótese, o leitor leria os

romances não apenas como ficção, mas também para desvelar a presença de um indivíduo palmilhando determinados fantasmas que assombrariam sua narrativa” (Camargo, 2021, p. 51).

E completa:

Assim, o leitor dispõe a “caçar” o autor empírico no texto da ficção, mas sem compromisso de encontrá-lo, pois o autor alcançado é sempre fragmentado: o leitor sabe, de antemão, que ele se depara com o fruto de sua escolha, muitas vezes deliberada ou outras feita de forma inconsciente. O leitor ficcionaliza seu próprio objeto de leitura. A crítica elabora seus parâmetros, suas bases, mas não deixa de ser uma opção ficcional na qual método, memória, esquecimento, intuição e seleção trocam de lugar, se complementam e se organizam nem sempre nessa mesma ordem (Camargo, 2021, p. 51).

Contudo, mesmo sabendo que um romance é uma obra de ficção, o leitor muitas vezes tenta identificar traços do autor real, ou seja, o autor empírico, que viveu, escreveu e teve experiências dentro da narrativa. Assim, Camargo (2021, p. 51), reflete que Lúcio Cardoso, ao trazer o pai como uma figura reiterada em sua obra, transforma esse signo em uma maneira de lidar com as forças representadas pelo patriarcado em todas as épocas da nossa cultura. Essa “caça” apresenta o autor não como sujeito estável e reconhecível, mas como espectro, uma encenação da própria subjetividade dilacerada, em traços interpretados pelo próprio leitor.

As discussões sobre a relação entre vida e escrita são questões centrais nos debates da crítica literária do século XX, Camargo (2021), a partir das contribuições de Roland Barthes, em “A morte do autor”, e Michel Foucault, em “O que é um autor”, ambos publicados em 1968, propõe uma reflexão sobre a tensão histórica entre o sujeito empírico que escreve, o autor, e a obra literária como espaço de sentido autônomo.

Nesse sentido, Camargo recupera a ideia de Barthes ao afirmar que a escrita deve libertar-se da figura do autor como origem fixa de sentido, entendendo o texto como um campo de múltiplas vozes e o leitor como o verdadeiro espaço de significação. Além disso, amplia a discussão ao mencionar Foucault, que, em sua teoria, sustenta que o nome do autor não serve para identificar uma pessoa, mas opera uma categoria capaz de legitimar discursos. Assim, o jogo não seria apenas na biografia do escritor, mas na forma como sua figura é representada no contexto social. Ao retomar essas duas perspectivas teóricas, Camargo oferece uma chave de leitura que compreende a escrita literária como espaço ambíguo, propondo que a análise literária não precise se desfazer da figura do autor, mas pode deslocá-la conforme os caminhos simbólicos que a própria obra demanda:

De acordo com o filósofo [Foucault], os autores literários foram tomados como entidades específicas, as quais tutoravam seus textos de modo a que estes não se apresentassem sem seus donos e pais, os escritores. Por isso mesmo ele lança seu escrito defendendo a necessidade de não se tomar os autores como únicos espécimes responsáveis por seus textos, de modo que as

biografias se sobrepusessem às produções de seus escritores. Foucault colocasse, portanto, contra a paternidade do texto que anda sempre acompanhando sua filha, a escritura. Assim, sua proposição necessária, nos fins dos anos 1960, é a de repensar os modos como a crítica literária lidava com os textos literários. Para Foucault, era importante buscar o texto, sem a preocupação específica de se saber sobre quem era o criador, o pai da produção. As biografias eram analisadas e vistas, muitas vezes, como precedentes ou motivos para a criação de uma obra, o que levava o crítico a não analisar o texto por si só, mas a obra em relação ao contexto cultural no qual estava inserida e aos fatos relacionados à biografia dos autores (Camargo, 2021, p. 53).

Portanto, o escritor inevitavelmente se projeta em sua escrita ficcional, ainda que tal processo não seja inteiramente consciente. Como observa Valéria Fernandes Lamego (2013, p. 22), em **O Conto e a vida literária de Lúcio Cardoso (1930-1950)**, a trajetória inicial de Lúcio Cardoso está profundamente marcada pelas redes de sociabilidade literária. As cartas escritas pelo autor em meados da década de 1930 não apenas revelam o espírito boêmio do jovem escritor, mas também indicam a forma como sua subjetividade se constituía em diálogo com a vida literária carioca: “Adeus, o silêncio da rua é perfeito [,] continuo insone e vagabundearei um pouco por essas calçadas desertas, seu, Lúcio² (Cardoso *apud* Lamego, 2013, p. 20). Essa dimensão epistolar, em que se misturam confiança pessoal e sensibilidade poética, evidencia a maneira como Lúcio articulava vida e literatura, antecipando a intensidade subjetiva que caracterizaria sua prosa de ficção.

A ficção desse período se configura como “arte pós-utópica”, como lembra Bueno (2006, p. 68), resultado do desencanto frente às promessas modernistas de 1922 e da crise social brasileira marcada por tensões políticas, estéticas e religiosas. Nesse ambiente, a amizade entre Lúcio Cardoso e Octávio de Faria, analisada por Valéria Fernandes Lamego (2013, p. 23) constituiu um espaço de interlocução fundamental para a trajetória do jovem escritor. Apesar das divergências ideológicas, uma vez que o catolicismo conservador e antidemocrático de Octávio de Faria não contaminou a produção literária de Cardoso, esse vínculo manteve-se como eixo de diálogo e de sustentação no início de sua carreira: “A amizade entre os dois durou uma vida inteira, sendo Octávio responsável pela publicação da obra póstuma de Lúcio e da edição do **Diário Completo**” (Lamego, 2013, p. 23).

O catolicismo de Lúcio Cardoso assumiu contornos distintos: mais do que dogma repressivo, funcionou como chave simbólica do sofrimento e como efeito de uma elaboração

² Trecho mencionado em *apud* por Valéria Fernandes Lamego (2013, p. 22), retirado de: Carta de Lúcio Cardoso a Vinicius de Moraes, manuscrita, 1934-1936. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB), Fundação Casa de Rui Barbosa.

da estética da culpa, transformada em foco narrativo e em signo de uma subjetividade dilacerada. A autora completa ao destacar que essa dimensão em Cardoso deve ser entendida não como imposição doutrinária, mas como linguagem estética que ressignifica a experiência do bem e do mal:

Lúcio Cardoso foi escritor e católico, muito diferente de ser escritor católico como muitos o credenciaram, e ao longo de sua vida e obra a relação paradoxal entre o bem e o mal proposta pela religião, bem como a morte redentora, balizaram seus primeiros conflitos éticos e estéticos. Mas com o tempo, a figura de um Deus redentor e de uma morte que pudesse superar a vida já não frequenta com tanta certeza as páginas de seus contos e novelas (Lamego, 2013, p. 42-43).

Nesse deslocamento, a escrita confessional de Lúcio Cardoso ganha centralidade, pois nela o autor explora os limites entre o discurso religioso e o racional, construindo um espaço em que fé e razão se entrelaçam: “Espera. Amor ao amor de Deus. Nessa espera acontece a nossa vida e deveria acontecer a Santidade” (Cardoso, 2013, p. 163). A relação de Lúcio Cardoso com a religião e o homoerotismo explicita o “extremo” de sua obra, no qual a figura do Homem é representada em sua totalidade, com seus conflitos, sombras e pecados. Esse movimento permite refletir sobre a literatura cardosiana como um espaço de resistência às reduções moralistas.

Lúcio Cardoso (2013), em seus **Diários**, revela a recusa à fragmentação do sujeito imposta pelos dogmas religiosos, afirmando a dignidade de uma existência que inclui o pecado como dimensão constitutiva da experiência. A escrita confessional de Lúcio Cardoso traz uma crítica rigorosa ao esvaziamento espiritual das práticas religiosas modernas, que, segundo ele, teriam perdido o caráter dramático e visceral da fé em nome de uma estética de conforto e de apaziguamento. O autor entende essa transformação da experiência cristã em espetáculo como um processo que a reduz a um espaço de consumo espiritual, em vez de mantê-la como lugar de confronto com o mistério e o sofrimento da existência. Sua reflexão resgata a ideia de que o cristianismo é essencialmente movimento e conflito, não um sistema de dogmas imobilizantes, mas uma vivência de tensão entre o humano e o divino:

Nossos templos atuais são confortáveis e sem lembranças como uma sala de teatro. E ouço mesmo dizer que este nivelamento é necessário ao católico, para atraí-lo à casa do Senhor. Então o erro é de base, pois que católico é este que para frequentar uma igreja tem necessidade de fazê-lo como se fosse a casa onde se exhibe uma vedete? *Urge modificar* o conceito católico (ou cristão) de Jesus Cristo. A verdade é que todo progresso exterior, ou o que isto se intitula, é um atentado contra o sentimento de Cristo, pois é ele a única coisa sem tempo, o progresso máximo, eternamente no apogeu do seu desenvolvimento. Se o cristianismo não deve ser estático, não é o seu espírito que move, mas nós que nos movemos em relação a ele (Cardoso, 2013, p. 143).

A escrita intimista de Lúcio Cardoso revela a maneira como o autor converte sua vivência subjetiva em matéria literária. Em sua tentativa de articular uma filosofia própria, o autor reelabora a tradição cristã do pecado original ao concebê-lo como tragédia fundadora da condição humana. A Queda é apresentada como ruptura de um estado de integridade, de existência sem falhas, sem corrupção, instaurando um desajuste ontológico em que o homem, desde então, já não está em seu lugar (Cardoso, 2013, p. 47). A originalidade de Cardoso está em associar a própria razão ao fruto dessa queda, isto é, como instrumento de alienação e renúncia à liberdade:

Antes do pecado original o homem deveria ser mera liberdade. Adão, comendo o fruto, ficou sabendo o que era o bem e o mal. Antes ele usava sua liberdade (de escolher entre o bem e o mal sem o saber) como em puro jogo, como em jogo completamente livre, cujo único determinante era sua vontade, e não a ciência, não a razão (Cardoso, 2013, p. 47).

Embora a religiosidade desempenhe um papel relevante em sua obra, é possível observar que o homoerotismo também se constitui como um dos núcleos estruturantes de sua literatura, aspectos de interesse para esta dissertação e amplamente debatidos pela crítica, sobretudo nas interseções entre vida e escrita. O relato de Lúcio Cardoso (2013, p. 174-175) sobre o desejo de “despir o homem” revela não apenas a busca pela essência humana, mas também a dimensão interdita do desejo homoerótico. Ao narrar o gesto de retirar roupas, crenças e ornamentos, o autor evoca a imagem do corpo masculino em sua nudez radical, convertido em objeto de contemplação estética e simbólica:

Vontade de despir o homem e seus enfeites e suas roupas, suas artes, suas crenças, suas “atitudes”, suas obras. Esquecimento até de que tudo isso pode também ser grandeza humana. Vontade de uma constatação mais íntima e direta, com afastamento daquilo que o homem junta em torno de si para parecer maior, a fim de que o homem seja visto simples e nu.

Mas essa mania de redução e desnudamento produz uma aridez tremenda, uma aridez que surge às vezes apavorante, uma falta de conforto e de proteção, um abandono demasiado de compromissos.

O consolo, quando possível, é transferir todo esse processo e, transmutando também o esforço do artista, aproximar um do outro, tentar perceber que o que se conseguir então terá sido mesmo a visão direta do homem nu. A visão é posta em correspondência com a obra do artista e essa obra, pela primeira vez, compreendida como uma certa vitória contra a morte.

Retrato do homem nu, da face sempre exposta e do corpo que se despiu. Templo, símbolo do Espírito, forma eleita dentro da liberdade, inquietude e potência, geração, intimidade, o belo em busca da beleza. Forma de uma face, forma de um corpo, lâmpada de carne, corpo com membros, com ombros que são junções de membros ao corpo, função simples e total, espasmo criador. Uma nudez, uma pulsação, um porejar, uma respiração dilatadora e constritora de um peito arfante sobre a terra, um ritmo para a música das esferas, um frêmito entre nebulosas, umbigo do infinito, soldado da História. O grão que

morre, o personagem do enredo da ressurreição e paraíso, abismo clamado pelo abismo. (Cardoso, 2013, p. 174).

Quando Lúcio Cardoso descreve o corpo e a transmutação do desnudamento, evidencia a interseção entre religiosidade e homoerotismo, ainda que de forma velada. O “homem nu” não é apenas símbolo da condição humana, mas também figura da beleza desejada e contemplada, lugar em que homoerotismo e espiritualidade se encontram e se confundem. Nesse sentido, o que emerge em seus escritos é uma força que desafia os limites do discurso normativo. No artigo “Abismar-se e escrever-se”, Fabio Figueiredo Camargo (2014, p. 76) demonstra como, durante décadas, a crítica literária silenciou a respeito da sexualidade de Lúcio Cardoso, restringindo-o à condição de escritor “católico e intimista”. Camargo evidencia que esse silenciamento não decorria da ausência do tema, mas de uma recusa crítica, uma vez que a homossexualidade era compreendida como “mancha” no currículo de um autor. Contudo, ao analisar cartas, diários e romances, o pesquisador revela que a sexualidade de Lúcio Cardoso não constitui um dado externo à sua obra, mas um elemento constitutivo de sua poética, expressão de sua “obsessão”.

A carta de Octávio de Faria a Lúcio Cardoso, escrita em 1937, ilustra de maneira contundente o clima de hostilidade que cercava qualquer manifestação literária associada ao homoerotismo no Brasil. A carta analisada por Camargo (2014, p. 76) revela não apenas o temor individual de Octávio de Faria diante da possibilidade de ser taxado de “degenerado” ou “veado”, mas expõe um sintoma coletivo da literatura brasileira dos anos 1930 e 1940: “Seria a execração pública, à qual o autor irá se expor caso insista no lançamento de seu livro. Vocábulo de baixo calão, com consequências terríveis, como a estigmatização da obra é o que esperava esse escritor em seu tempo” (Camargo, 2014, p. 76).

O que se observa, nesse contexto, é a força de uma crítica moralizante que colocava a sexualidade não normativa no lugar da desonra e da vergonha, silenciando autores e limitando as possibilidades de reconhecimento de suas obras. A ironia, como destaca Camargo, é que a rejeição posterior a Octávio de Faria não se deu prioritariamente por sua homossexualidade, mas por sua adesão ao integralismo e por sua crítica marcada pelo catolicismo conservador, evidenciando a seletividade e a contradição de uma crítica que preferia calar diante da sexualidade enquanto atacava com vigor o posicionamento ideológico: “A crítica fez questão de silenciar-se a respeito dessa parte da vida do escritor, mesmo quando no próprio texto ele se refere a ela” (Camargo, 2014, p. 76-77).

Com Lúcio Cardoso não teria sido diferente, pois sua produção literária avança ao apresentar tantos casos de homoerotismo explícito, como no personagem Timóteo de **Crônica**

da casa assassinada, quanto representações veladas, como em **O desconhecido**. Durante muito tempo, Cardoso foi classificado pela crítica como um autor “católico e intimista”, rótulo que também serviu para silenciar aspectos incômodos de sua obra, sobretudo sua homossexualidade. O crítico completa: “Não preciso tirar Lúcio Cardoso do armário, pois o próprio autor já o havia feito em inúmeras afirmações a respeito de sua sexualidade, a qual ele não dava tanta importância, embora soubesse que ela fazia parte de seu trabalho” (Camargo, 2014, p. 77).

Entre a palavra e a imagem, entre a devoção religiosa e o desejo homoerótico, Lúcio Cardoso constrói uma obra marcada pela busca incessante de expressão pela necessidade de dar forma ao indizível. Após seu derrame, que comprometeu boa parte de suas capacidades motoras, o autor publicou um texto no Caderno B do **Jornal do Brasil** com o título “**Por que pinto?**”, no qual refletia sobre sua relação com a pintura. Como observa Cássia dos Santos (2017), Lúcio Cardoso confessa não se reconhecer como um pintor autêntico, mas atribui à pintura um valor visceral, quase confessional que atravessa sua literatura. A autora acrescenta os seguintes dizeres de Lúcio Cardoso:

Devo dizer inicialmente que não me sinto um pintor, deste ponto de vista que um pintor é um artista consciente que congrega todas as suas forças, sua totalidade de sentir e de ver em torno daquilo que cumpre, que no caso é o quadro.

Esforço-me para não partir de um princípio literário, mas para usar a cor como um artista plástico a usaria, o que me parece mais um recurso da inteligência do que da autenticidade. Sei que certas cores se decompõem em conjunto com outras, e elaboro-as, com certa intuição, convicto de que um quadro é um problema a ser resolvido do ponto de vista do óleo, que óleo é um elemento que se faz escurecer aqui para se fazer brilhar mais além. Nunca me permiti pastichar coisa alguma porque infelizmente nunca consegui levar a efeito senão o inventado por mim. (Cardoso, *apud* Santos, 2017, p. 26).

Lúcio Cardoso estabelece uma tensão fundamental entre o gesto da escrita e a hesitação diante dele. O prefácio aos seus **Diários** (1949-1951) revela um sujeito em permanente conflito entre a intimidade da experiência vivida e a urgência de se posicionar num mundo onde os discursos já se encontram exauridos. A crise emerge da tarefa de introduzir um texto que ele próprio reconhece estar fadado à incompreensão, ou pior, ao ridículo, pois a escrita diarística é, para Cardoso, um campo de ressurgência daquilo que a história já dera por morto.

Outro aspecto notável desse prefácio é o modo como Cardoso projeta sua solidão como cena discursiva. O autor constrói um pacto com o leitor ideal, alguém que o compreenderia além do tempo presente:

Senti de repente que me poderiam julgar estático no clima de há dez ou quinze anos atrás, o mesmo clima em que vi vibrar esse e outros amigos, não porque

as ideias fossem diferentes, mas exatamente porque eram ideias vivas e do seu tempo.

Ora, a tarefa do verdadeiro escritor, a meu ver, é pressentir por onde as ideias ressuscitam. O que outrora me deixava indiferente, hoje me é instrumento de paixão, não por um orgulho falso e importuno de quem não se entrega à evidência dos fatos, mas por um sofrimento consciente que me adverte da sinceridade da minha vocação.

Aqui e ali, por erros circunstanciais, posso ter falseado o pé e dito mais do que pretendia, jamais do que devia. Pode parecer, nesta grande festa democrática que viu nascer o meu caderno, que prossegui dedilhando solitário a minha lira de entusiasmos atrasados. Por mim, acreditava estar inaugurando uma das coisas mais novas do mundo (Cardoso, 2013, p. 257).

Lúcio Cardoso escreve a partir da sua falência, onde a confissão se torna uma crise de representação na forma estética. A crise da representação escrita contemporânea, tal como desenvolvida por Ruth Silviano Brandão, no capítulo “A crise da representação”, presente no livro **A força da letra: estilo, escrita, representação** (2000, p. 150), não é apenas temática, pois manifesta-se na falência da mimese e na exposição do vazio como material da linguagem. Quando a autora afirma que determinados textos se inscrevem na “crise da representação” ela se refere a uma escrita que não pretende mais refletir o mundo com fidelidade, mas que nasce do reconhecimento de sua falência.

A literatura cardosiana se constrói no interior de uma poética do excesso e da falência. Para Ruth Silviano Brandão (2000), a escrita de Lúcio Cardoso não busca equilíbrio nem representação mimética, mas expõe o corpo ferido da linguagem e da existência. Para a pesquisadora, Cardoso antecipa a ideia de que viver é uma transfiguração em direção ao fim e que a escrita é a inscrição desse processo. A morte, obsessiva e reiterada, torna-se o eixo central no qual sua obra se organiza:

A escrita de Lúcio, com seu movimento nervoso, tem como marca as fragmentações que mimetizam, de certa maneira, uma vida atormentada pela dúvida ou o desespero de encontrar uma verdade que lhe sirva de porto e paz, resposta para seu espírito inquieto. A incerteza diante do mundo e de uma fé que nem sempre o sustenta, apesar do ideal de perfeição que o persegue, aparece em seu texto, muitas vezes, através dessas rupturas, dessas quebras da continuidade, de oscilações de ânimo, de alternâncias de estados de espírito que fazem aparecer em sua escrita uma certa descontinuidade, como se o fôlego lhe faltasse, como se o desejo da própria morte o obsedasse (Brandão, 2000, p. 154).

A morte perpassa a narrativa de Lúcio Cardoso e Ruth Silviano Brandão (2000) reflete a simbologia metafórica como representação da ruína e da impossibilidade da fé. Para a autora, Lúcio Cardoso escreve seus romances onde a ideologia cristã se encontra com o erotismo, não como opostos, mas como forças gêmeas que geram culpa, confissão e morte:

Racionalmente, a atitude a ser tomada diante do sofrimento é a negação de

Deus ou a revolta contra ele. O pecado original é uma ideia que pode explicar muita coisa, mas não pode justificar o que nos revolta, não pode aliviar em nada a nossa fome e sede de justiça.

A aceitação de Deus só pode se dar por via inteiramente diversa, nunca pelo argumento racional (ainda que no seu melhor sentido) que pretende “justificar”.

É por isso que o “Deus vivo” de Pascal e Octavio de Faria, mesmo quando considerado sem o ranço que escritores “menores” lhe arranjam, não parece muito diferente do Deus dos filósofos (Cardoso, 2013, p. 95).

A religiosidade de Lúcio Cardoso está presente não apenas em sua vida pessoal, mas também em suas produções literárias. Paralelamente a isso, observamos também sua orientação sexual refletida em suas obras. A necessidade de transgredir em sua prosa faz com que o autor aborde temas que desafiam o contexto social e histórico da época. À luz destas questões, é interessante observar como se delineia o posicionamento de Lúcio Cardoso, católico fervoroso declarado, no contexto do Brasil modernizado de sua época, enquadrando-se ao perfil conservador ligado ao catolicismo e ainda assim, temas como a homossexualidade, a religiosidade, a decadência familiar, a mulher, serão encontrados com frequência em suas narrativas.

2. ENTRE CONFISSÃO E SILÊNCIO: A INTERIORIDADE MARCADA PELA CULPA

Estacou, o coração batendo com surdas pancadas que se aceleravam.

Lúcio Cardoso

Neste capítulo, propomos uma análise das intersecções entre o desejo homoerótico e a doutrina católica, observando como tais forças produzem efeitos profundos sobre as personagens e suas formas de estar no mundo em **O desconhecido**, de Lúcio Cardoso. Partimos do pressuposto de que o homoerotismo, quando confrontado com os princípios morais do cristianismo, especialmente na igreja católica, não apenas sofre repressão externa, mas também dá origem a um regime interno de culpabilização, vergonha, silêncio e morte.

A construção da homossexualidade como desvio moral e perversão contra a ordem natural foi sustentada, ao longo dos séculos, por um sistema teológico cultural ancorado no imaginário judaico-cristão. A internalização da culpa leva à fragmentação do eu, à recusa da própria identidade e à impossibilidade de narrar o desejo com liberdade. Ao analisarmos as personagens da novela **O desconhecido**, de Lúcio Cardoso, percebemos que não se trata apenas de figuras ficcionais submetidas a um julgamento moral externo. Essas personagens encarnam, em sua interioridade, os conflitos, as rupturas e os abismos afetivos gerados por uma doutrina que associa prazer à transgressão e o desejo à queda.

Nosso objetivo, portanto, é refletir sobre como as personagens pensam, sentem e sofrem sob a interdição religiosa do homoerotismo, e como esse conflito gera formas específicas de sofrimento psíquico e existencial. Para se compreender a construção da religiosidade e os motivos do silenciamento do homoerotismo na novela analisada, partiremos das contribuições de teóricos, filósofos, historiadores e críticos que discutem as relações entre religiosidade, culpa e homoerotismo. Trata-se de investigar não apenas os efeitos diretos da moral cristã sobre o desejo, mas também as mediações simbólicas e históricas que moldaram a experiência do sujeito diante da própria interioridade. Observamos que, a partir do Iluminismo, surgem críticas contundentes à religiosidade institucionalizada, sobretudo no que diz respeito ao controle dos corpos e das consciências, abrindo espaço para novas formas de interpretar o desejo e repensar a subjetividade, elementos que dialogam diretamente com a leitura de **O desconhecido**.

2.1- “Será este o seu nome”: O homoerotismo em *O desconhecido*, de Lúcio Cardoso.

A análise do homoerotismo em *O desconhecido*, de Lúcio Cardoso, requer uma leitura atenta às tensões que se instauram entre o desejo, a linguagem e os interditos sociais que moldam as subjetividades narrativas. Longe de assumir uma representação explícita da homossexualidade, a novela constrói um campo simbólico de afetos contidos e impulsos reprimidos, onde o homoerotismo emerge de forma oblíqua, velada, muitas vezes através do silêncio, da introspecção e da ambiguidade das relações. Essa estratégia narrativa reflete não apenas a censura social e histórica à expressão do desejo entre homens, mas também uma estética da dissimulação, em que a identidade não é nomeada, mas insinuada em gestos, deslocamentos e vazios textuais. Analisar o homoerotismo, nesse contexto, significa escutar as zonas de sombra da narrativa, onde o desejo não pode ser plenamente dito, mas ainda assim pulsa como força estruturante da experiência literária e existencial das personagens.

A novela cardosiana apresenta um protagonista de face oculta: uma figura anônima, “desconhecida”, cuja subjetividade é atravessada por perturbações íntimas, desejos inconfessáveis e uma culpa que o consome silenciosamente. Sua trajetória é marcada pela memória de uma infância solitária e afetivamente negligenciada: não conheceu sua mãe, foi criado por sua avó, enquanto seu pai aparecia esporadicamente, desinteressado e logo depois sumia como um “fantasma”: “Esse sentimento de solidão, essa ideia de viver à parte como um ser diferente, desde cedo, desde então o habitava” (Cardoso, 2000, p. 31). A falência financeira de seu pai, após a morte de sua avó, reorienta seu destino. Habitado à vida urbana, o Desconhecido chega em uma cidadezinha do interior e carrega consigo apenas uma mala com seus pertences e um exemplar de jornal, onde lera sobre uma oportunidade de emprego. Em sua travessia por uma estrada de terra sob a escuridão, o silêncio é interrompido pelo ruído apressado de uma carruagem, marcando o encontro com o espaço da Fazenda dos Cata-Ventos: “– Procuro uma fazenda. Parece que precisam lá de um empregado” (Cardoso, 2000, p. 18).

Na novela, toda a trama é desencadeada a partir da chegada do Desconhecido, cujo verdadeiro nome não nos é revelado. Sem nome próprio, o desconhecido que acabara de chegar, antes de ter a oportunidade de dizer seu verdadeiro nome, é nomeado de “José Roberto”, por Aurélia: “Não, não fale. Na minha casa as pessoas têm o nome que eu quero. A minha memória é má, guardo dificilmente os nomes” (Cardoso, 2000, p. 21). A personagem Aurélia é descrita como uma mulher de personalidade misteriosa, pele enrugada, marcada pela varíola, cruel, de voz metálica, que manipula e explora seus funcionários, estabelecendo um sistema de exploração silenciosa e naturalizada.

É nesse ambiente recluso e opressor da Fazenda dos Cata-Ventos que se desenrola grande parte da narrativa, marcada pelas relações de poder, repressão e silenciamento. Ali, José Roberto entra em contato com outras personagens que compõem a fazenda: Miguel, o cocheiro magro, de bigode espesso, nuca branca e voz metálica, sempre vestindo roupas escuras e brandindo o chicote: figura que encarna a violência e a vigilância cotidiana do espaço rural. Elisa, a doce cozinheira, de voz humilde, com expressão de sofrimento: representa a figura materna apagada, sobrevivendo à margem após o desaparecimento misterioso de seu marido. Paulo, um peão nascido na fazenda, de corpo magro, fisionomia infantil e olhos ingênuos, desperta em José Roberto um forte desejo, que se delinea como núcleo do conflito narrativo. O jovem peão, por sua vez, é apaixonado por Nina, filha de Elisa, uma menina de cabelos longos que cresceu solta feito um “bicho selvagem”, até ser expulsa da fazenda por Aurélia e foi acolhida pelo padre: “– Não pude mais conservá-la aqui... e nem tive coragem de afastá-la para muito longe. Botei ela num sítio próximo, o dos Pinheiros [...]” (Cardoso, 2000, p. 27).

Refletindo sobre o título da novela, **O desconhecido**, observa-se que a ausência de identidade definida do protagonista não é mero recurso estilístico, mas elemento fundamental da narrativa: a personagem inicia e conclui a obra sem que seu nome verdadeiro seja revelado. Essa escolha inscreve-se em um campo discursivo no qual o desejo é regulado e estruturado por práticas de silenciamento e controle. A figura do “desconhecido” ultrapassa, portanto, a função de artifício narrativo, tornando-se símbolo de um sujeito marcado pela interdição e pela culpa, em uma moral dominante que classifica o homoerotismo como pecado, como mal, e, por isso, algo a ser punido, ocultado e simultaneamente confessado. Ao longo desta análise, refletiremos sobre essa construção discursiva do desejo inominável, articulando as noções de interdição do homoerotismo e de culpa cristã em um contexto literário atravessado pelo silêncio e pela repressão. A partir dessa chave de leitura, pretendemos compreender como a narrativa de Lúcio Cardoso tensiona os limites entre o ser e não poder ser. Essa estratégia narrativa reforça a sensação de apagamento subjetivo e a insignificância de sua existência.

O anonimato do personagem não é um detalhe incidental, mas constitui o próprio mote da narrativa, já indicado no título e reiterado até a cena final. O nome, que deveria ancorar a identidade, é aqui atribuído como um rótulo, subordinando o personagem à figura matriarcal de Aurélia, que o nomeia segundo seus próprios desígnios, recriando-o a partir de sua autoridade simbólica. E ainda, o apagamento da identidade do protagonista é reiterado, ao final da narrativa, de forma contundente na cena em que a cuidadora da pousada encontra seu corpo inerte sobre a cama: “– Minha mãe do céu – exclamou, atônita, a mão sobre o peito –, quem

será este homem?” (Cardoso, 2000, p. 197). A interrogação, ao invés de buscar um nome, apenas confirma a condição do personagem como sujeito desimportante para os outros, reduzido a uma existência marcada pelo anonimato.

A morte do protagonista, nesse sentido, não se configura como fim biológico, mas representa de maneira simbólica, um ato de restituição, ela entrega à personagem, enfim sua condição definitiva: a de ser um desconhecido para todos, inclusive para si mesmo. Ruth Silviano Brandão (2000, p. 152), ao refletir sobre a obra de Lúcio Cardoso, destaca que a morte para o autor, torna-se obsessão e fundamento, presença constante em suas narrativas e lhe oferece densidade diante dos “limites abissais entre a vida e a morte”. “Ela é, paradoxalmente, a razão da própria vida que, sem que se saiba, já a traz em sua origem mesma” (Brandão, 2000, p. 152). Essa reflexão literária é aprofundada pelo próprio Lúcio Cardoso em seus **Diários**, quando escreve:

Nós nos cansamos, e cansamos as pessoas que nos amam. É que a vida é fornecida de um modo total, sem perda alguma de sua terrível espessura. Não há possibilidade de nos escondermos com nossas impaciências e misérias cotidianas. Somos, enquanto duramos. Por isto é que a morte nos restitui nossa verdadeira grandeza, nossa medida exata porque elimina arestas e excessos. E o curioso é que, tantas vezes somos só o excesso, que um morto nos surpreende, parece-nos um desconhecido, na sua calma e no seu isolamento. Tínhamos acostumado a ver nele somente o que não conseguíamos lhe perdoar. Mas ele é ele — e o será sempre, enquanto for morto. Nós continuamos, e o perdão não interessa a ninguém. Porque vivemos, e nos transformamos (Cardoso, 2013, p. 417).

A morte do Desconhecido adquire um valor ambivalente ao representar tanto o fracasso de uma existência negada, quanto a única possibilidade de transfiguração: o silêncio, representado pela morte. Nesse sentido, a morte aparece como duplamente violenta: ao anular o corpo e confirmar a exclusão do sujeito. Contudo, Foucault (2022) propõe que os discursos, assim como os silêncios, não são plenamente submetidos ao poder, nem totalmente opostos a ele. O silêncio, nos discursos sobre o desejo, opera como um instrumento ambíguo, capaz de reforçar as normas sociais e religiosas ao interditar o que pode ou não ser enunciado; e por outro lado, cria zonas de resistência, discursos onde o inominável persiste: “Da mesma forma, o silêncio e o segredo dão guarida ao poder, fixam suas interdições; mas, também, afrouxam seus laços e dão margem a tolerâncias mais ou menos obscuras” (Foucault, 2022, p. 110). Lúcio Cardoso, ao escolher o título, preserva o inominável, o que não pode ser dito diante da tentativa de normalização.

Nesse sentido, a escolha de Lúcio Cardoso, ao intitular sua novela **O desconhecido**, não é apenas um gesto estilístico, mas um posicionamento político e estético. Ao manter o

protagonista sem nome, o autor preserva aqui o que a norma tenta categorizar, estruturar e patologizar. Como aponta Foucault (2022, p.114), a sexualidade não é um dado natural a ser reprimido, mas um campo histórico produzido por tecnologias de controle e saber, por onde se intensificam os prazeres e se reforçam as malhas de poder. O corpo do “desconhecido” é precisamente o corpo que resiste a esse mapeamento normativo ao não se deixar nomear, classificar ou corrigir. Foucault reflete:

A sexualidade é o nome que se pode dar a um dispositivo histórico: não à realidade subterrânea que se apreende com dificuldade, mas à grande rede da superfície em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências, encadeiam-se uns aos outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e de poder (Foucault, 2022, p. 115).

A sexualidade, portanto, não é entendida como essência oculta, mas como produção histórica que é atravessa por discursos, práticas e mecanismos de normatização. Embora, numa leitura inicial, a novela possa parecer destituída de uma relação homoerótica explícita, a análise das dinâmicas sociais e afetivas revela a presença velada de um erotismo que desafia o regime de visibilidade normativa. Essa dimensão encoberta evidencia que, à medida que os corpos se afastam dos padrões impostos pelo coletivo, tornam-se alvos de marginalização e repressão, numa sociedade sustentada por dispositivos de poder e vigilância que insistem em controlar tanto práticas sexuais quanto subjetividades. Esse desejo silenciado pelas estruturas de poder não é anulado, mas deslocado e internalizado, gerando uma repressão contínua que atravessa toda a narrativa, evidenciando como a experiência sexual foi moldada por estratégias que visam tanto disciplinar os sujeitos quanto incitá-los a falar de si, instaurando um regime de verdade que organiza a vida social e política.

O núcleo dramático da novela emerge a partir do silenciamento do desejo homoerótico e da violência moral e simbólica que recai sobre as personagens. A relação entre José Roberto e Paulo é atravessada pela tensão de um desejo latente, não consumado, mas que organiza de forma silenciosa e intensa o vínculo entre ambos.

A opção de Lúcio Cardoso por trabalhar em suas obras as questões do ser e seus conflitos internos se mantém, e em **O desconhecido** (1940), encontramos uma narrativa densamente atravessada por desejo, pecado e transgressão, que reflete os anseios e a angústia da condição humana. O homoerotismo se manifesta como uma tensão velada que percorre os vínculos entre as personagens, sobretudo nas reflexões íntimas, na expressão corporal, nas memórias e nos silêncios carregados de sentido. O desejo homoerótico não se apresenta em atos explícitos, mas de forma velada, sugerindo em fragmentos, utilizando alusões e deslocamentos, sempre à beira

do inominável.

2.2- Entre confissão e silêncio: a interioridade marcada pela culpa

A influência do Catolicismo na formação cultural e moral do Brasil produziu efeitos profundos sobre os modos pelos quais a sexualidade foi historicamente compreendida, regulada e moralmente julgada. Ao estabelecer uma moral sexual centrada no casamento heterossexual, na reprodução e nos princípios de pecado, pureza e culpa, a doutrina católica contribuiu para a consolidação de uma visão normativa da sexualidade, na qual as expressões de desejo dissociadas da finalidade reprodutiva passaram a ser classificadas como transgressão moral. Nesse horizonte, as formas de afetividade e desejo entre pessoas do mesmo sexo foram frequentemente associadas ao pecado, à desordem e ao desvio, produzindo mecanismos de silenciamento, repressão e autocondenação. Em **O desconhecido**, de Lúcio Cardoso, essa herança não aparece apenas como doutrina exterior às personagens, mas como força interiorizada. A condenação não precisa ser reiterada a todo instante, porque a culpa cristã já opera na consciência como vergonha, autovigilância, medo e incapacidade de nomear o desejo.

O estudo da religião e das questões morais permite compreender como noções relativas à vida e à morte, ao bem e ao mal, à culpa e ao pecado, à razão e à fé participam da organização da experiência humana. Nessa perspectiva, o homoerotismo aparece, no interior da tradição cristã ocidental, como um dos alvos da condenação moral, frequentemente classificado como desvio, abjeção ou transgressão da ordem natural. A análise de **O desconhecido** deve partir dessa tensão: o desejo homoerótico não é representado por Lúcio Cardoso como identidade afirmada nem como ato explicitamente descrito, mas como experiência deslocada para o olhar, o corpo, a doença, o segredo, a vergonha e, por fim, a violência.

Este capítulo parte de três pressupostos de leitura que serão mantidos como eixo da argumentação. O primeiro é que a culpa de José Roberto antecede o crime e se manifesta, desde a infância, como percepção de diferença e inadequação. O segundo é que o desejo homoerótico se constrói formalmente por procedimentos de obliquidade: contemplação do corpo de Paulo, aproximação física, respiração compartilhada, ciúme, hesitação, silêncio e autoconfissão incompleta. O terceiro é que a religiosidade não atua apenas como tema, mas como estrutura moral interiorizada, capaz de transformar o desejo em pecado, a memória em julgamento e o silêncio em punição.

É nesse ponto que Foucault (2022, p. 51), se torna necessário para a discussão. Sua

contribuição permite compreender que a sexualidade, na modernidade, não é apenas reprimida, mas também produzida como verdade do sujeito. O filósofo desloca a interpretação do sexo como objeto simplesmente proibido e demonstra que, no Ocidente, é cercado por técnicas de exame, confissão, diagnóstico e interpretação. A sexualidade tornou-se, assim, peça estratégica no funcionamento dos dispositivos modernos de poder, pois instituições como a família, a medicina, a escola, a Igreja e a psiquiatria passaram a solicitar dos sujeitos uma verdade sobre seus desejos. Foucault afirma:

É preciso, portanto, abandonar a hipótese de que as sociedades industriais modernas inauguraram um período de repressão mais intensa do sexo. Não somente assistimos a uma explosão visível das sexualidades heréticas, mas, sobretudo - e é esse o ponto importante - a um dispositivo bem diferente da lei: mesmo que se apoie localmente em procedimentos de interdição, ele assegura, através de uma rede de mecanismos entrecruzados, a proliferação de prazeres específicos e a multiplicação de sexualidades disparatadas (Foucault, 2022, p. 55).

A homossexualidade, nesse contexto, deve ser compreendida como categoria histórica produzida por discursos modernos de classificação da sexualidade. Foucault permite mostrar que o poder não apenas proíbe determinadas práticas, mas também as nomeia, descreve e incorpora à identidade dos sujeitos. Para a análise de **O desconhecido**, de Lúcio Cardoso, interessa sobretudo o homoerotismo, isto é, o modo como o desejo entre personagens masculinas aparece na narrativa sob contenção, silêncio e culpa devido à relação do sujeito com a doutrina cristã. A trajetória de José Roberto é construída a partir de um conflito moral no qual o desejo homoerótico não se apresenta como experiência diretamente enunciável, mas como tensão submetida à vigilância moral e à interdição religiosa. Assim, o romance permite observar, no plano ficcional, os efeitos subjetivos de uma moral que transforma o desejo em culpa e a interioridade em espaço de julgamento permanente.

A narrativa evidencia, assim, um entrelaçamento entre fé, desejo e culpa. Para compreender a formação desse conflito moral, é necessário retomar os fundamentos teológicos que sustentam a moral sexual católica. A constituição desse conflito em **O desconhecido** evidencia um universo profundamente atravessado pela culpa cristã, pela repressão do desejo e pela vigilância moral contínua. Lúcio Cardoso não se limita à representação de conflitos exteriores ou sociais, pois concentra-se na formação de personagens cuja existência é marcada pelo confronto permanente entre o desejo homoerótico, o medo e a interdição moral que os atravessa desde a infância. O sofrimento de José Roberto não decorre apenas de acontecimentos objetivos isolados; organiza-se pelo modo como o desejo homoerótico é silenciado, contido e aproximado da transgressão, transformando a vida interior da personagem em espaço de

angústia, vigilância moral e punição.

Nesse sentido, a aproximação com o pensamento de Agostinho de Hipona torna-se particularmente produtiva para a leitura da novela, sobretudo porque a filosofia do teólogo articula, pela primeira vez na tradição ocidental, uma compreensão da experiência humana centrada na interioridade culpabilizada, na tensão irresolúvel entre o desejo que o sujeito sente e a ordem moral que o condena a senti-lo como falta. Em **A Cidade de Deus**, Agostinho de Hipona desenvolve uma das formulações mais importantes dessa tradição ao abordar a relação entre culpa, punição, moralidade e responsabilidade coletiva:

O mal reside em que aqueles cuja vida testemunha profundo horror aos exemplos dos maus poupem os pecados dos irmãos, porque lhes receiam a inimizade, porque temem ser lesados em interesses, é verdade que legítimos, mas demasiado caros a homens em viagem neste mundo, guiados pela esperança na pátria celeste. Não é, com efeito, somente dos mais fracos, integrados na vida conjugal, com filhos ou desejosos de tê-los, pais e chefes de família (a quem o apóstolo se dirige, para ensinar-lhes os deveres cristãos dos maridos para com as mulheres, das mulheres para com os maridos, dos pais para com os filhos, dos filhos para com os pais, dos empregados para com os patrões, dos patrões para com os empregados), não é somente deles que o amor a certos bens temporais ou terrestres, cuja posse ou perda lhes é dolorosa em demasia, tira a coragem de afrontar o ódio dos homens cuja vida criminosa e infame detestam (Agostinho, 2017, p. 40).

Agostinho de Hipona critica os indivíduos que reconhecem a corrupção moral, mas evitam combatê-la por medo da rejeição, da perda material ou do sofrimento pessoal. A omissão transforma-se, assim, em forma de participação no mal: a consciência que silencia diante do pecado alheio não permanece inocente, mas torna-se cúmplice da estrutura que sustenta.

A reflexão de Agostinho de Hipona amplia a compreensão da culpa ao deslocá-la do campo exclusivamente individual para uma dimensão moral e espiritual mais profunda. A omissão diante do pecado deixa de ser neutralidade e passa a constituir forma de participação no mal, pois a consciência que silencia diante da corrupção incorpora, ainda que indiretamente, a estrutura que sustenta o erro. Essa concepção evidencia que a culpa não se limita ao ato cometido, mas alcança também os modos de convivência, as escolhas morais e a relação do sujeito com a verdade. A pesquisadora Gylmara De Araújo Pereira (2012, p.10) em “A culpa e suas relações com a religiosidade e com o sentido da vida”, afirma que o conceito de culpa está ligado diretamente à tradição judaico-cristã, onde esta adquire um peso simbólico e teológico, ou seja, ela não está ligada diretamente à questão jurídica, mas recebe influência da religião, por estar inscrita numa cosmovisão que vê o ser humano como essencialmente herdeiro do pecado original e necessitando da salvação divina. Nas narrativas bíblicas, a culpa está diretamente ligada ao pecado através das figuras de Adão e Eva, Caim e Abel, ou ainda à

crucificação de Cristo como é mencionado no Catecismo da Igreja Católica:

Devemos ter como culpados deste horrível crime os que continuam a recair nos seus pecados. Porque foram os nossos crimes que fizeram nosso Senhor Jesus Cristo suportar o suplício da cruz, é evidente que aqueles que mergulham na desordem e no mal crucificam de novo em seu coração, tanto quanto deles depende, o Filho de Deus, pelos seus pecados, expondo-O à ignomínia. E temos de reconhecer: o nosso crime, neste caso, é maior que o dos judeus. Porque eles, como afirma o Apóstolo, «se tivessem conhecido a Sabedoria de Deus, não O teriam crucificado, o Senhor da glória» (1 Cor 2, 8); ao passo que nós, pelo contrário, fazemos profissão de O conhecer: e, quando O renegamos pelos nossos atos, de certo modo levantamos contra Ele as nossas mãos assassinas (Catecismo da Igreja Católica, 1993, n. 438).

As reflexões de Agostinho de Hipona e do Catecismo da Igreja Católica indicam que, na tradição cristã, a culpa envolve pecado, responsabilidade moral e contradição entre conhecer a fé e agir contra ela. Esse ponto é relevante para a análise de **O desconhecido**, pois a culpa que atravessa José Roberto também se organiza como conflito entre desejo e ordem moral. A personagem não teme apenas uma punição exterior, o julgamento moral passa a organizar a percepção do desejo homoerótico como falta e transgressão. Gylmara de Araújo Pereira afirma que o que impulsiona o ser humano não é primordialmente a busca pelo prazer ou pelo poder, mas a necessidade de atribuir sentido concreto à própria existência, direcionando-se para algo que transcenda os limites do eu (Pereira, 2012, p. 54). Quando essa busca de sentido é atravessada pela culpa religiosa, a consciência pode interpretar a própria experiência como distância entre aquilo que se é e aquilo que se deveria ser. Delineia-se aqui a dimensão moral da culpa, relativa ao sujeito diante de suas próprias ações, na qual a consciência, dotada de discernimento entre o bem e o mal, se converte em espaço permanente de exame e autocondenação.

Nesse processo, a culpa torna-se uma forma de leitura moral da existência, especialmente quando o desejo é percebido como incompatível com uma ordem religiosa já incorporada. A culpa constitui um fenômeno complexo, atravessado por dimensões religiosas, morais, psicológicas e culturais. Gylmara de Araújo Pereira demonstra que diferentes tradições religiosas elaboram concepções específicas acerca do pecado, da responsabilidade moral e das formas de expiação, produzindo modos distintos de compreensão da consciência humana. Para esta dissertação, interessa particularmente a concepção cristã da culpa, fundamentada na ideia de livre-arbítrio e responsabilidade individual. Nessa perspectiva, o sujeito sente-se culpado porque possui consciência moral e capacidade de discernir entre o bem e o mal. O pecado, portanto, provoca ruptura espiritual e conflito interior, gerando sofrimento psíquico, necessidade de arrependimento e vigilância moral. Desse modo, a consciência converte-se em

espaço permanente de exame e julgamento (Pereira, 2012, p. 25).

No cristianismo, a morte de Cristo assume função central de reparação e reconciliação. O sofrimento e o sacrifício de Jesus são compreendidos como gesto pelo qual a culpa humana é assumida e superada, restabelecendo a possibilidade de reconciliação entre Deus e os homens. Nesse sentido, o termo “expição”, quando empregado em chave teológica, não deve ser entendido apenas como punição ou sofrimento, mas como ato de cobrir, reparar e pacificar a falta. Na lei antiga de Israel, esse sentido aparecia nos rituais sacrificiais, como o oferecimento de um animal para cobrir o pecado; na tradição cristã, porém, essa lógica é reinterpretada a partir da cruz, na qual Cristo toma sobre si os pecados da humanidade e abre a possibilidade de redenção. É precisamente a dimensão da reparação e da remissão, vinculada à justiça divina e às doutrinas religiosas que orientam o percurso do perdão pelo pecado, que constitui o foco analítico deste capítulo. Em **O desconhecido**, contudo, essa lógica comparece de modo tensionado, pois a narrativa não oferece a José Roberto uma via efetiva de reparação ou reconciliação. A estrutura cristã da expiação permanece como horizonte moral, mas opera negativamente: não conduz à redenção, apenas evidencia a impossibilidade de alcançá-la.

Essa compreensão cristã da reparação da culpa reorganiza o modo como a tradição ocidental pensa pecado, sofrimento e salvação. A culpa não se limita à consequência de um ato individual, mas passa a integrar uma condição existencial marcada pela consciência da falta e pela necessidade de redenção. O sofrimento adquire dimensão moral e espiritual, enquanto a experiência humana é atravessada pela tensão entre pecado, punição e possibilidade de salvação. Desse modo, a culpa desloca-se para o interior da consciência e transforma a vida interior em espaço permanente de vigilância, julgamento e conflito moral.

Em **O desconhecido**, de Lucio Cardoso, a culpa que atravessa José Roberto ultrapassa a dimensão individual ou estritamente psicológica. A narrativa constrói uma vida interior marcada por uma estrutura moral que distribui a condenação de maneira difusa, atingindo não apenas aqueles que transgridem explicitamente, mas também os que silenciam, se omitem ou incorporam a norma sem questioná-la. Assim, a culpa aparece não apenas como reação posterior ao erro, mas como forma de percepção da própria existência. Essa lógica manifesta-se desde as primeiras páginas da narrativa, quando a personagem, isolada no quarto da hospedaria, confronta a própria imagem no espelho:

A pontada do lado do coração foi desta vez o motivo que o chamou à realidade. 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 líquido do espelho azinhavrado. Nenhum movimento, nenhuma

contração alterou-lhe o rosto. Da manta a água escorria ainda, formava um riacho que deslizava sobre as tábuas enegrecidas. Durante um minuto ele permaneceu nessa posição, indiferente como se em torno tudo tivesse desaparecido. Nem mesmo o rumor da chuva chegava agora aos seus ouvidos; em torno dele, o silêncio era absoluto (Cardoso, 2000, p. 14).

A cena não funciona apenas como descrição de um estado físico ou ambiental. A “pontada do lado do coração” desloca o conflito para o corpo, enquanto a imagem refletida no espelho produz uma percepção degradada de si. José Roberto não se reconhece como figura íntegra, mas como “espectro sombrio” e “monstro”. A água, o espelho azinhavrado e o silêncio absoluto constroem um espaço de suspensão, no qual o mundo exterior perde consistência e o personagem se vê entregue à própria consciência. Desse modo, o trecho articula corpo, culpa e percepção de si, antecipando a forma como a novela representará o desejo homoerótico: não pela enunciação direta, mas por sinais corporais, imagens de degradação e silêncio.

Na novela, essa consciência não surge como espaço de pacificação espiritual ou reconciliação consigo mesmo. Ao contrário, transforma-se em lugar de perseguição psicológica, medo e sofrimento contínuo. Lúcio Cardoso constrói esse processo de interiorização da culpa já no primeiro capítulo, acompanhando o fechamento progressivo de José Roberto sobre si mesmo e conduzindo-o a um estado de isolamento e autopercepção degradada. O personagem permanece “face a face com os seus pensamentos, o seu segredo, o mistério para sempre revelado do seu miserável destino” (Cardoso, 2000, p. 14). A expressão “miserável destino” revela uma consciência que interpreta a própria existência como condenação predeterminada, da qual não parece haver escape. O adjetivo “miserável” não descreve apenas uma circunstância exterior; qualifica a maneira como José Roberto percebe a si mesmo. Já o termo “destino” fecha o horizonte de transformação, produzindo o efeito de uma sentença anterior à explicitação de qualquer falta concreta.

Essa inversão aproxima a cena da crítica de Agostinho de Hipona à falsa purificação. O teólogo recusa a teurgia porque ela promete purificar a alma por meios ilusórios, submetidos ao engano, ao medo e à ação de forças incapazes de curar verdadeiramente. Nesse quadro, a falsa purificação não liberta a alma, mas a mantém presa a uma ordem de perturbação. Em **O desconhecido**, a cena do lavatório encena movimento semelhante: a água, em vez de limpar simbolicamente a culpa, evidencia a degradação da personagem; o espelho, em vez de produzir reconhecimento pacificado, devolve uma imagem monstruosa, e o silêncio, em vez de indicar repouso, intensifica o confronto com o segredo.

Desse modo, a culpa não aparece ainda como confissão religiosa explícita, mas como forma de autopercepção condenatória. José Roberto vê a si mesmo por meio de imagens

associadas à sombra, à monstrosidade e ao apagamento do mundo exterior. O fato de “nem mesmo o rumor da chuva” chegar aos seus ouvidos indica que a cena se fecha sobre a vida interior da personagem, retirando-a da ordem comum dos acontecimentos e concentrando-a no confronto com o próprio segredo. Assim, a abertura da novela prepara a articulação posterior entre culpa, vigilância moral e necessidade de confissão: antes que a narrativa apresente a igreja, o padre ou a confissão, Lucio Cardoso já figura uma consciência que não encontra purificação possível e que interpreta a própria existência como condenação.

A culpa, em Agostinho de Hipona (2017), não se origina exclusivamente de um ato cometido pelo sujeito, mas encontra-se inscrita na própria condição humana desde o nascimento, assim a experiência da falta antecede a ação individual e integra a natureza do homem após a queda. Em **O desconhecido**, essa anterioridade manifesta-se na percepção de José Roberto, que, ao retornar às próprias lembranças, reconhece que o sentimento de inadequação o acompanhava desde a infância:

Fora um menino doente, e por isso é que aprendera a contar da janela os botões que nasciam, a seguir o desabrochar das túmidas corolas, a conhecer o dia em que se desfolhariam ao sopro do primeiro vento. À maior parte do tempo, ele passara na penumbra de quartos abafados, entre frascos de remédios e gravuras inúteis, que nada lhe sugeriam, senão uma saudade pungente e precoce (Cardoso, 2000, p. 31-32).

A memória assume, assim, função central e ambígua na construção da personagem, operando de forma simultaneamente reveladora e aprisionante. Nas **Confissões**, Agostinho compreende a memória como o espaço interior por excelência onde a alma se encontra consigo mesma e com Deus: “permite, eu te peço, e concede que eu percorra com a memória do presente os percursos passados de meu erro e te sacrifique a vítima do júbilo” (Agostinho, 2017, p. 58).

Nesse sentido, o retorno ao passado constitui um exercício de investigação moral, pois permite reconhecer as faltas, submetê-las à verdade divina e abrir a possibilidade da graça. Em Agostinho de Hipona, recordar não significa apenas recuperar acontecimentos anteriores, mas reorganizar espiritualmente a experiência vivida a partir da confissão e da busca de Deus. Em **O desconhecido**, esse mesmo movimento de retorno ao passado é realizado por José Roberto, mas esvaziado pela possibilidade de assumir outro destino. Contudo, o protagonista percorre a memória da infância e não encontra o caminho de volta, todavia encontra a confirmação de uma culpa que sempre esteve ali, anterior a qualquer ato, inscrita na própria forma de existir: “esse sentimento de solidão, essa ideia de viver à parte como um ser diferente, desde cedo, desde então o habitava” (Cardoso, 2000, p. 31). A memória não purifica nem conduz à conversão: “como um raio vindo misteriosamente da sua infância” (Cardoso, 2000, p. 33), reativando o

sofrimento originário e confirmando que o destino já estava selado antes de qualquer escolha. O desejo homoerótico não se apresenta, para José Roberto, como experiência passível de integração à própria existência. Ao contrário, sob o efeito da culpa, esse desejo passa a ser percebido como marca de falta, desvio e condenação moral.

A compreensão de José Roberto como sujeito constituído pela culpa ligada à cristandade ganha uma dimensão adicional quando se considera que a escrita de Lúcio Cardoso não é apenas ficção sobre o sofrimento religioso. Em seus **Diários**, Lúcio Cardoso (2013, p. 451) reflete sobre uma concepção do cristianismo profundamente marcada pelo conflito, pela dor e pela ruptura entre o sujeito e o mundo. Para o autor, o cristianismo é vivência de dilaceração interior, movimento de tensão permanente em que o indivíduo se aproxima de Cristo não pela paz, mas pela incompreensão, pela exclusão e pelo sofrimento. Essa concepção afasta-se de qualquer leitura conciliadora da fé e a compreende como experiência essencialmente trágica. Essa perspectiva permite compreender que, em **O desconhecido**, a culpa de José Roberto não funciona apenas como motivo narrativo isolado, mas como elaboração ficcional de uma visão religiosa em que o sujeito se percebe dividido entre aquilo que deseja e aquilo que reconhece como interdição moral.

Lúcio Cardoso, em seus **Diários**, registra uma passagem que permite aproximar sua escrita confessional dos conflitos que atravessam **O desconhecido**:

O vento sopra sobre a cidade. (São quatro horas da tarde e outros olhos espiam pelos meus olhos.) As árvores são densas e altas. Eu vejo, eu sei. Tudo o que se passa comigo talvez seja apenas um diabólico jogo dos sentidos, talvez o mundo, com seus homens tristes e suas horas de quintal e de sono, seja permanente e infindável - eterno na sua mediocridade. Talvez tudo o que eu fale seja apenas um eco desta solidão que dia a dia se faz mais minha. Não há árvores com febre, nem mortos transitando pelas ruas. O demônio é uma verdade sem efeito. Então não compreendo, calo-me, sufocado na desistência. A noite mais bela é a inventada. As grandes revoltas, quem sabe, talvez sejam transes de momento. Restam as minhas paisagens, e as ruínas deste mundo que em vão tento levantar. No entanto, as visões são tão fortes, tão onipresentes, e me reclamam com tal impaciência que se confundem em mim ao próprio instinto da vida. Não sei quem sou, apenas a dor se aproxima e, neste terreno de ânsia, apalpo o desconhecido que me habita e que cheio de sangue e de suor reponta inédito para o futuro (Cardoso, 2013, p. 541).

No trecho, a escrita confessional de Lúcio Cardoso registra uma experiência marcada pela instabilidade emocional, pela dúvida e pela sensação de atravessamento por forças que escapam ao controle do eu. A imagem de um olhar que não pertence inteiramente ao sujeito indica uma percepção dividida: aquele que vê já não se reconhece plenamente como dono do próprio olhar. Essa instabilidade se intensifica pela hesitação recorrente, que suspende qualquer certeza e transforma a experiência interior em campo de dúvida. O que se manifesta no diário

é, portanto, um eu instável, situado entre a tentativa de compreender o mundo e a impossibilidade de nomear aquilo que o habita.

Essa experiência diarística permite estabelecer uma relação com **O desconhecido**, especialmente com a trajetória de José Roberto. Na novela, a personagem também é construída a partir da instabilidade, do deslocamento e da dificuldade de reconhecer-se. Inicialmente apresentado como figura sem identidade definida, o homem recebe de Aurélia o nome de outro trabalhador, já morto. A nomeação, portanto, não revela uma identidade própria, mas impõe uma identidade proveniente do exterior, marcada pela substituição, pela morte e pela perda de autonomia subjetiva. Desse modo, a crise identitária que, nos **Diários**, aparece na indeterminação do eu e na perturbação do olhar, reaparece, na novela, como condição narrativa da personagem.

A escrita confessional dos **Diários** e a ficção de **O desconhecido** não se apresentam como domínios separados, mas como dois modos de elaboração do mesmo problema. A passagem de um para o outro revela uma coerência profunda, na qual a confissão é vivida como forma de sofrimento que não encontra absolvição. Essa estrutura afasta a culpa do campo exclusivamente psicológico e a insere em uma dimensão moral e teológica mais profunda. A narrativa mobiliza uma concepção de sujeito marcada pela reflexão sobre o pecado original, segundo a qual a falta não se limita ao ato individual, mas integra a própria condição humana após a queda. Como indicam os escritos, Lúcio Cardoso compreendia a razão como a própria substância desse pecado: “o pecado original como tragédia. Existência de um estado anterior sem falhas, sem corrupção. Queda. Não estamos em nosso lugar” (Cardoso, 2013, p. 47). Desse modo, o autor constrói, na novela, uma subjetividade atravessada pela reflexão de Agostinho de Hipona (2017) acerca do pecado original, segundo a qual a culpa antecede a ação individual e participa da própria condição humana:

E eis que ali fui atingido pelo açoite de uma doença corporal, e já ia para as profundezas, carregando todos os males que cometera contra ti, contra mim e contra outros, muitos e graves além do grilhão do pecado original pelo qual todos morremos em Adão. Com efeito, nenhum deles tu me perdoaras em Cristo, nem este dissolvera em sua cruz as inimizades que eu contraíra contigo pelos meus pecados (Agostinho, 2017, p. 99).

Nesse contexto, a escrita confessional de Lúcio Cardoso, materializada em seus diários, não funciona como um simples registro cotidiano, mas como um embasamento teórico do próprio autor que compreende a literatura como uma condição de vida. Nesse espaço íntimo, a vontade dividida, conceito central da teologia de Agostinho de Hipona, manifesta-se como uma consciência que quer e não quer simultaneamente, habitando um limiar sem horizonte de

resolução.

Lúcio Cardoso (2013) critica severamente a domesticação da imagem do Salvador pela Igreja moderna e reivindica a figura de um Cristo marcado pela agonia e pelo paroxismo, exigindo uma participação subjetiva no sofrimento divino através da própria carne. Para o autor, o conhecimento da divindade exige que o indivíduo experimente o peso da culpa em uma existência que o próprio Lúcio Cardoso descreve como “o inferno em vida”:

Conheço poucas pessoas que tenham conseguido estabelecer desde já o inferno definitivo em suas vidas, tanto o inferno é uma realização difícil como que para qualquer obra que para ser levada a efeito necessita as forças do absoluto. Mas de uma sei que conseguiu plenamente viver uma condenação antecipada. Só que, por mais estranho que pareça, ela o ignora. Por uma espécie de obliteração que acontece a certos doentes, perdendo de vista a saúde e julgando que o mundo inteiro é feito apenas de doença (Cardoso, 2013, p. 481)

A imagem do “inferno em vida” desloca a condenação do plano exclusivamente escatológico para o interior da experiência humana. O sofrimento deixa de ser apenas expectativa de punição futura e transforma-se em condição presente da consciência. A condenação reorganiza a percepção de si e do mundo, produzindo um estado contínuo de conflito moral. É nesse ponto que a reflexão diarística se articula à leitura de **O desconhecido**: no encontro entre José Roberto e Paulo, o desejo não aparece como experiência pacificada, mas como força atravessada pela interdição, pela vergonha e pela culpa cristã.

A culpa, assim, não apenas atinge a consciência, mas reconfigura o real, instaurando um estado contínuo de sofrimento moral. É nesse estado que o desejo se inscreve como uma das formas mais intensas da culpa. Em **O desconhecido**, o encontro entre José Roberto e Paulo evidencia tal estrutura: a aproximação dos corpos é imediatamente vivida como flagrante de uma falta, de modo que o desejo emerge já atravessado pela interdição e pela consciência da culpa. O remorso integra a própria experiência de desejar e converte o erotismo em espaço de tensão moral.

Essa articulação entre desejo e culpa, dramatizada na relação entre José Roberto e Paulo, encontra nos próprios **Diários** uma formulação crítica. Ao refletir sobre a sexualidade na literatura, Lúcio Cardoso desloca o erotismo do campo exclusivamente temático para o campo dos conflitos interiores não resolvidos. O sexo deixa de aparecer apenas como elemento narrativo e passa a funcionar como índice de uma tensão íntima que não encontra integração plena. Não por acaso, é ao comentar a obra de Octavio de Faria que Cardoso enuncia com maior clareza essa concepção, deslocando a discussão da sexualidade do plano exclusivamente moral para o interior da constituição do escritor:

Essa insistência no sexo, esse “pecado” do sexo. Obliteração da vista do autor: se não o compreendemos, é porque não se trata de um problema de ordem geral, mas um problema do autor. A obsessão do sexo, em Octavio de Faria, é uma ressonância do passado, um eco infantil, do qual ele não conseguiu se libertar. O sexo a que parecem presos seus personagens, é um sexo “narrado”, e não “vivido”, porque não é uma equação resolvida pelo autor, e não o será nunca, ainda que ele “peque” o maior número de vezes possível. A verdade é que para se ser um pecador total é necessário se amar o pecado, e para Octavio de Faria, pecar é como ir à igreja salpicar-se de água benta, um ato “acontecido”, e não “incorporado” à sua natureza (Cardoso, 2013, p. 482).

Nesse trecho de seu diário, Lúcio Cardoso rejeita a interpretação do erotismo como simples questão estética ou social. Para o autor, o sexo aparece como sintoma de uma estrutura subjetiva marcada pela repressão e pela permanência de conflitos não resolvidos. Essa leitura revela uma concepção profundamente interiorizada da criação literária. Assim, a novela **O desconhecido** deixa de ser entendida apenas como construção ficcional e passa a ser percebida como manifestação indireta da subjetividade do escritor, na qual, a repetição do tema sexual denuncia uma tensão não superada.

A contribuição de John Boswell (1998) é fundamental para compreender que a culpa associada à sexualidade homoerótica não constitui um dado natural da tradição cristã, mas um produto histórico construído de forma seletiva e, muitas vezes, contraditória. Boswell desmonta sistematicamente a ideia de que a Bíblia e o pensamento cristão primitivo foram os principais responsáveis pela condenação da homossexualidade, demonstrando que fatores sociais, políticos e filosóficos também desempenharam papel decisivo nesse processo.

O primeiro argumento central de Boswell (1998, p. 43) concentra-se justamente na aplicação seletiva das Escrituras. O autor observa que os mesmos textos bíblicos utilizados para condenar práticas homoeróticas condenam igualmente a hipocrisia, a avareza e outras condutas morais, sem que essas infrações tenham recebido o mesmo tratamento persecutório ao longo da história cristã. A condenação do homoerotismo não decorre apenas da existência do texto sagrado, mas da forma pela qual determinadas práticas foram isoladas, enfatizadas e transformadas em núcleo privilegiado da transgressão moral.

Essa lógica seletiva também alcança a recepção da literatura homoerótica. A presença de antecedentes literários passou a funcionar como mecanismo de deslegitimação da experiência subjetiva representada nos textos. O desejo homoerótico foi frequentemente reduzido à condição de imitação estética, exercício formal ou repetição cultural, como se a existência de modelos anteriores anulasse a possibilidade de uma experiência efetivamente vivida. Portanto, o problema desloca-se para a dificuldade histórica de reconhecer legitimidade à experiência homoerótica enquanto experiência humana plena. O desejo homoerótico passa a

existir sob um regime constante de suspeita, no qual o sujeito precisa justificar aquilo que sente antes mesmo de expressá-lo.

A consciência interioriza a ideia de que o desejo constitui algo deslocado, ilegítimo ou incompatível com a ordem moral. Lúcio Cardoso, em **O desconhecido**, organiza essa estrutura no desejo que não surge como descoberta positiva da própria identidade, mas como experiência atravessada pela repressão e pela culpa. A atração por Paulo instala-se dentro de uma consciência já moldada pela culpa e pela percepção de inadequação que carrega de si:

Devagar, examinando-lhe a face, José Roberto ia reconstituindo a sua existência, medindo, comparando com a sua. A infância daquele [Paulo] fora bem diferente, solto nos campos, sem quartos abafados, cochichos e recriminações. Por que o destino era tão injusto, cumulando a uns de tudo o que faltava completamente a outros? Paulo tinha-se estendido sobre a palha, e agora a luz dava em cheio no seu rosto; sim, era forçoso confessar, os seus traços eram admiravelmente regulares, tudo parecia bem colocado naquela face embebida ainda na luz da adolescência (Cardoso, 2000, p. 34).

Ao observar Paulo, José Roberto projeta sobre ele a imagem da liberdade, da juventude e da harmonia física. O desejo concentra-se na beleza do rapaz, descrita pela regularidade dos traços e pela luminosidade ainda ligada à adolescência. Essa contemplação intensifica a percepção dolorosa que o protagonista possui da própria inadequação. Quanto mais reconhece em Paulo uma imagem de plenitude, mais se aprofunda a consciência de sua fragilidade emocional e de seu deslocamento interior. A atração surge acompanhada pela culpa e pela necessidade constante de repressão. O reconhecimento da beleza de Paulo assume a forma de uma confissão involuntária, produzida por uma consciência que procura conter e silenciar o próprio desejo.

A amizade com Paulo ocupa progressivamente o centro da experiência emocional de José Roberto, que passa a observá-lo de maneira contínua e intensa. O vínculo entre os dois ultrapassa a convivência cotidiana e transforma a proximidade em espaço silencioso de circulação do desejo. O protagonista vigia os próprios sentimentos enquanto se aproxima de Paulo, convertendo a amizade em experiência marcada simultaneamente pelo desejo, pela repressão e pela culpa. A aproximação afetiva intensifica o conflito interior, pois o contato com o outro faz emergir sentimentos que a consciência não consegue admitir plenamente. Lúcio Cardoso descreve a encenação de um desejo latente, tensionado entre o olhar e o silêncio, entre a aproximação sensível dos corpos e a constante vigilância moral que recai sobre eles:

Dir-se-ia que se esforçavam para fazer o menor rumor possível, pois de vez em quando se detinham e olhavam em torno com cuidado, como se temessem despertar a atenção de alguém. José Roberto sentiu-se assaltado por um súbito pressentimento: decerto, era a eles que procuravam. Também Paulo devia ter tido a ideia semelhante, pois o seu olhar abandonou a escuridão da noite e

fixou um tanto 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, deversem lutar juntos para se libertarem (Cardoso, 2000, p. 36).

Há um desejo em jogo: desejo de ver, de tocar, de conhecer, que é interditado pela norma e, por isso, precisa ser enunciado nas entrelinhas da linguagem, sendo marcado por uma mistura de culpa, encantamento e resistência. Embora o trecho não declare explicitamente o desejo, insinua-se um homoerotismo latente, perceptível na proximidade dos corpos, na respiração compartilhada e no silêncio carregado, como se algo necessitasse ser confessado. A frase “devessem lutar juntos para se libertarem” reforça a ideia de uma aliança instintiva diante da ameaça externa, mas também sugere a emergência de um vínculo íntimo e não nomeado. O teólogo Agostinho de Hipona reflete que o desejo é compreendido como uma forma de desvio da vontade, uma inclinação desordenada que distância o homem de Deus: “Ao buscar estes prazeres, não devemos nos afastar de Ti, ó Senhor, nem rejeitar a Tua Lei” (Agostinho, 2017, p. 37).

A personagem de José Roberto é herdeira desse peso teológico e histórico, carregando em seu corpo e em sua alma as marcas de um sistema que transforma o desejo em culpa e a identidade em ausência. Sua subjetividade é atravessada por séculos de doutrinação cristã que associam o prazer ao pecado e o amor entre iguais à heresia. Ao não nomear seu desejo, José Roberto não apenas se submete à norma: ele expressa, por meio do silêncio, a profundidade de sua ferida existencial. O apagamento de sua identidade não é uma recusa voluntária, mas o efeito direto de um discurso que há séculos condena sua forma de amar como ilegítima, impura, contrária à vontade divina.

Essa dinâmica encontra ressonância na reflexão de Agostinho de Hipona acerca do furto das peras nas **Confissões**. O objeto da transgressão perde importância diante da satisfação produzida pelo próprio prazer do proibido. O desejo não se dirige à utilidade material, mas à excitação provocada pela ruptura da ordem moral (Agostinho, 2017, p. 54). A transgressão revela uma vontade atraída pela experiência da infração e pela possibilidade de experimentar uma liberdade fundada no rompimento dos limites éticos. A presença do outro ocupa função decisiva nesse processo, pois a cumplicidade reorganiza a relação do sujeito com a própria consciência e com o erro.

A amizade transforma-se em espaço de sedução emocional e de enfraquecimento da resistência moral, de modo que o vínculo afetivo passa a estruturar a própria experiência da

culpa. O desejo reprimido intensifica a vigilância da consciência e aprofunda a percepção de inadequação moral, porque a presença do outro concentra simultaneamente atração, interdito e medo da condenação. A interioridade deixa de funcionar como espaço de proteção e transforma-se em território de conflito contínuo entre desejo e repressão. Cada aproximação de Paulo reativa, em José Roberto, a consciência de uma falta que ele não consegue nomear nem suprimir.

A relação entre José Roberto e Paulo condensa o envolvimento emocional reprimido, o desejo interdito e a culpa interiorizada em uma tensão sem possibilidade de resolução dentro dos limites impostos pelo sistema doutrinário que atravessa o protagonista. Esses elementos alimentam continuamente o conflito presente na culpa do protagonista e produzem um estado permanente de suspensão, no qual o desejo permanece impossibilitado de realização, enquanto a culpa cresce sem encontrar justificativa concreta. A tensão acumulada conduz inevitavelmente ao crime no moinho. Quando a possibilidade de partir com Paulo desaparece, a destruição surge como única forma de ação ainda disponível ao protagonista.

Agostinho de Hipona afirma que a culpa provém dos desejos e ações humanas que são contrários às vontades de Deus, assim, os seres humanos estão propensos ao pecado e à tentação dos desejos da carne. Para o filósofo, os desejos sexuais são pecados resultantes da natureza humana caída pela desobediência de Adão e Eva, que, ao provar do fruto proibido, gerou originalmente o pecado. Sendo o ser humano consciente de suas transgressões e responsável pela busca do perdão de Deus, Agostinho de Hipona narra não apenas sua conversão espiritual, mas, principalmente, o combate íntimo contra a força desordenada de seus desejos, e a sexualidade não é apenas a função do corpo, mas o lugar da queda e da desordem da alma: “O prazer mundano também tem seu encanto, assim como o poder de vencer e de dominar” (Agostinho, 2017, p. 37).

Rafael M. Mérida Jiménez (2023, p. 16), em **Contra Naturam**: O homoerotismo na cultura europeia medieval não ibérica, observa que a negação e a condenação do desejo homoerótico constituem faces complementares de uma mesma estratégia de poder, cujo objetivo era, e ainda é, impor um modelo único de sexualidade fundado na lógica da reprodução, na normatividade da aliança matrimonial e na obediência à ordem natural instituída por Deus. Assim, o homoerotismo não apenas foi silenciado, mas sistematicamente condenado como heresia contra a própria essência da criação divina. O prazer, sobretudo aquele que não resulta em reprodução, é combatido como argúcia satânica do mal que ameaça a pureza do povo escolhido: “O prazer será esmagado e valorizado como argúcia satânica, como perda da Virtude,

como representação do Mal” (Jiménez, 2023, p. 16).

O homoerotismo, nesse discurso, é mais do que proibido, ele é declarado “contra a natureza”, pois viola o imperativo divino da fertilidade expresso na ordem divina. Como observa Jiménez (2023, p. 17), a repressão do desejo homoerótico não opera apenas pela negação explícita, mas também pela condenação sistemática que transforma o prazer em um signo do mal e o corpo em território de vigilância. Ao mesmo tempo, essa construção moral se sustenta em um discurso exclusivamente da verdade cristã, que marginaliza práticas e valores de outras tradições culturais, como a grega e a romana, onde o homoerotismo possuía status social e valor simbólico positivos, inclusive em contextos religiosos e cívicos. Portanto, a Igreja, como aponta o autor, torna-se não apenas guia espiritual, mas também reguladora do pensamento, da arte e das práticas sexuais. Jiménez reflete:

Boa parte da vida cotidiana e da cultura estiveram dominadas direta ou indiretamente pela órbita eclesiástica, de maneira que não podemos entender as criações artísticas daqueles séculos sem atender sua sombra, ao mesmo tempo, vigilante, protetora e ameaçadora. Os tempos medievais poderiam entender-se, assim, como a época em que o cristianismo exerceu um maior controle social, de forma que a admiração que nos provocam os afrescos românicos, as torres góticas ou os primeiros testemunhos poéticos escritos em língua vulgar, cada vez mais afastados do latim canônico, deveriam ajudar-nos também a compreender o férreo jugo sob o qual se moviam diretamente nossos antepassados (e antepassadas) (Jiménez, 2023, p. 17).

Essa tradição repressiva também atravessa a novela de Lúcio Cardoso, na qual os desejos sexuais e os prazeres interditados emergem em uma atmosfera densa, ambígua e atravessada pela culpa. Desde a infância, José Roberto é constituído sob o peso de uma ordem familiar e religiosa que converte o corpo e o desejo em territórios de vigilância, correção e expiação. Criado pela avó, mulher cristã devota e rigorosamente orientada por valores morais, o protagonista cresce em um ambiente no qual a obediência e o silêncio funcionam como mecanismos de controle subjetivo. A ausência da mãe e a presença esporádica do pai aprofundam essa experiência de desamparo, pois impedem a elaboração afetiva de sua origem e reforçam a percepção de si como sujeito deslocado, incompleto e condenado à solidão. Embora responsável por sua criação, a avó o trata como um fardo, insinuando, de modo velado, que sua existência constitui uma falha a ser suportada e corrigida pela submissão à moral cristã. Desse modo, José Roberto interioriza a culpa como princípio de sua própria identidade, passando a perceber-se como alguém cuja existência parece contrariar os ideais de pureza, retidão e ordem natural que sustentam o discurso repressivo:

Quantas vezes imaginara perguntar-lhe coisas a respeito dessa mãe que não conhecera, forjara planos, para deixar, afinal, que tudo tombasse nessas extensas pausas em que se prolongavam as visitas. Quantas vezes o fitara de

olhos úmidos, ansioso para uma palavra mais carinhosa levantasse a ponta do véu misterioso... uma ou outra vez ele remexia vagarosamente o açúcar no fundo da xícara, provava o remédio em silêncio; partia depois como uma sombra, como o tardio fantasma que sempre fora (Cardoso, 2000, p. 32-33)

A ausência, o silêncio e a negligência familiar contribuem para a formação de um sujeito que não se reconhece pertencente ao mundo. O abandono afetivo, aliado à vigilância moral imposta pela avó, inscreve no corpo de José Roberto não apenas o sofrimento emocional, mas a interiorização de uma falha, como se a sua existência, conflitasse com os ideais de pureza e retidão cristã. Essa sensação de inadequação é aprofundada por suas reflexões íntimas, quando sugere que “vivía doente”, que “aquele mal sempre o acompanhava”, e se perguntar: “por que ele nascera assim?”. Tais questionamentos evidenciam que as categorias de sexualidade não são naturais, mas produzidas por discursos de poder, em especial o desejo homoerótico, que são patologizadas, culpabilizadas e marginalizadas por esses discursos.

O filósofo Mircea Eliade, em **O Sagrado e o profano**, reflete sobre a tensão entre dessacralização moderna e a persistência estrutural do sagrado na experiência humana. Eliade argumenta que a modernidade não elimina o religioso, mas o reconfigura em práticas e símbolos como ritos de passagem seculares, mitologias, terapia com estruturas iniciáticas, que continuam a organizar o sentido, tempo e subjetividade. A noção de *homo religiosus* e o homem arreligioso permite pensar a permanência dos vestígios do sagrado na constituição da subjetividade moderna. Mesmo quando o homem profano busca se libertar da transcendência, sua experiência segue atravessada por símbolos, mitos e rituais que carregam a memória das práticas religiosas ancestrais. Sob uma perspectiva cristã, Eliade (1992, p. 102) sugere que essa incapacidade de viver conscientemente a experiência religiosa pode ser compreendida como uma nova queda: o afastamento da transcendência não elimina o vínculo com o divino, mas o relega às profundezas do inconsciente, onde continua a atuar como resíduo estruturante da experiência humana. O filósofo completa:

Toda crise existencial põe de novo em questão, ao mesmo tempo, a realidade do Mundo e a presença do homem no Mundo: em suma, a crise existencial é “religiosa”, visto que, aos níveis arcaicos de cultura, o ser confunde-se com o sagrado. Conforme vimos, é a experiência do sagrado que funda o mundo, e mesmo a religião mais elementar é, antes de tudo, uma ontologia. Em outras palavras, na medida em que o inconsciente é o resultado de inúmeras experiências existenciais, não pode deixar de assemelhar-se aos diversos universos religiosos. Pois a religião é a solução exemplar de toda crise existencial, não apenas porque é indefinidamente repetível, mas também porque é considerada de origem transcendental e, portanto, valorizada como revelação recebida de um outro mundo, trans humano. A solução religiosa não somente resolve a crise, mas, ao mesmo tempo, torna a existência “aberta” a valores que já não são contingentes nem particulares, permitindo assim ao

homem ultrapassar as situações pessoais e, no fim das contas, alcançar o mundo do espírito (Eliade, 1992, p. 101).

Os sentimentos de José Roberto revelam um ponto essencial da reflexão teórica de Mircea Eliade (1992), a formação de um sujeito dilacerado pela experiência da falta e pela permanência subterrânea do sagrado. Em um primeiro momento, a trajetória do personagem evidencia como a negligência familiar e a vigilância moral da avó inscrevem em seu corpo e em sua consciência a percepção de uma falha irremediável. Durante sua infância, José Roberto sentia-se um menino “estranho”, diferente dos outros, frequentemente sozinho e alvo de olhares cheios de desconfiança e julgamento. O protagonista admite, com certa tristeza, que carregava dentro de si “algo” que o distanciava das pessoas, algo indefinido, sem nome ou forma, mas que sempre esteve presente desde a infância: “Era o seu mal, a doença que um médico da cidade lhe tinha anunciado com a fisionomia grave, explicando a origem através de palavras confusas” (Cardoso, 2000, p. 116). Esse sentimento de ser “outro” entre os demais seres, é central para a formação do sujeito homoerótico na cultura cristã ocidental. Não é apenas o desejo que o marginaliza, mas a percepção de si como falha, como um ser desviante que precisa ser contido ou curado.

José Roberto é confrontado pelo médico, que tenta levá-lo a associar seus sintomas físicos a fatores emocionais inconscientes, ele reage com resistência e silêncio:

Agora, sob a chuva, encostado à parede da casa, revia com intensa nitidez tudo o que se passara naquela tarde, sua ida ao médico, a espera na sala repleta de gente, uma senhora gorda, vestida de cor-de-rosa, que lia atentamente uma revista policial. Depois, a porta que se abria, o médico em avental branco, o divã na obscuridade da sala. “Que é que o senhor sente?” E de repente tudo aquilo lhe parecera tão inútil! Para que conservar uma vida que não amava? E, às sucessivas perguntas do médico, fora respondendo sem vontade, numa voz arrastada, como quem cumpre uma obrigação. “O senhor, na sua infância...”, dizia o médico. Contara então como fora sempre um menino esquisito, como todos o olhavam desconfiados, como fora aos poucos compreendendo que alguma coisa o separava dos outros. O médico o examinava com uma curiosidade que não era exclusivamente profissional. E ele ficara em silêncio, sem saber o que dissesse. O doutor, então, depois de lhe tomar o pulso, auscultara seu coração, consultara fichas. “O senhor deve ter cuidado, o seu caso é grave.” Mas jamais conseguira emprestar àquelas palavras o seu significado exato. Era como se tentasse dar um nome diferente à morte que estava tão habituado a sentir prisioneira no fundo do seu ser (Cardoso, 2000, p. 116).

Na consulta, José Roberto reconhece sua diferença, mesmo que não nomeada, mas relacionada à exclusão, à vergonha e a perturbação que lhe acompanha desde a infância. A presença do médico, nesse contexto, atualiza o papel das instituições de poder, como a medicina, a psicologia, a psicanálise e o saber científico, na tarefa de nomear aquilo que escapa

à norma. Aqui podemos observar o marco de uma identidade homoerótica reprimida, moldada desde cedo pela vigilância. O corpo doente torna-se, assim, metáfora da identidade reprimida, da dor que não pode ser verbalizada sem trazer consigo a vergonha. José Roberto, conduzido em um diálogo intenso com o médico, que busca acessar aspectos profundos de sua vida psíquica, reflete a escuta atenta do profissional que se articula com diversos questionamentos insistentes sobre sua infância, a relação com o pai e as possíveis origens de seu sofrimento. O médico funciona como um espelho inquisidor, que tenta romper o silêncio, mas encontra a resistência do protagonista. José Roberto relembra seu diagnóstico de uma doença incurável, associada implicitamente à morte: “Era como se tentasse dar um nome diferente à morte que estava tão habituado a sentir prisioneira no fundo do seu ser” (Cardoso, 2000, p. 116).

Na teoria de Freud, o pai, como arquétipo da cultura, da experiência infantil aos mitos coletivos, nasce da infantilização da experiência humana. O psicanalista, Jurandir Freire Costa, em **Psicanálise e contexto cultural**, reflete que Freud compreende a religião como um sistema de consolo, compulsivo e neurótico. A Natureza sentida como um ato esmagador e, por isso, antropomorfizada sob a forma de uma figura paternal, não um “homem”, mas alguém ambivalente, que oferece proteção e punição, “pai”. Costa (1989, p. 73) reflete que o medo que o adulto sente da morte e do acaso é o mesmo que a criança experimenta diante do pai: temor, dependência, reverência. Assim, a religião seria uma continuação do Complexo de Édipo no plano da coletividade, ou seja, uma cultura que surge de maneira simbólica às estruturas que imitam a organização familiar: a lei, a hierarquia, o interdito e a promessa de salvação.

Na concepção freudiana, a religião opera como uma repetição ritualizada e regressiva de uma experiência infantil de medo e dependência, mais precisamente, da relação com o pai: “A cultura já estava lá, quando o primeiro filho imaginou a natureza com um Deus-Pai ameaçador e inventou o Deus-Pai protetor para defendê-lo da ameaça” (Costa, 1989, p. 75). De acordo com Costa, Freud compartilha aqui da tradição iluminista francesa que via na religião uma superstição a ser superada pela razão, e a crença seria, então, sintoma de fraqueza. Assim, o povo não teria condições subjetivas ou materiais para a “educação do desejo” que permitiria a superação da fé, e assim, a religião se firma como um produto de elite fabricado para os dominados.

O estudo da culpa é complexo e atravessa múltiplas dimensões que se articulam de maneira crítica. A primeira delas é a dimensão moral, relativa ao sujeito diante de suas próprias ações. A segunda é a ética, que regula o convívio humano e exige responsabilidade e consciência individual para além das convenções estabelecidas. A terceira é a psicológica, que

diz respeito ao modo como o indivíduo elabora internamente esse processo. A quarta é a jurídica, ligada à responsabilidade individual ou coletiva tal como codificada nas estruturas sociais. A quinta e última é a da reparação e remissão, vinculada à justiça divina e às doutrinas religiosas que orientam o percurso do perdão pelo pecado, dimensão que constituiu o foco analítico deste subcapítulo.

Importa destacar, contudo, que a reflexão aqui empreendida não se esgota neste momento. Nos capítulos seguintes, a análise será aprofundada na direção das dimensões míticas que a narrativa articula em torno do desejo, da culpa e da religiosidade, compondo progressivamente um quadro mais completo da relação entre homoerotismo, religiosidade e mito na obra de Lúcio Cardoso. É precisamente a culpa compreendida como estrutura temporal irreversível, uma culpa cristã sem redenção possível, que o próximo momento da análise buscará examinar.

2.3- “Encontrar essa face lacerada a espreitá-lo no silêncio”: O espaço de clausura

O espaço religioso e o imaginário mítico operam como horizontes de sentido para o protagonista de **O desconhecido**, delimita os contornos de sua experiência subjetiva e orientam a construção do espaço e do tempo na narrativa. A partir da articulação entre as personagens, as estruturas patriarcais e os elementos religiosos, pretende-se evidenciar como Lúcio Cardoso constrói, na novela, uma representação trágica de uma dada subjetividade, marcada pela tensão permanente entre desejo, culpa e promessa de redenção.

Ao estruturar a narrativa em torno de uma busca desesperada por regeneração pessoal, o autor utiliza recursos associados ao terror na construção da atmosfera e na descrição da decadência da Fazenda dos Cata-Ventos, convertendo esse espaço em signo de um silêncio que aponta para a necessidade de destruição de uma ordem exaurida como condição para um possível renascimento do homem. Nesse contexto, o recurso mítico empregado por Lúcio Cardoso oferece um campo interpretativo para a trajetória de José Roberto e, ao mesmo tempo, organiza a própria estrutura da novela, marcada por um movimento circular em que fim e início se fundem continuamente. A circularidade construída por Lúcio Cardoso em **O desconhecido** opera, assim, como um processo de regressão que se apresenta como etapa necessária para a tentativa de um recomeço de José Roberto. No capítulo “Escatologia e Cosmogonia”³, Mircea Eliade (2016), analisa como as sociedades humanas, das mais primitivas às modernas,

³ O capítulo integra a obra: ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Tradução de Pola Civelli. 6ª reimpressão da 6. ed. de 2000. São Paulo: Perspectiva, 2016. (Coleção Debates, 52).

constroem narrativas sobre o fim do mundo em estreita relação com os mitos de origem.

No pensamento mítico, a cosmogonia e a escatologia operam como eixos articulados pela necessidade de regeneração. Eliade (2016, p. 12) afirma que a cosmogonia, enquanto narrativa de criação é aceita como uma história verdadeira e sagrada, uma vez que a própria existência do cosmo valida o seu conteúdo. A escatologia, por sua vez, designa as narrativas míticas sobre o fim do mundo como uma etapa indispensável para a regeneração do Universo. A destruição cósmica, frequentemente motivada pelos pecados humanos, implica uma necessária regressão ao caos primordial.

Eliade, ao articular os conceitos de escatologia e cosmogonia, demonstra que, nas estruturas religiosas tradicionais, a destruição não é um aniquilamento definitivo, mas uma condição necessária para destruir o velho mundo a fim de recriá-lo. O historiador reflete que a motivação central para os mitos e movimentos sobre o fim do mundo nas sociedades arcaicas reside na convicção de que o Cosmo se desgasta e degenera inevitavelmente com o passar do tempo. Nessa perspectiva, o mundo atual é percebido em um estado de degradação e “fadiga cósmica”, tornando-se velho e cansado, o que exige uma destruição radical para que uma nova criação ocorra. Assim, os mitos de dilúvio, incêndio ou cataclismo não narram o desaparecimento definitivo do real, mas a regressão ao Cosmo. Esse retorno ao estado funciona como uma cosmogonia do futuro ao Caos primordial, sendo a condição indispensável para que uma nova ordem surja, restaurando a perfeição absoluta dos primórdios.

A escatologia arcaica, portanto, não se opõe à criação; pelo contrário, funciona como sua etapa necessária de regeneração, integrando-se a um modelo cíclico de tempo no qual o fim e o recomeço compartilham a mesma lógica de retorno à origem. Eliade reflete:

Numa fórmula sumária, poder-se-ia dizer que, para os primitivos, o Fim do Mundo já ocorreu, embora deva reproduzir-se num futuro mais ou menos distante. Com efeito, os mitos de cataclismos cósmicos são extremamente difundidos. Eles contam como o Mundo foi destruído e a humanidade aniquilada, com exceção de um casal ou de alguns sobreviventes. Os mitos do Dilúvio são os mais numerosos e quase universalmente conhecidos (embora extremamente raros na África). Ao lado dos mitos diluvianos, outros relatam a destruição da humanidade por cataclismos de proporções cósmicas: tremores de terra, incêndios, desabamento de montanhas, epidemias, etc. Evidentemente, esse Fim do Mundo não foi radical; foi antes o Fim de uma humanidade, à que se seguiu o aparecimento de uma nova humanidade. Mas a imersão total da Terra nas Águas ou sua destruição pelo fogo, seguida pela emergência de uma Terra virgem, simbolizam a regressão ao Caos e à cosmogonia (Eliade, 2016, p. 53-54).

A relação entre a formulação de Eliade e a novela de Lúcio Cardoso define-se por inversão. **O desconhecido** mobiliza a estrutura mítica descrita pelo historiador, segundo a qual

a destruição funciona como regressão ao Caos e condição para uma nova criação, contudo, a narrativa suprime o desfecho regenerador previsto por essa lógica. No mito, o fim do mundo constitui a etapa necessária do recomeço, pois a destruição da ordem degradada possibilita a emergência de uma nova realidade. Na novela, entretanto, essa passagem não se realiza. A trajetória de José Roberto encena uma regressão sem restauração, na qual a busca por reinício conduz não à recomposição da existência, mas à confirmação de sua ruína.

A chegada de José Roberto à Fazenda dos Cata-Ventos pode ser lida, inicialmente, como entrada em um espaço de possível transformação. O deslocamento do protagonista para o interior, sua condição de desconhecido e a adoção de um novo nome parecem sugerir uma ruptura com a existência anterior. Entretanto, a narrativa de Lúcio Cardoso desfaz progressivamente essa expectativa. O que se anuncia como possibilidade de recomeço converte-se em retorno obsessivo ao mesmo núcleo de angústia: a culpa, a solidão, a memória da infância doente e o desejo que não pode ser assumido. Nesse sentido, a aproximação com Eliade deve ser mantida de modo pontual. Se, nas estruturas míticas analisadas pelo historiador, a destruição do velho mundo pode preparar uma nova criação, em **O desconhecido** essa lógica é invertida. Há crise, queda, repetição e regressão ao caos, mas não há regeneração. A novela conserva a forma do retorno, mas retira dele sua dimensão salvífica.

Essa impossibilidade aparece já na abertura, quando o quarto da hospedaria deixa de funcionar como abrigo e se converte em espaço de confinamento:

Agora ouvia a chuva escorrer pesadamente do lado de fora. A janela, mal amarrada com um barbante, rangia fustigada pelo vento. Apoiado de encontro à parede, ouvia menos o rumor do temporal desencadeado na noite escura do que o bater precipitado do próprio coração. Ainda não tinha tirado a manta que lhe cobria a cabeça, e a água descia lentamente pelos seus ombros, formando uma poça no chão. Um, dois minutos, quanto tempo permaneceu ele nessa posição imóvel, o olhar perdido, sem nenhum pensamento fixo? Uma rajada mais forte rebentou o barbante, a janela se abriu com estrondo. O homem voltou a si com um suspiro, debruçou-se sobre a escuridão, sondou a noite em toda a sua desolada profundidade. (Cardoso, 2000, p. 13).

A atmosfera de terror não é construída apenas pelo estado psicológico do protagonista, mas pela materialidade dos elementos cênicos. A janela “mal amarrada com um barbante” institui um limiar precário entre o dentro e o fora; quando a “rajada mais forte rebentou o barbante” e “a janela se abriu com estrondo”, rompe-se a única fronteira de proteção entre o sujeito e a violência da noite (Cardoso, 2000, p. 13). O recolhimento, que numa lógica mítica poderia sugerir preparação para o recomeço, converte-se em experiência de desamparo.

Nesse espaço fechado, a percepção do protagonista volta-se para dentro, o desconhecido ouve “menos o rumor do temporal desencadeado na noite escura do que o bater precipitado do

próprio coração”, de modo que a tempestade externa é deslocada para uma tempestade interior e o medo deixa de habitar apenas a noite e a chuva para instalar-se no próprio corpo. A manta que lhe cobre a cabeça e a água que escorre pelos ombros, “formando uma poça no chão”, reforçam essa imagem de degradação, como se o sujeito fosse invadido e desfeito pela matéria da tempestade.

Por fim, o gesto de debruçar-se “sobre a escuridão” e sondar “a noite em toda a sua desolada profundidade” substitui qualquer horizonte de renovação pela abertura para o vazio (Cardoso, 2000, p. 13). É nesse ponto que a relação com Eliade pode ser retomada com maior precisão. A narrativa encena uma regressão ao caos, mas não como condição de uma nova criação. A noite, a chuva, a estrada, o quarto e a escuridão aproximam José Roberto de uma experiência de dissolução, e não de renascimento. Em Lúcio Cardoso, o caos deixa de operar como princípio regenerador e assume feição interiorizada, culpada e destrutiva.

O desfecho da novela confirma essa circularidade:

Naquele momento, o homem deitado no leito da hospedaria não sabia mais se estava apenas sonhando ou se estava acordado. Escutava o rumor indistinto da chuva e via as luzes que brilhavam ao longe. De repente, uma força sobre-humana elevou-o, sentiu que na realidade o seu coração espedaçava como uma corda grave que se rompe. As luzes se dilataram, e ele se viu arrastado num oceano de fulgurantes vagas amarelas. Como uma forma desconhecida que o tivesse aprisionado até aquele minuto, o corpo abatido tombou sobre as cobertas desfeitas - e, enquanto a espantosa mentira se revelava em toda a sua fulminante profundidade, o silêncio se apoderou para sempre do seu irreconciliável inimigo (Cardoso, 2000, p. 195).

Essa circularidade entre destruição e recomeço encontra, na novela, uma representação formal na simetria entre abertura e desfecho. Tanto no início quanto no fim, Lúcio Cardoso apresenta um homem desconhecido, perdido sob a tempestade, em busca de abrigo numa hospedaria: “– Me disseram que isto aqui era um hotel... – murmurou” (Cardoso, 2000, p. 11). No encerramento, a cena retorna sob a forma do delírio, quando “o homem deitado no leito da hospedaria não sabia mais se estava apenas sonhando ou se estava acordado” (Cardoso, 2000, p. 195). Essa repetição, contudo, não produz regeneração. Ao contrário, evidencia que o percurso de José Roberto se fecha sob a mesma condição de culpa e desconhecimento.

A repetição dos elementos da abertura, chuva, trovões, escuridão, dor no corpo, busca por abrigo e dúvida sobre o caminho, não produz retorno à origem em sentido regenerador. Ao contrário, intensifica a desorientação espacial e condensa a falência de toda a trajetória subjetiva do protagonista. José Roberto erra o caminho porque não encontra forma de reconciliar-se com aquilo que deseja, com aquilo que teme e com aquilo que fez. A morte ao final funciona como fixação definitiva do desconhecimento, pois o protagonista morre como viveu: sem nome

verdadeiro.

Essa lógica do segredo articula-se diretamente à culpa e ao desejo homoerótico, encontrando na reflexão de Eliade sobre o conhecimento das origens um esclarecimento preciso, ainda que por inversão. Para Eliade, conhecer a origem de um ser ou de uma coisa corresponde a adquirir sobre ela uma forma de poder: “conhecer a origem de um objeto, de um animal ou planta, equivale a adquirir sobre eles um poder mágico, graças ao qual é possível dominá-los, multiplicá-los ou reproduzi-los à vontade” (Eliade, 2016, p. 19). Na perspectiva do pensamento mítico analisado por Eliade, o conhecimento do nome e da origem de um ser não é um dado abstrato, mas implica acesso à sua essência e possibilita exercer domínio mágico e ontológico sobre sua existência. O autor afirma que “na maioria dos casos, não basta conhecerem o mito da origem, é preciso recitá-lo; em certo sentido, é uma proclamação e uma demonstração do próprio conhecimento” (Eliade, 2016, p. 21). Nomear, nessa perspectiva, significa dominar.

Em **O desconhecido**, Lúcio Cardoso reelabora essa concepção ao construir a figura de Aurélia como a detentora do poder de nomear e controlar o outro. Aurélia exerce precisamente esse domínio ao impedir que o desconhecido que chega à fazenda revele sua verdadeira identidade. Este gesto de nomear constitui uma forma de autoridade sobre o outro, ao atribuir o nome “José Roberto”, nome de um antigo capataz morto numa vala, Aurélia transforma o ato de nomear em mecanismo de inserção do protagonista na lógica opressiva da Fazenda dos Cata-Ventos. A busca por cartas, retratos e vestígios guardados na mala reforça esse movimento de apropriação, pois a posse do segredo representa uma forma de domínio sobre a existência alheia:

Nada encontrara, nenhum retrato, nenhuma folha de papel, nenhum nome rabiscado a esmo, como o primeiro indício de um segredo... Porque, para ela, nada existia sem um perturbador mistério oculto sob um véu aparente. Vivia agitada, procurando desvendar enigmas que julgava entrever sob os gestos mais simples, tentando descobrir o significado oculto de atos que na realidade nada exprimiam; se, por vezes, as suas suspeitas se confirmavam, um sopro de grandeza e de domínio lhe varria o espírito, sentia-se forte, saboreava a sua descoberta como quem sorve lentamente um vinho precioso. Mas, se os fatos a traíam, como agora, sentia-se amarga, odiava as pessoas como se elas lhe tivessem subtraído deliberadamente alguma coisa. Sem dúvida, era isso o que se lia no seu rosto agora subitamente sombrio, na expressão velada do seu olhar (Cardoso, 2000, p. 41).

A ausência de documentos frustra Aurélia porque impede o acesso aos vestígios capazes de fixar a origem biográfica daquele homem. Sua inquietação decorre da convicção de que toda existência abriga um mistério oculto e de que a posse desse segredo permite decifrar e submeter o outro. A origem documentada funciona, assim, como instrumento de dominação. Por não

dispor de uma história acessível a Aurélia, o protagonista escapa momentaneamente à rede de controle que ela tenta instaurar. Os romances encontrados na mala acentuam essa frustração: pertencem ao campo da ficção, não ao da prova documental. Sem origem comprovada, o homem permanece desconhecido.

Em **O desconhecido**, essa relação entre origem, nome e poder é deslocada para o campo da culpa e da interdição. José Roberto não consegue nomear aquilo que o constitui, pois sua verdade íntima permanece atravessada pelo medo, pela vergonha e pela impossibilidade de acontecer. O desejo por Paulo, mais adiante, não surge como experiência livre ou afirmativa, mas como perturbação, ameaça e culpa. Por permanecer inominável, esse desejo não é dominado pelo sujeito; ao contrário, passa a dominá-lo silenciosamente.

A reflexão de Eliade sobre a *anamnese* pode ser mobilizada apenas como contraponto. Para o autor, certas formas de retorno à origem passam pela rememoração minuciosa da existência, com o objetivo de dominar o passado e impedir que ele continue intervindo no presente (Eliade, 2016, p. 82). Em **O desconhecido**, porém, Lúcio Cardoso inverte essa possibilidade: a memória não queima o passado, não o domina nem o neutraliza. Ao contrário, faz com que ele retorne como ferida, sintoma e condenação. A infância não aparece como origem recuperável, mas como núcleo permanente de sofrimento, culpa e confinamento.

Essa inversão torna-se evidente quando a narrativa associa a memória da infância à permanência de uma questão insolúvel:

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 ideia da sua irremediável permanência, do insolúvel de todas as questões que há tanto tempo, desde a infância... (Cardoso, 2000, p. 31).

A sua 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. Sobre o muro, levantava-se a roseira carregada de flores, essas eternas rosas que a tudo pareciam impregnar de perfume. Fora um menino doente, e por isso é que aprendera a contar da janela os botões que nasciam, a seguir o desabrochar das túmidas corolas, a conhecer o dia em que se desfolhariam ao sopro do primeiro vento. À maior parte do tempo, ele passara na penumbra de quartos abafados, entre frascos de remédios e gravuras inúteis, que nada lhe sugeriam, senão uma saudade pungente e precoce. Do fundo desse pesadelo, via os vultos se inclinarem silenciosamente sobre ele, os olhos atentos como a seguirem na sua face a marcha de um mal desconhecido (Cardoso, 2000, p. 32).

A cena organiza-se por uma atmosfera de decadência, terror e confinamento: a infância não é figurada como período de felicidade, mas como experiência marcada pela sombra, pela

solidão e pela doença. Desde cedo, José Roberto ocupa uma posição liminar, sem integração plena ao espaço familiar, social ou afetivo. Sua relação com o mundo é mediada pela distância, pois a vida exterior é percebida, mas não plenamente vivida. A sensação de viver à parte como um ser diferente confirma que a inadequação não é circunstancial, traduz uma estrutura mais profunda do sujeito, que aprende a ocupar o lugar daquele que observa sem pertencer, deseja sem poder enunciar e existe sob o signo de uma diferença ainda sem nome.

A doença reforça essa separação ao transformar a diferença em experiência corporal. Sob o peso da culpa cristã, o desejo que não se ajusta à ordem moral é percebido como falta, pecado e condenação. Essa condição antecipa a lógica que, mais tarde, organizará o desejo homoerótico na narrativa: aquilo que o distingue não pode ser vivido nem nomeado, apenas contido, observado e silenciado. Assim, antes mesmo de desejar Paulo, José Roberto já se reconhece como sujeito marcado por um mal obscuro, vigiado pelos outros e por si mesmo, incapaz de transformar o próprio desejo em palavra ou experiência possível.

Nesse cenário, os vultos inclinados sobre o menino deslocam a memória para o campo do terror: não são presenças protetoras, mas figuras de vigilância, exame e suspeita. O corpo infantil é observado antes de poder compreender-se, como se nele já se procurasse a “marcha de um mal” ainda sem nome. Esse “mal desconhecido” concentra a articulação entre homoerotismo e culpa; nesse sentido, o “mal” que sempre acompanhou o protagonista, ainda não formulado como desejo, já é percebido como falha, desvio e condenação.

Essa permanência do passado impede que a mudança de espaço se converta em recomeço efetivo. A narrativa articula clima e espaço como sinais de um mundo em desgaste, no qual o protagonista transita, marcado por reminiscências que continuam a governar sua subjetividade. Por isso, o deslocamento para a fazenda não rompe com a vida anterior, apenas reinscreve José Roberto em outra forma de clausura. O retorno cíclico da cena inicial no desfecho da novela confirma essa estrutura circular: o fim, em vez de concluir, repõe as condições do começo. Evidencia-se, assim, a trajetória de José Roberto como processo contínuo de apagamento existencial, repressão do desejo e impossibilidade de reconhecimento.

Esse movimento de retorno sem regeneração revela a distância crítica que Lúcio Cardoso estabelece em relação ao modelo de Eliade. Na teoria de Eliade (2016), o conhecimento da origem e do nome verdadeiro permite acesso à essência do ser e confere poder sobre a própria existência; a rememoração da infância constitui uma técnica de retorno ao princípio capaz de libertar o sujeito dos condicionamentos temporais. Na novela **O desconhecido**, essas mesmas estruturas são deslocadas e invertidas: o protagonista não recupera

seu nome, mas tem sua identidade suprimida; não se liberta pelo retorno ao passado, mas é aprisionado por ele. As lembranças da infância doente, da vigilância religiosa da avó e da experiência permanente de culpa não restauram, mas preservam o sofrimento originário e reconduzem o protagonista ao reconhecimento de sua própria degradação interior. O retorno às origens, longe de produzir renascimento espiritual ou restituição da plenitude perdida, aprofunda a ruína existencial, conduzindo o personagem a uma condição de silenciamento, clausura e dissolução progressiva do ser.

É precisamente essa lógica de clausura e confinamento espacial, temporal e existencial que abre caminho para uma segunda aproximação teórica, agora com a topografia infernal da **Divina Comédia** de Dante Alighieri (1265- 1321), na qual a configuração espacial do **Inferno** revela-se como uma construção rigorosamente ordenada, cuja disposição topográfica corresponde a uma hierarquia moral precisa. Longe de constituir cenário arbitrário, o espaço infernal apresenta-se como arquitetura ética, na qual a organização física traduz, em termos espaciais, a gravidade das transgressões humanas. Configurado como vasta cavidade em forma de cone invertido, cujos círculos se estreitam progressivamente em direção ao centro da Terra, o Inferno materializa a lógica segundo a qual a profundidade corresponde à intensificação da culpa, ou seja, quanto mais profundo o círculo, mais grave o pecado e mais severa a pena. A descida geográfica equivale, simbolicamente, ao afastamento espiritual de Deus, concebido, no horizonte teológico medieval, como fonte suprema de luz e ordem, de modo que o centro da Terra representa o grau máximo de distanciamento da ordem divina.

Essa concepção permite compreender o espaço não apenas como ambientação narrativa, mas como estrutura simbólica que corporifica princípios morais. A disposição dos círculos infernais configura verdadeira topografia ética, na qual a organização espacial corresponde a uma gradação ontológica da culpa. O estreitamento progressivo do funil não constitui mero dado geométrico, mas signo da concentração e densificação do mal. Sob tal perspectiva, centrada na análise simbólica do espaço literário, torna-se possível estabelecer aproximação estrutural com a Fazenda dos Cata-Ventos, na novela **O desconhecido**, de Lúcio Cardoso. O espaço da fazenda também opera como dispositivo ativo de confinamento moral e existencial, estruturando-se como microcosmo fechado cuja organização interna sugere lógica de estagnação e clausura.

Essa homologia estrutural entre os dois espaços torna-se mais precisa quando se examina o Canto III do **Inferno**, a chegada à porta do abismo marca o início efetivo da travessia para o domínio da condenação. Dante, no trecho: “Deixai, ó vós que entraís, toda a esperança!”

(Alighieri, 2014, p. 31), estabelece, já no limiar, a supressão radical da possibilidade de transformação. A entrada no espaço infernal implica suspensão definitiva de conversão, progresso ou retorno:

Por mim se vai das dores à morada, /
Por mim se vai ao padecer eterno, /
Por mim se vai à gente condenada. /

Moveu Justiça o Autor meu sempiterno, /
Formado fui por divinal possança, /
Sabedoria suma e amor supremo. /

No existir, ser nenhum a mim se avança, /
Não sendo eterno, e eu eternal perduro:/
Deixai, ó vós que entraís, toda a esperança! (Alighieri, 2014, p. 31).

No **Inferno**, de Dante, a condenação define-se pela fixidez eterna, na qual as almas permanecem imobilizadas nas características da forma do seu pecado. Após a travessia do limiar, Dante e Virgílio adentram o Vestíbulo do Inferno⁴, onde se encontram as almas dos ignavos, isto é, daqueles que viveram “sem jamais ter merecido / Nem louvor, nem censura infamadora” (Alighieri, 2014, p. 32), isto é, indivíduos que recusaram qualquer compromisso ético determinado. A neutralidade revela-se como falência moral, pois representa abdicação da responsabilidade. Por essa razão, tais almas não são admitidas sequer no interior pleno do Inferno, permanecendo em espaço liminar que simboliza exclusão tanto do bem quanto do mal plenamente assumido.

Essa lógica da fixidez e da liminaridade como formas de condenação encontra ressonância estrutural na configuração espacial da Fazenda dos Cata-Ventos. A entrada de José Roberto na propriedade pode ser interpretada como percurso de clausura progressiva, análogo, em chave comparativa, à travessia do limiar infernal. O acesso à fazenda sugere ruptura com o mundo dos vivos, uma vez que a propriedade se situa à margem da cartografia social reconhecida. A imprecisão geográfica instaura condição liminar semelhante à do vestíbulo infernal, espaço reservado aos que não pertencem plenamente a nenhuma ordem. Quando José Roberto indaga sobre a localização da fazenda, ninguém é capaz de indicá-la com precisão: “Todos a quem fazia a pergunta abanavam a cabeça, fixavam o vago, como se procurassem

⁴ A expressão “Vestíbulo do Inferno” não corresponde a denominação explícita utilizada por Dante Alighieri em **A divina comédia**, sendo consagrada pela tradição crítica para designar o espaço descrito no Canto III do **Inferno** (versos 1–69), situado após a inscrição da porta e antes da travessia do Aqueronte. Nesse lugar encontram-se os ignavos, que, segundo o texto, “Nem o profundo inferno os recebera” (Alighieri, 2014, p. 33), indicando tratar-se de região liminar, anterior aos círculos propriamente ditos.

ligar aquele nome a uma imagem perdida” (Cardoso, 2000, p. 16). Essa indefinição espacial configura a fazenda como território de esquecimento e antecipa a diluição identitária do protagonista.

No Canto III do **Inferno**, a travessia do rio Aqueronte representa rito de passagem que separa definitivamente vivos e mortos. Caronte exerce função estrutural de delimitação, conduzindo os condenados à margem irreversível da punição: “E tu que estás aqui, ó alma viva/ De entre estes que são mortos, já te ausenta!” (Alighieri, 2014, p. 35) Cruzar o rio não significa apenas deslocamento físico da personagem, mas o ingresso da morte espiritual, ou seja, a travessia implica mudança ontológica definitiva. Em **O desconhecido**, essa travessia do Aqueronte é materializada pela estrada e pelo veículo que transporta o protagonista: a caleça de Aurélia guiada por Miguel. Assim como o barco de Caronte, a caleça retira o personagem da margem da vida e o introduz no círculo de ferro da condenação. Desde a aparição do veículo, a narrativa constrói uma atmosfera de liminaridade, preparando a transição de um modo de existência para outro. Nesse sentido, ao entrar na fazenda, José Roberto morre para o mundo civil e renasce como prisioneiro de sua própria culpa, cumprindo a lógica infernal de que, para os condenados, não há retorno:

Anoitecia. A sombra roxa do crepúsculo invadia toda a paisagem. Não sabia por que a impressão de isolamento se fazia maior; era como se aquela estrada conduzisse a um território proibido; mesmo a vegetação se tornava diferente, as árvores raras eram altas e desfolhadas, o capim incolor. O homem continuava a caminhar, o coração oprimido. Uma cruz plantada à beira da estrada obrigou-o a se deter um minuto, os olhos baixos. Um assassinato, sem dúvida, desses tão comuns às cidades do interior. Nesse momento, erguendo a cabeça, avistou no fundo da estrada uma nuvem de poeira, uma enorme nuvem que parecia aumentar e se aproximar. Fixou a vista, julgou distinguir um carro. De novo assaltou-o uma emoção desconhecida, uma obscura angústia; tudo ali adquiria um aspecto sobrenatural, e aquele carro, rolando dentro da sombra roxa do crepúsculo, não fugia ao sortilégio que embebia as coisas. Em todo caso, talvez fosse alguém que pudesse lhe dar uma informação, possivelmente auxiliá-lo, transportá-lo pelo menos até perto da fazenda que procurava. Entretanto, o carro se aproximava mais; ouvia agora, distintamente, o surdo rumor das rodas e o galope dos cavalos. Quem quer que fosse, devia estar com pressa. E, pouco depois, ele reconheceu atônito o veículo que se avizinhava rapidamente: era um desses coches antigos, remanescentes do poderio de tantas famílias que se contam como a nobreza do interior, dessas famílias que o orgulho encerra no esplendor efêmero da província, que aí se corrompem, empobrecem, desaparecem aos poucos, como o pó que as águas de um rio desgastam das pedras. Nada fora alterado naquele estranho veículo: eram as mesmas bambinelas de veludo usado, as pesadas cortinas de damasco, os arabescos de ouro sujo. Todo ele, mesmo o cocheiro vestido de negro e a magra parelha de cavalos, guardava um aspecto exótico, irreal (Cardoso, 2000, p. 16-17).

A paisagem altera-se fenomenologicamente para sinalizar que o protagonista está

ingressando em um reino dos mortos, mimetizando a atmosfera opressiva do **Inferno** de Dante. A cruz à beira do caminho introduz um signo explícito de morte e antecipa simbolicamente o caráter fatal da travessia. Quando a caleça inicialmente passa sem deter-se, deixando o protagonista “petrificado”, a narrativa reproduz, em chave análoga, a recusa inicial de Caronte diante do vivo. A decisão de correr, cortar caminho e interpor-se diante do veículo constitui gesto de consentimento ativo: “Tinha, desse modo, cortado pelo atalho e estava de novo num dos lugares em que o carro devia passar” (Cardoso, 2000, p. 17). A travessia torna-se, assim, uma escolha que implica adesão à própria condenação.

Há, contudo, uma diferença significativa entre as duas travessias que aprofunda a leitura de Cardoso. Enquanto Dante atravessa o Aqueronte desmaiado e protegido pela Graça Divina que ordena sua passagem: “Caí, qual homem que é do sono entrado” (Alighieri, 2014, p. 37). José Roberto sobe voluntariamente na caleça, selando conscientemente seu pacto com o barqueiro demoníaco. Essa distinção é decisiva em Dante (2014), a travessia é mediada pela graça e orientada pela salvação; na novela de Lúcio Cardoso, ela é produto do livre consentimento de um sujeito que, ao buscar saída para sua condição, precipita-se na condenação.

O espaço já se apresenta como fora da cartografia comum quando José Roberto afasta-se da estação sem que ninguém lhe indique ao certo a localização da fazenda, tal como o **Inferno** se situa em uma dimensão subtraída da geografia dos vivos. É precisamente essa lógica de sujeição interiorizada e difusa que Lúcio Cardoso, em **O desconhecido**, encena em escala narrativa. O corpo de José Roberto não é punido diretamente: ele é governado pela culpa incorporada desde a infância, pela vigilância religiosa introjetada e pela impossibilidade de nomear o próprio desejo. A clausura da fazenda configura-se, nesse sentido, como eixo estruturante da narrativa, articulando o destino trágico dos sujeitos que tentam transpor seus limites, o enigma que envolve o desaparecimento do marido de Elisa e a recorrência do chicote como operador simbólico de controle e disciplina.

Esse mecanismo de controle interiorizado encontra seu suporte institucional mais evidente na figura da igreja, que assume posição central na narrativa como instância simultânea de interdição e de possibilidade de redenção. A figura do padre e o imaginário religioso que atravessam o romance não se configuram como simples manifestações de fé ou de moralidade, mas como dispositivos estruturantes por meio dos quais se organizam a culpa, o pecado e a expectativa de salvação, operando, em termos foucaultianos, como tecnologias de poder que produzem e regulam a subjetividade do protagonista, inscrevendo no interior do sujeito a norma

que o aprisiona.

Essa dimensão de controle difuso e interiorizado articula-se, por sua vez, com o movimento escatológico que organiza formalmente a narrativa e que a teoria de Eliade permite nomear com precisão. O romance instala desde o início uma lógica de continuidade sem ruptura: a solidão, reiterada tanto no quarto fechado quanto na morte sem testemunhas afetivas, corresponde à dissolução da humanidade enquanto forma relacional, ao colapso dos vínculos que estruturam o mundo humano, condição que Eliade (2016, p. 54) associa à decrepitude do Cosmo. Essa permanência em estado de desgaste manifesta-se de forma particularmente precisa em um momento em que o protagonista contempla a fazenda da janela, após um breve intervalo de aparente serenidade, e a percebe dotada de uma fisionomia distinta da que lhe impunha terror:

Dessa ressurreição, a fazenda, que naquele momento ele contemplava da janela, vinha dotada de uma outra fisionomia, não mais sob a aparência terrível de um fantasma adormecido à sombra noturna das árvores, mas como um objeto antigo, serenamente antigo, vivo apesar de tudo, com a sua longa varanda, a sua fachada de tijolo, o seu cata-vento de asas quebradas, tudo isto numa harmonia perfeita e singular (Cardoso, 2000, p. 51).

A imagem do cata-vento de asas quebradas sintetiza com precisão a condição do espaço e do sujeito: algo que preserva a forma do movimento sem mais se mover, que mantém a aparência de vida sem que nela haja transformação possível. O que o protagonista lê como ressurreição é, na verdade, a face serena da estagnação, a ilusão de renovação que o modelo escatológico identifica como reiteração do desgaste, e que a teoria foucaultiana reconhece como o efeito mais sofisticado do poder: fazer com que o sujeito experimente sua própria prisão como ordem natural das coisas.

Desse modo, **O desconhecido** não representa a destruição total do real, mas encena, em escala individual, o fim de uma humanidade degradada. O modelo escatológico descrito por Eliade (2016) é reelaborado por Lúcio Cardoso em uma estrutura circular na qual o término não inaugura uma nova ordem, mas confirma a repetição da clausura. A trajetória de José Roberto não realiza passagem, purificação ou renascimento, apenas repõe, sob forma extrema, a solidão, a culpa e o desconhecimento que já marcavam sua entrada na narrativa.

As aproximações teóricas mobilizadas ao longo deste capítulo convergem, portanto, para a compreensão de que, em **O desconhecido**, o confinamento não é apenas espacial, mas também existencial. A escatologia mítica de Eliade evidencia o movimento circular e sem regeneração que organiza a trajetória do protagonista. A topografia infernal de Alighieri (2014) permite compreender a Fazenda dos Cata-Ventos como espaço de clausura progressiva, no qual

a entrada do sujeito já anuncia a impossibilidade de retorno. Juntas, essas perspectivas sustentam a leitura de uma narrativa marcada pela impossibilidade de renascimento, em que desejo, culpa e silêncio não conduzem à redenção, mas à fixação do sujeito em sua própria ruína.

3. IDENTIDADE, VIGILÂNCIA E CONTROLE DO DESEJO

Os homens queriam representar livremente os seus papéis e se sentiam perturbados com aquela silenciosa presença, que parecia prestes a desencadear sobre eles uma força inesperada e poderosa.

Lúcio Cardoso

A novela **O desconhecido**, de Lúcio Cardoso, apresenta um título que orienta decisivamente o percurso interpretativo deste capítulo, na medida em que permite delinear múltiplos caminhos analíticos. O termo “desconhecido” não se limita à condição inicial de um sujeito sem nome, sem família e em fuga do passado, mas projeta-se como eixo estruturante da

narrativa. O “desconhecido” constitui uma categoria recorrente que atravessa diferentes níveis da obra, e manifesta-se, por exemplo, no desejo que não pode ser plenamente nomeado ou revelado, na experiência do reconhecimento de um espaço que deveria ser estranho, na forma como o protagonista é percebido pelas personagens, na enfermidade cuja natureza permanece indefinida e, de modo mais amplo, em tudo aquilo que escapa à nomeação e à estabilidade identitária.

Nesse contexto, esse capítulo tem como objetivo analisar a construção das personagens na novela a partir das relações estabelecidas entre o protagonista e figuras que encarnam princípios sociais, morais e simbólicos, tais como a mulher fálica, o masculino tradicional, o efebo, o padre, e toda violência gerada pela ausência de nomeação. Parte-se do pressuposto de que essas personagens não atuam apenas como componentes da estrutura narrativa, mas como instâncias que materializam forças normativas responsáveis por delimitar o campo de ação, desejo e subjetividade do protagonista. Assim, a narrativa constrói um espaço de tensão constante entre interioridade e ordenamento social, no qual a experiência individual se confronta com modelos de conduta historicamente legitimados.

As contribuições relativas à formação da identidade dos sujeitos e às relações de poder que delimitam o desejo são desenvolvidas por Michel Foucault (2020) ao examinar a historicidade das práticas pelas quais o sujeito é levado a reconhecer-se e a interpretar-se. Segundo o autor, desde a modernidade, a questão “quem somos?” passou a ser progressivamente articulada ao sexo, que se converteu em eixo privilegiado de inteligibilidade da experiência subjetiva. Nessa perspectiva, a identidade não precede as relações sociais, mas constitui-se no interior de redes de poder que produzem modos específicos de subjetivação. No campo da sexualidade, ela configura-se como efeito de dispositivos que articulam saber e poder, orientando formas de dizer, de silenciar e de interpretar o desejo.

3.1- “- Como pode saber o que eu desejo?”: triângulos do desejo

Refletir sobre a construção do desejo homoerótico nas personagens de **O desconhecido** é fundamental para compreender a estrutura que sustenta a narrativa e orienta seus conflitos centrais. Longe de se manifestar de forma direta ou consciente, esse desejo emerge de forma velada e deslocada, tensionado por mecanismos de repressão, vigilância e hierarquização social, fazendo-se perceptível por meio de silêncios, rivalidades, dependências afetivas e gestos de aproximação atravessados pela culpa e pelo medo. É nesse campo do não nomeável que o romance organiza suas relações interpessoais, fazendo do desejo um princípio estruturante da

constituição das subjetividades e dos vínculos entre os personagens. O presente capítulo propõe, assim, examinar de que modo o desejo homoerótico, interdito enquanto possibilidade de reconhecimento simbólico, é reconfigurado narrativamente por meio da formação de triângulos eróticos que articulam afetos, hierarquias e disputas. Ao analisar essas configurações triangulares, busca-se demonstrar que as relações de poder não apenas condicionam o desejo, mas se alimentam dele, transformando vínculos afetivos em instrumentos de dominação e fazendo do espaço privado da fazenda um cenário privilegiado para a encenação das tensões homosociais e de suas trágicas consequências.

A análise de Eve Kosofsky Sedgwick (1985, p. 21), ao retomar a teoria dos triângulos eróticos formulada por René Girard em **Mentira romântica e verdade romanesca** (1961), demonstra como o autor delinea um cálculo de poder estruturado pela relação de rivalidade entre os dois membros ativos do triângulo erótico. Eve Kosofsky Sedgwick evidencia, ainda, que as relações de desejo nas sociedades patriarcais não se organizam prioritariamente em torno do vínculo entre sujeito e objeto amoroso, mas em torno da relação estabelecida entre sujeitos do mesmo sexo, sobretudo entre homens, sendo a mulher investida da função de mediação simbólica, como canal de circulação do desejo e do poder.

Dialogando criticamente com René Girard, Sigmund Freud e a psicanálise, Eve Kosofsky Sedgwick (1985, p. 23) argumenta que as assimetrias de gênero são constitutivas dessas relações: desejo homosocial masculino, poder patriarcal e organização social, uma vez que o desejo homosocial masculino é rigidamente separado do homossexual por mecanismos de homofobia estrutural, ao passo que o desejo homosocial feminino opera segundo um *continuum* relativamente mais aceito. Desse modo, mesmo as relações que aparentam excluir as mulheres as reinscrevem estruturalmente como objetos de troca entre homens, revelando que a heterossexualidade normativa funciona, em última instância, como instrumento de consolidação de alianças masculinas e de reprodução das hierarquias de poder, e não como princípio organizador do desejo em si.

A estrutura narrativa das relações entre as personagens de **O desconhecido** permite identificar a constituição de um jogo simbólico complexo, no qual o desejo é continuamente produzido e reconfigurado por meio de configurações triangulares, o que nos possibilita analisar como esses triângulos se organizam na narrativa, quais posições são ocupadas por cada personagem e quais características específicas assumem à luz da assimetria de gênero e do poder. Antes de examinar a configuração concreta desses esquemas na narrativa, é necessário explicitar como Eve Kosofsky Sedgwick (1985) propõe a separação dos triângulos eróticos.

Essa distinção teórica permite compreender os triângulos não como formas universais, mas como dispositivos historicamente situados, nos quais o desejo se articula de maneira desigual e profundamente marcada pelas relações patriarcais.

A seguir, esses triângulos serão apresentados de forma tipológica, como modelos analíticos que podem coexistir e se sobrepor na narrativa, tomando-se como ponto de partida o primeiro deles: a) triângulo erótico masculino-masculino-feminino. Nesse esquema, conforme formula Eve Kosofsky Sedgwick (1985, p. 21-22), a mulher ocupa a posição de mediação simbólica, enquanto o vínculo estrutural decisivo se estabelece entre os homens, cujos laços de desejo, rivalidade e identificação organizam o triângulo patriarcal; b) Triângulo edipiano reinterpretado à luz da assimetria de gênero. Eve Kosofsky Sedgwick (1985, p. 24), analisa o triângulo edipiano, o qual deixa de ser compreendido como estrutura simétrica e revela-se atravessado por relações de poder. Nessa perspectiva, a masculinidade constrói-se em oposição ao feminino, ao mesmo tempo que depende de identificações homosociais e da relação com a figura paterna. Aqui, o triângulo articula desejo, identificação e poder; c) triângulo homosocial masculino com clivagem sexual: nesse esquema, Eve Kosofsky Sedgwick (1985, p. 25) evidencia a ruptura violenta entre laços masculinos intensos permitidos (homosociais) e aqueles interditados (homossexuais), fazendo do triângulo um mecanismo de contenção e regulação do desejo por meio da negação explícita de sua dimensão sexual (desejo vs. tabu). Trata-se de uma estrutura homosocial que se apresenta, ideologicamente, sob a forma heterossexual; d) triângulos homosociais masculinos “sem mulheres visíveis”: nesse caso, conforme aponta Eve Kosofsky Sedgwick (1985, p. 26), mesmo quando ausentes do enredo imediato, as mulheres permanecem estruturalmente inscritas no triângulo, uma vez que o desejo e o poder entre homens continuam organizados por normas patriarcais que regulam identificação, lealdade, hierarquização e exclusão, mostrando como desejar alguém, identificar-se com alguém; submeter-se ou exercer poder constituem um mesmo círculo estrutural.

A partir dessa tipologia, torna-se possível examinar como esses diferentes triângulos se atualizam e se rearticulam na narrativa de **O desconhecido**, não como esquemas abstratos aplicados mecanicamente ao texto, mas como estruturas dinâmicas que organizam o desejo, o poder e as relações entre as personagens. Na novela, o triângulo erótico masculino-masculino-feminino se configura a partir da relação entre José Roberto, Paulo e Nina, tal como formulado por Eve Kosofsky Sedgwick (1985). Embora Nina apareça, em termos narrativos, como o possível polo heterossexual do desejo, sua função estrutural não é a de sujeito ativo da relação erótica, mas a de mediação simbólica que legitima, desloca e encobre a intensidade do vínculo

entre os dois homens. O eixo decisivo do triângulo não se estabelece, portanto, entre cada homem e a mulher, mas no laço homosocial masculino que se constrói silenciosamente entre José Roberto e Paulo, por meio da proximidade física, da confiança, da pedagogia do “professor”, da cumplicidade silenciosa e da defesa mútua frente às figuras de ameaça da fazenda.

No triângulo erótico, Nina quase não atua diretamente na cena: ela é uma presença construída pela ausência, situada fora do espaço físico central da fazenda, mas constantemente evocada tanto pelo discurso hostil de Aurélia quanto pela memória materna de Elisa e pelo desejo atribuído a Paulo. O texto insiste em marcar que Nina existe como razão discursiva, nunca como objeto de desejo encenado: Paulo “vai ao Refúgio”, Paulo “leva notícias”, Paulo “intermedeia”. Observa-se:

Elisa abandonou o caldeirão, com um suspiro, e, aproximando-se de Paulo, perguntou-lhe em voz baixa:

– Esteve no Refúgio?

– Estive - respondeu ele.

– Viu Nina?

Paulo sorriu e concordou, com um movimento de cabeça. Debruçado sobre ele, Elisa parecia captar-lhe todas as nuances da fisionomia (Cardoso, 2000, p. 64).

Contudo, é precisamente a sua ausência que permite que o laço entre Paulo e José Roberto se construa sem confronto imediato com a norma heterossexual. Em nenhum momento a narrativa dramatiza um desejo sexual direto de Paulo por Nina; o que se intensifica, ao contrário, é a intimidade crescente entre os dois homens:

José Roberto calou. No silêncio que se fez após suas palavras, ouviu o ligeiro ressonar de Paulo. Vencido pelo cansaço, o rapaz adormecera. Há quanto tempo, desde quando cessara ele de ouvir sua confissão? E teria sido aquilo uma confissão? Assaltou-o uma vergonha súbita, um penoso sentimento de piedade para consigo mesmo.

Lá fora a manhã devia estar nascendo, qualquer coisa como uma neblina começava a penetrar docemente no quarto. À lamparina agonizante iluminava o rosto adormecido de Paulo. 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 - e o homem julgou sentir também o perfume matinal dos campos, o gosto das ervas úmidas e das fontes escondidas no seio obscuro da mata. 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).

A cena se organiza em torno do sono de Paulo, isto é, de sua total indisponibilidade como interlocutor consciente, o que desloca o vínculo do diálogo para uma forma de

contemplação não verbal. Essa suspensão da palavra, que atravessa a narrativa de José Roberto, configura-se como efeito do desejo; não é pela confissão que o narrador constrói seu homoerotismo, mas pelo silêncio, através do qual o vínculo homosocial se intensifica e se torna narrativamente legível.

O vínculo entre José Roberto e Paulo adquire progressiva centralidade por meio de práticas que Eve Kosofsky Sedgwick (1985) identifica como constitutivas da homosociabilidade masculina: a intimidade cotidiana, a transmissão de saber, a confiança e a vigilância compartilhada. O fato de Paulo adormecer enquanto José Roberto fala interrompe qualquer possibilidade de troca e transforma o desejo em experiência unilateral, interiorizada e não rejeitada por uma resposta. Esse silêncio do outro produz um efeito ambíguo, por um lado gera vergonha e piedade, pois revela que o dizer ultrapassou os limites do aceitável, e, por outro, intensifica o erotismo, já que o desejo não encontra resistência, correção ou nomeação externa. É nesse ponto que Nina opera como terceiro regulador. José Roberto pode justificar sua presença junto a Paulo como proteção, ensino, cuidado, e Paulo pode se aproximar como aluno, confidente, aliado. Nina legitima essa proximidade ao funcionar como razão narrativa e moral para as saídas noturnas, para as conversas prolongadas e para a vigilância compartilhada que une Paulo e José Roberto contra Miguel e Aurélia. Contudo, é possível perceber que o verdadeiro investimento emocional não se dirige a ela, mas se condensa no eixo masculino, e esse deslocamento torna-se explicitamente visível quando o próprio Paulo interpreta a hostilidade de Miguel não como rivalidade amorosa em torno de Nina, mas como ciúme dirigido a José Roberto. Paulo alerta o amigo:

– Tenho nojo daquele homem. Sempre que o vejo, sinto vontade de vomitar. Mas desta vez não pude fugir dele. Bem que vi as folhas se moverem, mas pensei que fosse um gato. De repente ele caiu sobre mim como uma fera. Segurou-me o braço, apertou-me contra a parede: “Você anda de combinação com aquele tipo, não é?” Eu procurei me livrar e ele me apertou ainda mais. “Quieto, senão vai se arrepender.” Foi nessa hora que eu mordi o pulso dele. Olhou-me cego de raiva e, sem largar o meu braço, deu-me uma bofetada. “Sua peste do diabo, o que é que você anda fazendo com aquele tipo? Por que é que ficam de luz acesa tanto tempo?” E, como eu nada dissesse, sufocado contra a parede, abandonou-me, afinal. “Bem sei que, apesar da cara inocente que ele tem, o que está querendo é o dinheiro da velha.” Foi aí que eu o empurrei e ele tropeçou numa pedra. “Valente, hem?”, gritou. Vi que ele se abaixava, e a pedra zuniu sobre a minha cabeça. “Que é que está fazendo?”, gritei. Ele riu e, antes de se afastar, ainda disse: “Avisar aquele homem para tomar cuidado.” (Cardoso, 2000, p. 91).

Miguel “fareja um perigo”, ronda o quarto e vigia a luz acesa, sinais de que o foco do conflito é a aliança masculina, não a jovem ausente. Além disso, o modo como se refere a José Roberto por meio da expressão “aquele tipo” reduz a personagem a uma posição rebaixada e

suspeita. José Roberto aparece, assim, como figura abjeta, sem lugar próprio, cuja proximidade com Paulo precisa ser vigiada e contida. Essa forma de nomeação deriva diretamente para a questão da homossexualidade, pois a suspeita não recai apenas sobre a presença de José Roberto, mas sobre o tipo de vínculo que ele estabelece com Paulo. Nesse contexto, a categoria do “amigo” emerge como nome possível e socialmente aceitável para um vínculo que ultrapassa a amizade, permitindo nomear o desejo sem sexualizá-lo: “Existem certos fatos que não cabem nos limites comuns, extravasam continuamente, apesar de todos os nossos esforços para limitá-los à compreensão normal” (Cardoso, 2000, p. 92).

A partir de determinado momento, o triângulo Nina- Paulo- José Roberto entra em uma fase de instabilidade estrutural, pois a mediação feminina deixa de cumprir plenamente sua função reguladora. Paulo conversa com o amigo e revela sua intenção de fugir com Nina, acrescentando: “– Não posso viver sem ela. Há muito tempo que é assim” (Cardoso, 2000, p. 138). Se, até então, Nina permitia que o vínculo entre os dois homens se mantivesse sob a aparência da amizade, com a retirada da mediação, a narrativa heterossexual passa a confrontar diretamente seus próprios limites. O silêncio que antes sustentava o desejo como experiência interior e não dita torna-se insuportável, aquilo que não pode ser nomeado, confessado ou reconhecido socialmente retorna como excesso. Nesse ponto, o desejo homosocial, privado de sua cobertura simbólica, converte-se em ameaça para o próprio sujeito que o experimenta.

O assassinato de Paulo deve ser lido, assim, não como gesto impulsivo ou moralmente isolado, mas como um ato de aniquilação do objeto impossível: José Roberto destrói aquilo que revela, de forma intolerável, o núcleo do desejo erótico. Conforme a lógica descrita por Eve Kosofsky Sedgwick (1985, p. 26), quando o triângulo patriarcal colapsa e o desejo entre homens se torna visível demais para ser mediado, a violência emerge como mecanismo extremo de restauração da ordem. Matar Paulo é, portanto, eliminar o vértice que concentra o desejo e, simultaneamente, tentar apagar a evidência de uma relação que já não pode ser reinscrita nem na heterossexualidade normativa nem na homosociabilidade aceitável. O triângulo, assim, não apenas estrutura o desejo ao longo do romance, mas conduz logicamente ao seu desfecho fatal, revelando que, em **O desconhecido**, quando o desejo homosocial masculino deixa de ser simbolicamente regulado, ele só encontra saída na destruição do próprio objeto, restaurando pela morte uma ordem que já não podia ser mantida pela linguagem ou pelo silêncio.

À luz da reflexão teórica sobre os triângulos eróticos, o triângulo edipiano que se configura entre José Roberto, Miguel e Aurélia é deslocado para um regime adulto e profundamente marcado pela assimetria de gênero. Diferentemente da leitura clássica, que

pressupõe uma simetria estrutural entre os vértices do triângulo, a narrativa da novela evidencia que as posições ocupadas por cada personagem são atravessadas por relações desiguais de poder, gênero e autoridade, as quais condicionam a circulação do desejo e a organização dos vínculos.

Nesse contexto, a figura feminina, representada por Aurélia, não funciona como simples objeto de mediação entre dois homens, mas como polo ativo de comando simbólico, enquanto a função paterna, encarnada por Miguel, não se apresenta como instância estabilizadora da lei, mas como exercício de uma masculinidade coercitiva e instável, responsável por sustentar a ordem por meio da ameaça. O que se observa, portanto, não é a reprodução do modelo edipiano clássico, mas sua reconfiguração sob um regime de poder assimétrico, no qual autoridade e violência passam a organizar o campo do desejo.

Ao examinar esse triângulo específico, Aurélia- José Roberto- Miguel, buscamos demonstrar como Lúcio Cardoso tensiona o esquema edipiano tradicional em **O desconhecido**, tornando visíveis as estruturas de poder que organizam o desejo e evidenciando a centralidade da assimetria de gênero na narrativa da novela. Essa análise dialoga diretamente com o que Eve Kosofsky Sedgwick identifica como o ponto decisivo dos triângulos eróticos: “o vínculo entre os rivais em um triângulo erótico como ainda mais forte”⁵ (1985, p. 21-22, tradução nossa). Quando confrontada com a materialidade das relações de gênero, a aparente simetria do esquema triangular se desfaz, revelando obliquidades estruturais que redistribuem poder e violência no interior da narrativa. A autora acrescenta:

E porque essa distribuição de poder segundo tais dicotomias não é e possivelmente não pode ser simétrica, a simetria oculta que o triângulo de Girard nos ajuda a descobrir sempre acabará por revelar obliquidades escondidas. Ao mesmo tempo, manter em mente a possibilidade latente da simetria girardiana é estar munido de uma ferramenta gráfica de medida histórica. Isso facilitará nossa percepção e discussão da inscrição mútua, nesses textos, do desejo homosocial e heterosocial masculino - e suas resistências. A mãe, então, serve como caminho para que o menino chegue a um papel semelhante ao do pai, e vice-versa (Sedgwick, 1985, p. 22, tradução nossa)⁶.

⁵ No original: “the bond between rivals in an erotic triangle as being even stronger”

⁶ No original: “At the same time, even to bear in mind the lurking possibility of the girardian symmetry is to be possessed of a graphic tool: historical measure. It will make it easier for us to perceive and discuss the mutual inscription in these texts of male homosocial and heterosocial desire, and the resistances to them. Girard’s argument is of course heavily dependent, not only on a brilliant intuition for taking seriously the received wisdom of sexual folklore, but also on a schematization from Freud: the Oedipal triangle, the situation of the young child that is attempting to situate itself with respect to a powerful father and a beloved mother.” Sedgwick, Eve Kosofsky **Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire**, New York: Columbia University Press, 1985, p. 22.

A reflexão de Eve Kosofsky Sedgwick permite compreender que a aparente simetria do triângulo erótico, quando confrontada com a história e com as relações de gênero, não se sustenta como forma neutra, mas tende a revelar obliquidades estruturais. Em **O desconhecido**, essa obliquidade não se manifesta apenas como deslocamento abstrato do esquema girardiano, mas assume uma configuração específica: a soberania simbólica feminina concentra a autoridade, enquanto a violência é delegada à figura masculina como função executória.

Diferentemente do modelo edipiano clássico, em que a função paterna opera como instância mediadora da lei e da interdição, o triângulo narrativo da novela organiza-se a partir de uma dissociação entre autoridade e força, na qual Aurélia encarna o polo soberano de decisão, seleção e punição simbólica, enquanto Miguel exerce a coerção material necessária à manutenção da ordem. O desejo, por sua vez, não circula como mediação conciliadora entre os vértices, mas emerge como vetor de tensão e violência, produzindo um campo relacional marcado pela ameaça e pela instabilidade.

É essa redistribuição assimétrica das funções, soberania feminina, execução masculina e desejo como força desorganizadora, que constitui a obliquidade própria nas personagens da novela. A estrutura familiar clássica é, assim, reinscrita em um regime adulto no qual não há equilíbrio possível entre os vértices do triângulo, mas apenas a manutenção precária de uma ordem fundada na desigualdade, na vigilância e na violência latente.

O ingresso de José Roberto no espaço da Fazenda dos Cata-Ventos instaura, desde o primeiro contato, um triângulo edipiano deslocado, no qual a autoridade se apresenta de forma dissociada entre voz e força: “– Quem lhe disse que na Fazenda dos Cata-Ventos precisam de um empregado? – perguntou de dentro da caleça a voz metálica” (Cardoso, 2000, p. 19). A decisão inicial não parte de um gesto masculino de acolhimento ou recusa, mas da voz de Aurélia, que se manifesta de dentro do coche, sem se deixar ver, instaurando desde o início uma assimetria entre quem fala, quem executa e quem obedece. Ao interpelar Miguel e questionar a obrigação de fornecer informações ao estranho, Aurélia afirma-se como soberana, mesmo permanecendo fora do campo visual.

Mas, como se a pessoa receasse se mostrar, a cortina baixou de repente. De novo o cocheiro ia fustigar os cavalos, quando o homem disse:

– Procuro uma fazenda. Parece que precisam lá de um empregado.

Na boléia, o homem, que já tinha levantado o chicote, abaixou-o, inclinou-se com uma ponta de curiosidade para o seu interlocutor:

– Que fazenda?

– A dos Cata-Ventos.

Nesse momento, de dentro do coche partiu uma voz de mulher, metálica e artificial:

– Miguel, Miguel, por que é que estamos parados aqui?

E, depois de um minuto de silêncio, como o cocheiro nada respondesse:
– Temos por acaso obrigação de dar informações a todo mundo? (Cardoso, 2000, 18).

Se a decisão parte da voz de Aurélia, a execução dessa autoridade recai sobre Miguel, cuja presença é marcada, desde o início, pelo chicote erguido, gesto que condensa a possibilidade da violência. A suspensão momentânea do chicote não representa recuo, mas uma pausa estratégica da força, indicando que a violência está disponível, embora ainda não acionada. Miguel ocupa, assim, a posição de agente executor, responsável por transformar a ordem simbólica em coerção concreta quando necessário. A escolha de situar a fala feminina fora da cena visível, protegida pela cortina do coche, não atenua sua autoridade, ao contrário, intensifica-a, pois o comando opera à distância, sem exposição do corpo. A ordem não precisa ser justificada nem explicada, ela é imposta, definindo imediatamente a posição subalterna dos personagens. Nesse sentido, a cena da chegada não apresenta Aurélia como objeto de mediação afetiva, mas como polo organizador da hierarquia inicial do triângulo, deslocando expectativas de passividade tradicionalmente associadas à figura feminina.

Lúcio Cardoso, em **O desconhecido**, constrói Aurélia como uma figura que desorganiza a matriz heterossexual normativa, concentrando em si um poder que não deriva da juventude, da maternidade ou da sedução convencional, mas do controle absoluto do espaço, das personagens e da circulação do desejo. Todos os que atravessam os limites de sua fazenda entram imediatamente em um regime de sujeição, no qual a autoridade da velha opera por meio do segredo e da ameaça. A caracterização física e psicológica da personagem, sempre envolta em sombras e raramente visível, aproxima-a de uma figura “vampírica”, não no sentido fantástico literal, mas como metáfora estrutural da novela. Como observamos nos trechos seguintes:

Era uma mulher de idade, vestida de escuro, a gola alta presa por uma pedra idêntica à que trazia no dedo. De cabeça erguida, toda ela parecia irradiar uma sombria e desdenhosa majestade. Decerto não podia ver detidamente os traços da sua fisionomia, mas sobrava-lhe em compensação a sugestão avermelhada do ambiente, feita pelo reflexo da lanterna e pelo veludo escuro que forrava as almofadas do banco e que parecia mergulhar aquela figura solitária numa espécie de atmosfera diabólica. Sem dúvida, jamais veria com tão grande nitidez a projeção da sua misteriosa personalidade, o brilho secreto que parecia naquele minuto emanar das mais profundas regiões da sua natureza (Cardoso, 2000, p. 19-20).

Realmente, ele nunca a tinha visto assim, vestida com uma pompa tão solene, um apuro tão grande nos menores detalhes. Tinham se aproximado da mesa e, enquanto ela acendia as velas de um pesado candelabro de prata, viu faiscar sobre o seu peito magro o esplendor de uma enorme safira. Via-se que era um colar antigo, trabalhado em ouro branco, representando um ramo de folhas

miúdas, que ia terminar na pedra solitária. Logo que a luz se fez mais forte, José Roberto reparou também em que ela estava mais pálida, mais fina, com os traços cruéis acentuados de um modo mais nítido ainda. Devia ser por causa do contraste entre o seu rosto amaciado pela pomada e o azul-marinho do vestido em talhe antigo que usava naquele momento (Cardoso, 2000, p. 146).

O vampirismo atribuído a Aurélia se manifesta como apropriação da vitalidade alheia, por meio da qual a personagem busca reter a juventude dos empregados e convertê-la em permanência e dependência. As descrições que a cercam reforçam essa leitura ao insistirem em elementos como a penumbra, o brilho das joias, a solenidade excessiva e a atmosfera de clausura, compondo uma cena em que o desejo não se organiza como atração recíproca, mas como gesto de captura. Nesse sentido, o adjetivo “vampírica” não designa uma essência apenas psicológica da personagem, mas também, o modo como a narrativa constrói uma relação assimétrica entre quem deseja e quem é desejado, transformando o outro em fonte de permanência e dependência.

Essa lógica de captura torna-se particularmente visível na expulsão de Nina da fazenda, episódio que funciona como prova textual decisiva da intolerância de Aurélia diante daquilo que escapa ao seu controle. O gesto não decorre de um conflito direto, mas pode ser lido como reação à presença da juventude e da beleza que não se deixam reter, introduzindo no espaço da fazenda uma vitalidade incompatível com o regime de clausura e dependência imposto pela velha proprietária. Na afirmação de Aurélia: “Como era possível viver desse modo, eu, que nunca tive nada, que sempre fui feia e escarnecida? Não tive forças para perdoá-la. Expulsei-a” (Cardoso, 2000, p. 84), a narrativa sugere que a expulsão não se fundamenta em uma falta cometida por Nina, mas na impossibilidade de Aurélia tolerar a coexistência daquela que evidencia sua própria perda da juventude, da beleza e da possibilidade de circulação do desejo. O episódio confirma, assim, que o poder exercido por Aurélia não admite a presença do que não pode ser apropriado.

É nesse contexto que o encontro com José Roberto na estrada adquire centralidade analítica no triângulo erótico que estrutura a narrativa. Aurélia reconhece imediatamente no jovem um novo objeto de desejo, não apenas em sentido erótico, mas existencial, o intruso encarna a juventude, a mobilidade e a possibilidade de continuidade que lhe escapam. A tentativa de retê-lo por meio de dinheiro e joias inscreve-se numa lógica de apropriação material do desejo, na qual a permanência do outro é garantida pela dívida e pela dependência, mecanismo que a novela sugere já ter operado anteriormente, como indica o desaparecimento do marido de Elisa.

Contudo, essa soberania depende estruturalmente de Miguel, que monopoliza a

violência através da vigilância, dos cães, e do chicote, e encarna uma função paterna não mediadora, mas coercitiva, capaz de sustentar a ordem e, ao mesmo tempo, ameaçá-la. Quando Aurélia percebe que não conseguirá exercer controle total sobre José Roberto e fixá-lo como seu novo “objeto”, o desejo frustrado converte-se imediatamente em violência e ameaça, revelando que, nesse regime, não há espaço para a recusa sem punição. A confissão: “– Depois pensei que tinha conseguido com Miguel o que desejava. Não existe alma mais suja, espírito capaz de maiores baixezas” (Cardoso, 2000, p. 151), evidencia o limite estrutural de seu poder, pois nem José Roberto nem Miguel podem ser plenamente apropriados.

Essa clivagem entre autoridade simbólica feminina e força masculina executória evidencia a assimetria de gênero que Eve Kosofsky Sedgwick (1985, p. 25) identifica ao demonstrar que a circulação do desejo e da autoridade nunca é neutra, mas é atravessada por hierarquias estruturais que produzem tensões internas ao próprio dispositivo triangular. Essa reflexão teórica também permite refletir sobre a energia masculina investida na figura de Aurélia, na medida em que a autora aponta para as assimetrias profundas entre os regimes do desejo sexual masculino e feminino, revelando que a apropriação de posições tradicionalmente masculinas de poder por uma personagem feminina não elimina tais assimetrias, mas as reinscreve de forma deslocada e intensificada.

A relação entre Miguel e José Roberto constitui o núcleo de rivalidade masculina que, segundo a formulação de Eve Kosofsky Sedgwick (1985, p. 21), tende a ser mais estruturante do que o vínculo de qualquer um deles com Aurélia. Em **O desconhecido**, essa rivalidade não se organiza como competição aberta por uma figura feminina, mas se configura como uma disputa assimétrica pelo controle do espaço, do poder e do corpo intruso, instaurando uma relação marcada pela coerção e pela autoridade. Miguel surge reiteradamente em confronto com José Roberto, afirmando sua posição de mando na fazenda, de modo que esses episódios inscrevem o medo e a violência como eixos estruturantes da experiência de José Roberto, como se pode perceber no seguinte trecho da novela:

Era impossível a José Roberto dominar a antipatia que aquele indivíduo lhe causava. Tudo, desde sua roupa de um preto lúcido, caprichosamente passada a ferro, suas botas lustrosas e o cabelo liso, impregnado de uma oleosidade que deixava à sua passagem uma nuvem de perfume adocicado, até os seus dedos longos e afilados, dedos de curiosa expressão feminina, tudo despertava nele uma enorme vaga de repulsa. Sobretudo a nuca, uma nuca branca, inteiramente lisa, onde os tendões pareciam denunciar a cada momento a magreza. Porque Miguel era magro, de uma dessas magrezas longas e pálidas, quase séráficas; apesar de tudo, qualquer coisa nos seus movimentos rápidos, no seu olhar oblíquo, dissimulado, parecia denunciar a cada momento uma força escondida, um perigo prestes a explodir.

Enquanto caminhava atrás do cocheiro, sob uma longa aléia de eucaliptos,

José Roberto procurava imaginar-lhe o quarto, os objetos colocados numa ordem extrema, a escova, o pente, a pomada sob o espelho grande, de vidro ruim e amarelado. Decerto, diante dele, Miguel passaria horas para alisar o seu negro e lúcido bigode, terminado em duas curvas caprichosas. Decerto gastaria ali todo o seu esforço, para dar ao penteado essa graça falsa e oleosa que lhe emprestava o ar de um seminarista retardado.

Sempre brandindo o chicote, cortando o ar com silvos agudos e rápidos, Miguel tinha chegado ao portão da fazenda. Ali, fechados com um tabique, achavam-se dois enormes cães de caça, todos eles de cor cinza, pintalgados de preto. Um odor nauseabundo de carne crua e de excremento empestava o ar. José Roberto recuou, aturdido, enquanto, à vista do cocheiro, os cães se punham a ganir, farejando as estreitas fendas do tabique (Cardoso, 2000, 53-53).

Miguel não apenas demonstra sua autoridade, mas ensina ao recém-chegado o regime que governa a fazenda. Trata-se de uma estrutura de violência, na qual a figura paterna não simboliza a lei, mas a encarna como força bruta, instaurando uma relação que não admite negociação. A expressão “dedos de curiosa expressão feminina” opera não como descrição objetiva do corpo de Miguel, mas como marcador do olhar de José Roberto, no qual a feminilidade surge como signo de desvio em relação à masculinidade normativa. Trata-se de um traço selecionado e enfatizado pelo narrador sob o olhar do protagonista, que organiza sua percepção do outro a partir de categorias valorativas já disponíveis em seu repertório simbólico. A atenção obsessiva a esse detalhe corporal, os dedos longos, afilados, excessivamente cuidados, não indica apenas repulsa, mas uma fixação que revela a instabilidade do olhar que descreve. Essa feminilização parcial desestabiliza fronteiras simbólicas entre os gêneros e evidencia as hierarquias implícitas que estruturam o olhar do protagonista. José Roberto não está descrevendo Miguel como ele realmente é, mas projetando nele aquilo que o ameaça internamente. Esse detalhe corporal passa a concentrar várias tensões ao mesmo tempo: o desconforto diante de um possível desejo não reconhecido, o receio de “contaminação” simbólica, isto é, de ter sua própria masculinidade posta em risco, e a necessidade defensiva de reafirmar sua virilidade.

A cena do canil aprofunda a lógica hierárquica instaurada desde a chegada de José Roberto à fazenda, não para reiterar uma antipatia já demonstrada, mas para fixar posições no interior do triângulo. Ao conduzir o recém-chegado diante dos cães e fazer estalar o chicote, Miguel não apenas exibe sua autoridade, mas ensina o regime que governa aquele espaço, no qual a submissão corporal precede qualquer forma de vínculo. A partir do gesto de ferir os animais no focinho, tornando-os dóceis diante de si, Miguel demonstra que a ferocidade dos animais só se exerce fora de seu domínio, pois, diante dele, tornam-se obedientes. O poder de Miguel consolida-se ao deixar implícito que a permanência de José Roberto na fazenda depende

da aceitação de uma hierarquia fundada na vigilância contínua e na submissão corporal.

A cena do convite ao quarto marca um deslocamento decisivo da relação entre Miguel e José Roberto para um espaço apartado da ordem pública da fazenda, no qual o vínculo entre os dois homens passa a ser reconfigurado em termos de intimidade assimétrica. Nesse triângulo erótico, o desejo homosocial masculino não se separa das relações de dominação, mas atua como mecanismo de organização do poder, estruturando-se pela assimetria entre quem detém o controle do espaço e quem é progressivamente capturado por ele. O gesto de chamar o recém-chegado para um ambiente privado, acompanhado da oferta de vinho e da nomeação do laço como “amizade”, não institui um pacto de igualdade, mas introduz um regime relacional distinto, no qual a proximidade se articula à hierarquia já estabelecida. O oferecimento do vinho desempenha papel central nesse processo, não como simples hospitalidade, mas como rito simbólico de aproximação e teste. O tremor do copo entre seus dedos, descrito no texto, evidencia que o gesto não se apresenta como espontâneo ou seguro, mas como tentativa de verificação, conforme o próprio narrador sugere no trecho:

– Sabe por que eu o chamei? -perguntou.

E, como o outro movesse vagarosamente a cabeça, concluiu:

– Estive pensando que talvez pudéssemos ser amigos.

Aquilo tinha sido dito simplesmente, como um gracejo banal. José Roberto fitava-o, distanciado como se não tivesse compreendido suas palavras. Percebia com grande nitidez o absurdo daquela situação. Depois de esperar alguns instantes, Miguel deixou escapar uma ligeira risada, erguendo o copo de vinho que tremia entre os seus dedos magros. E, como se realizasse para si próprio uma difícil verificação, deixou o braço cair lentamente e disse em voz baixa:

– É estranho, mas nunca me ocorreu isto antes. E por aqui já passaram muitos homens. É que você é diferente, sabe?

E, inclinado sobre a mesa, tão baixo como se revelasse um importante segredo:

– Completamente diferente (Cardoso, 2000, 106-107).

Nesse contexto, o interesse que se enuncia não se estrutura como declaração erótica direta, mas como processo de identificação, no qual o outro surge simultaneamente como espelho e desafio à própria posição de poder ocupada por Miguel. Ao afirmar que José Roberto é “diferente” dos homens que por ali passaram, Miguel produz um gesto de singularização, deslocando o vínculo para um domínio privado em que as regras deixam de ser as da convivência social e passam a ser as da posse. A promessa feita ao protagonista: “Sei bem que você terá coragem para fazer tudo o que eu não ousa, tudo o que ninguém ousa nesta casa” (Cardoso, 2000, p. 110), explicita o eixo que organiza o vínculo, pois projeta em José Roberto a figura de uma possível libertação, aquela que permitiria ao desejo circular sem vergonha e sem degradação, ainda que apenas como fantasia estruturante da dominação.

A mulher idosa, associada às joias e à herança, funciona como vértice simbólico do triângulo. A narrativa demonstra que a disputa homosocial é movida pela obsessão de Miguel pelo “dinheiro da velha” e pelas joias, as quais ele procura com violência na maleta de José Roberto, mas esse desejo material é inseparável da posição de poder ocupada pelo novo empregado. Assim, o desejo desloca-se do eixo heterossexual para uma rivalidade *homosocial* masculina, na qual o outro homem se torna simultaneamente modelo, obstáculo e destinatário do desejo, reiterando uma estrutura em que o poder circula entre homens por meio da mulher como signo de *status*, e não como sujeito.

Esses dois movimentos se articulam porque a rivalidade *homosocial* descrita no primeiro momento encontra, no triângulo narrativo, sua forma estrutural acabada. A vigilância obsessiva de Miguel e a conversão do desejo em controle não são episódios isolados, mas efeitos diretos de um circuito masculino fechado no qual o poder só pode circular entre homens. É justamente nesse ponto que o triângulo Paulo – Miguel – José Roberto se consolida como outro dispositivo narrativo.

A intensificação do conflito narrativo em **O desconhecido** trata-se de uma estrutura relacional em que o vínculo entre os homens constitui o eixo fundamental da tensão narrativa, fazendo do desejo um efeito da própria dinâmica *homosocial*. Conforme a formulação de Eve Kosofsky Sedgwick (1985), essa estrutura não produz equilíbrio, pois a descontinuidade entre os laços sexuais e não sexuais masculinos torna os vínculos simultaneamente espaços de identificação e homofobia ou rivalidade ideológica. Nesse contexto, o desejo emerge como efeito estrutural do triângulo erótico. Definido esse esquema, observa-se que o desejo se distribui de maneira diacrônica e assimétrica, pois, se o vínculo *homosocial* conecta os personagens, ele opera sob a lei que regula a ordem sociocultural, impedindo a estabilização do triângulo e transformando a circulação do desejo em um fator de conflito de poder e gênero. É precisamente essa desigualdade relacional que impede a estabilização do triângulo e transforma a circulação do desejo em fator de conflito.

Nesse cenário, o desejo que se organiza em torno de José Roberto assume configurações distintas conforme a posição ocupada por cada personagem no triângulo. Em Miguel, ele se articula a partir de uma lógica de identificação, vigilância, controle e autoridade, na qual o vínculo se constrói como exercício de poder e cumplicidade no crime. Em Paulo, manifesta-se inicialmente como uma relação pedagógica (aluno) e de afeto, mas que também oculta um interesse, o uso de José Roberto como meio financeiro para acessar o verdadeiro objeto heterossexual do rapaz, Nina. José Roberto, por sua vez, oscila entre essas duas formas de

masculinidade: a pureza idealizada de Paulo e a degradação de Miguel, e é justamente essa oscilação que o inscreve no centro da disputa, não como objeto neutro, mas como vértice relacional instável que torna visível a impossibilidade de coexistência pacífica entre os rivais, inscrevendo-se no centro da disputa não como objeto neutro, mas como um sujeito sem identidade.

A rivalidade entre Miguel e Paulo não se origina de um reconhecimento mútuo de posições simétricas, mas de uma profunda assimetria de poder. Miguel chicoteia os cães e agride Paulo, sendo Miguel o agente do poder sádico, e Paulo a vítima. Não há igualdade no desejo deles. Miguel não reconhece Paulo como um igual, mas como um obstáculo que deve ser eliminado para garantir a exclusividade do seu domínio sobre José Roberto. Conforme o modelo descrito por Eve Kosofsky Sedgwick (1985), a tensão nesse triângulo masculino decorre do fato de que Miguel utiliza a violência contra o termo mais fraco (Paulo) para ajustar os diferenciais de poder com o termo mais forte (José Roberto). Assim, o conflito se resolve não pela estabilização das hierarquias, mas pela eliminação física do mediador inocente (Paulo), o que permite que o vínculo entre os rivais sobreviventes (Miguel e José Roberto) se consolide definitivamente através do desejo erótico compartilhado.

Em **O desconhecido**, essa rivalidade assume um caráter particularmente instável porque nenhum dos dois homens consegue ocupar de forma definitiva a posição dominante no triângulo. Miguel detém a autoridade formal e simbólica da fazenda, mas vê essa posição ser ameaçada pela proximidade afetiva que se estabelece entre Paulo e José Roberto. Paulo, por sua vez, não rivaliza com Miguel a partir do poder institucional, campo no qual ele é apenas um subalterno vulnerável, mas pela construção de um eixo relacional que escapa à lógica da vigilância e do controle. O reconhecimento dessa disputa assimétrica, transforma o desejo em força desorganizadora, fazendo do triângulo um campo permanente de conflito, no qual a coexistência entre os rivais se revela estruturalmente inviável.

A cena da cozinha constitui o momento em que essa tensão se inscreve de forma explícita. O embate encenado nesse espaço doméstico opera como uma demonstração pública de poder por procuração, dirigida não apenas a Paulo, a vítima direta, mas sobretudo a José Roberto, cuja presença transforma a agressão em um gesto de marcação de território *homossocial*. Ao acusar Paulo de dormir no serviço e desacreditar seu trabalho diante do recém-chegado, Miguel não apenas humilha o rapaz, mas reinscreve sua autoridade invocando o vértice feminino do poder: “– A patroa precisa saber. Aliás, eu não sei para que tantos empregados inúteis. Cada dia ela aumenta mais” (Cardoso, 2000, p. 63). Ele utiliza a figura de

Aurélia para validar sua dominância masculina sobre os outros dois.

Nesse cenário, porém, a opressão do espaço fechado cede lugar a uma resistência silenciosa. O olhar de Paulo em direção a José Roberto, em busca de apoio, seguido pelo silêncio cúmplice entre ambos, indica a existência de um vínculo que, embora frágil, que escapa ao controle de Miguel. Como se observa no trecho: “Paulo olhou para José Roberto, como se procurasse apoio. Seus olhares se cruzaram, ambos permaneceram em silêncio” (Cardoso, 2000, p. 63). É nesse instante que o triângulo se tensiona: Miguel percebe a formação de um eixo exclusivo entre Paulo e José Roberto que o exclui, e reage com sarcasmo e uma retirada brusca. Esse gesto sinaliza não apenas desdém, mas uma perda momentânea da capacidade de coerção: “Lançou um rápido olhar sobre José Roberto e, deixando escapar outra pequena risada, ergueu os ombros e saiu. Foi como se uma onda de ar claro penetrasse de repente no ambiente enfumaçado” (Cardoso, 2000, p. 63).

A tensão *homossocial* encontra seu ponto de ruptura no episódio do moinho, desencadeado pela explicitação do desejo heterossexual de Paulo. Até esse momento, José Roberto mantinha a projeção de uma “amizade” que funcionava como uma “família” improvisada, sustentada pelo vínculo com o rapaz. O pedido de dinheiro para fugir com Nina, porém, introduz uma ruptura decisiva, pois, ao nomear uma mulher como destino de seu desejo, Paulo desorganiza o triângulo imaginado por José Roberto e desfaz a ilusão de lealdade que estruturava essa relação. A figura feminina, ao emergir como horizonte concreto do projeto de Paulo, expõe o caráter fantasioso da ligação *homossocial* idealizada e evidencia a impossibilidade de sua continuidade.

Conforme a leitura que Eve Kosofsky Sedgwick faz de René Girard em sua teoria dos triângulos eróticos, o vínculo que liga os dois rivais é frequentemente “tão intenso e potente quanto o vínculo que liga cada rival ao objeto amado”, tornando-se “mais determinante nas ações e escolhas”⁷ dos sujeitos (Sedgwick, 1985, p. 21, *tradução nossa*). Nesse contexto, a violência pode converter-se em ferramenta para ajustar os diferenciais de poder quando o objeto de mediação obstrui a identificação ou rompe a fantasia de controle. Ao reconhecer que Paulo não corresponderia à amizade que havia projetado, José Roberto é tomado por uma fúria que confirma a premissa de que a tensão entre homens no triângulo homossocial é o motor da tragédia.

No confronto final junto à porteira, Miguel revela sua ciência sobre o crime, assumindo

⁷ No original: “Girard traced a calculus of power that was structured by the relation of rivalry between the two active members of an erotic triangle.”

a posição de controle absoluto. A eliminação de Paulo não liberta José Roberto, ao contrário, entrega-o definitivamente ao domínio de Miguel, validando a estrutura de identificação. Ao assumir a palavra, José Roberto desloca momentaneamente a hierarquia estabelecida e formula uma acusação de caráter moral que Miguel se recusa a aceitar:

- Existem ocasiões em que agimos de um modo totalmente oposto ao que conhecemos dos nossos próprios sentimentos. Quando você me atirou o cobertor sobre os ombros, sabia que estava reverenciando naquele momento a imagem do ato que não teria coragem de praticar.
- Não me envolva nessa história! – exclamou o cocheiro, com veemência. - Bem sabe que nada tenho com isso (Cardoso, 2000, p. 175).

A acusação, ao partir daquele que até então deveria permanecer sob vigilância, desestabiliza a ordem relacional e expõe a tensão constitutiva do vínculo entre ambos: a identificação narcísica. Miguel acreditava que José Roberto possuiria a força necessária para realizar o crime que sua própria covardia o impedia de cometer e torna explícita essa expectativa ao afirmar: “Preste bem atenção nisto que eu vou lhe dizer, para mais tarde não forjar alguma mentira destinada a aplacar o seu próprio remorso: o crime para que eu o destinava não era este, era *outro*” (Cardoso, 2000, p. 177, *italico no original*). Ao distinguir o homicídio efetivamente cometido por José Roberto de um “outro” crime, Miguel não desloca a transgressão para uma simples metáfora do desejo reprimido, mas expõe uma falha estratégica nas estruturas de poder. O do campo penal para o campo do desejo, revelando que aquilo que o mobiliza não é o assassinato em si, mas a impossibilidade de assumir a dimensão homoerótica do vínculo, cuja realização ele próprio não ousa levar a termo. Miguel revela, assim, que sua frustração advém do fato de José Roberto ter agido por um impulso passional, ou seja, matar o objeto amado, desperdiçando a crença que Miguel projetara nele.

Como observa Eve Kosofsky Sedgwick (1985, p. 25), o desejo homosocial masculino, quando atravessado pela “homofobia ideológica” e não apenas estrutural, tende a organizar-se como pacto assimétrico onde o poder patriarcal depende do controle, da eliminação do feminino ou do efebo feminilizado para se sustentar. Na novela, Miguel confessa e revela não para se libertar, mas para capturar o desejo, projetando no outro a possibilidade de uma liberdade que ele próprio apenas reconhece como ausência, de modo que o homoerotismo só pode existir, na narrativa, como segredo, confissão e ameaça.

3.2-“Irreconciliável inimigo”: proximidade e a inevitabilidade do conflito

A escrita de Lúcio Cardoso constrói sujeitos atravessados pela repressão da

interioridade, pela instabilidade identitária e pela impossibilidade de integrar desejo, corpo e consciência dentro de uma ordem moral fundada na vigilância e na condenação. O conflito não se desenvolve apenas no plano das ações exteriores, mas instala-se no interior da consciência, transformando a subjetividade em espaço contínuo de culpa, tensão e autodestruição.

A condição de “desconhecido” e a falta de identidade do protagonista em **O desconhecido**, podem ser compreendidas à luz da crítica à metafísica da presença desenvolvida por Jacques Derrida (1991), em **Margens da Filosofia**. Na perspectiva do filósofo, a tradição filosófica ocidental funda-se na suposição de que o sujeito possui uma essência originária, plenamente presente a si mesma. Tal pressuposto sustenta a crença em uma identidade fixa e transparente. No entanto, a desconstrução demonstra que a identidade não precede a diferença, ao contrário, constitui-se como efeito de um jogo de rastros⁸, repetições e deslocamentos que impedem qualquer coincidência plena do sujeito consigo mesmo.

A subversão da identidade pode ser compreendida a partir da reflexão de Derrida (1991, p. 39) sobre a *différance*⁹ sobretudo porque a novela de Lúcio Cardoso dissolve continuamente qualquer possibilidade de estabilidade do sujeito. Para Derrida, a identidade não se constitui como presença plena nem como origem autônoma de sentido. O sujeito emerge atravessado pelo deslocamento, pela ausência e pela diferença. O protagonista da novela encarna essa instabilidade ontológica desde sua entrada na narrativa. Surge sem origem definida, sem pertencimento reconhecível e sem um nome capaz de fixá-lo simbolicamente dentro da ordem social. O desconhecido torna-se figura de uma subjetividade destituída de centro, marcada pela errância e pela impossibilidade de coincidir consigo mesma.

Na novela, a incapacidade do protagonista de responder à pergunta “como é que se chama?”, explicita a fratura constitutiva de sua identidade. A interrogação, que pressupõe a existência de um núcleo estável do eu, revela, ao contrário, a ausência de uma essência originária capaz de garantir continuidade e coerência subjetiva, que pode ser vista na frase que lhe é dirigida por Aurélia: “Na minha casa as pessoas têm o nome que eu quero” (Cardoso,

⁸ “O rastro não é somente a desapareção da origem, ele quer dizer aqui – no discurso que proferimos e segundo o percurso que seguimos – que a origem não desapareceu sequer, que ela jamais foi retroconstituída a não ser por uma não origem, o rastro, que se torna, assim, a origem da origem” (Derrida, 1991, p. 44).

⁹ “O outro sentido de diferir é o mais comum e o mais facilmente identificável: não ser idêntico, ser outro, discernível etc. Tratando-se de diferen(te)/(do)s, palavra que, portanto, poderemos escrever como quisermos, com um *t* ou com um *d*, quer esteja em questão a alteridade de dissemelhança, quer a alteridade de alergia e de polêmica, é sem dúvida necessário que entre os elementos outros se produzam, ativamente, dinamicamente, e com uma certa perseverança na repetição, intervalo, distância, espaçamento” (Derrida, 1991, p. 39).

2000, p. 21). Ao aceitar a nova personalidade, dada pela futura patroa, e adotar o nome do antigo capataz, José Roberto parece entender, mesmo sem o saber, que o eu que sempre o acompanhara rolara no esquecimento e que sua identidade anterior não possuía consistência ontológica suficiente para resistir ao ato de substituição nominal, tal é a força da repressão moral e ou religiosa com a qual conviveu e ou convive.

Desde sua entrada na narrativa, o protagonista apresenta-se sob o signo da indeterminação, o “desconhecido” não possui origem claramente definida, não dispõe de pertencimento reconhecível e sequer recebe inicialmente um nome capaz de estabilizar sua existência no interior da ordem social. Nesse contexto, o conceito de *arqui-rastro*¹⁰ ilumina de modo mais preciso o funcionamento dessa identidade deslocada. Derrida (1991, p. 44) afirma que o rastro não é apenas a desapareção da origem, mas a indicação de que a própria origem jamais se constituiu como presença plena, sendo sempre retroconstituída por uma não-origem, ou seja, o rastro que se torna a “origem da origem”.

A adoção da identidade de José Roberto radicaliza esse processo de desposseção subjetiva. O nome próprio perde sua função estabilizadora e converte-se em signo deslocado, herdado de um homem morto. É precisamente essa lógica que se materializa na imposição do nome “José Roberto”, que o reinscreve na marca deixada por um morto, repetindo uma posição previamente ocupada. Assim, o nome próprio e a identidade subjetiva deixam de ser garantias ontológicas e passam a ser compreendidos como efeitos diferenciais no interior de uma cadeia de significações (Derrida, 1991, p. 44). Passa a habitar uma ausência, e a substituição do nome evidencia que o sujeito se organiza sobre uma cadeia de apagamentos sucessivos.

As metáforas do poço e da pirâmide reforçam essa problematização ao evidenciar a tensão entre interioridade e exteriorização. Derrida observa que: “Hegel o chama de “imaginação reprodutora” (*reproduktive Einbildungskraft*). A “proveniência” das “imagens, é, aqui, a “interioridade própria do eu”, que as mantém em seu poder” (Derrida, 1991, p. 114). Entretanto, a inteligência, embora se apresente como fonte das representações, opera sempre sobre um conteúdo previamente recebido. O poço, então, figura a interioridade como reserva de imagens; a pirâmide, a exteriorização do sentido sob a forma de signo.

Na novela, essa dinâmica assume contornos trágicos, pois o “poço” do protagonista, sua interioridade, é constituído por uma reserva de imagens fantasmáticas vinculadas a uma infância doentia, marcada por quartos abafados, frascos de remédios e isolamento opressivo.

¹⁰ Ao falar em *arqui-rastro*, o filósofo procura romper com o esquema clássico que faria do rastro uma simples derivação de uma presença anterior; ao contrário, trata-se de pensar uma marca originária que, ao mesmo tempo, destrói a ideia de origem pura (Derrida, 1991, p. 44).

Classicamente, o poço deveria representar a fonte autônoma a partir da qual o sujeito extrai sua identidade para expressá-la no mundo. Contudo, quando o protagonista mergulha nesse “poço” interior, não encontra uma essência pura, vital ou originária, mas apenas os rastros amargos de uma infância doentia:

José Roberto deixou escapar um suspiro e, apanhando a foice que encostara a um tronco, procurou fugir ao sortilégio, retomando o caminho de casa. Decerto nunca fizera serviço tão humilde, mas ele o aceitava de bom grado, quase com alegria; que lhe importava o que tinha sido, a sua existência passada? Tudo isso não eram senão sombras, reflexos, nuvens imprecisas que obscureciam por um instante o horizonte novo que construía para si. Tudo isso eram águas passadas, de nada valia memorá-las, se cada dia uma distância maior os separava. A vida que acabara de abandonar ainda estava impregnada dessas reminiscências de infância, do odor de frascos de remédios, da sombra do velho casarão silencioso que habitara, do eco ríspido da voz de sua avó. Apesar de tudo, ainda não se tinha libertado desses miasmas que se haviam insinuado com tanta sutileza na sua vida; agora, entretanto, era um homem novo, um homem sem passado, e que procurava se adaptar à vida da fazenda, à sua fecunda e agreste paisagem (Cardoso, 2000, p. 58).

A tentativa de escapar desse poço interior e recriar uma nova identidade delineia-se a partir da imposição de um novo nome, representando o movimento da “pirâmide”, isto é, a tentativa de exteriorização do sujeito no mundo e, com ela, a possibilidade de assumir outra identidade. Contudo, essa reconstrução permanece instável, pois a nova identidade não elimina os rastros do passado, apenas os desloca. Essa dinâmica torna-se particularmente evidente após a noite de confidências compartilhada com Paulo. Nesse momento, o protagonista acredita ter silenciado sua inquietação mais profunda e atenuado o peso traumático da infância. Entretanto, a subjetividade permanece incapaz de alcançar qualquer forma de reconciliação interior.

Essa fragmentação do sujeito manifesta-se de maneira ainda mais intensa na relação do protagonista com o próprio corpo e com a própria imagem. A cena em que contempla o rosto refletido no regato explicita a ruptura da autoidentidade. O desconhecido já não reconhece plenamente a própria imagem e percebe apenas deformações, marcas e estranhamentos:

Obedecendo à sua voz, ele se inclinou, olhou nas águas tranquilas do regato. Nada viu, no primeiro momento, senão pedrinhas miúdas que faiscavam no fundo, raízes lodosas que se alongavam esverdeadas ao sabor da corrente. Depois, entretanto, distinguiu uma face estranha, imprecisa, que se ia fixando, como se fosse um reflexo que viesse de muito longe. Sim, de muito longe. De tempos remotos, quando o ocultava daquele mesmo modo a carícia veludosa do seu quarto de criança. Desde essa época tinha caminhado muito, tinha rolado na correnteza como um daqueles destroços limosos que passavam ao alcance das suas mãos. Desde quanto tempo não se via num espelho? O certo é que aquele rosto, fixado agora com perturbadora violência, como se o fundo do rio o devolvesse brutalmente à luz do dia, não parecia ser o seu, não era, evidentemente. Não havia nele nem o mais leve traço familiar. Apenas rugas, sinuosidades, deformações, dois olhos que o fitavam com implacável

crueldade. José Roberto voltou o rosto, e Nina leu nos seus olhos um espanto tão grande que não pôde deixar de dizer:

– Viu? É preciso que eu lhe ponha algum remédio. Desse modo é que não pode ficar (Cardoso, 2000, p. 185).

A imagem da correnteza aprofunda a experiência de dissolução subjetiva que atravessa José Roberto. Quando o narrador, apresenta o pensamento de José Roberto, afirmando que ele teria “rolado na correnteza”, é como se o personagem reconhecesse a perda de estabilidade interior e a incapacidade de preservar qualquer continuidade do eu. Nessa perspectiva, a memória deixa de funcionar como princípio organizador da identidade e passa a operar como fluxo desordenado de resíduos traumáticos que se acumulam na consciência. O passado invade continuamente o presente, corroendo a possibilidade de uma percepção íntegra de si mesmo.

Nesse contexto, a Fazenda dos Cata-Ventos ocupa, em **O desconhecido**, uma posição estrutural na organização da narrativa. O espaço deixa de funcionar como simples ambientação das ações e assume a condição de núcleo material da experiência de decadência, clausura e dissolução subjetiva que atravessa os personagens. A propriedade converte-se em uma verdadeira arquitetura da ruína, na qual o desgaste físico dos objetos, das paredes e da paisagem incorpora a degradação moral e interior das figuras que habitam aquele universo. A fazenda aproxima-se daquilo que Derrida (1991, p. 119), denomina *oikésis*¹¹, a residência que também se constitui como túmulo do próprio, espaço em que a subjetividade permanece submetida à lógica contínua da perda, do apagamento e da morte simbólica. A narrativa inscreve os personagens dentro de uma estrutura que os absorve progressivamente, corroendo identidades, silenciando desejos e intensificando processos de fragmentação interior.

A sede da propriedade conserva apenas resíduos de um passado aristocrático já corroído pelo tempo. A fachada de tijolos, a longa varanda ladrilhada e o cata-vento de asas quebradas projetam a imagem de uma estrutura que persiste apenas como vestígio de uma grandeza extinta. A fazenda já não sustenta plenamente a ordem que um dia representou, mas permanece como ruína habitada por restos materiais de uma autoridade em decomposição. Nesse sentido, o espaço não deve ser lido apenas como cenário exterior, mas como projeção da própria condição das personagens. A fazenda, como José Roberto, Aurélia e Miguel, é uma forma sobrevivente de si mesma: conserva sinais de identidade, poder e permanência, mas esses sinais aparecem corroídos, deslocados e incapazes de recompor qualquer unidade. Assim como José Roberto não se reconhece senão sob a forma da sombra, do segredo e da culpa, a propriedade

¹¹ “Os temas da casa e do próprio são aí regularmente conciliados: como procuraremos mostrar mais tarde, o valor de *oikos* (e de *oikésis*) desempenha um papel decisivo, ainda que escondido, na cadeia semântica que aqui nos interessa” (Derrida, 1991, p. 170).

também se apresenta como corpo degradado, incapaz de refletir uma imagem íntegra de si.

A organização dos espaços de ruína na obra de Lúcio Cardoso, conforme observa Mario Carelli (1988), ao tratar de **A luz no subsolo**, ultrapassa a função meramente cenográfica e converte-se em projeção material da interioridade das personagens. A ruína não se apresenta como elemento acessório da narrativa, mas como espaço de revelação no qual a subjetividade, submetida ao desespero, à culpa e à proximidade da morte, é obrigada a confrontar sua condição mais profunda. A Fazenda dos Cata-Ventos funciona, portanto, como equivalente espacial da subjetividade arruinada. Nesse espaço, a decadência material e a decomposição moral não se apresentam como dimensões separadas; ao contrário, reforçam-se mutuamente. A ruína da propriedade torna visível aquilo que as personagens não conseguem elaborar plenamente pela linguagem: a perda de si, a persistência do segredo e a impossibilidade de redenção. Carelli complementa:

A noite favorece a mentira, a dissimulação, a intriga e sobretudo mergulha os seres numa angustiante solidão e no desespero. Assistimos a uma ronda perpétua de personagens que se afundam em sua noite, que urdem o mal ou tentam desesperadamente fugir de uma prisão infernal. Constatamos abandono de qualquer noção como função puramente descritiva na apresentação dos espaços. De fato, para criar uma atmosfera, Lucio prefere esboçar lugares simbólicos e revelar a participação dos elementos nos dramas dos personagens (Carelli, 1988, p. 166).

Nessa perspectiva, os ambientes degradados organizam-se como manifestações visíveis da decomposição moral e existencial que atravessa as personagens de Lúcio Cardoso. Os espaços em Lúcio Cardoso organizam-se a partir da oposição entre aparência e ocultamento. O casarão preserva a imagem da tradição familiar, enquanto porões, quartos isolados e jardins em ruínas concentram o segredo, a transgressão e os desejos reprimidos. Nessas zonas degradadas, o romance desloca para o espaço aquilo que a ordem social procura silenciar.

Segundo Carelli (1988) essa organização espacial favorece a irrupção do grotesco e instaura um permanente clima de pesadelo. A ruína não representa apenas destruição material, mas revela os conflitos morais e as fissuras subjetivas das personagens. Desse modo, a decomposição dos espaços transforma-se em linguagem simbólica da crise espiritual que atravessa a obra de Lúcio Cardoso:

Um vínculo consubstancial une o homem à sua obra. Lúcio construiu sua personalidade sem purificar o trágico; eliminando o melodramático, assim como em seus romances fez o sublime conviver com o grotesco. Não há qualquer distância crítica, mas um investimento arrebatado e apaixonado, em que o mal de viver entra na própria economia da criação literária (Carelli, 1988, p. 71).

A *oikesis*, apresentada por Derrida, (1991, p. 35), é, portanto, ao mesmo tempo morada

e sepultura, ou seja, o lugar que abriga o sujeito é o mesmo lugar que o enterra. É precisamente essa ambivalência que a fazenda encarna. Quando o protagonista avista a propriedade pela primeira vez, o narrador descreve:

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

O cata-vento de asas quebradas constitui o emblema dessa condição. O objeto aponta para uma direção já inexistente e conserva o vestígio de um movimento interrompido. Sua presença materializa a perda de qualquer origem estável e revela a permanência de uma ausência inscrita no próprio espaço. A seta oscila, mas já não conduz nem organiza o sentido do lugar. Essa decadência arquitetônica integra a própria estrutura simbólica da fazenda enquanto espaço de habitação marcado pela ruína. O ambiente que deveria acolher revela-se atravessado pela morte e pela deterioração.

Na fazenda, os espaços exteriores, como o canil, deixam de funcionar como simples ambientação narrativa e revelam a atmosfera de ameaça que atravessa o romance. O canil constitui o espaço em que essa violência se manifesta de forma mais direta. Marcado pelo odor de carne crua, excremento e pela agitação dos cães diante da presença do cocheiro, esse ambiente concentra uma dimensão física de repulsa, medo e brutalidade. A imagem dos animais associa brutalidade, vigilância e decomposição, intensificando o clima de tensão que domina a fazenda. Miguel explica ao protagonista que os cães são ferozes e famintos e obedecem apenas àqueles que os condicionam pela violência. Segundo ele, “são os meus escravos. Basta lhes indicar uma pista, colocar um lenço ou um objeto qualquer nas suas ventas... ou mesmo pronunciar apenas o nome de alguém... – disse ele numa voz tão baixa que mais parecia uma velada insinuação” (Cardoso, 2000, p. 53).

O anúncio da ruína não se concentra, portanto, em um acontecimento isolado, nem na imposição do nome, no crime ou na impossibilidade de fuga. A própria fazenda opera como um espaço previamente marcado pela deterioração, no interior do qual o protagonista deixa de ocupar a posição de sujeito autônomo para tornar-se parte de uma engrenagem maior. A esse respeito, Derrida afirma que o homem não é senão “uma peça, por vezes, e ademais interessante, da máquina” (Derrida, 1991, p. 14).

Essa dissolução da autonomia individual permite aproximar a narrativa da teoria do desejo mimético formulada por René Girard (2012, p. 25), em **Eu via Satanás cair como um**

relâmpago. Ao compreender o desejo como estrutura mediada pela imitação, Girard desloca a noção moderna de sujeito soberano e autônomo, demonstrando que o indivíduo deseja a partir do desejo do outro e não de uma vontade plenamente originária. Nessa perspectiva, o conflito não emerge apenas da disputa material ou da organização política da sociedade, mas da própria dinâmica mimética que aproxima os sujeitos, produz rivalidade e intensifica a violência.

Em **O desconhecido**, essa lógica manifesta-se em relações marcadas pela tensão, pela projeção e pela disputa simbólica, inserindo José Roberto em uma rede de forças que antecede suas escolhas individuais e contribui para a progressiva desagregação de sua subjetividade. A partir da análise do Decálogo, Girard (2012, p. 26) inicia sua argumentação destacando a singularidade estrutural do décimo mandamento em relação aos demais. Segundo o autor, os preceitos que vedam ações violentas, como “não matar”, “não adulterar” e “não roubar”, diferenciam-se do mandamento final, que não se dirige a condutas externas, mas ao âmbito interior do sujeito:

Apesar de não serem realmente enganosas, as traduções modernas lançam os leitores numa falsa pista. O verbo "cobiçar" sugere tratar-se aqui de um desejo fora do comum, um desejo perverso reservado aos pecadores empedernidos. Mas o termo hebreu traduzido por "cobiçar" significa simplesmente "desejar". É ele que designa o desejo de Eva pelo fruto proibido, o desejo do pecado original. A ideia de que o Decálogo consagraria seu mandamento supremo, o mais longo de todos, à proibição de um desejo marginal, reservado a uma minoria, não é muito verossímil. O décimo mandamento deve tratar do desejo de todos os homens, do próprio desejo (Girard, 2012, p. 26).

A diferença fundamental reside no fato de que, enquanto os mandamentos anteriores interditam atos concretos, o décimo incide sobre a cobiça, isto é, sobre a dinâmica interna do desejo que precede e potencialmente origina as transgressões externas. Segundo Girard (2012, p. 27), essa distinção não constitui mero moralismo, mas expressa uma compreensão pragmática da gênese da violência. O legislador bíblico teria intuído que a violência não nasce primariamente do ato consumado, mas do desejo mimético que orienta o sujeito para aquilo que pertence ao outro. Ao interditar o desejo de possuir o que é do próximo, o décimo mandamento busca atingir a raiz das ações violentas, tais como: o assassinato, o adultério e o roubo, antes que estas se concretizem. Assim, ao coibir a cobiça, pretende-se prevenir a escalada conflitiva que conduz à rivalidade generalizada.

A relação entre o décimo mandamento e a violência estabelece-se, portanto, em termos de causa e consequência. O mandamento não se limita a regular comportamentos externos; ele intervém na estrutura do desejo, proibindo o impulso que gera o conflito, em vez de apenas interditar o ato violento em si. O texto bíblico, tal como interpretado por Girard (2012, p. 27),

revela que o desejo humano não é autônomo, mas mimético: desejamos aquilo que o nosso próximo possui ou deseja. Ao proibir o desejo sobre tudo o que pertence ao próximo, a lei reconhece implicitamente que o outro funciona como modelo dos nossos desejos

A teoria de René Girard (2013, p. 36) sustenta que a violência não decorre de um instinto natural de agressão, mas da estrutura mimética do desejo, por isso, a rivalidade é a principal fonte da violência entre os homens. Partindo da análise do décimo mandamento e da noção evangélica de escândalo, *skandalon*, o autor demonstra que os conflitos emergem da imitação, pois o modelo do nosso desejo torna-se, inevitavelmente, um obstáculo fascinante.

O homem é a criatura que perdeu parte de seu instinto animal para ter acesso ao que chamamos de desejo. Uma vez que suas necessidades naturais tenham sido satisfeitas, os homens desejam intensamente, mas não sabem exatamente o quê, pois nenhum instinto os guia. Eles não possuem desejo próprio. O próprio do desejo é não ser próprio. Para desejar verdadeiramente, temos de recorrer aos homens que nos rodeiam, temos de tomar emprestados seus desejos (Girard, 2013, p. 36).

Segundo Girard (2013, p. 36–37), o ser humano perdeu parte da regulação instintiva própria do mundo animal e, por isso, não dispõe de um critério interno que determine o objeto de seu desejo. Uma vez satisfeitas as necessidades naturais, continua a desejar intensamente, mas permanece dependente de mediações externas para orientar seu querer. O desejo humano, portanto, não é autônomo e constitui-se a partir do desejo do outro. Essa estrutura mimética faz com que o modelo admirado se converta, simultaneamente, em rival, instaurando um campo de tensão no qual a imitação tende a degenerar em conflito.

Girard (2013, p. 39) afirma que Jesus adverte contra a rivalidade mimética por meio do escândalo, conceito que ultrapassa a ideia de simples obstáculo físico. O escândalo designa aquilo que, ao mesmo tempo, atrai e repele, ou seja, quanto mais o obstáculo frustra ou fere, mais intensifica o desejo, produzindo uma dinâmica de repetição. É exatamente o que ocorre entre rivais miméticos ao disputarem o mesmo objeto: cada um se torna para o outro, simultaneamente, modelo e barreira, reforçando o desejo e a hostilidade. Como observa o autor: “Quanto mais a imitação for inocente e confiante, com mais facilidade ela se escandaliza, e maior é a culpa em se abusar disso” (2013, p. 39). Desse modo, o escândalo gera inveja, ciúme, ressentimento e ódio, espalhando-se como contágio. Cada reação provoca outra ainda mais intensa, formando uma espiral de represálias que pode culminar em violência aberta.

À luz dessas reflexões, a Fazenda dos Cata-Ventos, na novela **O Desconhecido**, pode ser compreendida como um sistema fechado no qual a transcendência é bloqueada, impedindo a interrupção do ciclo mimético. Sem mediações externas capazes de deslocar ou sublimar o desejo, a convivência transforma-se em uma armadilha de escândalos sucessivos. Lúcio

Cardoso constrói a propriedade não apenas como cenário de tonalidade gótica, mas como concretização espacial da clausura mimética, principalmente ao forçar a proximidade contínua entre os personagens, sem válvulas de escape simbólicas ou sociais, a fazenda intensifica a rivalidade latente, exacerbando o desejo mimético até o ódio.

A pesquisadora Randy Engel, em **O livro de Gomorra: um projeto moral para nossos tempos**, analisa a **Carta 31**, de Pedro Damiano (1007-1072), também conhecida como **Livro de Gomorra**, um dos textos mais conhecidos do autor. O monge e reformador do século XI que se destacou pela defesa rigorosa da moral clerical e pela luta contra a corrupção dentro da igreja, denunciou abertamente a sodomia entre membros do clero, tratando-a como ameaça espiritual e institucional. Pedro Damiano defendia a disciplina ascética, a penitência severa e a intervenção direta da autoridade papal para controle da sexualidade clerical no centro das reformas eclesiais do período. Randy Engel afirma: “De acordo com os ensinamentos tradicionais da Igreja, transmitidos desde o tempo dos Apóstolos, ele afirma que todos os atos homossexuais são crimes contra a natureza e, portanto, crimes contra Deus, que é o autor da natureza” (2006, p. 3).

Acerca da imoralidade dos atos sodomitas, Randy Engel (2006, p. 8), afirma que para Pedro Damiano, o vício da sodomia ultrapassa todos os outros porque: “Sem falta, ele traz a morte para o corpo e destruição para a alma. Polui a carne, extingue a luz da mente, expulsa o Espírito Santo do templo do coração humano, e dá entrada para o diabo, o estimulador da luxúria”, que abre o inferno e fecha os portões do paraíso. Essa lógica disciplinar formulada pela igreja do século XI ajuda a compreender o contexto simbólico no qual José Roberto se move, ainda que a narrativa se situe em outro tempo histórico. Embora a novela de Lúcio Cardoso não apresente diretamente uma instituição eclesial como instância repressora formal, faz operar internamente no sujeito um mecanismo de controle: o desejo é tolerável enquanto não se torna prática assumida, isto é, enquanto permanece controlado, silenciado e convertido em culpa.

A culpa opera como uma estrutura permanente de subjetivação na trajetória de José Roberto desde o início da narrativa, sua relação com o mundo é atravessada por uma percepção de inadequação moral que antecede qualquer ato concreto, ao sentir-se culpado não apenas pelo que faz, mas também por aquilo que deseja:

Habituara-se assim a viver guiado pelos outros, a imaginar que lá fora corria um rio pesado de mistério e inquietação, mas a cuja margem ele se conservava, agraciado não sabia por que enigmática dádiva. Na sua mesinha-de-cabeceira, os frascos se amontoavam. Passava os dias calado, oprimido pelo temor de um perigo desconhecido, uma ameaça qualquer que não sabia se residia nele

próprio ou no exterior. Os dias iam-se sucedendo; a única silhueta que ele entrevia era a da avó, cada vez mais rígida, mais altiva, arrastando na penumbra dos corredores as pregas caprichosas da sua longa saia negra. Mas tudo aquilo ia-se desvanecendo, eram os últimos suspiros de uma existência que se extinguia (Cardoso, 2000, p. 47).

Essa culpa não nasce do crime: ela o precede e o prepara. O homoerotismo vivido de forma silenciosa e dependente não encontra linguagem possível que o legitime, apenas categorias herdadas da tradição cristã que o associam à queda. O resultado é a interiorização do controle, e o desejo julgado sem um tribunal, mas em um regime íntimo de vigilância que o transforma em ameaça à própria ordem psíquica. Assim, a sensação de irrealidade que desloca José Roberto do espaço do crime para a despensa da infância, lugar de ocultamento e medo, revela que o assassinato reativa a estrutura psíquica antiga, marcada pela solidão e pela necessidade de esconder-se:

Levantou-se sentindo as pernas trêmulas, como se tivesse feito uma longa caminhada. Apoiando-se à balaustrada, examinou mais uma vez as tábuas mal unidas, onde, vagaroso, o sangue descia em grossos fios escuros. Perturbou-o uma repentina e intensa sensação de irrealidade. Teve a impressão de que estava não no moinho onde cometera o crime, mas na despensa vazia da sua velha casa, onde costumava ocultar, nos piores momentos, os terrores e a solidão da sua infância. Como banir um sentimento que se refletia no seu espírito com uma insistência tão grande? Como subjugar essa inocência que teimava em reaparecer em instantes capitais como aquele? Decerto, era apenas a nostalgia de tudo o que ele comprometera de modo irremediável, de toda a pureza, de toda a serenidade, de todo o sentimento mais amplo que banira para sempre do seu coração. E, naquele minuto, a visão do ato irreparável que tinha praticado reapareceu tão forte que ele apertou a cabeça entre as mãos, exclamando, num desespero que transbordava da sua consciência como uma vaga de espuma e de lama: “Meu Deus, que foi que eu fiz?”. O que acabara de cometer pareceu-lhe tão exorbitante que pensou ter enlouquecido (Cardoso, 2000, p. 163-164).

José Roberto confronta, pela primeira vez de forma consciente, o assassinato de Paulo. Essa confrontação, contudo, não se dá apenas no plano racional, mas pela memória afetiva. A cena do moinho desloca-se para a despensa da infância, espaço de ocultamento e medo, revelando que o crime reabre uma estrutura anterior de sofrimento. A “inocência” que reaparece não corresponde a uma pureza moral intacta, mas à lembrança de um tempo anterior à consciência plena da culpa, que retorna justamente quando já não pode ser recuperado. Ao perguntar: “Meu Deus, que foi que eu fiz?”, José Roberto não busca apenas explicação nem absolvição; reconhece a ruptura irreversível entre o que desejava preservar e o que se tornou após o ato.

Essa ruptura também deve ser compreendida à luz do desejo mimético. Em Girard (2013, p. 39), a violência não decorre de um instinto agressivo isolado, mas da estrutura

mimética do desejo, que transforma o modelo em obstáculo e aproxima desejo, rivalidade e destruição. Em **O desconhecido**, Paulo ocupa esse lugar ambíguo, pois é objeto de desejo homoerótico e, ao mesmo tempo, figura que encarna uma possibilidade de existência negada a José Roberto. A cobiça não se dirige apenas ao corpo de Paulo, mas também à liberdade, à juventude e à vitalidade que ele representa. O assassinato surge, então, como desfecho extremo de um desejo incapaz de integrar o outro sem destruí-lo. A violência no moinho não interrompe apenas a vida de Paulo. Destrói também a imagem de plenitude que José Roberto cobiçava e que sua própria culpa tornava impossível incorporar.

A confissão, a violência e, por fim, o suicídio funcionam, na novela, como desdobramentos de uma lógica moral que transforma o desejo homoerótico em experiência de culpa, impureza e autodestruição. O homoerotismo não aparece como possibilidade de realização afetiva ou de reconhecimento subjetivo, mas como força continuamente reprimida pela consciência dos personagens. A narrativa inscreve o desejo em uma estrutura de silenciamento e interdição, na qual a atração homoafetiva permanece associada à ideia de desordem moral e ruptura da estabilidade social. A repressão não opera apenas através de normas exteriores; ela atravessa a interioridade dos sujeitos e reorganiza sua percepção de si mesmos. O desejo deixa de constituir experiência de aproximação humana e transforma-se em espaço de vergonha, vigilância e sofrimento interior.

A construção narrativa conduz progressivamente o vínculo entre José Roberto e Paulo para uma zona de tensão marcada pela impossibilidade de existir o desejo. O protagonista reconhece na própria submissão a confirmação de sua impotência afetiva e da impossibilidade de existir plenamente dentro da experiência homoerótica que o constitui. A violência que culmina no assassinato de Paulo emerge desse processo contínuo de repressão e silenciamento do desejo. O crime não nasce de um impulso isolado, mas da impossibilidade de elaboração subjetiva do homoerotismo dentro de uma estrutura moral fundada na culpa cristã. O desejo reprimido acumula-se na interioridade do protagonista até converter-se em força destrutiva. A narrativa revela que aquilo que não encontra possibilidade de expressão simbólica retorna sob a forma de violência, ruptura e morte. O homoerotismo permanece aprisionado entre desejo e condenação, impossibilitado de constituir-se como experiência reconciliada de afeto e identidade.

3.3 - “Padre, eu matei um homem”: a morte como sacrifício da salvação

Em **O desconhecido**, a trajetória de José Roberto pode ser analisada a partir da relação entre homoerotismo e culpa cristã, considerando que determinadas formas de desejo são interpretadas, no interior da moral cristã, como expressão do pecado contra natureza. Ao longo da narrativa, o desejo não se apresenta como experiência plenamente reconhecida pelo sujeito, mas como presença fragmentada que emerge sob a forma de vergonha, silenciamento, vigilância de si. Nesse contexto, o pecado deixa de operar apenas como categoria teológica e passa a organizar modos de sentir, interpretar e limitar a própria existência. A incorporação dessa lógica moral transforma o desejo em objeto de condenação interior e converte a consciência em espaço permanente de julgamento. Para compreender esse processo, torna-se necessário retomar as formulações desenvolvidas por Georges Bataille (1987), que oferecem um horizonte teórico relevante para esta leitura.

Ao discutir a relação entre culpa, proibição e transgressão, Bataille (1987, p. 42) demonstra que a transgressão não elimina a proibição, mas participa de seu funcionamento, deslocando a moral reguladora e evidenciando que a autoridade da norma depende da possibilidade de sua ultrapassagem. Ao tomar o mandamento “não matarás” como exemplo central e afirmar que “o interdito convive abertamente em cumplicidade com o homicídio”, o autor mostra que a proibição não se sustenta apenas em fundamentos racionais, mas em uma dimensão afetiva ligada ao horror, ao temor e ao sagrado.

É a partir desse horizonte que este capítulo examina os movimentos que conduzem José Roberto ao assassinato de Paulo. Parte-se da hipótese de que o desejo submetido à ideia cristã de culpa não desaparece, mas se reconfigura em tensões e conflitos que reorganizam continuamente suas formas de manifestação. Aquilo que não encontra elaboração nem reconhecimento permanece atuando e produz deslocamentos que atravessam a existência do sujeito. É nessa relação com a proibição moral que o desejo intensifica sua força e se aproxima da experiência do excesso e da morte, compreendida não como aniquilação, mas como suspensão momentânea da ordem que separa e individualiza os sujeitos. Desse modo, a experiência transgressiva do protagonista não elimina a culpa que a antecede. Ao contrário, mantém sua permanência e a converte em condição para a intensificação do erotismo e para a produção do conflito com a culpa que sustenta sua trajetória, culminando no assassinato de Paulo.

O conflito produzido por essa repressão não se encerra em si mesmo, pois gera novos

deslocamentos, novas formas de culpa e novos movimentos de transgressão. É essa dinâmica que estrutura a relação entre José Roberto e Paulo em **O desconhecido**. Desde o primeiro encontro entre os personagens, Lúcio Cardoso constrói o desejo no interior de um regime de vigilância, desejo e culpa:

José Roberto examinava-o, agora que estava mais próximo da luz. Seu rosto era magro, os olhos sombrios, levemente cansados; entretanto, a fisionomia móvel respirava uma vida profunda, revelando um desses entes delicados cujo rosto exprime todas as emoções e se modela com a facilidade de uma máscara de cera: tudo aquilo que corresponde a um signo interior, alegria ou tristeza, cólera ou esse poderoso hausto de vida que parece às vezes inflamar as almas sensíveis como uma chama de puro entusiasmo (Cardoso, 2000, p. 33).

Ao observar Paulo, José Roberto confronta-se com um desejo homoerótico que excede os limites que tenta impor a si mesmo. A narrativa registra que o desejo se misturava ao remorso e que uma força obscura ameaçava desencadear-se em seu ser, exigindo contenção contínua. O conflito não decorre da existência do desejo, mas da forma como ele é imediatamente submetido à culpa cristã e convertido em sinal de desordem. O desejo não alcança reconhecimento e permanece mantido sob silêncio e desloca seus efeitos para outras formas de manifestação. Bataille (1987, p. 25), afirma que o desejo erótico não se apresenta à consciência como experiência plenamente assimilável e que sua repressão participa do processo que intensifica sua ação sobre o sujeito. É nessa tensão que a voz narrativa oferece uma densidade importante para nossa análise ao registrar que Paulo “parecia interdito com a presença do desconhecido, não ousava aproximar-se, imóvel no limiar” (Cardoso, 2000, p. 33).

A escolha vocabular não é casual e revela que Lúcio Cardoso constrói deliberadamente uma sobreposição de sentidos, procedimento narrativo característico de uma escrita produzida em um contexto histórico no qual a representação do homoerotismo não poderia ser feita de forma direta sem expor o texto à censura moral e religiosa da época. Lúcio Cardoso escreve pelas entrelinhas, constrói o desejo homoerótico no interior de uma linguagem que o encobre sem apagá-lo, e é precisamente essa estratégia de velamento que confere à narrativa sua tensão mais produtiva. No campo de nossa análise, a palavra “interdito” descreve o estado de Paulo, paralisado diante de uma presença que ainda não compreende. Em um plano mais profundo e semanticamente mais denso, ela nomeia a condição estrutural do próprio desejo homoerótico que atravessa a cena, pois o que está interdito não é apenas o movimento físico de Paulo, mas a força que circula entre os dois corpos no espaço de um primeiro encontro que a narrativa já marca como carregado de uma atração que a moral cristã classifica como pecado e que a consciência dos personagens se recusa a nomear.

A palavra “desconhecido”, por sua vez, opera na frase como núcleo de significação da

cena. O termo designa José Roberto como figura recém-chegada e sem pertencimento definido, mas sua função não se limita à identificação narrativa do personagem. Sua incidência semântica alcança o campo daquilo que permanece sem reconhecimento no interior do próprio sujeito. O desejo homoerótico que emerge no encontro é, ele mesmo, um desconhecido para Paulo e para o próprio José Roberto, uma força desejante que se impõe sem que os personagens consigam reconhecê-la de imediato como desejo ou, quando dela se aproximam, sem conseguir compreendê-la fora das categorias da culpa e da condenação.

Lúcio Cardoso é um escritor cuja obra se constitui no interior de uma visão de mundo profundamente marcada pela teologia do pecado e da punição divina, e sua narrativa opera segundo uma lógica em que o desejo que transgride a ordem moral aparece associado à culpa e ao sofrimento. Nesse universo moral, o sujeito que deseja aquilo que entende como interdito não encontra redenção, mas castigo, e esse castigo não precisa manifestar-se externamente, pois já foi interiorizado como culpa antes mesmo de qualquer ato.

Em **O desconhecido**, a narrativa acompanha o modo como essa culpa se desdobra em formas sucessivas de sofrimento, violência e destruição. Bataille afirma que somente o ser que reconhece o interdito pode transgredi-lo em sentido pleno e que apenas esse reconhecimento torna possível a culpa. Criado em um horizonte cristão que associa o desejo entre homens ao pecado, José Roberto não encontra uma linguagem que lhe permita reconhecer aquilo que sente sem imediatamente convertê-lo em transgressão. O silêncio, portanto, não constitui ocultação deliberada, mas a única forma de sustentar o desejo sem transformá-lo em confissão. Como observa Bataille, o interdito não elimina a transgressão, ao contrário, mantém com ela uma relação constitutiva, de modo que a transgressão organizada forma com o interdito um conjunto que define a vida social (Bataille, 1987, p. 43). É por isso que, na moral cristã, a carne se torna objeto de interdição. A experiência da carne representa uma ameaça à contenção dos corpos e à estabilidade da ordem moral, convertendo o desejo em campo de vigilância, culpa e condenação.

Na moral cristã que estrutura a obra, a carne torna-se objeto de interdição porque representa uma ameaça à contenção dos corpos e à estabilidade da ordem. Bataille situa a origem do interdito justamente nessa “violência elementar” que se manifesta no corpo: “Se há interdito, é, a meu ver, de alguma violência elementar. Essa violência é dada na carne: na carne que expõe o jogo dos órgãos reprodutores” (Bataille, 1987, p. 61). É essa ameaça que converte o desejo em campo de vigilância, culpa e condenação. A narrativa figura esse processo, inicialmente, na relação entre Aurélia e Nina, que funciona como espelho da relação entre José

Roberto e Paulo.

Na novela de Lúcio Cardoso, a ameaça que o corpo representa para a ordem moral encontra expressão na relação entre Aurélia e Nina. Esse conflito é construído a partir do episódio narrado por Elisa, em que Aurélia surpreende Nina, ainda adolescente, banhando-se no rio e, desde então, passa a exigir seu afastamento da fazenda. A intensidade da reação desloca o episódio do plano da disciplina dominadora e evidencia que o corpo de Nina passa a ser percebido como elemento de desestabilização da ordem que estrutura aquele espaço. A narrativa indica que a hostilidade de Aurélia não se encerra com a retirada da jovem da fazenda. Mesmo após Nina ser levada para um sítio próximo, o controle continua a ser exercido sobre ela. O relato de Elisa explicita essa dinâmica de vigilância: “botei ela num sítio próximo, o dos Pinheiros, mas, assim mesmo, não sei como, a velha a descobriu. Deve ter sido Miguel, o cocheiro, pois sei que ele andava de olho em cima da pequena” (Cardoso, 2000, p. 27).

A incapacidade de Aurélia de tolerar a presença de Nina, mesmo à distância, desloca o conflito para o campo do corpo e do desejo. Nesse contexto, ciúme e inveja deixam de funcionar como traços psicológicos isolados e passam a integrar uma dinâmica de repressão e controle do desejo. Em **O desconhecido**, a cena aproxima-se da formulação de Bataille, para quem a carne aparece como aquilo que rompe a decência e provoca o retorno violento da proibição “Se há interdito, é, a meu ver, de alguma violência elementar. Essa violência é dada na carne: na carne que expõe o jogo dos órgãos reprodutores” (1987, p. 61). A narrativa não precisa declarar diretamente o desejo de Aurélia ou dos demais personagens para que a presença de Nina adquira valor erótico. Seu corpo, sua juventude e sua liberdade aparecem como aquilo que deve ser vigiado, contido, afastado e punido. A tesoura dirigida aos cabelos de Nina simboliza a tentativa de intervir sobre aquilo que nela se apresenta como excesso de vida, e juventude: ““Para que cabelos tão compridos?”” (Cardoso, 2000, p. 27).

Esse caráter de punição imposta ao corpo do outro aproxima a cena da crítica de Bataille ao cristianismo, que desloca o “caráter de transgressão” e desagrava o pecado por meio do sacerdote, recusando-se a assumir a transgressão como ato consciente:

A principal dificuldade está na aversão que o cristianismo tem geralmente à transgressão da lei. É verdade que o Evangelho encoraja a suspensão de interditos formais, praticados ao pé da letra, enquanto o sentido lhe escapa. Trata-se, nesse caso, de transgredir uma lei que, apesar de se ter consciência de seu valor, nega-o assim mesmo. O essencial é que, na ideia do sacrifício da Cruz, o caráter de transgressão é deformado. Esse sacrifício é bem um assassinio, ele é sangrento. É uma transgressão na medida em que essa imolação é bem um pecado: e, de todos os pecados, o mais grave. Mas na transgressão de que falei, se há pecado, se há expiação, o pecado e a expiação são a consequência de um ato consciente que não deixou mesmo de estar de

acordo com a intenção. Esse acordo da vontade é o que torna em nossos dias a atitude arcaica incompreensível: é o escândalo do pensamento. Não podemos conceber sem mal-estar a transgressão consciente de uma lei que parece santa. Mas o pecado da crucificação é desagravado pelo sacerdote que celebra o sacrifício da missa (Bataille, 1987, p. 59).

Em **O desconhecido**, essa lógica aparece no diálogo de Aurélia com o padre, na sacristia. A personagem não procura o sacerdote para confessar uma culpa própria, mas para obter dele a confirmação de que Nina deve ser abandonada à punição que, segundo Aurélia, estaria reservada à jovem. O trecho evidencia esse movimento: -

Aurélia recuou ainda mais, e a luz arrancou um brusco relâmpago do seu velho medalhão de ouro.

– Mentira – exclamou –, é tudo mentira o que está dizendo. Vim para que abandone essa menina, para que não tente salvá-la do caminho e do castigo que lhe estão reservados.

– É assim tão grande o seu ódio? - indagou o padre, num tom quase imperceptível.

Ela caminhou dois ou três passos, apertou a cabeça entre as mãos, como se tudo aquilo fosse muito forte para a sua consciência. E, de súbito, apoiada de novo à cômoda escura, deixou escapar, como uma torrente que rompesse afinal do seu coração:

– Ódio? Que sei eu? Não posso vê-la, não posso nem sequer lembrar-me de que ela existe. É jovem, é bela, tem o coração limpo de todas as sujeiras do mundo. E eu? Que sabe o senhor da minha vida, do que eu fui na idade dessa pequena, de tudo o que passei? (Cardoso, 2000, p. 76-77).

O diálogo de Aurélia com o padre revela, portanto, o limite da condenação moral como mecanismo de resolução do conflito. Ao recusar o julgamento esperado por Aurélia, o sacerdote impede que Nina seja reduzida a objeto de culpa e devolve a questão à própria personagem. O movimento de contenção nasce de uma perturbação que Aurélia procura projetar no outro sem conseguir reconhecê-la como parte de si.

Em outro momento, a cena do primeiro encontro com Paulo demonstra a tensão entre desejo, culpa e confissão. José Roberto observa o rapaz e reconhece, nessa presença, uma perturbação que ultrapassa a simples curiosidade diante do desconhecido. A narrativa afirma o desejo homoerótico pelo do corpo de Paulo, na luminosidade que o envolve, na vitalidade que sua figura irradia e no fascínio que exerce sobre José Roberto. Esse desejo surge atravessado pela culpa, que impede sua integração à experiência subjetiva do protagonista e o transforma em inquietação moral. Assim, a cena apresenta a emergência de um desejo homoerótico que se manifesta como fascínio, perturbação e ameaça à ordem interior da personagem.

Essa lógica de deslocamento e condenação reaparece nas páginas finais da narrativa sob a forma do sacrifício. José Roberto é agredido por Miguel, que lhe fere o rosto e afirma que ele carregará para sempre o sinal de sua vergonha: “José Roberto sentiu um sangue morno, espesso,

inundar-lhe a face. A dor foi tão forte que ele tombou contra o chão, arrastando na sua queda o arbusto sobre que se apoiara” (Cardoso, 2000, p. 178). Em seguida, o personagem imagina a descoberta de um cadáver no moinho, escuta os cães e percebe os sinais da perseguição, enquanto o sangue torna visível sua condição de culpado e marcado.

O sangue que marca fisicamente seu rosto não é apenas consequência da violência de Miguel, mas a marca corporal de uma culpa que a narrativa havia construído progressivamente. Bataille demonstra que o sacrifício não é um ato de destruição pura nem uma punição fundada em critérios racionais de culpa: “o sacrifício ligava o fato de comer à verdade da vida revelada na morte” (Bataille, 1987, p. 60), de modo que a vítima é retirada do mundo ordinário não por sua culpa individual, mas porque sua posição dentro do grupo a torna disponível para receber uma violência de origem coletiva e difusa. O sacrifício atribui sentido à morte porque converte uma desordem que não encontra elaboração em mecanismo de restauração da ordem. É nesse deslocamento que o sagrado se constitui, não como expressão de pureza, mas como experiência vinculada àquilo que precisou ser excluído para que a estabilidade coletiva pudesse ser preservada.

Essa lógica organiza a condição de José Roberto nas páginas finais da narrativa. O narrador registra que os outros reconhecem nele um perigo que temem ver surgir a qualquer instante, mas que não conseguem nomear:

Era evidente que todos o distinguiam como o inimigo comum, numa consciência cega, instintiva, de um perigo que pressentem, que temem ver irromper a cada minuto, mas que não sabem sob que nome designar. Como um relâmpago que de repente iluminasse a noite que sempre o habitara, ele compreendeu a sua tremenda predestinação; onde quer que fosse, jamais veriam nele senão a vítima de quem derramariam o sangue, imolando-o a um deus desconhecido, refugiado na obscuridade das consciências atormentadas, reclamando ciumentamente a sua dádiva. Mas José Roberto compreendeu também que isso era um segredo que não lhe pertencia (Cardoso, 2000, p. 183).

A incapacidade de nomear o perigo possui função decisiva na construção da cena. Essa incapacidade indica que aquilo que ameaça a ordem da fazenda não se reduz ao crime em si, mas corresponde ao que o crime torna visível: o desejo homoerótico submetido ao silenciamento, a culpa acumulada e a impossibilidade de converter a experiência interior em palavra confessável. O conflito central não se estabelece apenas entre José Roberto e os demais habitantes da fazenda, mas também entre aquilo que o protagonista experimenta e aquilo que a moral cristã autoriza reconhecer. Nesse contexto, a expressão “deus desconhecido” não corresponde a uma divindade religiosa explicitamente nomeada, mas àquilo que Bataille (1987, p. 79) identifica como “o sagrado impuro, ou nefasto”: uma força obscura que habita as

consciências atormentadas e que, por não encontrar elaboração possível no interior de uma moral cristã fundada na culpa, converte-se em necessidade cega de punição.

Em **O desconhecido**, essa força obscura é preparada, ao longo da narrativa, pelas conversas e pelas confissões incompletas de José Roberto. Antes de dirigir-se ao padre, o protagonista já se encontra submetido a uma linguagem marcada pela culpa, na qual o desejo homoerótico se manifesta como fascínio, dependência e temor da perda. Nas conversas com Paulo, a palavra aproxima-se do desejo, mas não consegue integrá-lo a uma experiência assumida. Diante de Elisa, a fala de José Roberto também revela instabilidade, perturbação e hesitação diante daquilo que ele próprio não consegue formular: “Que responder? Como explicar àquela criatura de fisionomia ávida que nem ele próprio sabia, que ninguém poderia dar uma resposta lúcida a semelhante questão?” (Cardoso, 2000, p. 131). Nas interpelações dirigidas a Deus, por fim, a linguagem assume a forma de julgamento moral, pois o protagonista compreende o próprio gesto a partir do código cristão da culpa. Essa dinâmica torna-se evidente quando, após o assassinato de Paulo, José Roberto pergunta: “Deus do céu, como pudera, como tivera forças para fazer aquilo?” (Cardoso, 2000, p. 165).

A pergunta dirigida a Deus não expressa apenas a perplexidade de José Roberto diante do crime cometido contra Paulo. Inscreve o assassinato em uma ordem religiosa na qual toda transgressão exige culpa, julgamento e expiação. Antes mesmo da confissão final ao padre, o protagonista já fala a partir de uma consciência culpada. Nessa consciência, desejo, crime e punição moral tornam-se inseparáveis.

Na novela **O desconhecido**, a construção da cena revela uma dinâmica trágica porque desfaz a separação estável entre vítima e agressor. Nas páginas finais, José Roberto percebe que deixou de ser apenas o sujeito culpado pelo assassinato de Paulo e passou a ocupar, diante dos outros, o lugar de ameaça coletiva. O narrador afirma que todos o distinguiam como “o inimigo comum”, movidos por uma “consciência cega, instintiva” de um perigo que pressentiam, mas não sabiam nomear (Cardoso, 2000, p. 183).

Contudo, a cena não apresenta José Roberto apenas como vítima passiva desse mecanismo. Ao experimentar a culpa, o medo e a sensação de condenação, o protagonista passa a incorporar a mesma energia destrutiva que o cerca. A perseguição externa encontra correspondência em sua desagregação interior. A narrativa já havia preparado esse movimento quando, antes do crime, uma força obscura parece penetrar seu corpo e dominar sua vontade, como se uma sombra se confundisse com o Desconhecido e absorvesse seu sangue (Cardoso, 2000, p. 158). Depois do assassinato, essa lógica se intensifica, nesse sentido, o corpo de José

Roberto passa a responder por impulsos de vertigem, medo, dor e sobrevivência.

Nesse sentido, o corpo torna-se o lugar em que culpa e violência se confundem. Após o crime, José Roberto contempla o sangue que desce pelas tábuas do moinho e é tomado por uma sensação de irrealidade, como se retornasse aos esconderijos da infância, marcados por terror e solidão (Cardoso, 2000, p. 163-164). A memória infantil reaparece no instante do homicídio para mostrar que a violência não nasce apenas do presente, mas de uma estrutura antiga de medo, culpa e confinamento. A pergunta dirigida a Deus: “Meu Deus, que foi que eu fiz?”, confirma que o gesto violento é imediatamente absorvido por uma consciência religiosa da culpa.

Assim, a tragédia da cena está no fato de que José Roberto ocupa simultaneamente o lugar da vítima e do agressor. É vítima porque se torna objeto de perseguição, suspeita e possível imolação; mas é também agressor porque converte o desejo interdito e a culpa acumulada em destruição do corpo de Paulo. A violência que o ameaça é a mesma que já se instalou nele. Por isso, sobrevivência e agressão se confundem, ou seja, ao tentar escapar da condenação, José Roberto apenas confirma a culpa que lhe condena:

Deus do céu, como ousara reclamar o que não lhe era devido? E José Roberto escondeu o rosto nas mãos, ofuscado pela vergonha que lhe queimava o rosto. Que ao menos Deus lhe desse humildade suficiente para nada desejar, para se confundir com as coisas mais obscuras, mais privadas do calor humano (Cardoso, 2000, p. 143-144).

A relação com Bataille torna-se evidente quando vinculada à cena da confissão. O problema não é apenas a existência de uma vítima sacrificável, mas o modo como a culpa impede que a transgressão seja elaborada coletivamente. Em José Roberto, o interdito do desejo e o interdito do homicídio convergem: o desejo silenciado conduz ao crime, e o crime exige a palavra confessional diante do padre:

No sacrifício cristão, a responsabilidade do sacrifício não se encontra na vontade do fiel. O fiel não contribui para o sacrifício da cruz a não ser na medida de suas faltas, de seus pecados. Por esse motivo, a unidade da esfera sagrada é quebrada. No estágio pagão da religião, a transgressão fundava o sagrado, cujos aspectos impuros não eram menos sagrados que os aspectos contrários. O conjunto da esfera sagrada se compunha do puro e do impuro. O cristianismo rejeitou a impureza. Rejeitou a culpabilidade, sem a qual o sagrado não é concebível, posto que só a violação do interdito abre o acesso para ele (Bataille, 1987, p. 79).

Contudo, o texto não encerra o personagem nesse movimento circular. O encontro com Nina introduz uma ruptura decisiva porque substitui o olhar acusatório pelo gesto de acolhimento. Pela primeira vez, José Roberto deixa de ser visto como ameaça e passa a ser reconhecido como alguém ferido. Essa experiência interrompe a lógica da reação violenta e

torna possível o retorno da consciência moral.

A teoria do interdito e da transgressão de Bataille desloca a compreensão moral tradicional do desejo: a transgressão não suprime o interdito nem representa sua simples ruptura, mas constitui uma experiência que só se realiza porque o limite continua operando como condição de sua própria ultrapassagem (Bataille, 1987, p. 42). É nesse enquadramento que a antipatia declarada de José Roberto por Miguel não deve ser interpretada como simples oposição afetiva. O próprio narrador afirma que José Roberto não conseguia dominar o sentimento que Miguel lhe causava, deslocando o problema do campo do desejo consciente para o daquilo que resiste ao controle. A sequência em que José Roberto imagina o quarto do cocheiro, seus objetos pessoais e seus hábitos cotidianos amplia esse movimento ao introduzir uma forma de atenção que ultrapassa a observação circunstancial e alcança o espaço da intimidade.

O cristianismo desloca o erotismo do campo do sagrado para o campo do pecado e reorganiza a experiência desejante sob a lógica da culpa, de modo que o desejo passa a existir como experiência marcada pela condenação moral e deixa de encontrar formas coletivas de elaboração (Bataille, 1987, p. 78). O narrador não autoriza uma leitura que reduza a relação entre José Roberto e Miguel ao campo do desejo homoerótico de forma evidente. O que a narrativa constrói é uma dinâmica de atração e rejeição organizada pelo reconhecimento da atração que produz desconforto e gera culpa. A atenção insistente que José Roberto dirige ao corpo, aos gestos e aos hábitos de Miguel ultrapassa a simples desaprovação e instala um homoerotismo que a moral cristã internalizada converte imediatamente em culpa.

Georges Bataille (1989, p.13), em **A literatura e o mal**, aproxima o vício, tradicionalmente associado ao Mal, dos “tormentos do amor mais puro”. Em sua análise sobre **O morro dos ventos uivantes**, de Emily Bronte, o autor reconhece o risco dessa aproximação, mas insiste nela por acreditar que a paixão só se deixa compreender quando atravessada pelo Mal. Essa aproximação paradoxal não se refere à sensualidade explícita, mas a uma intensidade afetiva em que o Mal aparece como meio de exposição da paixão. O Mal, tal como é pensado aqui, não se confunde com o egoísmo comum nem com ações orientadas por proveito material.

O homoerotismo, vivido sob o regime da culpa, não encontra saída e se desloca para um discurso marcado pela violência e pela morte. Georges Bataille (1987, p. 11) afirma que “do erotismo é possível dizer que ele é a aprovação da vida até na morte”, formulação que permite pensar o erotismo como experiência-limite, na qual vida e sacrifício se encontram indissociáveis. Tal perspectiva interessa à análise de **O desconhecido** porque José Roberto não

vive o homoerotismo como possibilidade, mas sob uma força que o aproxima da perda, da culpa e da destruição. O erotismo, nesse caso, não aparece como realização amorosa, e sim como experiência submetida ao interdito.

Esse ponto se torna visível no encontro entre José Roberto e Paulo, momento em que a fantasia de liberdade projetada pelo protagonista entra em colapso diante da revelação do desejo do outro. Enquanto José Roberto imagina a fuga como possibilidade de recomposição de si, Paulo desloca seu desejo para Nina:

Assim, era verdade tudo o que ele lhe dizia. Havia muito tempo, desde criança talvez, que Paulo devia amar a pequena, independente dos olhares vigilantes da velha Aurélia. E, se ele não tivesse dito, como era fácil reconhecer a verdade através dos seus olhos brilhantes, do seu hálito febril, do juvenil entusiasmo que se apoderava dele ao falar sobre Nina. Como pudera se ter enganado desse modo? Uma revolta surda apoderou-se de José Roberto. Não era possível, não podia permitir que o outro se afastasse desse modo brutal, como uma simples miragem criada pela sua imaginação, toda a vida que tinha habitado nos últimos tempos. Seria eternamente assim, estaria condenado a ver desaparecer entre os seus dedos, sem poder fazer nenhum esforço, todos os seus pobres afetos? A vida não era então senão um sonho esfumado? Todos os seus esforços não o levariam senão aos seus próprios limites, tão estreitos que a cada momento ia-se ferir na dura barragem interposta entre ele e a realidade? De que percebível matéria, pois, eram feitas todas as coisas em torno, para que elas traíssem constantemente? (Cardoso, 2000, p. 138-139).

A reação de José Roberto é marcada por revolta surda e desespero. Paulo deixa de ocupar o lugar de fantasia afetiva e passa a encarnar a perda absoluta: “[...] José Roberto retirou as mãos do rosto, recuou para a obscuridade, a fim de que o rapaz não pudesse perceber, pela sua fisionomia, o desespero que o invadira” (Cardoso, 2000, p. 139). O trecho revela que o protagonista investira no outro não apenas uma amizade, mas um desejo que não podia ser nomeado nem correspondido. Até então, José Roberto projetava em Paulo a possibilidade de fuga, pertencimento e recomposição subjetiva. Ao perceber que o rapaz amava Nina “desde criança talvez”, compreende que o vínculo imaginado existia como construção sustentada por sua própria fantasia. A intensidade da reação revela que não se trata apenas de amizade frustrada, mas de um desejo interditado. A paixão de Paulo por Nina desloca José Roberto para fora da cena afetiva e o obriga a reconhecer, ainda que indiretamente, a impossibilidade de realização de seu próprio desejo.

A cena estrutura-se pela assimetria entre os dois personagens. José Roberto projeta em Paulo uma promessa de continuidade e desejo. Paulo afirma outro vínculo e outro destino. Dessa diferença nasce a revolta do protagonista, pois a perda de Paulo atinge também a imagem que José Roberto havia construído de si mesmo na relação com o jovem. O desespero resulta dessa ruptura entre fantasia e realidade.

Bataille descreve a paixão como experiência simultânea de promessa e desordem, decisiva para compreender não apenas uma teoria do amor, mas uma ontologia do sofrimento. O autor desmonta qualquer leitura idealizada da paixão ao afirmar: “A paixão venturosa acarreta uma desordem tão violenta que a felicidade em questão, antes de ser uma felicidade cujo gozo é possível, é tão grande que é comparável ao seu oposto, o sofrimento” (Bataille, 1987, p. 19). É aqui que a cena da novela se torna decisiva para a interpretação: o anúncio de Paulo retira de José Roberto a ilusão de continuidade. A razão profunda dessa perturbação está naquilo que Bataille (1987, p. 19) chama de “descontinuidade do ser”. O sujeito humano vive isolado em sua individualidade, separado dos outros por limites que não pode transpor plenamente. A paixão surge como tentativa de abolir essa condição:

Uma felicidade tranquila, onde o sentimento de segurança predomina, só tem sentido se encontrar a calma para o longo sofrimento que a precedeu. Pois há para os amantes mais chance de não poder se reencontrar longamente do que gozar de uma contemplação alucinada da continuidade que os une. As chances de sofrer são tão grandes que só o sofrimento revela a inteira significação do ser amado. A posse do ser amado não significa a morte; ao contrário, a sua busca implica a morte. Se o amante não pode possuir o ser amado, algumas vezes pensa em matá-lo: muitas vezes ele preferiria matar a perdê-lo. Ele deseja em outros casos sua própria morte. O que está em jogo nessa fúria é o sentimento de uma continuidade possível percebida no ser amado (Bataille, 1987, p. 19).

Uma “felicidade tranquila” como afirma Bataille, só tem sentido como repouso posterior a um longo sofrimento, ela não constitui a experiência central do desejo apaixonado. Ao contrário, o que predomina é a probabilidade da perda, do desencontro, da separação. O desejo erótico, portanto, não garante a fusão, ele apenas a imagina com intensidade, e essa imagem é suficiente para mobilizar o sujeito até o limite. É nesse contexto que Bataille, ao afirmar: “A posse do ser amado não significa a morte; ao contrário, a sua busca implica a morte”, não é o desejo realizado que conduz à destruição, mas o desejo frustrado, ameaçado ou impossível. O pensamento de matar o outro, ou de morrer, não aparece como desvio patológico, mas como efeito da frustração desesperada. O que está em jogo nessa fúria não é o desejo de aniquilação em si, mas o desespero diante da perda (Bataille, 1987, p.19).

A conversão do desejo em ódio constitui, no percurso de José Roberto, o mecanismo decisivo que torna a violência possível e, mais do que isso, necessária dentro da lógica da novela. O momento em que ele compreende o significado do ódio de Aurélia por Nina é um mecanismo de espelhamento decisivo: José Roberto percebe que ocupa, em relação a Paulo, posição análoga à de Aurélia em relação à menina:

Paulo se abaixou, suspendeu a tampa e mergulhou dentro as mãos.
Como sentisse de novo a vertigem, José Roberto encostou-se à parede, junto

às enxadas. Uma delas tombou, espantando um rato que estava oculto sob uma tábua. Nesse minuto, olhando a figura de Paulo debruçado sobre a caixa, ele compreendeu o que significavam as palavras de Aurélia no momento em que se despedira. Sim, agora ele sabia, tinha certeza do que desejava. A velha revelara o seu mais secreto desejo, o seu impulso mais profundo, o motivo real que o levava a bater na sua porta. Não fora por causa dela, era fácil perceber isso desde o primeiro instante. O motivo, que ele ainda não ousara confessar a si próprio, permanecera flutuando no seu subconsciente, com a impressão da máscara que não pudesse criar formas. Na realidade, fora uma derradeira tentativa para deter a partida de Elisa e assim impedir que Paulo abandonasse a fazenda. Como não tinha compreendido ainda que, sem o amigo, sua existência naquele lugar seria impossível? Jamais suportaria a solidão que sua ausência causaria (Cardoso, 2000. p. 160-161).

A novela mostra que a estrutura da posse não é exclusiva de Aurélia, quando o objeto de desejo se torna impossível, ele passa a dominar o sujeito desejante. A piedade sentida por José Roberto era, na verdade, um reconhecimento de si, como explica o narrador: “Aquilo lhe causou uma insuportável piedade. A solidão daquela mulher pareceu-lhe um monstruoso castigo” (Cardoso, 2000, p. 153). Aurélia não revela um desejo, mas nomeia e o torna legível expondo José Roberto a uma verdade que ele aceita como parte da sua existência, ao compreender que lhe seria impossível suportar a solidão como sequência da perda. A partir desse reconhecimento, Lúcio Cardoso prepara o salto narrativo para uma cena de violência ao mostrar que José Roberto não enfrenta uma escolha moral comum, ele enfrenta a revolta de que, perdendo Paulo, perde a si mesmo.

O homoerotismo, vivido sob o regime da culpa, não encontra saída e se desloca para um discurso marcado pela violência e pela morte. Esse deslocamento atinge seu ponto extremo no assassinato de Paulo:

E, como o rapaz se debruçasse novamente, sondando a massa escura que os sacos formavam no fundo da caixa, sentiu um ódio selvagem apoderar-se do seu coração, estreitá-lo como duas poderosas tenazes. Por que permitir que ele destruísse assim a sua vida? E o seu furor foi tão grande que se sentiu cego, e, temendo cair, apoiou-se com as duas mãos à parede. Seus dedos tocaram o cabo de uma das enxadas. Então as trevas se converteram em vermelho, um vermelho ardente, oleoso, que o sufocava. Tomou a enxada, levantou-a no ar, vibrou no amigo dois golpes furiosos. Ouviu um grito abafado e, depois, uma voz que exclamava, estrangulada pelo terror e pela surpresa:

-Meu Deus, que é que você está fazendo?

E, sem mais saber realmente o que fazia, dominado por aquela onda vermelha que lhe afogava a alma, continuou a desferir golpes, até que, exausto, ouviu o corpo tombar pesadamente (Cardoso, 2000. p. 161).

José Roberto reconhece a ordem racional, social e cristã, mas não consegue habitá-la plenamente. Sua existência é marcada por uma sensação constante de inadequação. Ao matar Paulo, o protagonista não apenas elimina o objeto de desejo, mas destrói aquilo que passou a

representar, para ele, a possibilidade de escapar da solidão. A violência nasce do desejo tornado impossível e da culpa que impede esse desejo de se converter em palavra, vínculo ou perda elaborada. O crime, portanto, não aparece como simples explosão irracional, mas como consequência extrema de um desejo interdito que retorna sob a forma de ódio.

Nesse ponto, a análise de Jurandir Freire Costa, em “A linguagem do vício”, torna-se pertinente. Costa (1992, p. 116) examina a articulação entre homoerotismo, culpa e autodestruição a partir da leitura de Proust sobre o crime de *Henri van Blarenberghe*, que matou a mãe e, em seguida, suicidou-se, e sobre **Sodoma e Gomorra**. Na análise de Costa, o que está em jogo não é a patologização do desejo, mas a forma como o homoerotismo, em determinado regime simbólico, passa a ser associado à vergonha, ao segredo, à vigilância e ao sofrimento. Essa reflexão interessa a **O desconhecido** porque José Roberto também vive o desejo como experiência culpabilizada e sem lugar social.

O crime e o suicídio não aparecem, na leitura de Proust proposta por Costa (1992, p. 117), como explosões de loucura, mas como efeitos de uma lucidez extrema: a percepção de que o vínculo amoroso, vivido sob o signo do proibido e da vergonha, produz desespero tanto no sujeito quanto naqueles que o amam. Essa reflexão permite compreender **O desconhecido** a partir da impossibilidade de dizer o desejo sem que ele seja convertido em culpa, crime ou autodestruição. Na novela, o Mal de José Roberto não aparece como perversão moral nem como falha individual, mas como efeito da interiorização de uma violência social e religiosa que transforma o desejo em culpa. A questão religiosa permanece central porque é a moral cristã que organiza, no protagonista, a leitura do desejo como falta, pecado e necessidade de expiação. Antes de qualquer crime, há um sujeito já atravessado pela culpa; depois do assassinato de Paulo, essa culpa encontra sua forma definitiva. De acordo com Costa:

Proust escreve cerca de mil e quinhentas palavras numa única frase, onde a mais soberba imaginação mostra o esgarçamento de uma consciência presa ao desmentido inútil do próprio desejo. A citação integral é impossível. Mas é igualmente impossível deixar de assinalar passagens expressivas, sem o que a linguagem do “vício da inversão”, em Proust, seria ininteligível em sua complexidade e genialidade. Proust diz: “Raça maldita, já que o que para ela é o ideal de beleza e alimento do desejo é também o objeto da vergonha e do medo da punição, e que ela é obrigada a viver até nos bancos dos tribunais onde vem de certa maneira insaciável pois só amando o homem que nada tem de mulher, o homem que não é ‘homossexual’, é apenas nele que ela pode saciar um desejo que ela não deveria por ele experimentar, a necessidade de amor não fosse uma grande enganadora e não fizesse da mais infame ‘bicha’ uma aparência de homem [...] pois como os grandes criminosos ele é obrigado a esconder seu segredo daqueles que ele mais ama, temendo a dor de sua família, o desprezo de seus amigos, o castigo de seus pais; raça maldita, perseguida como Israel e como ele acabando no opróbrio comum de uma abjeção não merecida, por assumir caracteres comuns, ora de uma raça [...] os

traços físicos que o mais das vezes provocam repugnância, que algumas vezes são belos, corações de mulher, amantes delicados, mas também uma natureza de mulher, desconfiada e perversa [...] excluídos da família, com quem não podem partilhar a inteira confiança, da pátria aos olhos de quem serão criminosos não descobertos, de seus próprios semelhantes a quem inspira a repulsa de reencontrar neles mesmos a advertência de que aquilo que eles acreditam ser um amor natural é uma loucura doentia) [...] (Proust, 1947, *apud* Costa, 1992, p. 117-118).

O trecho de Jurandir Freire Costa permite compreender a linguagem social que transforma o homoerotismo em culpa, segredo e suspeita. A leitura de Proust apresentada por Costa não descreve apenas uma experiência individual do desejo, mas um regime de nomeação em que o sujeito homoerótico é colocado sob acusação antes mesmo de qualquer ato. A expressão “raça maldita” concentra essa lógica: o desejo aparece simultaneamente como “ideal de beleza” e como objeto de “vergonha” e “medo da punição”.

O conflito, portanto, não está apenas no desejo, mas no modo como ele é socialmente produzido como falta, ameaça e abjeção. Em **O desconhecido**, o homoerotismo aparece deslocado para formas indiretas: amizade, dependência, fascinação, ciúme, medo da perda e, por fim, violência. José Roberto não confessa o que sente por Paulo porque esse afeto não encontra forma social, moral ou religiosa de legitimação. A própria narrativa registra o desejo como conteúdo recalcado, ainda não formulado nem para si mesmo, essa duplicidade aparece quando José Roberto reconhece, diante de Paulo, “o seu mais secreto desejo” e “o motivo, que ele ainda não ousara confessar a si próprio” (Cardoso, 2000, p. 160-161)

O desejo torna-se uma experiência cindida porque atua como força estruturante da vida interior de José Roberto, mas permanece impossibilitado de se apresentar como vínculo legítimo. A narrativa evidencia essa cisão quando o protagonista compreende que, “sem o amigo, sua existência naquele lugar seria impossível” e que “jamais suportaria a solidão que sua ausência causaria” (Cardoso, 2000, p. 161). A palavra “amigo” preserva a aparência de uma relação socialmente aceitável, mas a intensidade da formulação ultrapassa os limites da amizade comum. Paulo passa a representar, para José Roberto, a condição mesma de permanência no mundo, por isso, a possível perda do rapaz não é vivida apenas como afastamento afetivo, mas como ameaça.

A religiosidade que organiza a consciência de José Roberto não lhe oferece uma possibilidade para viver o desejo, mas imagens pelas quais desejar se confunde com sofrer. A imagem fundamental é a do corpo martirizado. Na visita à sacristia, a narrativa detém-se sobre o Cristo crucificado:

Na parede do fundo, junto a uma pia de mármore encardido, jazia sobre uma

enorme cruz de madeira negra um Cristo cor de cera - e o sangue que descia do seu peito e dos seus joelhos era dotado de uma estranha força, escorria sobre a lividez dos membros martirizados como um filete animado de brúscas centelhas vermelhas” (Cardoso, 2000, p. 73).

A cena não enfatiza ressurreição, libertação ou reconciliação, mas a violência inscrita no corpo. Trata-se de um Cristo carnal, “cor de cera”, matéria que retoma a descrição da fisionomia de Paulo no primeiro encontro, o rosto que “se modela com a facilidade de uma máscara de cera” (Cardoso, 2000, p. 33). Essa coincidência material aproxima o corpo desejado e o corpo martirizado. A imagem religiosa que deveria julgar o desejo traz, nela mesma, a forma do objeto desejado. O sangue que desce desse corpo possui “estranha força” e converte a cruz em imagem de dor, culpa e expiação, não em promessa de salvação. A religiosidade atua, assim, como julgamento: não oferece ao protagonista palavras para nomear o que sente, mas imagens segundo as quais desejar é sofrer e sangrar. O Cristo contemplado por José Roberto é um corpo exposto, lívido, sangrante, cuja sacralidade se manifesta pela dor. A religiosidade, nesse ponto, não pacifica o sujeito; ao contrário, fornece-lhe imagens pelas quais a vida interior só pode ser compreendida sob a forma da ferida. Quando, depois do crime, José Roberto chega ao padre, retorna ao espaço dominado por essa figura de sangue:

O padre aproximava-se e tentava distinguir, com seus olhos míopes, a figura do homem que o aguardava do outro lado da cerca. Antes que ele chegasse até ali, porém, José Roberto inclinou-se sobre o galho de uma das roseiras e, incapaz de conter por mais tempo o peso daquela enormidade, deixou escapar, em um grito rouco que lhe rompia os lábios como uma golfada de sangue escuro:

– Padre, eu matei um homem (Cardoso, 2000, p. 192).

Três elementos organizam a cena, e nenhum deles é acessório. O primeiro é a posição do corpo no espaço. José Roberto não entra na igreja: permanece “do outro lado da cerca”, e o padre se aproxima dele. A cerca funciona como limiar do sagrado, limite que o protagonista não transpõe. Sua posição exterior traduz a consciência de não pertencimento ao lugar santo. Essa imagem aproxima-se da leitura de Bataille sobre o cristianismo, que teria “rejeitado a impureza” e relegado ao mundo profano aquilo que carrega a mácula (Bataille, 1987, p. 79).

O segundo elemento é a roseira. A escolha da roseira não é indiferente, pois a planta reúne dois valores simbólicos opostos: a flor, associada à beleza, e o espinho, associado à dor e à laceração. No contexto da cena, esse detalhe aproxima a confissão do imaginário cristão da Paixão, especialmente da coroa de espinhos imposta a Cristo antes da crucificação. Desse modo, o gesto de José Roberto remete ao sofrimento corporal e à punição. Embora o texto não afirme que o protagonista se fira, a presença da roseira basta para inscrever a cena em uma atmosfera

de penitência. Antes de confessar o crime, o protagonista se curva diante de uma figura associada à ferida; por isso, sua palavra nasce já marcada pelo sofrimento. A culpa não aparece apenas como conteúdo moral da confissão, mas como forma sensível da cena: cerca, roseira, espinho, grito e sangue compõem uma mesma estrutura simbólica de exclusão, dor e expiação.

O desejo que não pôde ser reconhecido retorna como culpa; a culpa, por sua vez, só encontra expressão em imagens de ferida. Por isso, o grito de José Roberto não é apresentado como simples enunciação verbal. O protagonista irrompe “como uma golfada de sangue escuro” (Cardoso, 2000, p. 192). A confissão torna-se hemorragia simbólica. O sangue de Paulo, ocultado no moinho, retorna pela boca do assassino, como se o crime exigisse sua própria revelação. Pode-se ler essa imagem como o sangue clamando pelo sangue: não no sentido de vingança exterior, mas como retorno do interdito violado. Pela chave de Bataille (1989, p. 120), o assassinato pertence ao campo dos interditos fundamentais que separam a vida humana da pura animalidade, transgredi-lo aproxima o sujeito do Mal e do sagrado, mas não necessariamente da soberania. Assim, o “não matarás” não opera apenas como mandamento religioso abstrato, mas como estrutura moral que torna o sangue insuprimível. José Roberto tenta ocultar o corpo de Paulo, mas não consegue ocultar o sentido do crime. A palavra confessional sai como sangue porque aquilo que foi derramado no assassinato retorna como linguagem (Bataille, 1989, p. 181-182).

O pecado deve ser compreendido como moral cristã que organiza a leitura do desejo e da conduta a partir da culpa e da punição. Em **O desconhecido**, a cena não deve ser lida como ambientação religiosa neutra, mas como inscrição de José Roberto em uma ordem moral que associa corpo, dor e punição. Assim, a cruz não oferece reconhecimento ao homoerotismo, ao contrário, reforça a atmosfera penitencial em que o protagonista interpreta sua própria experiência afetiva. A roseira, nesse sentido, prolonga a lógica do Cristo martirizado: o corpo que se inclina para confessar encontra, antes da palavra, a figura do espinho. O desejo que não pôde ser reconhecido retorna como culpa; a culpa, por sua vez, só encontra expressão em imagens de ferida.

O horizonte bíblico explicita a matriz normativa dessa moral cristã. Em **Levítico**, a relação sexual entre homens é formulada por meio da interdição: "Quando também um homem se deitar com outro homem, como com mulher, ambos fizeram abominação; certamente morrerão; o seu sangue será sobre eles" (Bíblia, 2015, Lv 20,13, p. 209). Essa passagem não aparece como citação interna na novela de Lúcio Cardoso, mas integra o repertório religioso que historicamente submeteu corpos homoeróticos a categorias de pecado e punição. Por isso,

a **Bíblia** deve ser analisada como estrutura moralizadora e institucional de repressão, desse modo, a experiência de José Roberto pode ser lida como atravessada por uma lógica penitencial historicamente associada ao controle dos corpos e dos desejos.

No **Novo Testamento**, a exclusão dos corpos homoeróticos também se apresenta como mecanismo de classificação religiosa. A Primeira Epístola aos Coríntios afirma: “Não sabeis que os injustos não hão de herdar o reino de Deus? Não erreis: nem os fornicadores, nem os idólatras, nem os adúlteros, nem os efeminados, nem os sodomitas” (Bíblia, 2015, 1Co 6, 9, p. 1751). Essa formulação reforça a estrutura de exclusão que vincula sexualidade, pecado ao afastamento da salvação. Em **O desconhecido**, a narrativa não reproduz literalmente essa condenação, mas figura seus efeitos em José Roberto, cuja experiência homoerótica aparece atravessada pela vergonha, pela autovigilância e pela impossibilidade de elaboração do próprio desejo.

Esse repertório interessa à análise porque ajuda a compreender a culpa que José Roberto carrega. Após matar Paulo, o protagonista não busca uma reparação social, mas uma confissão religiosa, como se o crime exigisse inscrição imediata no campo do pecado. Desse modo, a culpabilização religiosa dos sodomitas permite compreender como a narrativa incorpora uma moral que converte o desejo em culpa. A presença dessas passagens no *corpus* analítico evidencia o horizonte religioso em que o homoerotismo foi historicamente associado à exclusão, à punição e à necessidade de expiação. No texto bíblico, o discurso religioso classifica a prática sexual entre homens como abominação e faz desses sujeitos alvo de sanção moral. Em **Judas**, Sodoma e Gomorra aparecem como exemplo de punição contra a transgressão da carne: “Sodoma e Gomorra, e as cidades circunvizinhas, que, havendo fornicado como aqueles, e ido após outra carne, foram postas como exemplo, sofrendo a pena do fogo eterno” (Bíblia, 2015, Jd 1, 7, p. 1805).

A regulação moral dos corpos manifesta-se também na vigilância dirigida à proximidade entre José Roberto e Paulo. A permanência do rapaz no quarto do protagonista durante a noite desperta suspeita, indicando que a intimidade entre dois homens é inscrita no campo das estruturas de poder da fazenda, da censura e da repressão violenta. O que se vigia, nesse caso, é a possibilidade de um desejo homoerótico que a ordem cristã não reconhece como legítimo. Em sentido oposto, a relação entre Paulo e Nina é socialmente e religiosamente aceita porque corresponde à norma cristã que autoriza o vínculo entre homem e mulher e desloca o desejo entre homens para o campo do pecado.

Em **O desconhecido**, a descoberta de que Paulo dirige seu desejo a Nina intensifica a

crise de José Roberto porque torna evidente a impossibilidade de realização do desejo homoerótico: “Como duvidar um só minuto de que conseguisse transmitir ao amigo essa febre de viver, esse voluptuoso desejo de abandonar tudo, de criar enfim uma nova e livre personalidade?” (Cardoso, 2000, p. 132). A pergunta revela que José Roberto projetava em Paulo uma experiência de renovação existencial. A fuga imaginada não era apenas deslocamento físico, mas promessa de outra forma de vida. Quando Paulo se volta para Nina, essa promessa se desfaz, e o desejo de José Roberto retorna como ressentimento.

O desfiguramento do rosto confirma a redução de Paulo a corpo objetificado. Depois dos golpes, a face da vítima torna-se irreconhecível: “O rosto de Paulo estava irreconhecível, não era mais do que uma pasta sangrenta, uma forma negra, sem nenhuma identidade com o seu companheiro” (Cardoso, 2000, p. 162). Como o rosto constitui uma forma imediata de reconhecimento do outro como sujeito, destruí-lo significa apagar materialmente sua identidade e o desejo que José Roberto não consegue suportar. A tentativa de ocultar o cadáver prolonga essa violência. José Roberto segura o morto pela camisa e o arrasta até a abertura por onde a mó girava:

Com esforço, introduziu a cabeça esmagada na abertura, depois os braços. Uma das mãos bateu contra o canal em que o milho descia. José Roberto reuniu suas forças, deu um último empurrão, escutou o corpo tombar lá embaixo, com um baque surdo. Instantaneamente, a mó se imobilizou. Agora, um silêncio terrível, inesperado, tinha descido sobre o moinho (Cardoso, 2000, p. 162).

A narrativa recusa a fantasia de apagamento total da vítima, pois aquilo que José Roberto tenta ocultar retorna como prova física do crime e como resistência muda do corpo assassinado. Diante do cadáver retido no moinho, o protagonista é atingido pela consciência do ato cometido e “martelou desesperadamente o próprio rosto, até que as lágrimas saltaram, vivas, reais, com o ímpeto de uma nascente que rompe as mais duras camadas do solo” (Cardoso, 2000, p. 166).

A violência contra Paulo nasce quando José Roberto reconhece que sua angústia não estava ligada a Aurélia ou Elisa, mas à possibilidade de perder o “amigo”. Nesse momento, a narrativa expõe aquilo que permanecia sem confissão. José Roberto compreende a significação de seu ódio por Aurélia e percebe que havia nele um motivo que “ainda não ousara confessar a si próprio” (Cardoso, 2000, p. 159). Assim, a morte de Paulo representa a tentativa de José Roberto de destruir o próprio desejo homoerótico no corpo daquele que o torna visível. Como esse desejo não encontra reconhecimento legítimo na ordem cristã que estrutura a novela, retorna como ódio, posse e violência.

A pergunta dirigida a Deus por José Roberto permite situar a cena na lógica cristã da culpa:

Deus do céu, como pudera, como tivera forças para fazer aquilo? Por que não tinha visto que a extensão de tal gesto acabaria sufocando os seus sentimentos até às mais longínquas raízes? Seria possível que tudo houvesse terminado assim? Teria sido ele apenas uma vítima dos seus próprios sentidos desgovernados? Deus do céu, que acontecera realmente? (Cardoso, 2000, p. 165).

Na novela, **O desconhecido**, Paulo ocupa posição semelhante, sua “fisionomia infantil” e seus “olhos ingênuos” o apresentam como corpo jovem, vulnerável e ainda aberto ao futuro (Cardoso, 2000, p. 37). Mas Paulo deseja, escolhe Nina, quer partir e projeta outra vida. A violência nasce quando José Roberto, atravessado pela culpa, não suporta essa autonomia e converte o homoerotismo em posse. A candura de Paulo, nesse sentido, intensifica a gravidade do crime: José Roberto destrói justamente um corpo que não lhe pertencia, que não estava submetido a ele e que afirmava o direito de escolher.

O corpo é o ponto central da crise de José Roberto. Judith Butler (2012, p. 88) mostra que a tentativa de aniquilar o corpo do outro implica também a exposição da própria vida corpórea. Essa formulação permite compreender o homicídio de Paulo como tentativa de negar, no corpo do outro, aquilo que José Roberto não suporta em si mesmo: a dependência, a vulnerabilidade e a impossibilidade de controlar plenamente o objeto amado. Paulo encarna uma autonomia que desestabiliza o protagonista, porque seu corpo deseja fora da fantasia construída por José Roberto. Por isso, destruí-lo significa tentar eliminar a exterioridade do outro, isto é, aquilo que escapa ao domínio do sujeito desejante. A autora completa:

O esforço inicial da consciência-de-si para aniquilar o corpo do Outro implicava a aposta de sua própria vida corpórea. Ao dramatizar a aniquilação, esse sujeito aprendeu que a aniquilação pode ser dramatizada, ou seja, pode ganhar uma forma vivida; além disso, o temor e o tremor que acompanham o ato de arriscar a própria vida ensinaram ao sujeito o alívio da abstração. O terror faz emergir a dissociação. O senhor não pode negar seu corpo pelo suicídio e, por isso, empenha-se em corporificar sua recusa. Essa interiorização de uma relação intencional, isto é, sua transformação em uma relação reflexiva, engendra nela mesma uma nova relação intencional: o projeto reflexivo da descorporificação torna-se vinculado à dominação do outro. Contudo, essa promessa é contraditória, pois ele continua dependente do mundo: pede informação, busca uma pousada e necessita de abrigo. O suicídio, portanto, não será uma liberdade, mas uma tentativa de romper com o corpo e com a dependência (Butler, 2012, p. 88).

A formulação de Butler (2012, p. 88), permite compreender a passagem do homicídio ao suicídio como continuidade de uma mesma crise corporal. José Roberto primeiro tenta aniquilar o corpo do outro, porque Paulo encarna a autonomia que seu desejo não suporta.

Depois, incapaz de sustentar o remorso e a dependência do mundo, volta-se contra o próprio corpo. Contudo, essa promessa de descorporificação é contraditória, mesmo depois de morto, José Roberto não é reconhecido como sujeito, mas encontrado como cadáver anônimo. A mulher da pousada afirma: “Nem sequer sei o seu nome” (Cardoso, 2000, p. 196) mostrando que a morte aprofunda seu apagamento. A identidade do personagem não permanece pela palavra, pela memória ou pela história, mas pela ferida no rosto, descrita como o único meio de identificá-lo.

Dessa forma, o percurso de José Roberto evidencia que o problema central da novela não está no desejo homoerótico em si, mas nos regimes morais, religiosos e discursivos que impedem esse desejo de se reconhecer como experiência legítima. A culpa cristã, a autovigilância e a impossibilidade de nomeação convertem o desejo em ameaça interior. Sem linguagem para elaborar o vínculo com Paulo como afeto ou reconhecimento, José Roberto transforma esse desejo em posse, ódio e destruição.

A questão da culpa deve ser articulada também à confissão cristã. A referência correta para Foucault, em **O uso dos prazeres**, “não é difícil ver que, se há algo que se encontra do lado da lei, da morte, da transgressão, do simbólico e da soberania, é o sangue; a sexualidade, quanto a ela, encontra-se do lado da norma, do saber, da vida, do sentido, das disciplinas e das regulamentações” (Foucault, 2020, p. 109). Em **O desconhecido**, José Roberto só consegue levar ao padre a consequência extrema de seu desejo, não o desejo em si. Sua fala final resume o vínculo interditado na forma do crime: “Padre, eu matei um homem”. Para Foucault, a confissão cristã não se limita ao relato do ato sexual, mas exige a reconstituição dos pensamentos, obsessões, imagens, desejos e formas de prazer que o acompanham. Desse modo, constitui-se “sua coerção, extensão de seu domínio: “constituiu-se, progressivamente, um grande arquivo dos prazeres do sexo” (Foucault, 2020, p. 109), no qual a subjetividade passa a ser interrogada a partir daquilo que deseja.

O assassinato de Paulo deve ser compreendido, nesse sentido, como ponto máximo de uma lógica penitencial já em funcionamento ao longo da narrativa. José Roberto mata aquele que encarna, simultaneamente, o objeto desejado e a impossibilidade de realização desse desejo. Desse modo, o capítulo demonstra que a tragédia de José Roberto não reside no homoerotismo em si, mas nos regimes morais, religiosos e discursivos que o tornam invivível. À luz de Bataille (1987; 1989), o interdito não elimina o desejo, mas o intensifica e o conduz ao campo da transgressão, da culpa e da morte. Com Sedgwick (1985), compreende-se que a intimidade masculina, quando atravessada pela homofobia e pela descontinuidade entre

homossociabilidade e homossexualidade, passa a ser regulada pela suspeita. Em diálogo com Costa (1992), observa-se que o homoerotismo, em determinados regimes simbólicos, é produzido como segredo, vergonha e acusação. Já Foucault (2020) permite compreender a confissão cristã como tecnologia de subjetivação que obriga o sujeito a interrogar a verdade de seus desejos.

Assim, a moral cristã converte o desejo em culpa, a vigilância social transforma a intimidade masculina em suspeita, e a impossibilidade de reconhecimento desloca o afeto para a violência. Em **O desconhecido**, a morte aparece, portanto, como falso sacrifício de salvação que não redime o protagonista, não restitui sua identidade e não purifica o desejo. Apenas confirma a lógica cruel de uma subjetividade que só encontra a palavra quando já está marcada pelo sangue, pelo crime e pela expiação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação analisou a representação do homoerotismo em **O desconhecido**, de Lúcio Cardoso, destacando as estratégias discursivas pelas quais desejo, culpa, silenciamento e repressão moral participam da construção das personagens e da própria organização narrativa. Publicada em um contexto no qual o desejo entre sujeitos do mesmo sexo ainda era marcado pelo tabu e pela impossibilidade de nomeação direta, a novela constrói a trajetória de José Roberto a partir de uma tensão constante entre aquilo que se deseja e aquilo que a formação moral e religiosa leva a condenar. Nesse conflito, o desejo não se apresenta de forma explícita ou afirmativa, mas como força inquietante, associada à angústia, à culpa, ao sofrimento psíquico e à violência.

Ao longo dos três capítulos, o percurso analítico partiu da fundamentação do homoerotismo como objeto legítimo dos estudos literários, passou pela investigação da interioridade culpabilizada de José Roberto e chegou ao exame das relações de poder e do desfecho trágico. No primeiro capítulo, a dissertação estabeleceu os fundamentos teóricos necessários à compreensão do homoerotismo como objeto de análise literária. Partiu-se do reconhecimento de que esse objeto não é evidente nem estável, mas historicamente atravessado por tensões críticas, epistemológicas e políticas, uma vez que as representações do desejo entre sujeitos do mesmo sexo foram, com frequência, silenciadas, camufladas ou deslocadas para

formas indiretas de figuração, como a amizade, a aliança social, a tragédia ou a espiritualidade.

Demonstrou-se, no eixo dos estudos literários, que o cânone se consolidou como espaço de validação simbólica responsável pelo apagamento das narrativas tidas como menores, relegando à margem as representações do desejo que escapavam aos padrões normativos. Esse resultado foi sustentado pelo deslocamento metodológico proposto por Lugarinho (2020), que conduz a análise do texto isolado para o discurso literário e suas condições de produção no horizonte da História da Cultura, e pela formulação de Souza Jr. (2007), que problematiza a oposição artificial entre Estudos Literários e Estudos Culturais e propõe o “entrelugar” epistemológico do olhar homoerótico como lupa crítica.

Conclui-se, daí, que a identidade *gay* não deve ser excluída como fator de análise literária legítima, sob pena de se reforçar a noção equivocada de que a literatura produzida a partir de relações homossexuais não possui valor estético ou intelectual. Concluiu-se, ainda, que o cânone não se organiza por critérios neutros, mas por escolhas atravessadas por classe, raça, gênero e sexualidade, conforme Calegari (2013), de modo que conceitos como literariedade e universalidade se relativizam quando se redimensiona o alcance da literatura. Tal conclusão encontrou respaldo em Lopes (2002), que identifica no Brasil uma falsa permissividade sexual mascarada dos discursos de controle, e em Foucault (2020), que demonstra que a modernidade não silenciou o sexo, mas o submeteu a uma produção discursiva reguladora. O resultado conceitual mais decisivo desse eixo, e que orienta toda a pesquisa, é a distinção entre literatura *gay*, vinculada à identidade e aos estudos culturais, e literatura homoerótica, associada ao desejo e aos estudos literários, conforme formulada por Souza (2010) e reforçada pela opção terminológica pelo termo homoerotismo em Costa (1992).

No eixo da culpa, o segundo subcapítulo concluiu que a Igreja Católica não se limitou a oferecer diretrizes espirituais, mas consolidou um modelo heterossexual e monogâmico legitimado como vontade divina, conforme se depreende da reconstrução histórica empreendida. Com Vainfas (2011), analisou-se a construção da moral sexual cristã, a transformação do casamento em instrumento de controle social, a confissão como mecanismo de vigilância do desejo e a sistematização tomista que fixou a sodomia como expressão máxima do desvio, evidenciando-se ainda a passagem de uma moral que punia atos para uma ciência que classificava indivíduos. A sistematização tomista da moral sexual constitui um ponto decisivo dessa análise, na medida em que Tomás de Aquino estabeleceu uma gradação das práticas sexuais “desviantes”, reservando à sodomia, entendida como união entre pessoas do mesmo sexo, o lugar de expressão mais grave do desvio.

A partir de Agostinho de Hipona (2017) e Delumeau (2009), foi possível compreender essa interiorização como culpa e como cultura do medo de si, examinando-se a teologia da interioridade em que o desejo passa a ser vivido sob o signo do pecado e a culpa se converte em via de acesso ao sagrado. O pecado torna-se movimento de consciência da graça, e a culpa reside não apenas em atos isolados, mas na estrutura da vontade humana desviada. Ademais, ao refletir sobre a dor como forma de desejo, o teólogo reconhece a ambiguidade dos afetos humanos e a necessidade de vigilância espiritual diante das armadilhas emocionais. Compreendido esse modelo, o capítulo concluiu que o desejo homoerótico, nesse horizonte teológico, não encontra possibilidade de graça se não for anulado ou confessado como falha da alma.

Por fim, o subcapítulo demonstrou a permanência contemporânea desse dispositivo repressivo no contexto brasileiro. Com base em Sedgwick (1985), Boswell (1998) e Trevisan (2018), evidenciou-se a reatualização da homofobia pelas instituições religiosas, manifestada em discursos travestidos de zelo moral e científico que patologizam o desejo homoerótico. Nesse sentido, os discursos religiosos sobre o homoerotismo dizem mais sobre o desejo do outro do que sobre Deus. O resultado dessa leitura foi a inversão segundo a qual a verdadeira “doença” não é o desejo, mas a culpa criada pela doutrinação cristã, fundamento que sustentou a análise do conflito interior de José Roberto, o protagonista da novela.

O segundo capítulo deslocou-se da fundamentação teórica para a análise da obra, concentrando-se na interioridade do protagonista e na maneira como o desejo homoerótico e a culpa se inscrevem em sua consciência. A primeira conclusão deste capítulo é a de que, em **O desconhecido**, o homoerotismo não assume representação explícita, mas emerge de forma velada, pelo silêncio, pela impossibilidade das relações. Essa estratégia narrativa, conforme se demonstrou, reflete tanto a censura social à expressão do desejo entre homens quanto uma estética da dissimulação, em que a identidade não é nomeada, mas insinuada em gestos, deslocamentos e vazios textuais. Concluiu-se que o anonimato do protagonista não constitui mero recurso estilístico, mas o próprio mote da narrativa, reiterado do título até a cena final, em que a interrogação “quem será este homem?” confirma a condição do sujeito como desconhecido para todos e para si mesmo. A partir de Foucault (2022), o capítulo concluiu que o silêncio não é plenamente submetido ao poder nem totalmente oposto a ele, de modo que, ao manter o protagonista sem nome, Lúcio Cardoso preserva o inominável diante da tentativa de normalização, fazendo do corpo do “desconhecido” precisamente aquele que resiste ao mapeamento normativo. Desse modo, o desejo silenciado pelas estruturas de poder não é

anulado, mas deslocado e internalizado, organizando de forma latente o vínculo entre José Roberto e Paulo.

A análise da interioridade culpada permitiu concluir que a culpa de José Roberto antecede o crime e se manifesta, desde a infância, como percepção de diferença e inadequação. Sustentada por Foucault (2022) e Agostinho de Hipona (2017), essa conclusão evidencia que a sexualidade, na modernidade, não é apenas reprimida, mas produzida como verdade do sujeito, e que a consciência se converte em espaço permanente de autocondenação. A análise do capítulo, demonstra que a estrutura cristã da expiação opera negativamente, assim a reparação permanece, mas não conduz à redenção, apenas evidencia a impossibilidade de alcançá-la.

No eixo dedicado ao espaço de clausura, o capítulo concluiu que **Lúcio Cardoso** mobiliza a estrutura mítica da escatologia e da cosmogonia descrita por Eliade (2016) por inversão, suprimindo o desfecho regenerador: há crise, queda, repetição e regressão ao caos, mas não há regeneração. A circularidade entre as cenas de abertura e desfecho confirma que a trajetória de José Roberto se fecha sobre a mesma condição de culpa e desconhecimento. A aproximação com a topografia infernal da **Divina Comédia** (Alighieri, 2014) permitiu concluir que a entrada na Fazenda dos Cata-Ventos funciona como travessia de um limiar análogo ao do vestibulo infernal, com a diferença decisiva de que, enquanto Dante atravessa o Aqueronte protegido pela graça, José Roberto sobe voluntariamente na caleça, selando conscientemente seu pacto com a condenação. Conclui-se, portanto, que o confinamento na novela não é apenas espacial, mas existencial, e que desejo, culpa e silêncio não conduzem à redenção, mas à fixação do sujeito em sua própria ruína.

O terceiro capítulo demonstrou como o desejo homoerótico interditado é reconfigurado narrativamente por meio da formação de triângulos eróticos que articulam afetos, hierarquias e disputas, mobilizando a teoria de Sedgwick (1985,) sobre os triângulos eróticos e a homosociabilidade masculina. A análise apresentou a tipologia desses triângulos (masculino-masculino-feminino), edipiano reinterpretado pela assimetria de gênero, *homossocial* masculino com clivagem sexual e *homossocial* “sem mulheres visíveis”. Demonstrou que, na novela, o triângulo entre José Roberto, Paulo e Nina se organiza de modo que a mulher ocupa a posição de mediação, situada fora do espaço físico da fazenda e construída pela ausência, enquanto o eixo decisivo se estabelece no laço *homossocial* entre os dois homens. O resultado desse percurso foi a demonstração de que a ausência de Nina é precisamente o que permite que o vínculo entre Paulo e José Roberto se construa sem confronto com a norma heterossexual, intensificando-se a intimidade pela contemplação do corpo e do desejo.

O capítulo voltou-se, ainda, à análise da relação entre homoerotismo, culpa e transgressão, mobilizando as formulações de Bataille (1987) sobre a articulação entre interdito e transgressão, a fim de demonstrar que a transgressão não elimina a proibição, mas participa de seu funcionamento. A análise demonstrou que Lúcio Cardoso constrói o desejo homoerótico no interior de uma linguagem que o encobre sem apagá-lo, evidenciando que a estratégia de nomear o desejo de forma “velada”: tanto o estado das personagens quanto a condição estrutural do próprio desejo. Na sequência, demonstrou-se que a lógica do sacrifício organiza as páginas finais da narrativa, pois, pela noção de “sagrado impuro” de Bataille (1987) e pela figura do “deus desconhecido”, José Roberto é reconhecido como “inimigo comum” e vítima imolável de um perigo que os outros não conseguem nomear. Nessa condição, o protagonista ocupa simultaneamente o lugar da vítima e do agressor.

O resultado mais significativo desse tópico foi a demonstração de que o desejo frustrado, quando Paulo revela amar Nina, converte-se em ódio e violência, conforme a formulação de Bataille (1987) sobre a paixão e a “descontinuidade do ser”. Esse processo culmina no assassinato no moinho e no desfiguramento do rosto de Paulo, gesto que apaga materialmente a identidade da vítima e radicaliza a lógica de destruição que atravessa a narrativa. O capítulo articulou, ainda, a leitura de Costa (1992) sobre Proust, na qual o homoerotismo é compreendido como segredo, vergonha e acusação; a análise das imagens religiosas do Cristo “cor de cera” e da roseira como prolongamento simbólico da Paixão, e o repertório bíblico de **Levítico**, **Coríntios** e **Judas** como estrutura moralizadora de exclusão.

Por fim, a partir das reflexões de Butler (2012), acerca da passagem do homicídio ao suicídio como continuidade da crise corporal, e de Foucault (2020), sobre a confissão cristã como estrutura reguladora, o capítulo concluiu que a morte funciona como falso sacrifício de salvação. Portanto, o reconhecimento do pecado não redime o protagonista nem restitui sua identidade; ao contrário, o suicídio confirma sua condição permanente de desconhecido, sintetizada na afirmação final: “Nem sequer sei o seu nome”. Essa conclusão permite encerrar o percurso analítico sem tomá-lo como definitivo, pois a própria complexidade da novela indica a permanência de outras possibilidades interpretativas.

Diante do percurso realizado, conclui-se que a tragédia de José Roberto não reside no homoerotismo em si, mas nos regimes morais, religiosos e discursivos que impedem esse desejo de reconhecer-se como experiência legítima. A fundamentação teórica do primeiro capítulo estabeleceu o homoerotismo como operador crítico e categoria de análise literária, demonstrou que o cânone silenciou historicamente o desejo entre homens, reconstruiu a genealogia

teológica que converte o desejo em pecado e inscreveu a poética de Lúcio Cardoso nessa longa genealogia de controle dos afetos. A análise da culpa e do homoerotismo, no segundo capítulo, evidenciou que a culpa opera como estrutura interiorizada que antecede a destruição do sujeito e converte a consciência em espaço de julgamento permanente, ao passo que o exame das relações de poder, no terceiro capítulo, demonstrou que a impossibilidade de nomeação e a vigilância homossocial deslocam o afeto para a posse, o ódio, a morte e o suicídio.

Articulando o íntimo e o histórico, o literário e o teológico, a obra de Lúcio Cardoso confere expressão ao silêncio do protagonista e desnaturaliza aquilo que o discurso historicamente apresentou como natural e imutável. A culpa vivenciada por José Roberto não constitui traço psicológico isolado, mas resultado historicamente sedimentado de séculos de elaboração teológica, normativa e cultural, atravessada pelo direito canônico, pela teologia moral e pelas estruturas sociais de vergonha e expiação. É precisamente nessa intersecção que a narrativa revela sua potência crítica, ao inscrever-se em uma genealogia de controle dos afetos na qual o desejo, privado de uma linguagem que o legitime, só encontra saída na morte que confirma, em vez de redimir, a condição de desconhecido.

Cabe registrar, por fim, que a análise aqui desenvolvida não esgota as possibilidades de leitura da obra. O recorte adotado privilegiou a articulação entre homoerotismo, culpa e relações de poder, deixando em aberto desdobramentos possíveis, como o aprofundamento das dimensões míticas da narrativa, o exame comparativo com outras obras de Lúcio Cardoso e a investigação das demais figuras femininas e masculinas que compõem sua obra. Tais caminhos, contudo, não enfraquecem as conclusões alcançadas; ao contrário, confirmam a fecundidade de **O desconhecido** como objeto de investigação e a pertinência do homoerotismo como chave crítica capaz de desestabilizar os discursos que, histórica e culturalmente, regularam a sexualidade, a identidade e o desejo.

REFERÊNCIAS

- ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. **Dicionário escolar da língua portuguesa**. 2. ed. São Paulo: Editora Nacional, 2008.
- AGOSTINHO. **Confissões**. Tradução do latim e prefácio de Lorenzo Mammi. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

AGOSTINHO. **A Cidade de Deus: contra os pagãos: parte I: livros I a X**. Introdução de Emmanuel Carneiro Leão. Tradução de Oscar Paes Leme. Petrópolis: Vozes; São Paulo: Federação Agostiniana Brasileira; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2017.

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia: inferno**. Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro. 3. ed. São Paulo: LL Library, 2014.

ALVES, Márcio Moreira. **A Igreja e a política no Brasil**. Prefácio de Frei Betto. São Paulo: Brasiliense, 1978.

BARCELLOS, José Carlos. **Literatura e homoerotismo em questão**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.

BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Tradução de Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989. 224 p. ISBN 85-254-0221-4.

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

BÍBLIA SAGRADA: **contendo o Velho e o Novo Testamentos**. Salt Lake City: A Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias, 2015.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 39. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOSWELL, John. **Cristianismo, tolerancia social y homosexualidad: los gays en Europa occidental desde el comienzo de la Era Cristiana hasta el siglo XIV**. Barcelona: Muchnik Editores, 1998.

BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

BUTLER, Judith. **Sujeitos do desejo: reflexões hegelianas na França do século XX**. Tradução de Beatriz Zampieri et al. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2024.

CALEGARI, Lizandro Carlos. “*O cânone literário e as expressões de minorias: implicações e significações históricas*”. In: FOSTER, David William (org.). **Excluídos e marginalizados na literatura: uma estética dos oprimidos**. Santa Maria: Ed. UFSM, 2013. p. 11-36.

CAMARGO, Fábio. Abismar-se e escrever-se. **Pensares em Revista**, São Gonçalo-RJ, n. 4, p. 75-86, jan./jul. 2014. DOI: <https://doi.org/10.12957/pr.2014.14115>.

CAMARGO, Fábio Figueiredo. **Escrever o pai é escrever-se**. Uberlândia: Vórtex, 2021. 210 p. ISBN 978-65-88010-03-7.

CARDOSO, Lúcio. **O desconhecido; Mãos vazias**. Prefácio e seleção de André Seffrin. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CARDOSO, Lúcio. **Todos os diários**. Organização, estabelecimento de texto, notas, apresentação, cronologia e índice remissivo de Ésio Macedo Ribeiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CARELLI, Mario. **Corcel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968)**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

CASTELLO BRANCO, Lucia; BRANDÃO, Ruth Silviano (org.). **À força da letra: estilo, escrita, representação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA. **Catecismo da Igreja Católica**. 2. ed. São Paulo: Loyola, 1993.

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

COSTA, Jurandir Freire. A inocência e o vício: du côté de chez Proust. **Physis: Revista de Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, p. 37-59, 1992. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-73311992000100002>. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-73311992000100002>. Acesso em: 13 jan. 2026.

COSTA, Jurandir Freire. **Psicanálise e contexto cultural: imaginário psicanalítico, grupos e psicoterapia**. Rio de Janeiro: Campus, 1989.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente (1300-1800): uma cidade sitiada**. Tradução de Maria Lúcia Machado. Lisboa: Edições 70, 2009.

DERRIDA, Jacques. **Margens da filosofia**. Tradução de Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Revisão técnica de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1991.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Tradução de Pola Civelli. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.

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

ENGEL, Randy. **São Pedro Damiano: O livro de Gomorra: um projeto moral para nossos tempos**. Tradução e edição de João Css. [S. l.]: Conhecendo AMS, 2006.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. 14. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2022.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade II: o uso dos prazeres**. 8. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2020.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade III: o cuidado de si**. Rio de Janeiro: Graal, 2020.

- GIRARD, René. **Eu via Satã cair como um relâmpago**. Tradução de Martha Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 2012.
- GIRARD, René. **Mentira romântica e verdade romanesca**. São Paulo: É Realizações, 2009.
- GIRARD, René. **O bode expiatório e Deus**. Tradução de Márcio Meruje. Direção de José M. S. Rosa e Artur Morão. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2009. (Coleção Textos Clássicos de Filosofia).
- JIMÉNEZ, Rafael M. **Contra naturam: o homoerotismo na cultura europeia medieval não ibérica**. Tradução de Amalia Cardona Leites. Revisão de André Luís Mitidieri Pereira. Uberlândia: O Sexo da Palavra, 2023.
- LAMEGO, Valéria Fernandes. **O conto e a vida literária de Lúcio Cardoso (1930-1950)**. 2013. 186 f. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.
- LIMA, Frei Tito de Alencar. **Relato da tortura de Frei Tito**. 1970. Disponível em: <https://www.asmayr.pro.br/arq/1964/Dep-FreiTito.pdf>. Acesso em: 13 jan. 2026.
- LOPES, Denílson. **O homem que amava rapazes e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- LUGARINHO, Mário César. *Cânone e crítica: superações*. **Cadernos de Literatura Comparada**, Porto, n. 43, p. 255-267, 16 fev. 2021. DOI: <https://doi.org/10.21747/21832242/litcomp43a15>. Disponível em: <https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/709/733>. Acesso em: 9 jan. 2026.
- LUGARINHO, Mário César. “*Literatura de Sodoma*”: o cânone literário e a identidade homossexual. **Gragoatá**, Niterói, v. 8, n. 14, 2003. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33451>. Acesso em: 23 fev. 2026.
- PEREIRA, Gylmara de Araújo. A culpa e suas relações com a religiosidade e o sentido da vida. **Revista Subjetividades**, Fortaleza, v. 16, n. 3, p. 204-218, set./dez. 2016.
- PORTO, Luana Teixeira; PORTO, Ana Paula Teixeira. Representação literária da homossexualidade: da ambiguidade à revelação. In: FOSTER, David William; CALEGARI, Lizandro Carlos; MARTINS, Ricardo André Ferreira (org.). **Excluídos e marginalizados na literatura: uma estética dos oprimidos**. Curitiba: Appris, 2016. p. 151-153.
- SANTOS, Cássia dos. **Polêmica e controvérsia: o itinerário de Lúcio Cardoso de *Maleita* a *O enfeitado***. 1997. Dissertação (Mestrado em Letras, área de Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.
- SANTOS, Cássia dos. *Uma vida em arte: revisitando Lúcio Cardoso e sua obra*. **Contexto:**

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras, Vitória, v. 32, n. 51, p. 227-244, jul./dez. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/15950/10998>. Acesso em: 17 jul. 2025.

SCHWERTLEY, Brian. **Homossexualidade: uma análise bíblica**. [S. l.]: Os Puritanos, 2014. Formato digital. Disponível em: <http://www.os-puritanos.com>. Acesso em: 10 jun. 2025.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. **Between men: English literature and male homosocial desire**. New York: Columbia University Press, 1985. (Gender and culture). ISBN 0-231-05860-8.

SHELLEY, Bruce L. **História do cristianismo: uma obra completa e atual sobre a trajetória da igreja cristã desde as origens até o século XXI**. Tradução de Giuliana Niedhardt. 1. ed. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2018.

SOUZA, Warley Matias de. **Literatura homoerótica: o homoerotismo em seis narrativas brasileiras**. 2010. 153 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

SOUZA JÚNIOR, José Luiz Foureaux de. **Herdeiros de Sísifo: teoria da literatura e homoerotismo**. Mariana: Aldrava Letras e Artes, 2007.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. 4. ed. São Paulo: Record, 2018.

VAINFAS, Ronaldo. **Trópico dos pecados: moral, sexualidade e inquisição no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.