

ESTADO DE MATO GROSSO SECRETARIA DE ESTADO DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA SETOR PÓS, GRADUAÇÃO



PROGRAMA DE MESTRADO E DOUTORADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS-PPGEL

SAMUEL LIMA DA SILVA

"SANTA É A CARNE QUE PECA":

ESTUDO SOBRE O HOMOEROTISMO NA OBRA EM NOME DO DESEJO, DE JOÃO SILVÉRIO TREVISAN

João Silvério Trevisan

EM NOME DO DESEJO

Tangará da Serra Faculdade de Letras da UNEMAT





ESTADO DE MATO GROSSO SECRETARIA DE ESTADO DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA SETOR PÓS-GRADUAÇÃO



PROGRAMA DE MESTRADO E DOUTORADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS-PPGEL

SAMUEL LIMA DA SILVA

"SANTA É A CARNE QUE PECA": ESTUDO SOBRE O HOMOEROTISMO NA OBRA EM NOME DO DESEJO, DE JOÃO SILVÉRIO TREVISAN

Dissertação apresentada ao curso de Pós-graduação *stricto sensu* em Estudos Literários (PPGEL), da Faculdade de Letras da Universidade do Estado de Mato Grosso, como requisito final para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários (Mestrado).

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Walnice Aparecida Matos Vilalva.

Tangará da Serra Faculdade de Letras da UNEMAT 2014

Silva, Samuel Lima.

S5861s Santa é a carne que peca: estudo sobre o homoerotismo na obra Em nome do desejo, de João Silvério Trevisan / Samuel Lima da Silva. – Tangará da Serra, 2015

95 f.; 30 cm. il.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) — Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade do Estado de Mato Grosso.

Orientador: Walnice Aparecida Matos Vilalva

1. João Silvério Trevisan. 2. Homoerotismo. 3. Sexualidade. I. Autor. II. Título.

CDU 82.09



ESTADO DE MATO GROSSO SECRETARIA DE ESTADO DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA SETOR PÓS-GRADUAÇÃO



PROGRAMA DE MESTRADO E DOUTORADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS-PPGEL

Dissertação intitulada "SANTA É A CARNE QUE PECA": estudo sobre o homoerotismo na obra Em nome do desejo, de João Silvério Trevisan, de autoria do mestrando Samuel Lima da Silva, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes Professores:

Prof.^a Dr.^a Walnice Aparecida Matos Vilalva (UNEMAT)

(Orientadora) Presidente

Prof. Dr. Emerson da Cruz Inácio (USP)

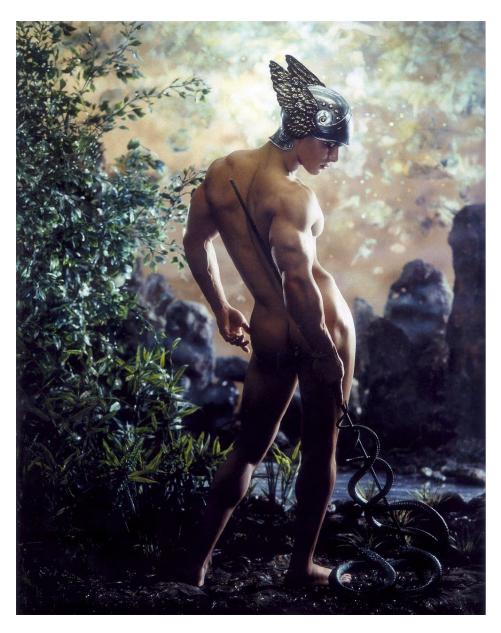
(Avaliador externo) Componente

Prof. Dr. Arodo José Abreu Pinto (UNEMAT)

(Avaliador) Componente

Prof. Dr. Aroldo José Abreu Pinto Coordenador do Programa de Pós-graduação stricto sensu em Estudos Literários – PPGEL da UNEMAT

> Tangará da Serra Faculdade de Letras da UNEMAT 2014



(Fotografia de Pierre et Gilles)¹

-

 $^{^{1}\}mbox{Disponível}$ em: http://homo-eros.blogspot.com.br/. Acesso em 30/10/2014.

AGRADECIMENTOS

Minha sincera gratidão aos seguintes:

Ao Deus em que acredito e confio, por tudo.

A meus pais, pelo apoio sempre possível aos meus estudos.

À minha orientadora, Prof.ª Dr.ª Walnice Vilalva, que me acompanha desde a iniciação científica, sempre acreditando no meu potencial.

Ao Professor Emerson Inácio, pela cuidadosa avaliação desta dissertação.

À minha Irmã Maria Leuzivânia, pelo companheirismo e incentivo desde sempre.

A meus amigos Dimas Evangelista, Jeciane de Paula, Karla Cristina e Iolanda Garcia, pela paciência e bom humor ao longo desses dois anos de Mestrado.

A João Silvério Trevisan, por ter escrito esse romance singular.

À CAPES, pela bolsa concedida.

À Professora Rejane Centurion, pelas palavras de conforto.

Aos Professores Aroldo José Abreu Pinto e Lilian Reichert Coelho, pelas contribuições em minha banca de qualificação.

À Literatura, por ser meu porto seguro.

(VII)

Muros cendrados.

De estio. De equívoca clausura.

Lá dentro um fluxo voraz

De sentimentos, um tecido

De escamas. Sangue escuro.

Lá. Depois do muro.

Criança me debrucei Sobre a tua cinzenta solidez. E até hoje me queima A carne da cintura.

(Hilda Hilst, Rútilos.)

 ∞

A linguagem é uma pele: fricciono minha linguagem contra o outro. Como se eu tivesse palavras à guisa de dedos, ou dedos na ponta de minhas palavras.

Minha linguagem treme de desejo.

(Roland Barthes).

RESUMO

O processo de configuração homoerótica do romance **Em nome do desejo** (1985), de João Silvério Trevisan, sistematiza-se mediante a instauração de uma plataforma narrativa que estratifica o desejo em três urgências. No rasto dessa trinca, a presente dissertação investiga a obra trevisaniana à luz da teoria do romance polifônico de Mikhail Bakhtin, bem como se propõe a avaliar o tema do amor homoerótico tecido em meio à sinfonia de vozes que o discurso romanesco impõe. O estudo alcança relevância na medida em que confere ao exame do romance uma postura analítica que busca enxergar o homoerotismo como valor estético no âmbito da *diegesis*, valorando-o como um elemento a ser diagnosticado e percorrido com circunspeção. Almeja-se, em conformidade, um estudo sobre o tema da sexualidade como introito ao processo analítico romanesco, compreendendo algumas composições e mecanismos da relação entre sexo e poder na sociedade.

Palavras-chave: Em nome do desejo; João Silvério Trevisan; Homoerotismo; Romance polifônico; Sexualidade.

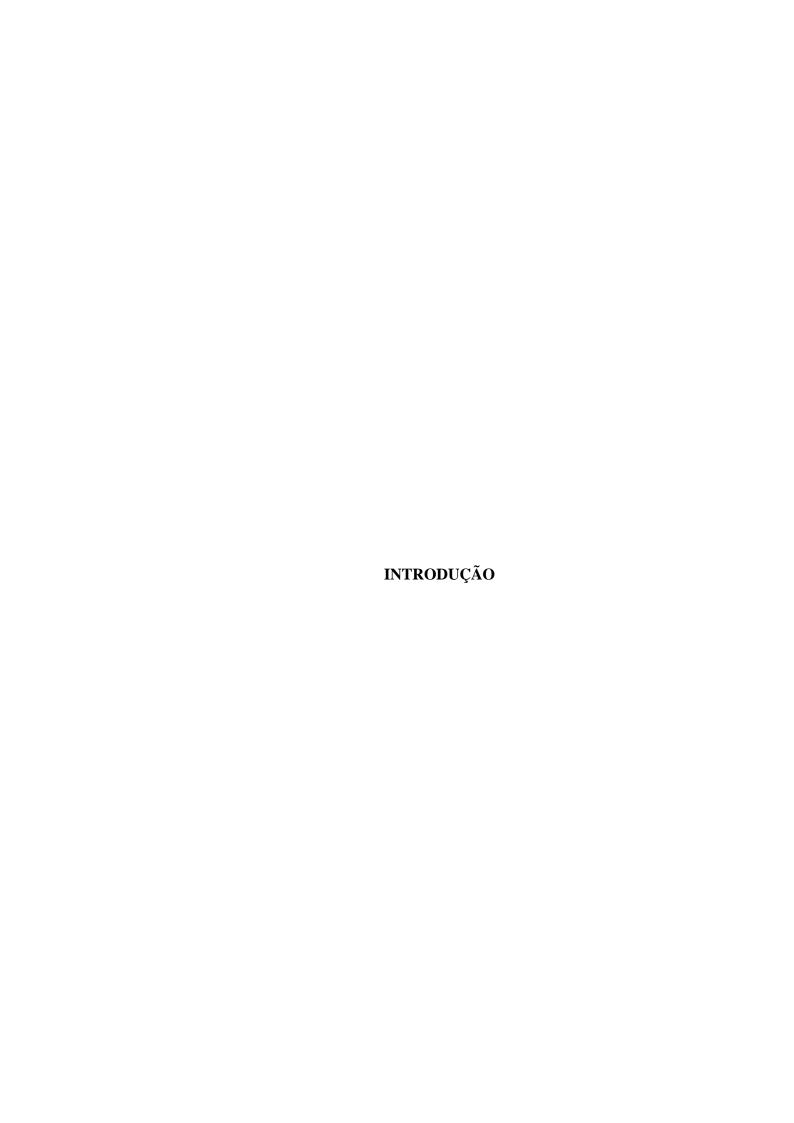
ABSTRACT

The process of homoerotic setting of **Em nome do desejo** (1985), a João Silvério Trevisan's novel, is systematized by establishing a narrative platform that stratifies the desire on three emergencies. In the wake of this crack, this master's thesis uses the trevisaniano text as an input to the theory of the polyphonic novel by Mikhail Bakhtin, and it aims to investigate the theme of homoerotic love that was woven amidst the symphony of voices that novelistic discourse imposes. The study achieves relevance in that it gives the novel an analytical examination that seeks to see the homoeroticism as aesthetic value within the diegesis, valuing it as an element to be diagnosed and investigated with circumspection. Accordingly, we aimed to study about the topic of sexuality as introduction to research the novel, including some compositions and mechanisms of the relationship between sex and power within society.

Keywords: Em nome do desejo; João Silvério Trevisan; Homoeroticism; Polyphonic novel; Sexuality.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO12
1. Aquele assunto trancado no armário
1.1 Um sexo (des)construído
∞
2. A Polifonia homoerótica de Em nome do desejo
2.1 As vozes em Silvério Trevisan32
2.2 O seminário: uma prisão consentida
2.3 O caráter polifônico de Em nome do desejo
2.4 O tempo que se reconstrói: o romance e o conceito de cronotopo50
∞
3. O homoerotismo em três premências
3.1 A pele descartável - <i>Prelúdio</i>
3.2 Instância primeira: o ímpeto de descobrir
3.3 Instância segunda: nos braços do amado
3.4 Instância terceira: a ânsia de reconstruir
∞
4. Inflexões acerca das premências
4.1 O mundo imaginado e o mundo afanado
4.2 O sexo em quatro atos
CONSIDERAÇÕES FINAIS90
BIBLIOGRAFIA92



A literatura de João Silvério Trevisan constitui um vasto universo de significações. Nesse infinito semântico se alicerça uma série de fatores que, somados, tornam o projeto estético do autor de extremo valor investigativo. Isto posto, cabe-nos refletir sobre a forma como a arte literária absorve as estéticas que nela encontram-se presentificadas. Iniciemos afirmando que podemos, numa determinada obra, partindo da sensibilidade interpretativa de quem a lê, estudar algo que reverbera por entre as páginas de tal manuscrito. Durante muito tempo, a legião acadêmica optou sempre por caminhar em uma vereda segura, já estabelecida, aceita, embora saibamos que esse processo não se restringiu apenas à academia, mas também à crítica que perfazia a produção literária de cada época. Dessa forma, os estudos sobre o feminismo, memória, fantástico e acerca de tantas outras formas de expressões literárias acabaram se proliferando e, por conseguinte, obtendo uma considerável sustentabilidade no âmbito dos estudos literários, com avanços exponenciais.

Entretanto, o tema da homossexualidade, embora seja frequente na literatura, foi sempre deixado à margem pelo meio acadêmico. Ao passo que estudos sobre, por exemplo, a mulher na literatura, estendiam-se biblioteca à fora, o tabu em se abordar um romance de temática homossexual aumentava na mesma proporção. Todavia, esse panorama cultural de pesquisa começou a mudar na medida em que a sociedade se libertava (ou tentava se libertar) das aporias sociais que a homossexualidade empreendia. Leiamos:

Se o século XX foi o século das mulheres [...] o século XXI bem pode ser aquele em que a homossexualidade se institucionaliza e se estabiliza socialmente. [...] Na universidade, não poderia ser diferente. Nos anos 90, começa mesmo a se falar em estudos gays e lésbicos. Buscar uma conceituação, aparentemente, seria fácil, mesmo óbvio, algo como estudos interdisciplinares sobre a homossexualidade. Desde que o termo homossexualidade surgiu no século XIX despertou o interesse de intelectuais no Brasil, mas como área de estudos só começa a ganhar visibilidade muito recentemente dentro da universidade. (LOPES, 2002, p. 19-20).

Em conjunto com o processo social que o movimento *gay* politicamente engajado vinha disseminando, as abordagens analíticas de romances homoeróticos foram sendo (re)descobertas, podendo-se assim dizer que estavam "saindo do armário". Os escritores que tinham sido postos à margem, agora obtinham um reconhecimento acerca de suas obras, que, embora fosse pequeno, era deveras significativo. Havia sido dado início a um processo que tendia a crescer no âmbito acadêmico. Na medida em que a sociedade passava a assimilar a homossexualidade não como uma transgressão à religião vigente, um pecado mortal (tal como era comumente vista no século XVIII), muito menos como uma doença (visão obtida no século XIX), uma nova corrente de estudos surgia e, sobretudo, fortalecia os estudos literários.

Na própria década de noventa, em meio a esse agitado movimento social e acadêmico, surge um termo que pode ser apontado como um divisor de águas. Referimo-nos ao termo **homoerotismo**, redescoberto (ou revitalizado) pelo psicanalista e professor livre-docente Jurandir Freire Costa². Costa prefere a utilização do termo homoerotismo ao invés de homossexualidade, pois:

Homoerotismo é preferível a "homossexualidade" ou "homossexualismo" porque tais palavras remetem quem as emprega ao vocabulário do século XIX, que deu origem a idéia do "homossexual". Isto significa, em breves palavras, que todas as vezes que a empregamos, continuamos pensando, falando e agindo emocionalmente inspirados na crença de que existem uma sexualidade e um tipo humanos "homossexuais", independentes do hábito linguístico que os criou. Eticamente, sugiro que persistir utilizando tais noções significa manter costumes morais prisioneiros do sistema de nominação preconceituoso que qualifica certos sujeitos como moralmente inferiores pelo fato de apresentarem inclinações eróticas por outros do mesmo sexo biológico. (1992, p. 11).

A concordância com a opinião do autor provém de sua clareza em não apenas se buscar um termo que não carregue uma intensa carga preconceituosa, mas, sobretudo, em conceber a homossexualidade não como uma só, dando a ideia de, tal como o próprio psicanalista afirma, de "um tipo humanos homossexuais" [sic passim], mas sim baseando-se na perspectiva do desejo, do erotismo propriamente dito. Os estudos do autor acabaram por causar uma pequena revolução no âmbito da universidade, injetando nova perspectiva à corrente de estudos voltados a essa temática. Por meio de sua obra, uma nova concepção de erotismo foi aceita e imposta analiticamente à área dos estudos literários. É mérito de Costa o fato de que os estudos que se sucederam desde então puderam, com efeito, ser mais abrangentes, elucidativos e, acima de tudo, não preconceituosos.

Não podemos deixar de citar, nessa parte inicial da pesquisa, três trabalhos de extrema relevância no que se refere à fortuna crítica de João Silvério Trevisan, pois suas leituras são essenciais para a construção do percurso aqui almejado, visto que é necessário conhecer o que se fez anteriormente para que exista consistência e originalidade no que se produz atualmente. Em *A carne embriagada* (1993), de Paulo Venturelli, dissertação bastante utilizada no presente trabalho, o autor também realiza uma leitura bakhtiniana do romance, contudo, detendo-se em diversos aspectos que tal teoria implica, como, por exemplo, dialogismo, carnavalização, dentre outros. Um relevante trabalho que, provavelmente, é presença constante em qualquer pesquisa acadêmica que envolva a narrativa trevisaniana.

² Obra **A inocência e o vício – estudos sobre o homoerotismo**. Posteriormente, o autor viria a publicar o segundo volume, **A face e o verso – estudos sobre o homoerotismo II**. Vide bibliografia.

Encontrando o céu que um dia me prometeste (2007), de José Nelson Marques Júnior, apresenta um estudo acerca da construção da identidade no romance. O autor trabalha a identidade vista sob o prisma do seminário, um espaço fechado, além de realizar pontes investigativas com outras obras que possuem instituições fechadas como espaço narrativo, tais como *O Ateneu*, de Raul Pompéia, e *Internato*, de Paulo Hecker Filho.

Por último, a dissertação intitulada *O risco à beira do abismo* (2007), de Rosemário da Costa Cruz, aborda o lado biográfico de João Silvério Trevisan, realizando um estudo profundo das obras do autor enquanto crítica da cultura, mostrando a proporção que elas atingem no cenário artístico brasileiro. O trabalho que Cruz realiza acerca da obra *Devassos no paraíso*, bem como de sua incursão ao tema da morte em *Troços e destroços*, serve de auxílio para a compreensão da homossexualidade na contemporaneidade.

Destarte, não podemos negar o considerável avanço que os estudos sobre a chamada homotextualidade vêm obtendo nas universidades, principalmente quando o conceito de homoerotismo³ é posto como regulador, como eixo central do processo analítico. Notemos e atentemos ao fato de que, não muito estranhamente, enquanto no Brasil esses estudos engatinhavam e tentavam arduamente sair do anonimato, na América do Norte, desde os anos 70, esse processo já vinha se consolidando⁴. De fato, ao passo que nos EUA tais estudos avançavam a olhos vistos, no Brasil vivia-se um período conturbado em que a ditadura inundava a sociedade com sua força imperial que oprimia toda uma gama de artistas. Notamos que, mesmo com o passar das décadas, a opinião de José Carlos Barcellos (2006) a respeito dos estudos de literatura homoerótica no Brasil ainda prevalece, alegando que essa corrente crítica ainda se encontrava em caráter embrionário.

Na literatura brasileira, o homoerotismo tornou-se frequente a partir do modernismo, com obras que abordariam esse universo de maneira a pô-lo, quase que comumente, vivenciado

melhor que o de homossexualidade. (BARCELLOS, 2006, p. 20-21).

_

³O conceito de homoerotismo é muito útil, por vários motivos. Em termos de história e crítica da cultura, tem a vantagem de não impor nenhum modelo pré-determinado, permitindo, assim, que se respeitem as configurações que as relações entre homens assumem em cada contexto cultural, social ou pessoal específico. No que concerne à crítica literária, é de vital importância para a análise de determinadas obras, precisamente por não impor a elas ou a seus personagens modelos ou identidades que lhes são estranhos. Pensemos, por exemplo, no relacionamento entre Quintanilha e Gonçalves, em *Pílades e Orestes*, de Machado de Assis, ou entre Sebastião e Jorge, em *O primo Basílio*, de Eça de Queirós. 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. Assim, o conceito de homoerotismo presta-se

⁴ Os estudos *gays* e lésbicos passam por uma institucionalização no seio da universidade norte-americana, com tudo o que isso implica em termos de um aparato: revistas, linhas de pesquisa, programas, centros de estudo, encontros, congressos, etc. Ainda que não atingindo o grau de estabilidade alcançado pelo feminismo, definitivamente se constitui nos EUA, mais do que uma linha teórica precisa, um campo social e intelectual. (LOPES, 2002, p. 22).

em lugares restritos, em que o outro exerce uma proximidade maior com aquele que o rodeia. No cânone literário, as obras mais conhecidas e que despontam usualmente em discussões e textos sobre o percurso social da homossexualidade na literatura são: *Grande Sertão – veredas* (1956), de João Guimarães Rosa; *O Ateneu* (1888), de Raul Pompéia; e *Bom Crioulo* (1895), de Adolfo Caminha. Há, para além dessas, outras, tais como *Crônica da casa assassinada* (1959), de Lúcio Cardoso, e *A tragédia burguesa* (1984-1985), de Octavio de Faria, obras que exprimem o desejo homoerótico ao mesmo tempo em que o enlaça às questões religiosas nas quais a presença de Deus e do Diabo são constantes. Não deixa de ser interessante o fato de que essas narrativas sempre colocam o homoerotismo entrelaçado à esfera religiosa ou católica.

Acerca de João Silvério Trevisan, no romance *Em nome do desejo*, vemos, conforme se notará nas análises que compõem a presente dissertação, a ideia de Jesus Cristo como uma força que está sempre a abençoar, a purificar essas pessoas que, consoante a própria narrativa nomeia, amam contra a corrente. Warley Matias de Souza⁵, em sua pesquisa acerca do homoerotismo na literatura, aborda uma questão pertinente em se tratando de pesquisas que investigam a literatura homoerótica de uma determinada cultura. Referimo-nos àquilo que Louis Crompton⁶ (1978, apud Souza) escreve:

[...] Não houve uma "história *gay*", da mesma forma que existiu uma história dos judeus, dos negros, dos índios e de seitas cristãs. Historiadores heterossexuais têm sido impedidos de escrever sobre o assunto por causa do tabu que faz disso algo "indizível", "não mencionável", e "não apropriado para ser dito entre homens cristãos". Historiadores *gays*, que deviam ter tido um maior incentivo para lembrar o martírio de seus irmãos e irmãs, têm sido contidos por essa convenção, e algo mais: o medo de deixar de ser invisível. (p. 67, tradução nossa).

O pesquisador não pode fechar os olhos, muito menos fingir que desconhece que toda uma história literária de temática homossexual foi relegada ao expurgo, ao crematório, desaparecida da sociedade, causando aquilo que podemos denominar de um "buraco negro" no processo de construção literário de uma cultura. Nessa perspectiva, autores que emergiram na contemporaneidade – tais como Hilda Hilst, Caio Fernando Abreu, Paulo Hecker Filho, Silviano Santiago, João Gilberto Noll, Joca Reiners Terron, e o próprio João Silvério Trevisan – estão sendo responsáveis por constituírem um painel literário que ajuda não somente o

-

⁵ O autor desenvolve um estudo em que são analisadas seis narrativas homoeróticas brasileiras, quais sejam: **Bom Crioulo**, de Adolfo Caminha; **O menino do Gouveia**, de Capadócio Maluco; **Frederico Paciência**, de Mário de Andrade; **Grande Sertão – veredas**, de João Guimarães Rosa; **Pílades e Orestes**, de Machado de Assis; e a novela **Pela Noite**, de Caio Fernando Abreu.

⁶ Em seu artigo Gay genocide: from levictus to Hitler.

homoerotismo a deixar de ser um tabu, mas principalmente por estarem, mesmo que aos poucos, elevando essa literatura à nível de estatuto, de estética literária propriamente dita.

No romance *Em nome do desejo* somos postos frente a uma proposta provocativa de discurso amoroso, a saber: o envolvimento entre dois jovens seminaristas, dois garotos de treze e catorze anos, que estão vendo, em pleno êxtase, o amadurecer do corpo e da alma. O narrador, inicialmente, apresenta-nos Tiquinho, agora adulto, que retorna ao lugar que tinha sido um seminário e em que vivera uma parte de sua infância, a fim de tentar um possível reencontro com seu antigo colega de estudos, o formoso Abel. Ao chegar nesse local, pelo fio condutor da memória, o personagem regressa em suas lembranças nos apresentando o modo como era sua vida no seminário, como conhecera Abel e, como fora a separação. É uma incursão na história dos dois meninos que se descobrem amando numa fase em que o amor ainda é tido como algo inacabado, confuso.

Narrado por Tiquinho de forma bastante peculiar, o personagem, já adulto, com pouco mais de quarenta anos, diante de um crânio, dialoga consigo próprio. Desta forma, cria-se uma entrevista, ou seja, um duplo, o que acaba por construir, a partir deste instante, uma narração em forma de *flashback* sobre os acontecimentos que passam a ser contados desde então. Esse esquema narrativo é, com efeito, extremamente interessante, pois o romance é narrado em primeira pessoa, no caso, por Tiquinho, porém, sob uma perspectiva de terceira; o narrador fala de si como algo já estabelecido e definido, sem espaços e chances para reflexões, tecendo um intenso panorama narrativo.

O envolvimento amoroso entre os garotos parte do pressuposto da infância, da descoberta do corpo, do sexo, da puberdade, enfim, de si mesmo. O embate entre essas instâncias é concebido pelo narrador de forma a construir, na *diegesis*, um efeito perturbador. Atenhamo-nos à escrita de Trevisan, embasados na perspectiva erótica da sobrevivência. Para tal, quando lemos Georges Bataille afirmando que do "erotismo é possível dizer que é a aprovação da vida até na morte", (2013, p. 35), passamos a compreender o erotismo como fenômeno humano, como condição que nos aprova desde a vida até a morte. Essa temática circula no universo literário, seja de forma escatológica, como em Sade, visceral, como em Júlio Ribeiro, ou plena, como no próprio Silvério Trevisan.

O texto trevisaniano, enquanto proposta analítica do desejo, de ruptura com a tradição do tema geral da homossexualidade, carrega consigo algumas particularidades narrativas interessantes. Venturelli (2001) enxerga aspectos que corroboram esta visão:

qualquer outro processo avaliativo, a qualquer imersão irônica que romperia seu tratamento *principesco* e a referida aura de *revelação*. E como todo objeto de narração está prenhe da multiformidade social plurilíngüe que provoca a efervescência de avaliações e definições outras, formalmente o autor alija-as do seu contexto, corporificando um objeto dentro de uma plenitude efetiva ou pretensa que afaste toda contradição, todo ruído da Babel também passional que é a face do mundo. O objeto do discurso de Trevisan cancela qualquer sombra dialética e do alto do pináculo da lembrança procura luzir como único e, para tanto, cega todas as outras prováveis investidas. O discurso está voltado quase que exclusivamente para si mesmo, *satisfaz-se* com sua carnalidade verbal cobiçada como privativa para não admitir nenhuma mirada além dos seus limites. (1992, p. 127).

Venturelli alega que o texto de Trevisan volta-se para si mesmo numa proposta narrativa de autoprogressão, ou seja, o discurso, narrado por Tiquinho aos quarenta anos de idade, inicia-se em si mesmo e fecha-se também em si mesmo, num ciclo narrativo em que o processo de rememorar abarca a condição única e exclusiva do ponto de vista do narrador. Esse discurso que se volta exclusivamente para si e se satisfaz com sua carnalidade verbal transforma *Em nome do desejo* quase em um texto em que há certos limites, sendo a presença da lembrança a única e total energia no texto. Fato este questionável do ponto de vista narratológico, pois o discurso do narrador abarca temas para além do aspecto setorial da memória revivida.

A escolha pela delimitação do *corpus* da presente dissertação se deu por meio do pressuposto de investigar a construção literária do homoerotismo baseando-nos na perspectiva do desejo. A opção por um romance contemporâneo se justifica por acreditarmos ser necessária uma investigação da temática do homoerotismo construída em uma obra em que não apenas a homossexualidade prepondera, mas também a religião e o jogo de sedução que se estabelece junto ao processo de construção das identidades masculinas. Encarcerados em um seminário em que a presença feminina se restringe a apenas duas pequenas passagens durante a trama, o peso da presença masculina toma proporções gigantescas na *diegesis*, tornando o espaço opressor àqueles meninos que se consomem em um desejo contido, beirando a explosão a qualquer instante. Afirmamos, ainda, que um dos principais motivos que nos conduziu à obra de João Silvério Trevisan se manifesta na maneira imagética como o narrador tece o desejo homoerótico em meninos que estão em pleno êxtase hormonal.

Dado que *Em nome do desejo* é de cunho homoerótico, cabe-nos suscitar, também, a questão sobre determinadas terminologias que cercam a história da literatura, como por exemplo, concernentes aos ditos "rótulos literários" que circunscrevem a literatura brasileira. Notamos, com frequência, o estudo da chamada "literatura feminina", ou então, da "literatura negra"; tal como a literatura *gay*, essas terminologias vão além de meras conceituações, rótulos, pois invariavelmente carregam uma carga ideológica imensa. Destarte, o foco dessa pesquisa

reside no interesse em compreender o modo como o homoerotismo se coloca e progride na narrativa em questão. Analisar a forma como a narração desenha o embate entre *desejo* e *punição*, *inocência* e *contenção*, bem como avaliar o homoerotismo e os mecanismos que envolvem seus reflexos nos estudos literários são algumas das direções que buscamos empreender.

No primeiro capítulo procederemos a uma breve incursão por entre a história da sexualidade, elencando alguns aspectos que consideramos importantes num trabalho que tem sua unidade numa relação homoerótica. Ademais, destacaremos questões relacionadas à formação do gênero romanesco como um construto heterossexual.

O segundo capítulo será utilizado a fim de investigarmos o romance de Silvério Trevisan à luz da teoria do romance polifônico de Mikhail Bakhtin, mapeando as vozes sociais que permeiam a *diegesis*. Da mesma forma como Bakhtin se mostra um teórico multifacetado, cheio de nuanças, o próprio *Em nome do desejo* é repleto de vozes sociais, de diálogos que ultrapassam a *diegesis* estabelecida e se conectam com as estruturas sociais que o meio estabelece no processo de criação do autor. Assim, abordaremos o discurso trevisaniano considerando as vozes sociais que reverberam no romance. Os imensos corredores, os amplos espaços, lugares em que as vozes ecoam, fazem o discurso dos amantes – daqueles meninos que habitam o internato – ser o fio condutor para a teoria do pensador russo em suas principais dimensões. A teoria bakhtiniana explora os diversos níveis de dialogismo que um romance possui, sendo justamente o que precisamos para assimilarmos as diversas vozes que se engendram à configuração que o narrador tece em nome do desejo, de uma história de amor.

No terceiro capítulo, a análise será focada numa averiguação minuciosa sobre a configuração do desejo homoerótico no âmbito da narrativa, ou seja, a análise da obra – compreendendo-a como romance que se pauta na perspectiva do desejo – será construída após a reconstituição do romance visto sob o prisma bakhtiniano. Nesta parte, debruçar-nos-emos na narrativa para um estudo detalhado sobre os personagens e narração. Investigaremos o modo como a tessitura do desejo, a carnalização do espírito e o processo de perda e culpa da inocência são postos perante uma esfera mística preponderante. Deste modo, a ponte que pretendemos criar é a junção entre os estudos sobre o homoerotismo na arte literária e o conteúdo que tal inferência propicia.

O quarto capítulo encontra-se reservado para um espaço de inflexões acerca das instâncias homoeróticas no romance. São considerações ainda cabíveis à análise e que, somadas ao capítulo anterior, trazem mais resultados à pesquisa. O prazer em realizar um estudo em que se possa investigar um tema que desperta a curiosidade do ser humano, podendo realizá-lo sob

o viés literário, é uma forma não apenas de contribuir para as ciências humanas, mas principalmente de nos inscrevermos em um processo de exame de uma matéria que, com certeza, não tardará a se firmar como estatuto.

AQUELE ASSUNTO TRANCADO NO ARMÁRIO

1.1 Um sexo (des)construído

O amor é sexualmente transmissível⁷

Pensar o sexo é, invariavelmente, pensar o corpo. Acerca desse corpo, é possível assimilar que foi solidificado como um construto condicionado pelo processo de construção da(s) identidade(s) que o indivíduo vivenciou ao longo dos séculos. Tais proposições nos situam num posicionamento histórico-crítico que, com efeito, torna pertinente um esboço, uma síntese do modo como o tema da homossexualidade tem sido tratado no decorrer da história da humanidade. *Em nome do desejo* (1985) é um romance cujos alicerces narrativos estão centrados na conjuntura do amor homoerótico, bem como na descoberta da sexualidade, do corpo e do desejo; é necessário, portanto, voltarmos nosso olhar para o tema da sexualidade na sociedade, de modo a compreender, ainda que de forma breve, como a civilização absorveu a condição da homossexualidade, com suas aporias e concomitâncias.

O tema do amor homoerótico na obra *Em nome do desejo* é tecido por meio de uma série de fatores que, somados, aportam-nos numa zona conflitante entre sexualidade e sociedade, desejo e proibição. A civilização, com sua ditadura e padrão heteronormativos, nocivamente conduziu a perspectiva da condição homossexual como algo associado à margem, ao limbo, mais especificamente, ao gueto; quanto mais visibilidade os homossexuais almejavam, mais intenso se tornava o movimento que camuflava, que oprimia suas inserções mais diretas no contexto moral e ético da sociedade.

Outro fator interessante quanto à problematização do homoerotismo na literatura – e que evidentemente não podemos deixar de perceber – é a consolidação do gênero romance. Se a literatura homoerótica é considerada marginal, muito dessa percepção advém da forma como o romance se estabeleceu ao longo dos tempos. Conforme Junkes:

Se na Grécia clássica, há mais de dois milênios, se constituíram e consolidaram os três gêneros literários institucionalizados por Aristóteles: o lírico, o épico e o dramático, e se a poesia e o teatro permaneceram como gêneros substantivos, o gênero épico apenas subsistiu na sua qualidade adjetiva, pois, na sua afinidade com a cultura clássica, cedeu, **com a ascensão da sociedade burguesa, ao romance**. (JUNKES, 1997, p. 131). (Grifo nosso).

O gênero romanesco pode ser considerado de firmação heterossexual, pois teve sua consolidação por meio da ascensão da burguesia. Esse firmamento, ou seja, essa sua

⁷ AQUINO, Marçal. **Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios**. Vide bibliografia.

caracterização em moldes heteronormativos, acaba por tornar a literatura que aborda indivíduos homoeroticamente inclinados cada vez mais sedimentada. Embora saibamos que cada época possui um discernimento distinto acerca do que é ou não aceitável, é possível asseverar que a homossexualidade, seja na sociedade, seja na literatura, passou a obter maior representatividade somente da década de 2000 em diante, quando escritores tiveram suas obras redescobertas e trazidas para o âmbito acadêmico, transformando-se em objeto de pesquisas. Situação esta que é possível graças à intensificação do movimento LGBT e à discussão cada vez mais difundida sobre os relacionamentos homoafetivos.

É fulcral que nos reportemos à questão do apedrejamento dos indivíduos homoeroticamente inclinados; é um elemento não muito discutido no romance, e que foi construído pelas contingências que uma sociedade heteronormativa dominava — e indubitavelmente ainda domina. Trata-se de uma ideologia que foi impelida à sociedade de forma ora incabível, ora camuflada de um ar de cientificidade sem preceitos ou lógica. Tratemos, inicialmente, do primeiro ponto a ser considerado no âmbito do painel da história da sexualidade, a saber: a reprodução. Conforme Foucault:

O século XIX e o nosso foram, antes de mais nada, a idade da multiplicação: uma dispersão de sexualidades, um reforço de suas formas absurdas, uma implantação múltipla das "perversões". Nossa época foi iniciadora de heterogeneidades sexuais. Até o final do século XVIII, três grandes códigos explícitos – além das regularidades devidas aos costumes e das pressões de opinião – regiam as práticas sexuais: o direito canônico, a pastoral cristã, e a lei civil. Eles fixavam, cada qual à sua maneira, a linha divisória entre o lícito e o não ilícito. (FOUCAULT, 1988, p. 31).

Foucault argumenta sobre a questão do conceito de reprodução e seu imperialismo no que concerne à problemática da sexualidade. A discussão em torno da reprodução humana é, basicamente, a unidade geradora de todas as polêmicas acerca da homossexualidade, principalmente nas esferas políticas e/ou religiosas. Se no século XVIII, tal como o próprio autor explica, a divisão, essa separação entre o lícito e o ilícito, começara a se formar, o século XIX se presentificou como a era das "implantações", das nomenclaturas que carregavam uma intensa carga negativa, capaz de oprimir e configurar o imaginário social sobre a questão do certo e errado. O embate entre as três instâncias supramencionadas (o direito canônico, a pastoral cristã e a lei civil) foi cada vez mais potencializado e, por conseguinte, culminou no direcionamento à ordem médica da condição homossexual, ou seja, em sua implementação no catálogo internacional de doenças. Somente em 1981, já no século XX, foi refutado e excluído do registro.

Submergir nesse universo histórico da sexualidade, tendo como prioridade a circunspeção da homossexualidade, é caminhar numa via de mão dupla, numa vereda que se caracteriza pelo embate entre a já supracitada reprodução e a união entre indivíduos do mesmo sexo. A família, com seu modelo heteronormativo, catalisa na sociedade a reprodução como fator indispensável não apenas para a sua constituição, mas também como via de regra para a mulher. Essa norma pré-estabelecida foi crucial para que, ao longo dos séculos, o repúdio em relação aos homossexuais fosse cada vez mais potencializado. Não por acaso, a problemática instaurada no romance de Silvério Trevisan não se centra somente no desejo homoerótico entre dois meninos, mas sim numa corrente que o estratifica junto às aporias sociais que foram, e ainda são, foco de suas principais divergências — a família e a igreja. Faz-se pertinente, portanto, nessa parte da argumentação, reportarmo-nos com um pouco mais de veemência à teoria de Costa sobre o termo homoerotismo. Nas palavras do autor, acerca do estudo de Richard Parker, o erotismo é:

[...] a experiência da atração sexual e a descrição dos atos e afetos engajados nessas práticas, conforme a percepção e a linguagem do senso comum. Sexualidade, em contrapartida, é um construto teórico, nascido da racionalidade científica ou com pretensões à cientificidade. O erotismo é uma experiência orientada por finalidades ético-estéticas que visam constituir domínios eróticos onde os prazeres proibidos ou permitidos não obedecem à codificação moral criada pela ciência. De modo semelhante, diria, o homoerotismo oitocentista foi o terreno prévio formado pela prática amorosa entre pessoas do mesmo sexo biológico, terreno onde se deu intervenção dos agentes de produção do homossexualismo. O que não quer dizer que, antes dessa intervenção, o homoerotismo exprimisse a *verdadeira* natureza dos amores masculinos. **Nunca houve algo assim, como um homoerotismo puro, livre de coerções ideológicas e representante da autêntica essência do sexual**. (COSTA, 1992, p. 44). (Itálico do autor). (Grifo nosso).

Se nos ativermos com acuidade às palavras de Costa, é possível perceber a completude que a concepção dos amores masculinos, principalmente no que concerne ao campo literário, pode alcançar sem que estes encontrem-se num limar de desolação, de assolação do próprio corpo. Ao lermos que nunca houve um homoerotismo puro, livre de coerções ideológicas, acabamos por nos posicionar contra toda uma história da sexualidade que sempre relegou ao abismo essa prática sexual. É fundamental ressaltarmos que não basta compreendermos como a homossexualidade se desenvolveu no campo extraliterário sem que primeiramente a abranjamos no contexto literário, haja vista que é a égide sob a qual estamos envoltos.

O homoerotismo abarca toda uma série de conceitos e acepções do desejo humano. É um termo empregado ao universo artístico, em que o erótico se manifesta de diversas formas. Deste modo, é preferível a utilização deste termo, principalmente em panos literários, em que

o desejo atinge instâncias variadas e passíveis de análises. Wilton Garcia desenvolve um conceito interessante denominado *homoarte*. Vejamos:

[...] O conceito de *homoarte* deve ser compreendido como um grande guarda-chuva que abarca a diversidade de imagens, experiências, práticas, teorias, subjetividades, formas e conteúdos para além de arte homoerótica, da qual não se configura como sinônimo textual. A homoarte, aqui, negocia uma noção que amplia e representa sua designação, tanto para arte homoerótica quanto para arte gay, arte lésbica ou arte *queer*. Dito de outra forma, esse conceito deve ser visto lido como um leque de possibilidades enunciativas sobre a dinâmica de alteridades homoeróticas, cujas resultantes deslizam sobre as estratégias deslizam sobre as estratégias discursivas. (2004, p. 15).

A opinião de Garcia, esse conceito de *homoarte* que sua obra propõe, acaba por figurar como uma extensão das diversas camadas e dimensões que o conceito de homoerotismo abarca, principalmente no que tange à arte contemporânea. Tal elemento reforça o poder dos estudos de envergadura homoerótica e a possível criação, muito em breve, de um estatuto crítico, haja vista o crescente volume de pesquisas relacionadas à essa temática não apenas no Brasil, mas no mundo. Esse volume de estudos de gênero que vem ocorrendo nas universidades traz à tona uma questão relevante e pertinente ao assunto, qual seja: a ideia de homoerotismo conseguirá se firmar como estatuto da mesma forma que os estudos feministas se tornaram? Se pensarmos o homoerotismo como uma estética latente, que carrega consigo uma carga histórica e cultural, repleta de reflexões e mecanismos sociais, a reposta à indagação seria sim. Todavia, se pensarmos de uma maneira retrógrada e pejorativa, o perigo é cair num entre-lugar do qual não haverá força o suficiente para emergir.

Destarte, no âmbito da perspectiva sócio-histórica da sexualidade, o que aflora não é a constituição do que atualmente se entende por homossexual, mas sim como essa conformação foi, na verdade, fruto de uma imposição feita pelas camadas mais poderosas, detentoras de um poderio burguês no qual se estratificava o heteronormativo como paradigma, algo inquebrável, indissolúvel. Partindo-se dessas proposições, dessa ideia de sexo construído, outro ponto passível que se intersecciona nessa encruzilhada é referente àquilo que Foucault denominou de objeto de prazer. Em sua trilogia sobre a história da sexualidade, o autor realiza uma investigação que traz do modelo grego reflexões sobre diversas questões associadas à sexualidade. No segundo volume há uma parte, em especial, que chama a atenção do leitor. Vejamos:

As práticas de prazer são refletidas através das mesmas categorias que os campos das rivalidades e das hierarquias sociais: analogias na estrutura agnóstica, nas oposições e diferenciações, nos valores atribuídos aos respectivos papéis dos parceiros. E podese compreender, a partir daí, que há, no comportamento sexual, um papel que é

intrinsecamente honroso e que é valorizado de pleno direito: é o que consiste em ser ativo, em dominar, em penetrar e em exercer, assim, a sua superioridade. (FOUCAULT, 1988, p. 190).

O autor trata, no excerto acima, daquilo que podemos denominar como relações de poder no contexto da relação sexual. Para Foucault, o ato sexual entre homens figura como um espelho da sociedade rivalizada e condicionada por hierarquias; há, na figura do dominador, a imagem do ativo, daquele que penetra, que invade o corpo do outro. Este, por sua vez, caracterizado como passivo, resulta como dominado, como algo que, em decorrência da dominação masculina, está submetido à condição de dar prazer, de ceder ao amante de forma submissa, leal. A questão levantada também nos permite ancorar a fala de Bourdieu que intitula essa situação como virilidade e violência. Para este autor, o conceito de ser homem está intrinsecamente ligado à noção de honra, de virtude, tornando a masculinidade como algo que se nivela tendo a rusticidade como pilar de sua condição. Para o sociólogo, "os homens também estão prisioneiros e, sem se aperceberem, vítimas, da representação dominante" (BOURDIEU, 2002, p. 31). Compreendemos que a argumentação do autor corrobora o assunto discutido aqui, pois o processo de dominação sexual, também no universo heterossexual, é um fator que incide em todas as formas de sexualidade, visto que é algo que se condiciona, ou seja, que se vincula de forma direta à civilização patriarcal, tal como um parafuso na engrenagem misógina e heteronormativa da sociedade.

Assim, esta discussão nos põe frente à relação entre os protagonistas de *Em nome do desejo*: dois adolescentes que se relacionam amorosamente. No romance de Trevisan, essa ideia de dominador é muito bem construída, tendo a figura de Abel, o jovem "de feições bondosas e um vigoroso brilho no olhar" (TREVISAN, 2001, p. 141), como a presentificação social do indivíduo que domina, visto que ele trata Tiquinho como algo corrompível, um instrumento para lhe proporcionar prazer. Em sua inocência, Tiquinho, a representação do passivo numa relação homoerótica, cede aos pedidos de Abel como se esse ceder caracterizasse uma prova do amor que sentia pelo amante. Abel, em pleno poder masculino, aproveita-se da submissão de Tiquinho para que este lhe dê prazer sempre que queira, caracterizando a relação de ambos – tal como afirmado pelos autores acima – como dominador *versus* dominado. Muito dessa percepção amorosa de Tiquinho, isto é, dessa ideia de sempre ceder aos desejos do amado, também provém da noção de amor romântico, de fusão total entre duas pessoas que acreditam que uma vá completar a outra, ignorando as decepções, as traições, dentre outros pontos que uma relação amorosa empreende. Leiamos um trecho que comprova a relação de dominação sexual hostil entre os personagens:

- Como eram esses estranhos duelos?
- Assim, por exemplo: "Chupa", ordenava Abel. "Não", balbuciava um Tiquinho inseguro. "Se você gosta de mim, então chupa" insistia Abel.
- Era esse argumento que subjugava Tiquinho?
- Em muitos casos, sim. Ele ansiava por demonstrar a veracidade de seu amor. **Então Abel vencia**, mas seu contendor, não vertia sangue. Abel é que derramava **sinais de vitória** por todo rosto e boca do pequeno amante. Tiquinho, cujo olfato e paladar aprenderam a deliciar-se com o esperma de Abel, no fundo julgava-se um privilegiado. Mas sentia a sombra de uma certa maldição bíblica. (TREVISAN, 2001, p. 194). (Grifo nosso).

A relação amorosa construída no romance pelo autor acaba por mobilizar essas noções de violência, construção da identidade sexual, do desejo homoerótico que paira sobre os personagens, encerrados no seminário, local em que o corpo do próximo é uma morada misteriosa e punitiva. Por detrás dessa camada literária de Trevisan, tornam-se cada vez mais pertinentes as considerações acerca do processo de sexualidade a que os indivíduos foram submetidos, e também, de como isso cerca a literatura, seja de temática homoerótica ou não. Dentro desse amálgama, reportamo-nos novamente às análises empreendidas por Foucault que, ao abordar os regimes dos prazeres, discute três etapas favoráveis às práticas sexuais. Para o autor:

Trata-se de regimes circunstancias exigindo muitas precauções para determinar as condições que perturbarão menos o ato sexual, e aquelas nas quais ele afetará menos o conjunto dos equilíbrios. Quatro variáveis são consideradas: a do momento útil para a procriação, a da idade do sujeito, a do momento (estação ou hora do dia), a do temperamento individual. (FOUCAULT, 1985, p. 127-128).

A primeira variável a ser considerada diz respeito ao momento útil à procriação. Não basta o ato em si, mas é necessário que este venha ladeado de precauções, regras e ditames que circunscrevem todo um processo reprodutório. Há uma série de normas a serem cumpridas de forma que o filho venha a nascer carregando as características de seus progenitores. É uma "preparação a longo prazo" (FOUCAULT, 1985, p. 128), na qual o caminho a ser percorrido até a penetração é rígido, envolvendo alimentação, a preparação da alma e a não prática sexual por um determinado tempo, de modo que o esperma esteja mais concentrado visando ao momento da fecundação. Essa primeira variável nos incita um processo reflexivo que, enquanto pertencente ao século XXI, faz-nos perceber que não possuímos práticas sexuais isoladas; tudo é obtido daquilo que se estabeleceu com o passar dos tempos. A questão principal que vigora nas discussões sobre sexualidade é a de considerar o indivíduo como um ser isolado, ignorando-

se todo o processo histórico pelo qual passou. É necessário compreender que a forma como a sexualidade era vista no passado, com efeito, ainda reverbera no inconsciente da população. Desta forma, retomamos o enunciado inicial do presente capítulo, que afirmava que pensar o sexo é pensar o corpo, e, acerca desse corpo, devemos assimilá-lo como algo que foi – e ainda vem sendo – construído.

A segunda variável a que Foucault se refere é concernente à idade do sujeito. Nessa instância é notada a questão da faixa etária adequada para a relação sexual. Conforme assevera o autor, há um limiar, um período de aceitação no que tange a essa problemática. Leiamos um trecho que explicita essa situação curiosa:

Não se encontra indicação precisa quanto à idade em que se pode começar a ter relações sexuais. Em todo caso, vários anos devem passar, durante os quais o corpo forma os licores seminais sem que seja recomendável evacuá-los. Daí a necessidade de um regime específico destinado a assegurar a continência dos adolescentes. (FOUCAULT, 1985, p. 132).

A preocupação com a idade para a iniciação sexual é uma das favoráveis que, novamente, aproxima-nos do romance escrito por Trevisan. As ponderações realizadas por Foucault ainda prevalecem na contemporaneidade, não sendo algo perdido no tempo, deixado pelo caminho. Nem poderia. Tais preocupações dificilmente sairiam da rota dos tabus em qualquer civilização, pois o esquecimento, a abnegação, traria a aceitação como fator implícito na história da humanidade, ou seja, esquecer figuraria como fator de aprovação que o período de iniciação sexual fosse, comumente, cedo ou tardio em demasia.

Em relação a Tiquinho e Abel, essa iniciação se dá de forma inquietante, ferina; garotos que beiram a adolescência e sentem a efervescência do desejo passear pela pele em afloramento. Com *Em nome do desejo*, vemos o personagem Tiquinho ter sua iniciação sexual com o jovem colega de seminário e descobrir, por meio das encruzilhadas e dos poemas místicos de São João da Cruz, o orgasmo, a (in)fidelidade, o ciúme, o engano e a despedida.

Abel alternava-se entre o imobilismo e a ansiedade, denunciando evidentemente a mesma perda de equilíbrio, a mesma incerteza sobre o terreno a ser percorrido e as emoções a serem extravasadas. Suas mãos apertavam com desajeitada rigidez o corpo pequeno de Tiquinho. Abraçava-o querendo tomá-lo todo para si. **E resfolegava como um touro indeciso quanto ao momento mais indicado para investir**. (TREVISAN, 2001, p. 167). (Grifo nosso).

No trecho anterior é possível observar a primeira relação entre os personagens. A construção narrativa é metafórica, poética, como quase tudo no romance. O momento da primeira relação é também, ao menos para Tiquinho, o instante da perpetuação do elo

inquebrável que terá com o jovem Abel. Esse processo de inquietação sexual não foi inserido por acaso na obra. O ritual sexual entre os meninos é o fio condutor para que a construção da identidade no romance seja moldada e alicerçada sob uma ótica que foge à corrente heteronormativa que assola a sociedade. O diferente, o insólito, principalmente quando diz respeito ao campo da sexualidade, torna-se o errado, o proibido, o indefensável.

A penúltima das variáveis é a que diz respeito ao momento favorável. Pode-se pensar, num primeiro momento, que esta esteja associada à primeira, mas tal estreitamento não ocorre. Se a primeira variável referir-se-ia ao momento adequado, sendo o momento do corpo, da mente e do espírito, esta última se refere às horas, ao tempo propriamente dito. O autor comenta sobre as estações do ano, elencando quais são as especificidades de cada uma delas para o ato sexual. O que se nota, quase que sumariamente, pelo contato com a história da sexualidade – por meio dos textos de Foucault – é um compêndio simbólico sobre o sexo que, visto sob uma perspectiva diacrônica, causa espanto, mas também admiração, visto que a sexualidade era ritualizada como algo a ser priorizado, enxergado com valoração; era como se o sexo fosse a construção do futuro e não um ato ocasional, sequer passional.

A última variável é também a mais curiosa. É aquela que mais pode ser considerada como corroborante em relação à ideia de uma sexualidade construída, calcificada numa série de jogos eróticos que ajudaram o indivíduo a se estabelecer em um dado contexto histórico. Para Foucault, "em torno da atividade sexual, e para que seja conservado o equilíbrio que ela corre o risco de comprometer, deve-se sujeitar a todo um modo de vida" (1985, p. 134). São listadas, em sua maioria, atividades que envolvem desde o que beber e/ou comer, passeios, bem como banhos cuja temperatura da água é excessiva; todas são condicionadoras da adequação do corpo para que aquilo que se espera do sexo seja alcançado, sendo o resultado, na maioria das vezes, a reprodução.

Essas quatro válvulas reguladoras da libido, esse regime dos prazeres – tal como o próprio autor aponta – é, em resumo, a concepção psicológica e mental de um dado grupo social acerca do corpo e suas encruzilhadas. A falta de conhecimento científico da época, levando-se em consideração o século e o modelo de civilização abordado pelo autor, traduzem-se numa esquematização ritualística e cerceadora. Dá-se a impressão de que o amor, o sentimento que une os seres humanos, foi revogado, sendo quase que inexistente no regime de prazeres estratificado.

Se o modelo grego supraexposto ainda se reflete, independentemente da forma, no imaginário social, o que descamba na sociedade vigente não são as formas, as preocupações

com uma série de metodologias que esbocem um significado amplo, mas sim um crescimento ou um descortinamento dos indivíduos homossexuais. Denilson Lopes afirma que:

Se o século XX foi o século das mulheres, o que não quer dizer que não haja muito ainda por avançar em matéria de conquistas e direitos e valores, o século XXI bem pode ser aquele em que a homossexualidade se institucionaliza e se estabiliza socialmente. No Brasil dos anos 90, os jornais e telenovelas exploraram mais o tema embalados pela polêmica suscitada em torno do projeto de união civil entre pessoas do mesmo sexo [...] o movimento gay politicamente engajado se ampliou constituindo a ABGLT (Associação Brasileira de Gays, Lésbicas e Travestis) que no ano 2000 com mais de 80 grupos filiados.

O que se percebe, a partir do início dos anos 2000, é que se clareia uma nova forma dos ditos *seres da margem* se posicionar. Uma maior visibilidade, principalmente no cenário artístico, condensou-se com outras formas de evidenciação daquilo que anteriormente se julgava ilícito. Contudo, não procuramos aqui afirmar que o século XXI é totalmente liberto de qualquer opressão aos homossexuais, nem poderíamos fazê-lo; o que reafirmamos é a visão de que – de um passado recente até o presente – está ocorrendo uma pequena revolução não apenas política, mas também religiosa no que diz respeito à polêmica LGBT. A maior visibilidade desse tema em telenovelas e o crescimento da produção de obras literárias que possuem o amor homoerótico como enredo são corroborantes para que haja, ainda que paulatinamente, uma desconstrução da concepção sexista e arbitrária que ronda nossos caminhos.

No entanto, ainda prevalece a ideia de "perversão" associada à prática do sexo homossexual. Provavelmente seja esta a unidade de todo o processo negativo de que os homossexuais foram e são vítimas até os dias atuais. A falsa ideia de pecado associada à pandemia da AIDS figurou como uma sombra ainda maior em relação à luta dos direitos homossexuais não apenas no Brasil, mas no mundo. É interessante que percebamos a representação da descoberta do vírus HIV no âmbito da história dos homossexuais. Vejamos a opinião do pesquisador Fernandes:

No entanto, foi também na década de 80 que se alastraram as primeiras notícias sobre a Síndrome da Imunodeficiência Adquirida (SIDA ou a sigla importada, AIDS, mais comum no Brasil), apresentada como uma — peste gay ou — câncer gay. Entre os anos 1980 e 1990, as descobertas sobre a AIDS tornaram-se uma verdadeira tormenta para os sujeitos homoeróticos que constituíam um — grupo de risco da doença. Informações pouco preocupadas com a verdade científica divulgavam que os — homossexuais eram a causa da doença, fato que foi apoiado na esfera religiosa, jurídica e até médica. (FERNANDES, 2012, p. 156).

Se o imaginário social sempre foi assolado pela conduta heteronormativa, a AIDS surge nesse contexto de forma a pôr os homossexuais cada vez mais à margem. O gueto passou a figurar nas clínicas, nas sessões de terapia e nas farmácias. Contudo, a AIDS proporcionou uma maior visibilidade à comunidade LGBT, pois estes passaram a estampar capas de revistas, jornais, dentre outros meios de comunicação. A partir desta evidência, pode-se perceber que a revolução dos direitos homossexuais anteriormente aludida começou a tomar forma de maneira mais incisiva. É fato que estabelecer uma associação entre a doença e os homossexuais nada mais é do que uma estratégia de dominação masculina, no intuito de massacrar cada vez mais o cidadão gay. Assim, o que não podemos deixar de apreender de uma história, de uma trajetória homossexual é que, embora a sexualidade humana seja engessada por uma construção paradigmática e cristã, é necessário que essa minoria esteja disposta, cada vez mais, a lutar, não pela imposição do desejo, o que por si só já seria uma tarefa inglória, mas por uma compreensão menos destrutiva e mais compreensiva da sexualidade humana.

A POLIFONIA HOMOERÓTICA DE EM NOME DO DESEJO

2.1 As vozes em Silvério Trevisan

Diante do espelho ouço vozes. Tantas vozes que me confundo. Timbres infantis, mas também em mutação: timbres de frangotes roucos. Ruídos de sinos. Apitos. Murmúrios de orações sonolentas depois do almoço e antes de dormir. Choros abafados, no meio da noite. Roncos. Gemidos fracos. Gritarias selvagens. (TREVISAN, 2001, p. 18).

A questão do envolvimento amoroso entre personagens do mesmo sexo não figura como elemento inovador no campo literário, tampouco uma relação entre meninos beirando a adolescência. Esse discurso, embora comum, é provocativo e dúplice, pois comumente vem precedido de uma demasiada carga ideológica negativa. A proposta investigativa nesta parte da pesquisa é – ao enxergarmos o romance como um sistema de representações sociais, conforme afirma Bakhtin – compreender e rastrear essas vozes, assimilando-as como um fenômeno estético no âmbito da *diegesis*. Isto posto, concebemos *Em nome do desejo* como representação viva do processo não apenas dialógico, mas polifônico que o teórico russo empreende. Tiquinho é o catalisador do romance, aquele que retorna ao seminário após quarenta anos para vivenciar um processo de autoconhecimento, em busca de uma jornada interior que precisa efetivamente ser empreendida. É nele e, a partir dele, que o processo de narração se inicia e a sinfonia de vozes passa a ser orquestrada no universo diegético romanesco. Bakhtin considera o dialogismo como o princípio constituidor da linguagem, afirmando que nenhum tipo de discurso é individual, pois além de este se constituir entre dois interlocutores (seres sociais), não pode ser isolado em sua totalidade, mas sim mantendo conexões, suas relações com demais discursos.

Deste modo, partindo dessa afirmação, o discurso romanesco que Tiquinho constrói pode, à primeira vista, ser confundido com um discurso solitário, quase um monólogo, em que o personagem revira a memória e revive o passado em uma escavação dolorosa e inquietante. Todavia, o personagem regressa ao passado e constrói um discurso em que, partindo dele, enredam-se outros que, mesclados ao tema do homoerotismo, vêm carregados de ideologias. A linguagem social que existe em *Em nome do desejo* é caracterizada inicialmente pela figura do homossexual, do pervertido, daquele que vive na marginalidade do desejo, no obscuro da carne. É pela via do discurso homoerótico que o seminário é posto em cena, como espaço em que o padrão de heteronormatividade não pode ser quebrado. A linguagem homoerótica é posta num campo sagrado, em que os ditames da disciplina moral são alavancados de nível e misturados ao universo religioso, bíblico.

Nessa perspectiva de pesquisa, é importante que entendamos o processo de produção estilística pelo qual Trevisan passou, o que nos aponta para um fato curioso, qual seja: sua

produção quase sempre se cerca pela onipresença do elemento *espelho*. No início da década de noventa, neste instante já com mais refinamento, o escritor trabalha com a presença do espelho em *O livro do avesso/ O avesso do livro* (1992), obra dividida em duas partes, em que na primeira, *O livro do avesso*, encaramos o protagonista *diante do espelho*, para, logo ao fim, virarmos a obra de cabeça para baixo e o vermos voltar-se contra seu criador e dar forma ao *Avesso do livro*, do qual *detrás do espelho*, a narrativa se constrói (ou destrói), e seguimos o protagonista se rebelar contra o seu criador (o autor João Silvério Trevisan) e assumir as rédeas da narrativa.

Já nos romances e contos subsequentes do escritor, não se percebe mais a figura do espelho, exceto no prefácio do livro de contos homoeróticos *Triunfo dos pêlos*, no qual o autor, no texto intitulado "Literatura homoerótica e seus espelhos", constrói um pequeno ensaio discutindo a problemática dos textos que se propõem a trabalhar a temática do homoerotismo, além de problematizar os termos erótico e pornográfico. Entretanto, suas características continuam se acentuando e fazendo-se presentes na moldura de seus personagens. Tanto em *Ana em Veneza* quanto em *Rei do Cheiro*, a mão criteriosa de Trevisan pode ser notada na construção de protagonistas que, não satisfeitos com o rumo de suas vidas, procuram em jornadas encontrar "o seu secreto centro". Esta última expressão é frequente nas narrativas de Trevisan, sendo, inclusive, a última frase de *Em nome do desejo*. Curiosamente, a vasta bibliografia do autor nos permite tomar conhecimento sobre a semântica que essa expressão abarca; na coletânea de ensaios *Pedaço de mim* (2002) — na qual Trevisan reúne diversos textos que serviram de base para uma série de palestras e publicações ao longo de sua carreira — há um, em especial, intitulado *Arte, loucura e Morte: resposta ou incitação?* em que o autor traz à tona essa expressão, desta feita com mais detalhes. Vejamos:

De fato, a proliferação da sombra (na cegueira) é uma preparação para a maturidade final. A morte se abre como um espaço infinito e então

Chego ao meu centro, à minha álgebra e chave, **ao meu espelho**. Em breve saberei quem sou.

E a morte decifra o poeta. (TREVISAN, 2002, p. 28). (grifos nossos).

Em meio a sua argumentação, Trevisan cita o poema de um de seus poetas favoritos, o escritor argentino **Jorge Luís Borges**, com um trecho do poema *Elogio de La sombra*. Ao emprestar essa expressão do poema de Borges, é possível enxergá-la na narrativa trevisaniana como o fim de tudo, o fim de uma jornada, de um dilema, de uma busca, sendo, por conseguinte,

o início da plenitude⁸. Percebemos, então, uma das características mais acentuadas de João Silvério, a saber: o desejo de morte como força libertadora, como refúgio do pecado e início de uma jornada em que o ser humano passará realmente a conhecer sobre si mesmo, sobre sua essência. E é justamente em decorrência dessa vontade de se descobrir, desse enclausuramento que assola os personagens do romance, que o autor passa a construir um reduto de vozes que permeia toda a estrutura narratológica do romance. É em meio às dúvidas e incertezas dos personagens que a sinfonia de vozes sociais apontada por Mikhail Bakhtin toma corpo e reveste o discurso romanesco de Trevisan.

Tendo sido posta esta afirmação, o estudo que se fará doravante será realizado, primordialmente, enxergando-se o romance como um conjunto de vozes sociais. Temos, portanto, a partir dessa afirmação, a compreensão do romance escrito por Trevisan como um compêndio de vozes que se inter-relacionam, constituindo um amálgama que causa, além de uma intensa habilidade narrativa, um painel em que diversos temas da sociedade encontram-se presentes. O romance, justamente por ceder voz a um discurso amoroso entre dois jovens seminaristas, coloca-nos frente a uma realidade que abarca não apenas questões ideológicas, mas também metafísicas.

Em nome do desejo passa a tomar forma a partir do segundo capítulo, intitulado **Da** obediência e outros mistérios. É justamente nesta parte da obra que o processo de rememoração realizado pelo narrador, Tiquinho, tem início; passamos, então, a conhecer a história de um menino que configurou a presença divina em um colega de seminário e, assim, passou a tê-lo como essencial para si. Voltamos à época em que "o coração era exatamente uma colcha feita de puros mistérios" (TREVISAN, 1982, p. 23). O Tiquinho projetado pela contemplação do crânio dialoga com o Tiquinho entrevistado, em um jogo de perguntas e respostas, fazendo, desta forma, com que o leitor tenha acesso aos acontecimentos que fizeram de Tiquinho, atualmente com quarenta anos, um homem amargo, vítima do sistema, enclausurado em si mesmo.

Partindo-se do viés narrativo é que se constrói a identidade de Abel, bem como a configuração de como se dava a rotina dos seminaristas. Enquanto o narrador-protagonista desfia suas lembranças, percebemos o modo como funcionava o cotidiano do seminário; é como se Tiquinho, agora maduro, convidasse-nos para uma conversa em que nos está sendo mostrada

⁸ Jorge Luís Borges também é figura frequente nas narrativas do autor, sendo visto com mais ênfase no romance **O livro do avesso/O avesso do livro** (1992).

⁹ Pautar-nos-emos, também, em demais aspectos teóricos que Bakhtin apresenta em seu ciclo de ideias, tais como sua concepção de **cronotopo**, dentre outros tópicos de sua bibliografia.

uma parte de sua vida que foi vivida com a máxima intensidade possível. Isto é, o contar, aqui, torna-se olhar através do interior do personagem: lembro, portanto, sofro. O que devemos fundamentalmente assimilar é que, nesse processo narrativo acerca de seu sentimento por seu colega, o personagem cria um discurso na narrativa que mescla as linguagens religiosa, erótica e inocente, todas condensadas em um só esquema, em um só jogo, formando um campo semântico de metáforas em que o discurso atinge um patamar elegante – e, principalmente, bem construído. A arte de narrar a história, por parte do personagem, provém do fato de tê-la efetivamente vivido, e, agora, na maturidade, revivê-la com a mais verdadeira das condições:

Esforçou-se para vencer o aspecto terreno e amar a Deus com maior dedicação. Por um certo período, chegou a frear seu idílio com Abel, para mortificar-se. Voltou a passar longas horas na capela, meditando sobre a Ressurreição da Carne, quando não poderia ficar eternamente ao lado de Abel. Mas, à força de tanto meditar, chegou à conclusão óbvia de que a Ressurreição da Carne ia demorar demais. **Entre ele e Abel haveria uma eternidade de distância, enquanto isso – o que equivaleria a trocar o Paraíso da finitude por um inferno sem fim**. (TREVISAN, 2001, p. 132). (negrito nosso).

A passagem supratranscrita constitui um exemplo das metáforas – ora religiosas, ora eróticas – que não somente o capítulo em análise nos mostra, mas também a obra como um todo. O texto de Trevisan, aqui, configura o palco para que o protagonista relate o que foi vivido, bem como para que regule as engrenagens do seu próprio eu. A ideia de mescla do tema religioso com o erotismo, mais especificadamente, o homoerotismo, pode nos conduzir a algumas ponderações acerca do comportamento que Tiquinho demonstra por Abel. Vejamos a opinião de Castello Branco¹⁰, que traça um mosaico sobre o erotismo envolto em questões religiosas:

Os impulsos de união, expansão e continuidade, a partir dos quais o fenômeno erótico se processa, servem de base também às buscas religiosas ou místicas. Essa interligação pode ser verificada desde a etimologia do termo "religião", que evocando a idéia de reunião (religare) nos remete à função unificadora de Eros. (1985, p. 108).

A autora abarca a concepção de Eros associando-o ao tema da religião, pois, se nos ativermos à etimologia da palavra religião, perceberemos a função de união de Eros, este amor apaixonado com desejo e atração sexual. Refletindo sob essa perspectiva, consideramos as atitudes de Tiquinho – que enxerga Abel como um Deus – como um fator próprio causado pelo espaço em que se situam os personagens: o seminário. Tiquinho metaforiza o amado, compara-o a Jesus. Ao longo de todo o capítulo, é notável o modo como o personagem olha para o seu

¹⁰ Obra: **Eros Travestido: um estudo do realismo burguês brasileiro**. Vide bibliografia.

pupilo. Esse capítulo do romance abarca a concepção de criação de Tiquinho, tamanha a erotização que a narração desprende.

Há uma passagem, em particular, que chama a atenção para esse fato: durante o recreio, um dos grandes receios de Tiquinho era o temível jogo dos garrafões, do qual nunca conseguira se livrar, sendo vítima principal dos demais colegas, pois, estes, por serem mais velhos e fortes, massacravam-no. Em um desses jogos, Tiquinho fora acuado, e, a fim de se defender, encostouse a um muro e se protegeu das inúmeras surras de pelotas de cola seca: "Encostou-se a uma coluna e lá ficou, procurando proteger o rosto com os braços levantados e lá ficou posando como um pequenino São Sebastião atingido por seus soldados cruéis" (TREVISAN, 2001, p. 133). Em meio à cena de horror, com Tiquinho entre lágrimas, defendendo-se como podia, apenas aguardando o fim daquilo; eis, então, que surge abrindo espaço por entre a multidão que o mutilava, Abel, envolto pela narrativa em uma luminosidade quase que sublime:

Como por encanto, foi se abrindo um corredor entre os furiosos atacantes e Tiquinho viu se aproximar, borrada pela interferência das lágrimas, a figura do Jardineiro Espanhol em pessoa. Distribuindo murros e cotoveladas, Abel chegou até Tiquinho e retirou-o dali, sob as vaias dos atacantes que, no entanto, não ousaram desferir-lhe um único golpe. Tiquinho chorava com todas as comportas abertas. Mas a qualidade de seus soluços foi se transformando a medida que Abel o levava para longe dali. No porão, ao lado da bolaria, Abel abraçou-o. Parado no tempo, Tiquinho passou a chorar de intensa felicidade, com a cabeça recostada no peito de Jesus. (IDEM, p. 133).

Com efeito, este é mais um dos momentos em que Tiquinho vislumbra a imagem de Abel, corporificando-a como algo divino, eterno. Primeiramente, há o instante de sofrimento, do apedrejamento, da angústia, para, logo em seguida, vir a surgir o redentor, aquele que retira e salva o oprimido das garras do opressor. O trecho invariavelmente nos remete à passagem bíblica em que Jesus salva a prostituta Maria Madalena. Tiquinho converte, então, o choro em alegria e recosta-se ao peito de seu salvador, num êxtase sem igual. Este é o primeiro contato dos personagens no que se refere ao toque, sendo o momento em que o corpo de Tiquinho arde de desejo e fúria; para ele, Deus não existia nesses instantes, desaparecia, consumia-se em sua condição abstrata: "Tratava-se justamente dos momentos em que Deus nada podia fazer por ser abstrato, ambíguo, deixava de ter significado em situações muito concretas." (IDEM, p. 132). O personagem, por entender Deus como uma presença abstrata e ambígua, corporifica Abel como sendo tal. Realizar essa junção entre homoerotismo e religião chega a ser perigosa caso a interpretação que se faça a respeito seja de presentificação homossexual do Messias.

Assim, esse encontro dos personagens pode ser considerado o pilar para todos os acontecimentos que se seguirão no romance. Este é o primeiro momento de êxtase completo de

Tiquinho, em que se vê abraçando seu salvador, estando protegido do espaço hostil que o cerca. A presença de Abel configura-se como a do jovem viril, forte, que os demais têm medo de enfrentar, ao passo que Tiquinho figura como um jovem franzino, de aparência frágil, titubeante, que corporifica a imagem do homem sensível, romântico, que necessita invariavelmente de compaixão. Estes opostos são refletidos nessa passagem do jogo do garrafão, mas não com o intento de estereotipar a imagem dos personagens, mas sim como uma forma de intensificação dos sentimentos experimentados por Tiquinho. A força, a coragem do intrépido Abel é efetivamente o porto seguro de Tiquinho, fazendo desse trecho o marco inicial do romance entre ambos. O jovem levita de prazer somente pelo fato de estar ao lado de Abel, de modo a fazer com que o espaço da *diegesis* se transforme em um paraíso. Um paraíso com portões, em que o êxtase do pupilo se funde no desejo de seu anjo. Disporemos, a seguir, de forma ordenada, alguns trechos do capítulo que destacam o delírio e o êxtase de Tiquinho:

[...] seus olhos desviavam-se de Abel como se temesse a visão do próprio Deus. Já não tinha dúvida: estava diante de uma revelação tão estonteante quanto o êxtase. (p. 118).

Um Jesus Cristo de olhos ligeiramente amendoados, cabelos muito negros, corpo ereto, feições bondosas e um vigoroso brilho no olhar. (p. 119).

Ele, que queria possuir, começava a sentir-se possuído pelo Jardineiro Espanhol milagrosamente. (p. 121).

Tais passagens corroboram a instância do êxtase, pois passamos a enxergar as atitudes de Tiquinho como sendo de admiração intensa, de desejo e voracidade por estar próximo ao seu amado. A sensação vivenciada por Tiquinho ao abraçar Abel levita num êxtase supremo de mistério e euforia, o mistério da santíssima paixão, dos desejos do corpo, dos segredos da alma, das reminiscências do gozo e compaixão. A narrativa de *Em nome do desejo* figura como uma estética da dor, do sofrimento, da busca realizada por parte de um menino que, em meio às descobertas primárias do corpo, redireciona seu imaginário para o amado, seu infinito particular que se desencadeia numa série sucessiva de prazer e espasmo.

Em nome do desejo compreende um projeto estético em que o texto é moldado pelas adjacências sociais que extravasam em determinados momentos; a obra é concebida em um período ditatorial repleto de restrições e punições. Esses interditos se encontram nas linhas do romance de maneira a colocar o leitor frente a uma obra que grita a temática do amor

homoerótico, que o engessa à literatura, tornando-a um compêndio de vozes sociais que dialogam – inclusive atualmente – com diversos problemas sociais. Não se trata de abordarmos o texto literário em análise como um documento, mas sim de entendê-lo como uma estética da presentificação do desejo, da intuição do sentimento, mais especificadamente, de uma estética da dor que se vincula a um passado longínquo da memória, presentificado pelo desejo de se restabelecer.

O romance é a expressão galileana da linguagem que rejeitou o absolutismo de uma língua só e única, ou seja, o reconhecimento da sua língua como o único centro semântico e verbal do mundo ideológico e que reconheceu a pluralidade das línguas nacionais e, principalmente, sociais, que tanto podem ser línguas "línguas da verdade", como também relativas, objetais e limitadas de grupos sociais, de profissões, de costumes. (BAKHTIN, 1988, p. 164).

Dada essa pluralidade de discursos romanescos que a literatura produz, o excerto supracitado de Bakhtin soa como um alerta, como se o teórico russo já previsse que o processo plurilinguista em que o romance se baseia tomaria contornos cada vez mais abrangentes e relevantes.

As linguagens do plurilinguismo, como espelhos que apontam um para o outro, cada um dos quais refletindo a seu modo um pequeno pedaço, um cantinho do mundo, forçam a adivinhar e captar atrás dos seus aspectos mutuamente refletidos um mundo mais amplo, com muito mais planos e perspectivas do que seria possível a uma única linguagem, um único espelho. (BAKHTIN, 1988, p. 204).

O discurso romanesco que sucedeu à teoria bakhtiniana reforçou a ideia do gênero romance como um campo em que o dialogismo e a polifonia foram, paulatinamente, extinguindo a concepção de romance como linguagem única, como fruto de um processo interior do autor, que em nada se relaciona com o meio em que se encontra inserido.

2.2 O seminário: uma prisão consentida

No caso, essas paixões adolescentes concentravam-se em doses ainda mais fortes por estarem contidas dentro de muros altos, de onde só se podia sair em ocasiões muito especiais; a realidade estava toda ali. (TREVISAN, 2001, p. 26).

A representação de seminários na literatura não constitui uma novidade. Se no cânone encontramos *O Ateneu* (1888), à margem, deparamo-nos com narrativas de valor estético também significativo para esse cenário. Apesar de, em 1976, Silvério Trevisan já ter esboçado seu desejo de escrever um romance em que presentificasse o desejo homoerótico nesse ambiente específico (com o conto *Testamento de Jônatas deixado a David*), Paulo Hecker

Filho, vinte e cinco anos antes, já havia abordado esse tema em sua novela *Internato* (1951), elaborando um projeto estético em que o tema da homossexualidade se presentificava pelo viés do ato sexual entre meninos no seminário. Sob outro viés e com uma perspectiva mais voltada ao estudo do que deixamos do lado de fora dos muros do seminário, o escritor Autran Dourado, com *Três histórias no Internato* (1978), apresenta-nos, logo no conto de abertura, a dura despedida entre o menino João e sua mãe, em um texto cheio de nuanças e extremamente melancólico, configurando que a ida para o seminário era a representação do adeus ao antigo eu, bem como também o início de um processo de vivência do qual invariavelmente não sairá mais o mesmo.

Essas representações literárias de seminários nos fazem aportar em *Em nome do desejo*, romance que nos apresenta, logo ao início, a planta do seminário em que os personagens viverão o romance – agora passado – e que servirá de fio condutor para que Tiquinho regresse a essa memória longínqua. Temos, portanto, o local, o território por assim dizer, em que todos os seminaristas estão praticamente isolados da presença feminina. A planta do seminário não foi apresentada logo ao início na trama por acaso, mas sim como a representação de um mapa, em que o percurso do desejo, do desalento, da carne e do gozo será traçado e percorrido durante um determinado período da vida do protagonista, Tiquinho. A concepção de espaço apresentada pela *diegesis* aprofunda a sensação de interdito, de corrosivo perante qualquer transgressão à norma vigente e, nele, estamos frente não apenas à planta do seminário, mas também do local em que uma série de vozes sociais se constitui no limiar do claustrofóbico, do pequeno, das paredes douradas. Leiamos um trecho:

No caso, essas paixões adolescentes concentravam-se ainda mais fortes por estarem contidas dentro de muros altos, de onde só se podia sair em ocasiões muito especiais: a realidade estava toda ali. A esses elementos propriamente físicos e fisiológicos, acrescente-se um dado francamente místico: tratava-se de sessenta meninos encerrados dentro de muros também espirituais, onde se vivia primordialmente para Deus. (TREVISAN, 2001, p. 26). (Grifos nossos).

O narrador tem a completa ciência de que está "encarcerado" em um espaço em que a presença divina configura onipresença acerca de tudo o que se passa. Como asseverado anteriormente, Tiquinho, enquanto narrador, fala de si como um produto pronto e acabado, como se estivesse se narrando em terceira pessoa. Nesse jogo de perguntas e respostas que se constrói na *diegesis*, o Tiquinho-entrevistador, aquele que está "por detrás do espelho", lança as perguntas, ao passo que o Tiquinho-entrevistado as responde, desenrolando, nesse jogo, os acontecimentos que o tornaram atualmente um homem incompleto.

Nos dois capítulos iniciais do romance, a descrição do seminário é realizada de forma minuciosa, extremamente detalhada e pormenorizada. O narrador indaga a Tiquinho sobre o cotidiano do seminário, suas regras, proibições, concessões e castigos. A narração não poupa esforços em refletir e descrever o espaço em que se passa a história. São aproximadamente doze páginas em que o narrador praticamente esboça um profundo conhecimento de causa, tal como alguém que conhece efetivamente o problema, tendo o vivido por dentro, sendo como uma peça nesse jogo de relacionamentos. A ideia de o romance dispor de um capítulo inteiro para apresentar o ambiente em que os fatos ocorrerão não se dá por acaso: o leitor é convidado a adentrar no seminário, a conhecer seus corredores, cômodos, refeitório e salas de aula. Somos postos no interior da memória de Tiquinho, de maneira a presenciar os fatos como se fôssemos residentes ali, como se nós próprios fizéssemos parte das lembranças de Tiquinho.

A forma como o seminário é constituído no âmbito do romance nos remonta ao estudo de Goffman, que investiga a concepção desses espaços fechados (não apenas seminários, mas também instituições com outras finalidades), intitulando-os como "espaços totais". Para o autor, essas instituições criam um hibridismo social intenso, figurando não apenas como comunidades residenciais, mas também como organizações formais. Uma vez nelas inserido dentro delas, o indivíduo penetra em um espaço que "em nossa sociedade são as estufas para mudar pessoas; cada uma é um experimento natural sobre o que se pode fazer ao eu". (GOFFMAN, 1961, p. 1961).

Passamos, aos poucos, a conhecer o local em que a história desenrolar-se-á e também o modo como funcionava o regimento interior do seminário. A narração revela, em pequenas doses, como os seminaristas enxergam a presença divina, a carnalização do desejo e a forma como a transgressão era punida naquele ambiente. Já ao início, quando lemos a respeito de Tiquinho, que "ia iniciar o terceiro ano ginasial e seu coração viveria, nesse ano, um bombardeio quase atômico de descobertas" (TREVISAN, 1982, p. 25), já somos forçados a assimilar o processo de discurso amoroso que pautará o romance, aquele que Roland Barthes¹¹ (2003) adverte ser um discurso de extrema solidão.

É importante constatar que no conto *Testamento de Jônatas deixado a David* (1976), Silvério Trevisan realiza sua primeira incursão por entre os muros do seminário. A narrativa integra seu primeiro livro para o público adulto, uma coletânea de contos em que quase a sua totalidade gira em torno do tema da homossexualidade. No conto supramencionado, o seminário também é o cenário para o romance homoerótico, de modo que o diálogo com diversas

_

¹¹ Obra: **Fragmentos de um discurso amoroso**. Vide bibliografia.

passagens bíblicas também é visto, como por exemplo, na cerimônia de lava-pés, em que o protagonista lava os pés de seu amado, uma referência, entre tantas outras, ao texto bíblico.

Fechando esse parêntese, é possível verificar no romance um personagem solitário, enjaulado em si mesmo, em uma busca, em uma "escavação" – tal como menciona a própria narração – por um autoconhecimento, uma revelação, talvez algum tipo de alívio para uma ferida que, na verdade, nunca cicatrizara. Este capítulo serve, sobretudo, para se compreender o espaço, as normas, as aporias sociais que o fato de ser um "eleito", um "escolhido" para ser o representante de Deus entre os homens causa na sociedade. É a parte do romance em que adentramos no seminário, em que somos postos neste espaço como observadores do que se passam pelos corredores, pátios e dormitórios. O leitor é convidado para uma viagem (ou estadia) em um mundo rodeado por muros altos, em que sessenta meninos se consomem em um cotidiano massacrante.

- Nessa escalada para a perfeição, buscava-se a morte de todo o pecado?
- Buscava-se a morte de todo o pecado. **E o corpo era seu túmulo**.
- De quantas maneiras se pecava naqueles tempos?
- De muitas. Na verdade, de infinitas maneiras. Pecava-se por preguiça, por inveja, por gula, por concupiscência, por luxúria, por vaidade, por impureza, por blasfêmia, por murmurar contra o próximo, por omissão de pensamentos, palavras e obras, venialmente ou mortalmente.
- O que mereciam os pecadores ou os faltosos?
- Punições. Pelo catecismo, logo após a morte, seguia-se o juízo particular, pois o universal só ocorreria no final dos tempos. Conforme o julgamento, havia o Céu ou o Inferno, por toda a eternidade. **Mas antes da morte, já havia ali no seminário, muitas punições, que ainda não eram eternas, mas nem por isso menos chatas**. (TREVISAN, 2001, p. 33). (Grifos nossos).

O narrador prossegue com a descrição de como é habitar um seminário, quais suas regras, punições, e explicita o modo como os jovens seminaristas absorviam esses ditames de pensamento e convivência. Tiquinho, aqui, apresenta seus medos, a forma como encara essas restrições enquanto seminarista, enquanto um eleito. Todavia, também divaga sobre as ironias de viver em tais circunstâncias e, principalmente, acerca da hipocrisia social que imperava aquele ambiente. Para ser um escolhido de Deus, antes era necessária a vocação, porém, nem sempre tal manifestação era aceita; em grande parte das vezes, essa vocação se manifestava à força, ou seja, por intermédio de pais que fizeram promessas de que seus filhos seriam padres, ou então porque os estudos de um seminarista seriam gratuitos. Assimilando essas ponderações do narrador, já é possível perceber o reduto de vozes sociais que se forma no romance, nos

fazendo sempre ancorar em Bakhtin, a fim de podermos sistematizar e investigar o processo dialógico do romance trevisaniano.

Não podemos deixar de notar que, logo ao início do capítulo, temos uma fala de Tiquinho que se engendra na teoria bakhtiniana de cronotopo. Neste romance, a pluralidade de vozes e o dialogismo ao qual Mikhail Bakhtin¹² alude estão inteiramente presentes. Para o autor:

Em literatura, o processo de assimilação do tempo, do espaço, e do indivíduo histórico real que se revela neles, tem fluído complexa e intermitentemente [...] À interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura, chamaremos *cronotopo* (que significa "tempo-espaço"). (BAKHTIN, 2010, p. 211).

O autor emprega o conceito de cronotopo às ciências humanas, mais especificadamente à literatura, a fim de conceituar um processo artístico-literário no qual, durante o processo narrativo na *diegesis*, o tempo e o espaço se fundem em um só, tornando-se indissolúveis, não podendo ser separados. No romance escrito por Trevisan fica evidente essa teoria, e ainda lhe salta mais ainda aos olhos, quando se nota que o protagonista da obra retorna não apenas no tempo, em suas lembranças, para nos narrar o acontecido, como também regressa ao local em que essas memórias foram vividas, o seminário, atualmente, um orfanato.

- Tudo se desenvolve num palco. Qual o palco daqueles tempos?
- O mesmo local onde me encontro agora. Época: mais de vinte e cinco anos atrás, quase trinta. E parece ter sido ontem.
- Quais eram os personagens desse drama já antigo?
- Meninos e adolescentes, entre 10 e 15 anos de idade, totalizando no máximo umas sessenta cabeças, que pensavam estar ali em atenção a um chamado de Deus para serem seus ministros e representantes. (TREVISAN, 2001, p. 23-24). (Grifo nosso).

Ou seja, o personagem, ao voltar não só na memória, mas também no espaço em que as vivera, ocasiona aquilo que Bakhtin descreve como "a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto". (BAKHTIN, 2010, p. 211). Toma-se o espaço, portanto, como catalisador do processo de intercessão entre memória e narrativa, entre desejo e consumação. O espaço em que Tiquinho se encontra, anteriormente havia sido palco para a consumação de um desejo homoerótico intenso, em que o espaço os incitava, amedrontava-os, aterrorizando-os e, ao mesmo tempo, fascinando-os com a ideia de que Cristo os abençoava, daya-lhes a sua misericórdia.

Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo, da história. **Os**

¹² Obra **Questões de Literatura e de Estética**. Vide bibliografia.

índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. (BAKHTIN, 2010, p. 211). (Grifo nosso).

Durante todo o processo narrativo engendrado por Tiquinho temos o seminário como elemento catalisador; o espaço é sempre o mesmo, local restrito, fechado, em que todo e qualquer sentido se aflora, torna-se mais intenso, fazendo aqueles sessenta meninos se consumirem em um cotidiano cheio de encruzilhadas, pesadelos, desejos não realizados e castigos não merecidos. Não por acaso, um dos primeiros elementos que o romance nos apresenta é um mapa, evidenciando toda a planta do cenário em que a trama desenvolver-se-á. A proposta de apresentação de uma planta como essa apenas reforça a ideia de aprisionamento que o romance constrói; soa como se o narrador já nos avisasse, de imediato, que a história de amor que prosseguirá, passará por corredores labirínticos, escadarias, cômodos fechados que, quase sempre, causam angústia e aniquilamento.

Bakhtin desenvolve um conceito de dialogismo que o romance de Trevisan absorve e desenvolve prolificamente no âmbito de sua *diegesis*. Dentro do seminário, esse processo dialógico que a narrativa engendra corrobora a percepção, com mais nitidez, desse reduto de vozes que a obra possui. Nesse ambiente, em que a esfera religiosa se mescla à homoerótica, enxerga-se a sociedade como uma plataforma, na qual os meninos constituem instrumentos para que os discursos religioso, moral e ético se disseminem. O seminário se mostra, portanto, com metáfora da sociedade, do mundo cheio de penalidades e repleto de idiossincrasias que, se somadas gradativamente, conduzem-nos a um local de desolação. Neste espaço, os protagonistas são os porta-vozes dos "esquecidos", dos "malditos", que apenas conseguem materializar o desejo homoerótico quando encarcerados em lugares escuros, claustrofóbicos. Venturelli escreve:

Um internato é um conglomerado humano. Sendo assim, seria ingênuo deixar-nos levar pela face mais visível: a regularidade, a ordem, a simetria. Não podemos esquecer o dúbio, o ambidestro, o coleante, o esquivo, o furta-cor, que todo grupo humano tece em suas composições. Não podemos deixar de contar com a onipotência humana para, longe das vistas cerceadoras das leis, abastecer um labirinto de encontros e de outras formulações não previstas. Sob a capa homogênea do silêncio e da ordem, poderemos ouvir sussurros e gemidos, risadas e gritos abafados, imprecações e elogios. (2007, p. 268). (Grifos nossos).

Deixar-nos levar pelo seminário como sendo meramente um instrumento espacial para os protagonistas se consumirem em seu desejo seria como taparmos os olhos para a imensa representação deste ambiente como presentificação da prisão social que as pessoas homoeroticamente inclinadas convivem. Venturelli também atenta para essa leitura, alertando-

nos contra o perigo do olhar ingênuo e da rasa sensibilidade interpretativa, afirmando que, para além do espaço ordeiro, há o espaço oculto, que existe camuflado sob os longos corredores, escadarias e estátuas de anjos que, atentos, observam tudo o que se passa.

Ao retomar Bakhtin, observamos que o crítico absorve a linguagem como dialógica. Em sua obra analítica sobre Dostoievski, lemos a afirmação de que "o ser mesmo do homem (tanto exterior quanto interior) é uma comunicação profunda. Ser significa comunicar-se" (TODOROV, 1981, p. 311-12); mais adiante, complementa que "a vida é dialógica por natureza". É propriamente nesse painel que notamos a amplitude do pensamento de Bakhtin e o modo como o discurso textual se torna mais rico quando visto sob a ótica de suas afirmações. Partindo-se do instante em que Tiquinho se comunica com o seu passado de quarenta anos, o personagem está reafirmando, presentificando uma época pueril de assuntos inacabados que ficara presa nos muros altos do antigo seminário; nessa comunicação profunda estabelecida pelo eu que viveu a história e o eu que a conta, o processo dialógico da narrativa passa a compreender passado e presente como feridas a serem devidamente cicatrizadas na pele de Tiquinho.

Nesse amálgama de vozes estabelecido pelo romance escrito por Trevisan, o seminário se constitui como a voz catalisadora do discurso romanesco que impera na narrativa. É pelo viés do religioso, a portas fechadas, que o amor homoerótico toma forma, desenha-se na multiplicidade de vozes que o ambiente exala. Não afirmamos que o seminário e sua representação sagrada sejam capazes de induzir o sentimento homoerótico nos personagens, contudo, asseveramos que é por meio das representações bíblicas que o discurso amoroso se constrói. É, deste modo, um embate entre a religião e a questão da homossexualidade, um jogo de poder em que o mais forte – seja o desejo da carne, seja a fé – ocupará mais espaço. A narrativa de *Em nome do desejo* constrói um ambiente simbólico que nos faz enxergar que os "homossexuais habitam o paraíso", pois o romance de tematização homoerótica se presentifica dentro de um território sagrado. Nesse processo de constituição do tema da homossexualidade no âmbito do romance, o dialogismo entre discursos, esse entrecruzar de contextos, corrobora a riqueza do projeto estético proposto por Trevisan.

2.3 O caráter polifônico de Em nome do desejo

[—] Não há maneira possível, porque seria necessário aproximar-se da linguagem do transe. Somente seus espíritos guardavam a fórmula secreta de tanto fascínio, do qual não se poderia falar sem engasgar em vãs tentativas verbais. (TREVISAN, 2001, p. 169).

Conforme aludimos desde o início, Bakhtin concebe a linguagem como dialógica, sendo possível, portanto, afirmar que não apenas a linguagem, objeto das ciências humanas, mas também o próprio homem se posiciona no mundo como um ser dialógico. Neste ponto da análise, chegamos a uma víscera fulcral deste estudo, qual seja: a de perceber o objeto aqui em análise como um romance que gera, a partir de seu dialogismo interno, conexões com demais discursos. Ademais, uma outra questão que advém da anterior é investigar o caráter ideológico desse discurso que está centrado em um determinado momento, versando sobre dada questão, representando um determinado grupo social – no caso específico de *Em nome do desejo*, o dos amores que se não se deixam dizer.

O romance de Trevisan se caracteriza como sendo um romance polifônico, haja vista que em sua narrativa podemos perceber o diálogo entre os discursos, diferindo-o, dessa forma, de um romance monofônico, este caracterizado por textos cujos diálogos são ocultos "sob a aparência de uma única voz". (PESSOA DE BARROS, 2007, p. 33). Justamente nesse ponto chegamos a uma encruzilhada, a saber: o curioso fato de a narrativa deste romance parecer, à primeira vista, um texto monofônico. A voz principal do discurso romanesco é a de Tiquinho, adulto, rememorando suas aventuras amorosas com Abel. O procedimento discursivo adotado por Trevisan nos coloca perante uma única voz, uma única visão, as de Tiquinho, causando à narrativa um efeito de sentido em que o texto se "disfarça" de monofônico, disfarce este diluído logo após avançarmos na análise e percebermos que o diálogo da narrativa com outros discursos, seja o da música, seja do universo místico de Santa Tereza e São João da Cruz, evidenciam-se.

No rastro de Bakhtin, é essencial que entendamos essa perspectiva polifônica do romance de Trevisan, investigando-o, descobrindo e compreendendo quais são as vozes que ressoam da obra a partir do diálogo interno ao discurso do qual se disseminam as vozes que permeiam a obra. Nesse "mergulho radical ao fundo do coração" (TREVISAN, 2001, p. 23), em que Tiquinho se aventura e que dá corpo à narrativa, uma das vozes sociais que se estabelece na *diegesis* é a do seminário, já aludido em tópico anterior. Nesse espaço, temos aproximadamente sessenta meninos que absorvem cotidianamente a religião. Como já tratamos sobre a questão do seminário, podemos avançar para outra voz que fala em *Em nome do desejo* e que corrobora o tecido discursivo da narrativa: o da música.

A música surge no romance simultaneamente a um pequeno momento de flerte: parado, do lado de fora do saguão, o personagem Tiquinho ouve os acordes da rapsódia e se embebeda com tamanha beleza acústica. Sua pele quase levita em êxtase, configurando um momento de firmação poética na construção da personalidade deste personagem. Ali, do lado de fora,

Tiquinho sente uma rápida atração por um rapaz sentado à sua frente. A cena é uma das mais imagéticas de todo o romance, revelando a forte imaginação de Tiquinho. Em meio aos acordes, ao som de violino sob o espaço sagrado, o personagem se "embriaga", tornando-se mais suscetível às coisas que o rodeiam. Tiquinho sorve as delícias da música como se esta embalasse sua vida para além do sentido metafórico; a música embalava seu coração. Embevecido pelo som, imaginava, naquele instante, o jovem, que "voluteava pelos ares, ao som dos violinos dolorosos". (TREVISAN, 2001, p. 49).

A questão musical é um elemento polifônico no texto, pois a partir dela são configuradas demais funcionalidades narrativas que exercem no romance uma totalidade maior de dialogismo com os demais discursos que o cercam. Neste entrecruzar polifônico entre música e narrativa, um intrínseco ao outro, a *diegesis* se estabelece como palco para um enredo em que, a partir do discurso interno à narrativa, demais vozes são atribuídas ao contexto romanesco. A configuração do personagem Tiquinho é feita por esse efeito polifônico que *Em nome do desejo* exerce, pois no contexto do seminário, acrescendo-se um amor homoerótico, embalado pelos violinos românticos junto à presença constante dos poemas de Santa Teresa e São João da Cruz (este último será visto mais adiante), não apenas Tiquinho, mas também Abel constituem-se mediante essa sinfonia de vozes sociais presentes no discurso romanesco.

Deste modo, o som instrumental reflete em Tiquinho um estado profundo de gozo, de plenitude. Embalado pelo som dos acordes sagrados, o personagem passa e perpassa diversas camadas do desejo. É na música e em seu efeito perturbador que Tiquinho passa a equalizar suas noções entre o proibido e o não proibido. O som instrumental que embala o imaginário de Tiquinho, tão profundo, intenso, é um bálsamo às feridas, às chagas que ardem na pele de ambos os amantes. Embora a perspectiva narrativa seja a de Tiquinho, com toda a soberania de sua memória, Abel não foge ao efeito polifônico da música na configuração dialógica do romance. *Em nome do desejo* nos apresenta um ciclo fechado, pois os personagens evidenciados são poucos, embora saibamos que o espaço em que se passa a história esteja repleto de outras pessoas; no entanto, a narrativa se centra quase que única e exclusivamente em Tiquinho e Abel. Passamos a conhecer Abel pelos olhos de Tiquinho, ou melhor, por sua memória.

O primeiro contato de Tiquinho com a música nos é mostrado no terceiro capítulo, intitulado **Da Rapsódia Húngara e Paixões Correlatas**, no qual leremos os motivos pelos quais o universo da música ronda o imaginário do herói. A música neste romance é instrumental, erudita, catalisadora de determinadas ações românticas do protagonista.

- Por que iniciar estas lembranças com a Rapsódia Húngara Número 2, de Franz Liszt?
- Por que seus acordes parecem compor, em linhas tortuosas, uma forma de paixão quase patética. Mas principalmente porque tais contorções sonoras **repercutiam no menino Tiquinho** como expressão de sua inadequação pessoal.
- Tiquinho conhecia música?
- Não, era apenas sensível a ela, como aliás tantos outros meninos daqueles tempos. O fato é que **a não verbalidade musical lhes permitia interpretações muito subjetivas, tornando-se um perfeito canal de expressão dos sentimentos mais intraduzíveis que pulavam no interior deles**. (TREVISAN, 2001, p. 47). (Grifos nossos).

Dois fatos na passagem supratranscrita chamam a nossa atenção: a forma como Tiquinho fala de si mesmo e o motivo que o leva a se entregar aos acordes eruditos da Rapsódia Húngara, como se estes embalassem o amor por ele vivido. Nosso herói apaixonado rememora sua pré-adolescência de uma maneira didática e sem espaços para reflexões. Nesse jogo de perguntas e respostas, tal qual uma confissão nos moldes dos tradicionais confessionários dos seminários católicos, Tiquinho não se vale do consolo de uma memória maquiada, do vivido emoldurado em lirismo; aqui, Tiquinho se confessa – para seu duplo advindo do crânio – de maneira crua, sem embevecimento da carne ou da mente. Ele é o dono de sua história, de seu passado, é aquele que presentifica o passado longínquo, deixado no limbo da memória, mas que agora é trazido ao presente ao som das clássicas partituras de sua breve vida como seminarista.

Tiquinho é um apaixonado por música; esta afirmação é notória no painel romântico construído por meio da narração. É ao som de violinos que o personagem se aventura por entre os corredores, bolarias, quartos e lugares escuros. A sucessão de fatos construída pelo narrador nos proporciona a sensação de estarmos diante uma obra que se apropria de certos elementos do cinema, a fim de corroborar algo que culmine em um efeito estético mais visual. O envolvimento amoroso entre Tiquinho e Abel passa, desta forma, a possuir uma trilha sonora que os acompanha até o desfecho da relação, até o ato de se perderem um do outro. A música, que preenche toda a narrativa, é um dos elementos artísticos mais interessantes no romance, pois embala os amantes, bem como os consola no ato final do desejo.

Nesta parte do estudo, cabe-nos refletir sobre o romance partindo do conceito exposto por Tzvetan Todorov¹³, de sucessão e transformação em narrativas literárias e, tomando por base para análise uma pequena passagem do romance, buscaremos tecer algumas injunções da teoria do autor no texto de Trevisan, acreditando, dessa forma, haver uma melhor compreensão dos mecanismos narrativos que o narrador utiliza na *diegesis*. A atenção aqui é dada ao quinto

-

¹³ Obra: **Os gêneros do discurso**. Vide bibliografia.

capítulo da obra. Capítulo este que narra o encontro de ambos, mais precisamente, a forma como Tiquinho vê Abel pela primeira vez, como se dá o primeiro impacto, que, na obra, é intitulado **Do mistério da Santíssima paixão**. Tiquinho é incumbido de receber um colega novato que acabara de chegar ao seminário, ou seja, seria o "anjo" de seu colega novato, denominação dada aos garotos que são ordenados a mostrar o prédio e as normas do seminário. A passagem a seguir narra o exato momento em que Tiquinho, estando à espera do desconhecido colega, avista-o adentrar o quarto:

Quando casualmente levantou os olhos, viu um quadro espantoso: emoldurado pelo batente da porta do dormitório, o Jardineiro Espanhol chegava com duas pesadas malas, intrometendo-se na realidade sem ter sido solicitado. Tiquinho demorou alguns segundos na tentativa de compreender o que se passava, sem saber se devia sorrir ou simplesmente acordar. Levantou-se. Quando quis dar uns passos adiante, tropeçou. De olhos fixos naquela imagem viva que atravessava o dormitório ao seu encontro, ficou aguardando o momento em que tudo se desvaneceria. Mas nada. Forçou novamente seu corpo em direção aquela visão, que já parecia demasiado palpável. As pernas lhe tremiam, quando defrontou-se com seu pupilo. Não havia visão mas sim um jardineiro Espanhol indiscutivelmente em carne e osso. Tomado por uma espécie de vertigem, Tiquinho apoiou-se na cabeceira de uma cama, para não cair. Tentou falar. Nada de voz. Suspeitou que estava tendo uma revelação de origem nebulosa, mas sem dúvida mística. Pensou até em êxtase. E só voltou a si quando ouviu a pergunta um tanto titubeante: "Você é o meu anjo?" Conseguiu balbuciar "Sim". (TREVISAN, 2001, p. 118).

Este é o exato momento da revelação, do primeiro olhar, da primeira impressão. Aqui é possível notar o fascínio com que o personagem Tiquinho encara o colega recém-chegado. O narrador transpassa um lirismo intenso nesse momento, de verdadeira contemplação do outro. Os fatos que se sucederão a partir daí são todos movidos pelo desejo de Tiquinho em estar próximo a Abel, de senti-lo por perto, de tocá-lo. Temos, portanto, nessa passagem, um processo narrativo; a narração de fatos que corroboram a configuração do sentimento de Tiquinho por Abel. Primeiramente, o narrador nos descreve Abel, eroticamente visto como o jardineiro espanhol, descrevendo o impacto que sua presença causou não somente no espaço em que adentrou, mas, principalmente, no imaginário de Tiquinho, seu anjo. Logo em seguida, o narrador nos descreve as situações vivenciadas pelo personagem Tiquinho, tamanha sua perplexidade em relação ao novato. Todorov (1981) nos auxilia na compreensão da narrativa ao explicar que um texto literário não se limita a uma sucessão de episódios, pois não é sempre que se terá a verdade por meio de um encadeamento cronológico dos fatos.

Se nos ativermos somente ao início da passagem – "Quando casualmente levantou os olhos, viu um quadro espantoso: emoldurado pelo batente da porta do dormitório, o Jardineiro Espanhol chegava com duas pesadas malas" –, percebemos aqui um processo descritivo que, partindo da perspectiva de Todorov, não forma necessariamente uma narrativa. Esta só passa

mesmo a ocorrer quando ocorre a *mudança*, a *diferença*, ou seja, quando se cria uma nova perspectiva sob a qual se narra, em que o tempo é recortado em unidades descontínuas. Primeiramente, tínhamos a chegada do novato, logo após, a narrativa efetivamente aparece quando somos postos diante de todo o processo pelo qual Tiquinho, quase em êxtase, foi submetido. Todorov esclarece:

Toda mudança constitui com efeito um novo elo da narrativa [...] Descrição e narrativa pressupõem ambas a temporalidade; mas temporalidade de natureza diferente. A descrição inicial situava-se com efeito no tempo, mas esse tempo era contínuo; ao passo que as mudanças, próprias da narrativa, recortam o tempo em unidades descontínuas; o tempo – pura duração opõe-se ao tempo dos eventos. (1978, p. 66).

O autor explica, com bastante clareza, como um texto literário se divide em dois polos distintos, porém, que convergem em um só eixo: o tempo, enquanto fator cronológico; e o tempo dos eventos. A experiência vivenciada por Tiquinho, supratranscrita, divide a passagem em dois âmbitos. Enquanto há a descrição da chegada de Abel, com suas malas pesadas, sua intromissão, há também um segundo momento que acaba por constituir o elo que faltava a essa primeira parte, ou seja, todo um desenrolar narrativo dos eventos, porém, nesse âmbito, na perspectiva vista sob o prisma de Tiquinho. O trecho do capítulo de *Em nome do desejo*, citado pouco após o início deste tópico, serve, de forma bastante contundente, de suporte para a teoria de Todorov. No que se refere à transformação, o crítico argumenta que:

Qual será a natureza destas transformações? A que observamos até agora consiste em trocar um termo pelo seu contrário ou pelo contraditório: chamemos-lhes, para simplificar, a *negação*. Lévi-Strauss e Greimas insistiram muito nessa transformação, ao estudarem suas atividades particulares, levando-nos até pensar que era a única possível. (1985, p. 69).

Percebemos o processo de sucessão no trecho do romance em análise, mas ainda há a configuração do segundo princípio da narrativa exposto por Todorov, ou seja, o da transformação. Conforme a citação acima, o autor intitula esse processo como sendo de negação, isto é, a passagem de A para a não A. Isso ocorre quando, no texto literário, há um processo de negação do que fora dito anteriormente. Todavia, como o próprio texto do autor evidencia, há outras formas de transformações, sendo justamente nesse ponto que querermos chegar. Prossigamos.

Durante o processo de chegada de Abel ao quarto em que Tiquinho o esperava, nota-se uma forma de transformação na atitude do personagem, a qual podemos chamar de transformação da reação: as atitudes de Tiquinho em relação ao que fazer ou não quando avista

a presença de seu pupilo. Entre fazer o pensado (no caso, o correto) há uma transformação em que acaba por acontecer o oposto: "Quando quis dar uns passos adiante, tropeçou"; ou então, "ficou aguardando o momento em que tudo se desvaneceria. Mas nada"; ou ainda, "Tentou falar. Nada de voz". Em todas essas passagens notamos a transformação nas atitudes do personagem Tiquinho, ou seja, o processo de inversão ou passagem pelo qual o personagem é acometido.

Analisar o texto de Trevisan por esse viés e ter como base a teoria de Todorov, que explica o modo como o processo narrativo abarca esses princípios narratológicos, é de uma importância extrema, pois nos faz compreender mecanismos que envolvem a literatura escrita, tais como o processo de desenvolvimento de uma dada cena, conforme foi analisada neste tópico, bem como o processo de temporalidade em que os personagens de uma obra literária estão situados. Abel é a presentificação do amor que se almeja pleno, do sentimento idealizado, daquele que vem munido de toda a intensidade erótica possível. Tiquinho, que cria um universo particular dentro do ambiente real em que vive, molda Abel como um ser cuja música instrumental deve ser intensamente para ele. Tal qual imaginara o jovem envolto ao som purificador dos violinos, Tiquinho resplandecia em emoldurar seu "jardineiro fiel" com o poder da música clássica, aquela que o coloca um nível acima dos demais colegas que correm e escondem-se nos vários lugares escuros do seminário.

2.4 O tempo que se reconstrói: o romance e o conceito de cronotopo

- Tiquinho vivia fora do mundo?
- Tiquinho viva em estado de graça. (SILVÉRIO TREVISAN, 2001, p. 143).

Em nome do desejo, ao criar uma esfera tempo-espacial em sua diegesis, põe-nos frente a uma situação peculiar no âmbito da própria narrativa versada pelo apaixonado Tiquinho: a de um espaço configurado pela memória e presentificado pelo tempo. Quando o personagem retorna ao local em que vivera parte de sua adolescência, encontra não mais um seminário, mas sim um orfanato. Nesse local, chão de lembranças e território doloroso, o personagem se apoia na memória e lança-se ao passado como narrador de si mesmo, como dono de sua história, comprimindo, condensando o tempo passado com o espaço perdido, promovendo uma fusão entre tempo e espaço, cujos desdobramentos são narrados de uma maneira que beira o cinematográfico. Essa perspectiva narrativa nos aproxima da teoria bakhtiniana de cronotopo, ou seja, da indissolubilidade de tempo e espaço, criando um panorama narrativo cuja história

do romance é fruto de uma memória relegada no tempo, de um discurso amoroso vinculado a um local imanente.

Deter-nos-emos, nessa parte da análise, nesse aspecto literário que prepondera na narrativa de Trevisan. A força do tempo e do espaço no âmbito do romance cria um elo entre ambos, de modo indissociável. Os longos corredores que formavam o seminário, com sua metrificação impecável, sua organização quase asséptica, seu tom escuro e sua atmosfera militar corroboravam uma intensificação da ideia de opressão. Esse horizonte interpretativo se intensifica à medida que o tema do amor homoerótico toma corpo. O personagem não apenas regressa no tempo para nos apresentar suas memórias, como também volta ao local em que as vivera; trata-se de um regresso total ao passado, que coloca o *cronos* e o *topo* em um só tablado. A concepção de separativismo entre ambas as categorias narrativas se esvai, dando-nos conteúdo para compreender os mecanismos que o narrador constrói para criar uma história de amor que o tempo não foi capaz de apagar.

É possível verificar que não há demais espaços no romance, outros locais, territórios adjacentes que poderiam figurar como elementos contrastantes ao estudo da narrativa; eles simplesmente não existem, não são mencionados. O seminário impera vigoroso por entre as linhas do discurso romanesco de *Em nome do desejo*. O discurso que o romance engendra toma corpo no local em que as mazelas e paixões foram descobertas pelos jovens amantes. O primeiro parágrafo do romance nos põe frente a um personagem adentrando um local perigoso, doloroso: "Vejo-me entrando no escuro, como quem penetra um santuário, ansioso por certa luz" (TREVISAN, 2001, p. 13). É propriamente nesse local, nesse **santuário**, que a personagem ativa sua memória em um fluxo de lembranças contínuo e ininterrupto, como uma espécie de confissão, como se a história narrada fosse um segredo que apenas agora será entregue aos ouvintes.

A interligação fundamental entre tempo e espaço é substanciada pela visão adulta de Tiquinho. Enquanto narra suas memórias num longo monólogo, o tempo, que figura como princípio condutor do discurso romanesco, é apresentado em junção com o espaço em que o personagem atualmente habita. O cronotopo no romance escrito por Trevisan é o organizador de quase todos os acontecimentos da narrativa, pois, nele, as complicações da trama são vividas e intensificam a opressão causada pelo espaço aos personagens da trama, configurando nesse processo o personagem histórico-real que narra o romance.

Torna-se cada vez mais evidente que o cronotopo que o teórico russo assimila como artístico-literário se mostra presente na investigação aqui proposta, pois no texto em análise, "o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-

se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história." (BAKHTIN, 2010, p. 211). O cronotopo no romance de Trevisan auxilia na demonstração da sucessão de fatos que ocorrem na trama, fatos estes que ocorrem justamente por essa indissolubilidade que as duas instâncias narrativas apresentam no âmbito da *diegesis*. O momento em que o personagem narra sua história frente ao crânio com lírios não deve ser tido como estático-espacial, pois, conforme se lê em Bakhtin, devemos inseri-lo na série temporal dos acontecimentos da trama, ou seja, o ato de Tiquinho rememorar suas desventuras no presente não se concretiza como ato isolado, mas se inclui na série temporal dos acontecimentos narrados.

Quando propõe ao estudo do cronotopo dentro do viés literário, Bakhtin discerne alguns tipos de cronotopo já consolidados na literatura, quais sejam: a estrada, o castelo, o salão-sala de visita e a soleira, sempre salientando a importância de suas significações no processo romanesco que se constituiu a partir deles. Compreendemos que o cronotopo determina a imagem do indivíduo dentro da literatura, e claramente nesse horizonte nos debruçamos sobre o seminário como sendo uma representação do cronotopo da estrada no âmbito do discurso romanesco.

Investigando *Em nome do desejo*, percebemos que o cronotopo da estrada é o que se insere na perspectiva narrativa da trama, sendo presentificado pelo seminário, por isso o enxergamos como uma ramificação desse cronotopo. O espaço do seminário, aqui, é o caminho pelo qual Tiquinho percorre toda a ação do envolvimento amoroso com Abel. O que nos leva até essa afirmação é o percurso que o personagem principal percorre no romance, que vai desde a apresentação a Cristo, passando pelos amores platônicos que sentia pelos jovens formosos de outros grupos do seminário, até a chegada ao encontro com Abel, que se dá de forma extremamente imagética, durante o jogo do garrafão.

Alhures, acompanhamos Tiquinho em sua jornada por um local e por uma época que ficaram perdidos no tempo, mas não na memória. Enquanto sua narração esmiúça o enlace amoroso e sua vivência no seminário, é possível notar elementos de carnavalização no que concerne à ética e à formação de um seminarista. Prosseguindo com o estudo, leiamos um trecho de Bakhtin acerca da função do cronotopo:

A capacidade de ver o tempo, de ler o tempo no todo espacial do mundo e, por outro lado, de perceber o preenchimento do espaço não como um fundo imóvel e um dado acabado de uma vez por todas, mas como um todo em formação, como acontecimento; é a capacidade de ler os **indícios do curso do tempo** em tudo, começando pela natureza, e terminando pelas regras e idéias humanas (até conceitos abstratos). (BAKHTIN, 2003, p. 225). (grifos do autor).

A argumentação do teórico revela uma preocupação com o tempo na narrativa que deve ser objetivada numa análise detida do romance. Essa capacidade de enxergar o tempo no romance como um todo em formação, de categorizá-lo como um objeto de análise conteudístico-formal é o eixo-movente para realmente podermos ler os indícios do tempo na diegesis romanesca. A obra apresenta características que unificam local e desejo, configurando nos meninos que habitam o seminário uma vontade maior de libertação, de transfigurar o interdito, de pôr efetivamente em prática aquilo que lhes é refutado. Quase como uma metáfora de Adão e Eva, os personagens de Trevisan, neste romance, enxergam no próximo do mesmo sexo o fruto proibido, um desejo incontrolável de violação de identidade, de corpo, de espírito.

No relato ficcional criado pelo autor, notamos, por meio da narração de Tiquinho e seu duplo, que a solidificação dos índices do tempo se materializa pela forma como a cronotopia é configurada no romance. A memória lançada ao passado, que ainda regozija as sensações pregressas, traz consigo um tempo escondido nas paredes do recente orfanato que aparece em meio à narração em primeira pessoa e volta a dominar o espaço daquele que as narra; o tempo se funde ao espaço e recobre a atmosfera narrativa com a força da memória e da narração.

O HOMOEROTISMO EM TRÊS PREMÊNCIAS

3.1 A pele descartável - prelúdio

Investigar a configuração do romance homoerótico que João Silvério Trevisan escreveu na década de oitenta é, com efeito, caminhar em um projeto estético que estrutura o desejo numa plataforma de tripé montado. O homoerotismo se presentifica mediante a existência de três instâncias, mais precisamente, premências do desejo da carne, que são reguladoras de toda a gama de desdobramentos que a diegesis constrói; em cada uma delas, que são estruturadas mediante a configuração formal do livro (isto é, início, meio e fim), há uma forma peculiar de posicionamento narrativo, uma forma na abordagem do amor homoerótico em meio a um contexto de formação social. Na primeira, veremos o personagem principal em meio ao processo de conhecimento, da vontade de descobrir não apenas o mundo novo que se descortina no seminário, mas também as mudanças do corpo; a segunda instância se dá quando analisamos a fusão dos corpos dos protagonistas, a beleza fulgurativa de estar nos braços do amado, e também o modo como o narrador sugere essa relação; por fim, para a terceira e última instância, o desejo de reconstrução é o que domina a narrativa de Trevisan. A ânsia de reconstruir o passado, de se purificar num processo de reparação contra o ato de vingança final é o foco para o término da configuração do tema do homoerotismo na obra Em nome do desejo. Portanto, estipulados os parâmetros analíticos, avancemos em busca do engendramento desses elos interpretativos.

3.2 Instância primeira: a vontade de conhecer

É por intermédio da narrativa em primeira pessoa que *Em nome do desejo* se perfaz, numa confissão memorialística que o leitor toma por verdade absoluta. Nessas confissões, o personagem revela uma parte de seu passado que se encontrava adormecida no limbo da memória. Tudo quanto se lê é fruto da mente de Tiquinho, de suas vivências e desejos. A construção do personagem Abel, que nos será dado a conhecer mais adiante, assim como tudo que se lê romance, parte da perspectiva total do narrador, de sua verdade, de sua intensidade de narrar. Ou seja, não nos é dado a apreender a verdade sob a ótica de Abel, ou de qualquer outro personagem da história. Tudo se constrói pela verdade do personagem Tiquinho. Nessa condição narrativa – que nos remete ao famoso *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, em que a perspectiva da narrativa é advinda soberanamente do personagem Bentinho –, a ideia de homossexualidade dentro dos parâmetros narratológicos está engendrada às hélices do discurso romanesco. O que percebemos é a preponderância do discurso direto, o qual é mais intensificado ainda devido ao fato de o romance se caracterizar em um estilo de confissão católica; na obra, o homoerotismo é tecido com profundo conhecimento de causa, por um personagem que conhece o dinamismo dessa condição, tendo-a vivido por dentro.

Alfredo Bosi, em seu texto sobre *O Ateneu* (1888), constrói uma análise sobre os ângulos analíticos do romance de Raul Pompéia. O teórico aborda diversos aspectos da narrativa e os perscruta de forma a enxergar horizontes que conduzem o leitor a notar na obra um quase romance de terror, de angústia. Inserido nessa tradição literária de obras que versam sobre a construção da identidade em seminários, internatos, dentre outros locais fechados, este romance acaba por entrar em diversas perspectivas críticas levantadas por Bosi em seu artigo. O seu narrador-memorialista também evoca, em ritmo febril, os momentos vividos na adolescência enquanto era seminarista. Nesse discurso romanesco, no qual "o regime do texto é o da evocação, cabe às imagens traduzir o sentimento profundo de cada hora" (BOSI, 2003, p. 53). Embora *Em nome do desejo* não apresente o protagonista em momentos de despedida familiar, o texto nos fornece elementos que figuram como avisos de que, mesmo agora, estando num ambiente em que a puerícia está sendo deixada para trás rumo a um mundo novo de descobertas e conhecimento, o que se rememora é uma história entre meninos, desconhecedores, ainda, das cruezas e mazelas humanas.

A iniciação de Tiquinho no seminário se dá de forma dolorosa, imediata, quase que vulcânica. Uma vez lançado àquela cova de leões, a melhor forma de buscar a sobrevivência era a enturmação com pessoas que compunham um estilo parecido com o do personagem.

Inerente ao caráter social que permeia o discurso romanesco, um ponto em especial chama a atenção: a divisão dos seminaristas não apenas em menores e maiores, mas também na subdivisão destes em grupos sociais, que eram estabelecidos mediante a personalidade de cada um. O narrador discorre sobre essa parte de suas lembranças, apresentando ao leitor as "facções" sociais que se formavam no seminário e corroboravam o processo de construção de identidade abordado pelo romance. A maneira como são descritas essas divisões é comum a toda plataforma narrativa que a diegesis elabora, ou seja, a narração confessionária ao estilo catequista e as respostas do narrador Tiquinho ao seu duplo. As "panelinhas", tal como o próprio narrador alude, eram formadas como maneira de sobrevivência, pois um recém-inserido no seminário, os chamados "sapinhos", eram vítimas de todo tipo de tortura. Era necessário, portanto, a mais rápida desenvoltura destes para que se emaranhassem em alguma panelinha já existente em busca de ajuda nesse jogo doloroso que se criara naquela selva. É curiosa a forma como o personagem Tiquinho se descreve na narrativa, tendo sua personalidade moldada nos padrões óbvios da homossexualidade, ou seja, um menino sensível, de voz lânguida e com uma maneira "esvoaçante" de se expressar. Não por acaso, é pertencente ao grupo dos "mariquinhas", taxado também como o grupo da "bicharada".

- Como era a panelinha de Tiquinho?
- Engraçada, porque mantida à base de um sistema de autodefesa que incluía confiança absoluta entre os seus componentes e um vocabulário próprio. [...] o grupo compunha-se de cinco ou seis meninos da mesma classe, que tinham jurado confiar cegamente um no outro e repartiam todos os segredos e problemas mais íntimos, aí incluindo suas paixões. Em maior ou menor grau, eram todos classificados na categoria de "mariquinhas".
- O que os aproximou afinal e os tornava tão coesos?
- O fato de viverem inapelavelmente apaixonados por outros colegas. Seus assuntos prediletos e seus segredos maiores giravam em torno dessas paixões às vezes passageiras, às vezes devastadoras. (TREVISAN, 2001, p. 60-61).

Por meio dessa narração adentramos no grupo de Tiquinho, compreendendo o agrupamento social em que este se encaixava no seminário; a narrativa aqui é um espelho da sociedade. Essa afirmação é constatada, pois o autor tem cuidado ao estabelecer um painel adjacente ao tema do homoerotismo que represente a sociedade preconceituosa e partidária da qual somos, ainda que involuntariamente, inseridos. Nesta parte, o tema da amizade imbricada ao homoerotismo é posta em evidência, levando-nos a compreender que os personagens são, inicialmente, movidos pelo desejo de se relacionarem, de se protegerem contra o espaço opressor. O que a passagem supratranscrita nos mostra é um dado relevante no romance,

estabelecendo a existência de não apenas um Tiquinho, mas de vários. Aquele chão sagrado fracionado em grupos revela a existência de uma sociedade que, desde muito cedo, obriga o indivíduo homossexual a se esconder, a se camuflar junto aos outros que também compartilham da mesma situação.

Se por um lado, no romance escrito por Trevisan, vemos os personagens homoeróticos sendo forçados a se esconderem, no contexto social, a condição homossexual — essa *forma estranha* de relacionamento — figura no ápice desse estranhamento, no qual "o diferente se apresenta como uma noção de categoria, que se manifesta e pode indiciar um gozo simbólico". (GARCIA, 2002, p. 11). O que o autor expõe em sua argumentação é o fato de a concepção de *ser diferente* se estabelecer como categoria, uma norma propriamente dita do processo interacional de que o ser humano faz parte. Esses *diferentes* são expatriados da maioria, formando uma minoria que, pelo próprio esforço, tenta a subsistência. No seminário concebido por Trevisan, os *diferentes* buscam e sentem incessantemente algo que é comum a todos: o amor e o desejo de proximidade com o amado. Nessa condição de apaixonados e estando em território sagrado, o gozo carnal é o canal para a plenitude, ainda que momentânea.

Inserido nas "panelinhas", cada integrante protegia um ao outro, tornando mais anestésico o conhecimento do mundo e das coisas que se sucederão. Nesse limiar, cujo "trauma de socialização que representa a entrada de uma criança para o mundo fechado da escola" (BOSI, 2003, p. 51) é intenso e imagético, os personagens ali contidos serão submetidos a torturas e humilhações quase militares. É um jogo de sobrevivência entre menores e maiores que, em suma, são exemplos sociais, que clamam, com vozes agudas e desesperadas, com gritos de socorro, por um pedido de ajuda para que os tirem dali e os levem de volta para casa.

Iniciado o processo de rememoração por parte de Tiquinho, o primeiro componente do romance centrar-se-á nos aspectos técnicos e simbólicos do seminário. Com a visão panorâmica do cenário já dada graças ao desenho da planta do seminário apresentada ao início do romance, o leitor já é, de princípio, alertado de que "tratava-se de sessenta meninos encerrados dentro de muros também espirituais, onde se vivia primordialmente para Deus." (TREVISAN, 2001, p. 31). Esse segmento da obra assume uma das partes mais importantes do romance, qual seja: a de situar o leitor no terreno em que está pisando. Serve como um demorado prólogo dos capítulos seguintes, nos quais, já conhecedor da funcionalidade do espaço opressor, vemos a complicação da trama em planos narratológicos que beiram o cinematográfico. O caráter didático deste introito romanesco surge de maneira a mistificar ainda mais a relação entre personagens e religião. O narrador, durante quase todo o capítulo, cria um jogo que se regula pela ideia de *pecado* e *punição*, mais precisamente, da palavra obediência. É pela vontade de

conhecer que Tiquinho se embrenha pelas encruzilhadas do seminário, por seus lugares escuros, mofados, cheios de estátuas de santos. O protagonista está encerrado em um local quase sempre hostil, em que as esporas sociais são mantidas pela ordem da obediência.

O pecado em *Em nome do desejo* se dá inicialmente pela vontade de conhecer, tal qual Adão e Eva nos tempos bíblicos. No jogo de confissão que a narrativa estabelece entre o duplo e o Tiquinho que responde às perguntas, a tessitura da sedução se desenha mediante a perspectiva do corpo, da carne propulsora do desejo entre os amantes. A regulamentação e subjetivação do corpo no romance constitui o campo de batalha que causa angústia aos personagens. É por meio das sensações advindas da pele, posteriormente chamada de *pele descartável*, que os seminaristas se consomem num processo de medo e gozo. A ideia de pecado associada ao corpo permeia o enredo do romance, sendo por essa concepção que o protagonista se entrega à paixão por Abel, mesmo que esse ato lhe cause culpa e indulgência. É ao desbravar a normatização do seminário e também das ações de seus colegas seminaristas que Tiquinho absorve as várias concepções de aprendizagem que o local que habita exige. O conhecimento educacional no seminário era dado de forma regulamentada e autoritária. Era necessário respeitar as regras de divisão dos seminaristas entre menores e maiores, o que por si só já criava um instintivo desejo de contrariação.

No respectivo romance, o corpo principal, fonte de autoconhecimento, é um túmulo, quase uma metáfora do imaculável, do sagrado. Tiquinho sente seu jovem corpo responder às manifestações eróticas que experimenta em relação aos colegas de seminário. Esse processo de descoberta do corpo é um dos pontos fortes da narrativa, pois o tema do desejo homoerótico é calcado na jornada que ambos os protagonistas desvelam sobre si mesmos. No seminário, "pecava-se por preguiça, por inveja, por gula, por concupiscência, por luxúria, por orgulho, por vaidade" (TREVISAN, 2001, p. 39). No corpo sagrado dos amantes, o pecado contra a castidade era tatuado na pele, que não sentia repulsa, mas sim, queimava de desejo.

Temos o pecado como regulador de todo o pensamento (homo)erótico do romance. Justamente nesse limiar é que se encontra o paradoxo mais potente no romance: a dualidade entre a busca pela perfeição *versus* a luta contra o pecado. O seminário evidenciado pela narrativa é o local de treinamento para se tornar um ministro, um representante de Deus na terra. Esse encargo pesa sobre a cabeça do herói Tiquinho, que recebe tais incumbências turbulentas de maneira nada incólume.

A vontade de conhecer, na maioria das vezes, não conseguia proibir a negação do saber. No seminário, o conhecimento era domesticado, regrado, uma vez que os seminaristas não tinham acesso a diversos livros, pois estes eram detentores do poder de contaminá-los com o

falso prazer do mundo. Em dado momento, quando se lê que um aluno fora expulso "porque estava lendo *Os miseráveis*" (TREVISAN, 2001, p. 41), é uma demonstração de que as formas de se conhecer o mundo por outras esferas, por outras dimensões, eram devidamente castigadas com todo o rigor. O modo como Tiquinho lidava com o ímpeto de conhecer as coisas que o tornavam um ser passível de sorver as delícias do mundo era particular e extremamente prazeroso. É, por exemplo, pelo conhecimento da música que o herói embalava seus sentimentos e tentava se posicionar mediante os ditames do seminário.

A configuração do homoerotismo no romance vem revestida de uma aura de intensa proibição que cerca o imaginário do protagonista. A palavra **mistério** representa o eixo movente da estrutura inicial do discurso romanesco, pois é envolto nele que as lembranças de Tiquinho são despertadas e revividas, tornando mais evidente a vontade de conhecer o corpo, as sensações da carne. Temos, conforme o discurso do narrador (desdobrado em dois, não nos esqueçamos), aquilo que a narrativa nos mostra como uma trinca de mistérios: gozosos, dolorosos e gloriosos. É partindo dessa trinca que o narrador explora a temática do corpo como túmulo para o pecado, mostrando ter sentido na pele todas essas formas de mistérios que envolvem o tema da paixão. Prossigamos, de forma a sistematizar cada um desses contornos misteriosos de amar ao próximo que a narrativa estabelece. Vejamos o que o narrador concebe como mistérios gozosos:

Os gozosos eram quando se conseguia ficar um pouco junto do próximo muito amado sem que ninguém notasse ou criticasse o teor da paixão; era um mistério gozoso, também, andar ao lado dele no campo de futebol, depois do jantar, sentindo sua presença cheirosa e espiando, com o rabo do olho, seu jeito lindo de andar e rezar o terço; ou esperar a hora de ficar com ele no campo de futebol, durante a recitação do terço. (TREVISAN, 2001, p. 33). (Grifo nosso).

Os três tipos de mistérios que o narrador estipula estão intimamente associados à ideia de corpo, mais necessariamente, à violação deste por meio do pecado original cometido com um indivíduo do mesmo sexo. Neste primeiro, o mistério é particular, ligado diretamente ao ato de não ser percebido, mas de observar o amado de forma a se consolar tão somente com sua presença. Os olhos aqui são o canal para que o corpo se embriague com a imagem do amado próxima a sua; o segundo mistério da santíssima paixão era aquele cuja essência se pautava em uma sensação profunda do corpo, a saber: a dor e os seus desdobramentos.

Os mistérios dolorosos eram chatos, ruins: quando se sentia saudades demais e não havia consolo possível, nem que se fechassem os olhos para imaginar o amado chegando; ou quando não se sabia ao certo se o amor ao próximo era correspondido pelo próximo tão imensamente amado; mas o mistério mais doloroso eram amar o próximo com toda a alma e, por causa disso, cometer pecado contra a castidade – como pensar no próximo pelado ou pegar na mão do próximo disfarçadamente ou, já

enlouquecido de amor, apalpar o pinto do próximo amadíssimo, durante uma projeção de filme; aí, o mistério ficava perigosíssimo e podia provocar até a expulsão do Seminário, além naturalmente de acarretar um pecado dos mais mortais. (TREVISAN, 2001, p. 33).

O mistério doloroso se consolida mediante a perspectiva da dor, do inconsolável. É por intermédio da imaginação que o amado sorve as delícias do outro, de forma a possuí-lo de uma maneira imaterial, imagética. Neste mistério, o corpo constitui um túmulo em que se enterra o desejo incontrolável e irrefreável. Na falta do amado, a única saída que se encontrava era imaginá-lo, configurando-o sob contornos eróticos, numa forma dolorosa e violadora contra o corpo em que essas manifestações deveriam ser enterradas.

O último mistério que integra essa trinca é o chamado **mistério glorioso**, o mais raro de todos, tido quase como um milagre: "era quando um menino amava o próximo como a si mesmo, e podiam guardar o segredo entre si, com toda confiança, e amar-se incansavelmente, sem medo." (TREVISAN, 2001, p. 33). Esse era o mistério da completude, capaz de romper as barreiras do interdito, tornando-o pleno, audaz. Para Tiquinho, esse era o mistério que transformava seu corpo em instrumento de intensidade e levitação. Era no vigor do amor de Abel que Tiquinho resplandecia, com cada toque sobre sua pele, cada possessão às escuras, entre paredes inaudíveis, que ambos realizavam na busca pela compreensão do mistério que intensificava a carne, aflorava as paixões, fazendo do corpo um lugar em que o gozo e os pecados habitavam.

Seguindo essa perspectiva analítica que a própria trama nos enreda, ou seja, essa mistificação entre sofrimento e amor, faz-se pertinente uma incursão na linha de estudos do escritor Georges Bataille, que realiza uma pesquisa profunda sobre o tema do erótico imbricado à condição humana. Se seguirmos o pensamento do francês, temos o erotismo como fenômeno humano, como condição que nos aprova desde a vida até a morte. Distinguindo três formas de manifestação erótica – o erotismo dos corpos; do coração; e, por último, o erotismo sagrado –, Bataille tece um panorama perspicaz sobre a concepção do ser erótico, da intensa e complexa relação entre homem e sexualidade. Essa trinca batailleana abarca as diferentes formas de exposição que esse tema tem adquirido ao longo do tempo. Diferentemente do que o autor elabora em seu outro livro, *As lágrimas de Eros*, no qual associa, de maneira polêmica, dor e gozo, em *O erotismo* lemos a sexualidade sob diversos ângulos, enxergando-a como ponte para a compreensão de vários mecanismos distópicos que comumente, seja por medo, seja por repreensão social, somos levados a crer que se estabeleceram como padrão, um paradigma indestrutível.

Sua afirmação inicial em *O erotismo* é de que somos seres descontínuos e que, partindo dessa descontinuidade, somos conduzidos a uma busca pela continuidade, pelo não isolamento do ser que, segundo Bataille, é a marca fulcral dos seres descontínuos. Trabalhando o tema do erotismo, o autor parte, desde o início, da criação da vida para talhar a concepção de seu pensamento, afirmando que desde o processo reprodutório (espermatozoide e óvulo) já há a manifestação pura do ser que busca, na fusão com o outro, a continuidade almejada. O medo da morte ou o desejo de ser imortal do indivíduo talvez sejam as principais molas do pensamento batailleano, pois em seus textos é possível notar que o erotismo se encontra sempre munido da ideia de que misticismo e religião são, em suma, pontes numa jornada rumo à subsistência, da qual se almeja atingir a pletora da continuidade do ser que advém por meio da forma mais antiga de fusão humana, qual seja: a relação sexual.

Não obstante, o romance entre Tiquinho e Abel se põe entre as afirmações de Bataille, evidenciando sua teoria, principalmente sobre sua noção de erotismo sagrado. No romance, o universo sagrado é imperante, constante. Nele, adentramos e conhecemos a vida do seminário em que a trama se desenrola a partir da visão de Tiquinho, haja vista que toda a narrativa flui partindo de seu ponto de vista único e soberano. A memória do personagem é a única fonte que a narrativa possui e, dela, o tema do homoerotismo toma forma, sendo que por ela toda a *diegesis* é construída. A concepção de sagrado na obra constitui o pano de fundo de que o tema do erotismo se reveste, engendrando-se pelo universo romanesco. Tiquinho e Abel vivem seus momentos de gozo frente a um Deus que tudo vê, que os assiste sem recriminá-los. O interdito no romance é construído mediante a perspectiva da transgressão do sagrado e, partindo desse pressuposto, Tiquinho busca, sob todas as possibilidades, crer que a homossexualidade não é pecado. São nos lugares em que há estátuas de anjos, santos e demais imagens religiosas que o sexo entre ambos ocorre. Bataille, nesse horizonte, discorre:

As imagens eróticas, ou religiosas, introduzem essencialmente, em alguns, as condutas do interdito, em outros, condutas contrárias. As primeiras são tradicionais. As segundas também são comuns, ao menos sob a forma de um pretenso retorno à natureza, à qual se opunha o interdito. Mas a transgressão difere do "retorno à natureza": *ela suspende o interdito sem suprimi-lo*. Aí se esconde a mola propulsora do erotismo, aí se encontra ao mesmo tempo a mola propulsora das religiões. (2013, p. 59-60). (Itálico do autor).

Discutindo a ideia de experiência interior, à qual a noção de interdito e transgressão está intimamente associada, sendo igual e contraditória a ela, o autor afirma que as imagens eróticas ou religiosas são, para alguns, objeto de desencadeamento de desejo, sendo este direcionado ao conceito de transgressão, interdito. Nesse jogo entre lei e sua violação é que o erotismo e a

religião encontram suas molas mestras, suas bases. A ótica que *Em nome do desejo* constrói enquanto panorama (homo)erótico/religioso em sua *diegesis*, procurando demonstrar que o amor homossexual não é uma violação às leis divinas, fora abordada quase uma década antes por Trevisan no conto *Testamento de Jônatas deixado a David*, em que os protagonistas também vivenciam o amor homoerótico, uma vez mais em um seminário. Esse espaço, essa esfera que a narração cria, propicia um estranhamento um tanto polêmico, mais do que o tema da homossexualidade em si. Referimo-nos ao religioso, ao sagrado, ao imaculado, pois a narrativa trevisaniana engessa esses universos de maneira que ambos caminhem juntos, sem esporas, sem feridas: Cristo me habita, eu habito em Cristo. Esse "mundo sagrado é para o homem moderno uma realidade ambígua: sua existência não pode ser negada, e pode-se fazer sua história, mas não é uma realidade apreensível." (BATAILLE, 2013, p. 209). A posição de Bataille acerca do sagrado associado ao erótico corrobora o painel que se delineia no conto de Trevisan, pois, a olhos crus, as atitudes dos dois adolescentes, protagonistas da história, podem ser tidas como sádicas, intensamente transgressoras em relação à sagrada conduta que um seminarista deve ter.

3.3 Instância segunda: nos braços do amado

Neste tópico, trataremos especificadamente do envolvimento amoroso entre Tiquinho e Abel, protagonistas do romance. Essa relação surge muito depois de o romance ter início, num capítulo intitulado **Do mistério da Santíssima Paixão**. Ou seja, é somente na metade da obra que Abel Rebebel surge das memórias de Tiquinho para ser presentificado na *diegesis*. Sua construção, tal como tudo no romance, é moldada pela visão do narrador, provinda do ato de contar sua história. É, portanto, partindo desse capítulo que a configuração homoerótica no romance se dá de modo mais profundo, incisivo, pois é desse ponto em diante que o desejo homoerótico nos personagens será absorvido e realizado. Instauraremos, pois, uma análise que buscará a investigação das atitudes do personagem Tiquinho em relação a Abel, isto é, como se apresenta o processo de aproximação entre ambos, partindo da perspectiva do corpo que se desfaz em delírio e da forma como este elemento é expressado pela narrativa. Surgindo "num dia cheio de vento, no princípio de Agosto, quando Tiquinho cursava o terceiro ano ginasial" (TREVISAN, 2001, p 139), Abel invade a narrativa e assume o papel daquele que seduz, que invade o pensamento alheio e lhe propicia as mais deliciosas formas de prazer.

As nuanças do relacionamento entre os personagens, principalmente as do herói, fazemnos ancorar ainda mais no estudo de Barthes (2003) sobre o discurso amoroso na literatura. O

teórico trata da questão do sujeito amoroso estabelecendo significações para diversas atitudes e sensações que envolvem o universo do indivíduo que se encontra apaixonado. Essas atitudes e situações são chamadas de *figuras* pelo teórico francês, todavia, não são figuras no significado retórico da palavra, mas sim no sentido "ginástico, coreográfico [...] de um modo bem mais vivo, o gesto do corpo apanhado em ação, e não contemplado em repouso." (2003, p. 18). Não por acaso, todo *Em nome do desejo* é subsidiado pela presença dessas figuras que Barthes descreve com aguda precisão – seja a da sedução, a da união, a do corpo do outro, dentre outras; elas estão presentes nesse projeto estético de Trevisan. Vejamos com mais sensibilidade analítica essa afirmação.

A primeira figura que se impõe no discurso romanesco é aquela que se caracteriza como **Quero entender**. Na opinião de Barthes (2003, p. 139), "percebendo repentinamente o episódio amoroso como um nó de episódios inexplicáveis e de soluções bloqueadas, o sujeito exclama: 'quero entender (o que está acontecendo comigo)!'". Essa dúvida, essa indagação que o sujeito amoroso adquire, está intimamente associada à noção de medo da descoberta de um estado corporal em que os hormônios passam a não mais nos obedecer. Todas essas perturbações assolam o imaginário do nosso herói e o torna vulnerável às humilhações e traumas que podem desferir uma ferida no processo de construção de identidade que se encontra em circulação por entre os seminaristas.

Um pouco da percepção amorosa de Tiquinho também pode ser entendida por meio da descrição que Barthes faz do gesto do abraço, quando afirma que "o gesto do abraço amoroso parece realizar, por um instante, para o sujeito, o sonho de união total com o ser amado" (2003, p. 07). A perspectiva de Barthes acerca do sujeito amoroso é abrangente em relação ao estado de alma que o herói do romance se insere; extremamente ludibriado pela paixão que aflora em sua pele, Tiquinho recebe, pela primeira vez, o abraço amoroso de Abel, no temível jogo do garrafão. Esse era um jogo em que os mais fracos eram massacrados pelos mais fortes, detentores do posto de autoridade entre os menores seminaristas. Durante uma relva de socos da qual Tiquinho era vítima, surge Abel, abrindo espaço por entre os agressores e resgatando Tiquinho do aterrorizante massacre. Após o resgate, Abel deixou-se abraçar e, naquele instante, naquele pequeno momento de vivência no paraíso, Tiquinho sentiu a fúria do desejo e do mistério que é estar apaixonado.

Não obstante, na figura simbolizada em **Como estava azul o céu**, Barthes descreve-a como sendo um encontro, uma época feliz referente à primeira sedução que precede as dificuldades de uma relação amorosa. Essa é uma figura bastante reverberante no romance, pois a narração de Tiquinho adulto frente ao seu duplo, embora saiba do desfecho infeliz com Abel,

discorre acerca da época da primeira sedução com ares saudosos e febris, já antevendo ao leitor que o que se sucederá é uma despedida dolorosa e espinhosa. A questão aqui não é a de olhar o passado e enxergá-lo como algo inalcançável, pecaminoso ou opaco, mas sim abordar o passado de forma a presentificá-lo e buscar nesse momento luminoso do dia, nesse limiar de céu azul, respostas e consolos que não foram dados ao sujeito amoroso na época feliz subsequente ao primeiro encontro.

Em alguns momentos do romance, reportando-nos agora à figura da **carta de amor**, Tiquinho redige textos de amor a Abel, como que promessas de sentimento sensível e verdadeiro. Barthes descreve a situação da carta, cujo discurso é amoroso, afirmando que com essa manifestação sentimental "a figura visa à dialética particular da carta de amor, ao mesmo tempo vazia (codificada) e expressiva (carregada da vontade de significar o desejo) (2003, p. 45), ou seja, o personagem estratifica-se, multiplica-se em vários a fim de expressar e demonstrar o sentimento em forma escrita. A carta constituía apenas uma das diversas maneiras que Tiquinho encontrava para agradar o amado. Há uma passagem, em especial, em que o personagem elabora uma redação durante a aula, projetando a figura de Abel nas entrelinhas do texto. Essa foi a primeira descrição feita pelo personagem:

— Tiquinho descreveu Abel, de maneira mal disfarçada, num texto de redação livre em português. Movido por recordações atropeladas do filme *Sangue e areia* (com Tyrone Power), Tiquinho narrou a ascensão e glória de um pequeno jardineiro chamado Pablo que se tornou o maior toureiro da Espanha. [...] na verdade, a narrativa inteira servia como pretexto para pintar o retrato de Abel sob as esbeltas vestimentas do toureiro Pablo. (TREVISAN, 2001, p. 145).

Essa era uma característica profícua do herói do romance: a necessidade de demonstração total do sentimento, do desejo sentido. Tal como Barthes (2003) comenta, o amante não cessa em qualquer instante de vagar no interior de sua própria mente, de suas memórias, em busca de novos caminhos, como se precisasse sempre intrigar a si mesmo com eloquência para melhor compreender a condição de amante. O discurso do sujeito amoroso, conforme assevera o autor, é advindo de ondas de linguagem que são frutos de instantes, momentos diversos, não lineares. No mundo particular de Tiquinho, esses momentos diversos vão e vêm, saltam de seu forte imaginário e constroem uma cadeia sucessiva de atos que o tornam cada vez mais vulnerável às desilusões a que um indivíduo apaixonado é passível.

O personagem, em vários momentos da narrativa, mergulha em seu ideário de amor romântico e acaba por construir uma realidade subjetiva à situação que realmente está jogo, como, por exemplo, quando idealiza Abel ora como "um Jesus Cristo de olhos ligeiramente

amendoados", ora como "um jardineiro espanhol". Nessas corporificações do desejo, a imagem de Abel resplandece e, em consequência, faz o amante suspirar em outra dimensão espacial, num lugar em que o amor é tido livremente, sem esporas. Leiamos um trecho da mistificação realizada por Tiquinho em torno do amado:

Com o olhar fixo em Abel, ele suportava corajosamente as aulas mais chatas. Também não reclamava mais do horário de estudo após o almoço, por que era quando aproveitava a semi-sonolência para sonhar com Abel e verter seus sonhos em extravagantes desenhos onde **Abel recebia asas ondulantes e olhos caramelados e coxas mais torneadas que as de Sansão**. (TREVISAN, 2001, p. 143). (Grifo nosso).

A idealização romântica que configura a presença de Abel é tão forte que, por vezes, a figura de Abel chega a ser quase mística, onipresente, simbólica ao extremo. Não nos esqueçamos de que toda a construção do personagem Abel se dá por meio da visão apaixonada e criativa de Tiquinho, portanto, cabe-nos compreendê-lo como um personagem que se materializa na trama sempre com requintes líricos e, com efeito, cheios de adjetivos e mistério. Abel é, deste modo, um grande mistério, provavelmente o maior mistério da trama; é aquele que surge como um anjo de longas asas e salva Tiquinho da dor, é aquele que lhe apresenta os prazeres carnais com total intensidade, que o leva a ter sonhos e a viver a época mais feliz e memorialística de sua vida para, posteriormente, desaparecer tal como surgira, isto é, envolto em mistério e encanto, como que voando alto com suas asas para outras terras, outros vales, em busca de um novo pupilo.

A figura da **exuberância** é a "figura pela qual o sujeito amoroso visa e hesita ao mesmo tempo a colocar o amor numa economia do puro dispêndio, da perda 'por nada'". (BARTHES, 2003, p. 129). Essa é uma característica preponderante no texto, pois Tiquinho vive essa noção de perda, de gasto emocional e físico em todas as investidas de seduzir Abel, de tentar direcionálo ao seu universo particular. A perda é meticulosa, minuciosa, dosada, culminando no dispêndio total do amado, na perda do amante, daquele que o envolve nos braços. O dispêndio, munido sempre do risco de expulsão do seminário, e, por conseguinte, de humilhação, acaba por deixar o herói em estado de perda instantânea, frequente, que concede ao personagem uma aura melancólica e infeliz. Em todos os momentos, Tiquinho empreende gastos na busca desenfreada por agradar ao amado, tudo levado a uma perda total que advém ao fim das memórias.

Ainda na perspectiva proposta por Barthes, uma figura que muito define a personalidade de Abel – e que por meio dela se pode visualizar com maior transparência suas atitudes – dá-se pela do **escalpelado**. Conforme Barthes, essa é uma figura que detém "uma sensibilidade

própria do sujeito amoroso, que o torna vulnerável, exposto na carne viva aos mais leves ferimentos." (2003, p. 147). A escolha do termo "escalpelado" para o tratamento de um tema amoroso pode parecer, à primeira vista, estranho, mas essa impressão se dilui na própria explicação do teórico, quando este afirma que o sujeito amoroso está "exposto na carne viva" aos ferimentos de uma relação romântica. Neste horizonte, não podemos nos esquecer que tal figura – no romance, configurado como Tiquinho – sente essas feridas, esse escalpelamento, de uma maneira muito mais intensa e reverberante, pois aqui se trata de um relacionamento homoerótico, entre adolescentes que se encontram em plena fase de descoberta do corpo, num contexto moral e religioso bastante rígido e dilacerante.

Justamente por essa concepção de intensidade é que chegamos à segunda instância do desejo no âmbito da *diegesis*. Nessa segunda instância, momento em que a configuração homoerótica se dá pelo relacionamento amoroso entre os protagonistas, já tendo se passado a fase de conhecimento no seminário, os personagens da história se emaranham em situações eróticas, deixando, portanto, de realizar a apresentação de personagens secundários, fato bastante recorrente na primeira metade do livro. O foco do romance agora se centra primordialmente na narração do envolvimento amoroso entre Tiquinho e Abel, bem como em que circunstâncias isso ocorre.

Nos braços do amado e pelo magnetismo que o ato de estarem próximos um do outro exerce é que podemos compreender a tonalidade do desejo homoerótico que a trama se põe a delinear. Se nos ativermos à perspectiva de que "toda a narrativa é um mistério" (TACCA, 1978, p.15), e que o romance constitui sua forma mais completa de dissolução da realidade, *Em nome do desejo* passa a figurar como um relato ficcional quase que diarístico, um caderno de memórias que começa a ser desfiado, como se o mistério da forma romanesca se intrincasse ao mistério da vida do personagem.

Nessa segunda instância, o que prepondera na obra é a ideia de transgressão, de interdito. O romance, após a entrada do personagem Abel nas memórias do narrador, passa a associar o homoerotismo a atos de violação da norma vigente. Utilizando como pano de fundo metáforas bíblicas para as aventuras do protagonista, o narrador nos descreve o seu envolvimento sempre com a proibição iminente, com o castigo da expulsão do céu, do paraíso: "o expulso do paraíso ficava isolado e incomunicável enquanto seus pais não o viessem buscar [...] era atirado ao 'Mundo'". (TREVISAN, 2001, p. 40). O medo da expulsão do seminário assolava o imaginário não apenas do herói, mas também de todos os seminaristas.

Característica importante do romance, essa capacidade de associar referências não somente religiosas, como também o discurso social que entrecruza e perfaz toda a forma

romanesca da obra, o elemento social que Cândido (2011) descreve está presente em toda a *diegesis*, inserido-se no discurso homoerótico do romance, juncionando esse tema espinhoso com exemplos da sociedade discriminadora, intolerante. Conforme apontado no capítulo anterior, o seminário, tido na narrativa como espelho da sociedade intransigente, é assolado por exemplos sociais, ou seja, por minorias que habitam à margem.

Cabe-nos, nesse momento, perceber a relevância do que se chama por desejo no estudo do romance e a dinâmica que ocorre na narrativa por meio da pareação entre desejo e transgressão. Na opinião de Dumoulié:

O erotismo é o campo privilegiado dessa experiência da transgressão afirmativa que, todavia, nada mais afirma senão o desejo, e abre o limite ao limitado. Tal sentido [...] ligado ao domínio do interdito e do mal, o erotismo se acha em relação imediata com aquilo de que o interdito preserva: a violência, a morte, o sagrado, a impureza. (1999, p. 282-3).

O campo do erotismo e suas manifestações próprias, tais como o homoerotismo, circulam por entre a plataforma do bem e do mal, estando intimamente associado à ideia de transgressão, de violação do que se preserva original. O desejo, esse manifesto que advém do erotismo, revela-se como mola mestra do jogo de sedução entre os indivíduos que vivenciam o desejo da carne e a violação do corpo. Dumoulié prossegue ao discutir as categorias entre desejo forte e fraco. Para o autor, "o desejo fraco e inibido se agarra ao prazer, ao desfrute de um objeto. O desejo forte vê em cada objeto a oportunidade de se ver arrastado 'a loucos gastos e cair na ruína'". (DUMOULIÉ, 1999, p. 283). Entendemos o posicionamento do personagem Tiquinho como aquele que autora descreve como "desejo forte", aquele se desfaz nos atos da carne e vibra com as sensações do delírio.

Por esse desejo intenso, forte, profundo, é que o personagem sorve as delícias do corpo de Abel, de sua "pele descartável", de seu suor. Tiquinho tentava ao máximo, munido por um desejo intenso, absorver as mínimas corporificações de Abel; era assim com a pele do amado, pela qual empreendia buscas no Santíssimo, local em que Abel fazia as orações e em que Tiquinho buscava pequenos pedaços da pele do seminarista e "Ia recolhendo, com incontida euforia, os pedacinhos de Abel." (TREVISAN, 2001, p. 149). Além da busca desenfreada por pequenos pedaços do amante, o personagem também supria de outras maneiras o seu desejo. Quando não roubava sua pele, o personagem acordava no meio da noite e "ia até o armário de Abel, onde afundava a cara em sua camisa usada, aspirando longamente aquele cheiro de suor forte que o enchia de delícias" (TREVISAN, 2001, p. 148). O narrador-memorialista descreve as formas pelas quais buscava estar mais próximo de Abel, sem espaços para julgamentos, da

mesma forma como o faz com tudo o que narra, mostrando-nos as empreitadas inocentes e eloquentes do jovem apaixonado.

O que tratamos até o presente momento abre uma brecha para uma pequena discussão que se ancora nas concepções desenvolvidas na segunda instância do desejo. Referimo-nos, nesse ponto, à maneira como os personagens da trama vivenciam a amizade, suas modificações e intempéries. O seminário de Silvério Trevisan estabelece um elo masculino que é ligado homoeroticamente ao estado de amizade entre os jovens seminaristas, em um local em que a presença feminina não existe e o processo de incursão e descoberta não apenas do local, mas também do corpo e do desejo, dá-se de modo praticamente igual a todos. Em relação a essa situação, Ortega (2002, p. 117) comenta que "O indivíduo encontra-se imerso numa rede de sociabilidades e solidariedades que o acompanharão durante toda sua vida."

A amizade no seminário é uma das premências do desejo no âmbito da narrativa. Ela se estabelece como um prelúdio do homoerotismo, ou seja, figurando como processo antecipatório de uma relação homoerótica. Na subdivisão dos personagens em grupos, aos quais cada sapinho ou veterano pertencia, o que se nota é a relevância social que cada grupo detinha. Nessa perspectiva, percebemos que, quando se trata de um meio social cujo conceito de heteronormatividade impera, "a existência de grupos sociais fora do controle só pode provocar temor e desconfiança, grupos que operam em segredo, possuidores de uma posição incerta, capazes de ameaçar o *status quo*." (ORTEGA, 2002, p. 88). Nesse viés, as atitudes de Tiquinho antes do envolvimento amoroso se cercam pelo contexto da amizade. Desde a incumbência lhe dada de recepcionar Abel até as investidas noturnas e diurnas no intuito de estar próximo do novo seminarista, o herói percorre os degraus de um ritual de sedução que possui introito, desenvolvimento e fim.

Era curiosa a forma como Tiquinho, aquele que representava o feminino na relação homoerótica, culpava-se por ter atitudes de maricas, enquanto Abel resplandecia de masculinidade perante os demais. O relacionamento de ambos não demorou muito a ser descoberto, ou ao menos comentado pelos colegas de seminário. A partir disso, foi necessário um jogo entre os amantes, de modo que a fama dos dois fosse minimizada, principalmente por que era Tiquinho o mais afetado por essa condição:

[—] Tiquinho foi obrigado a realizar muitos sacrifícios de amor?

^{— [...]} Já que seu namoro estava se tornando assunto favorito da comunidade, Abel e Tiquinho precisaram tomar algumas precauções que, naturalmente, afetaram sobretudo Tiquinho, por ser ele o mais visado. Assim aceitou pôr em prática um árduo plano para desfazer sua fama de mariquinha e "tornar-se homem" perante a comunidade. (TREVISAN, 2001, 178).

Essa é uma encruzilhada comum quando nos referimos ao romance dos protagonistas: a crucificação constante de Tiquinho, suas angústias e seu martírio frente às investidas dolorosos dos outros seminaristas. O personagem era vítima de *bullying* constante por causa de seu namoro e de sua personalidade afeminada. Em função da fofoca dos seminaristas, Tiquinho afastou-se, a mando de Abel, do grupo da Passarada, esfacelando por completo o grupo dos homossexuais do seminário. Tornou-se adepto dos esportes, qualificando-se como um razoável jogador de vôlei, fazendo, dessa forma, o seu verdadeiro eu ser monopolizado pelas circunstâncias alheias a que estava exposto.

Nessas situações, em que o casal se vê imerso, a posição social do romance se mostra cada vez mais, pois são nitidamente exemplos sociais da forma como a figura do homossexual é isolado ou mascarado na sociedade, sendo obrigado a redimensionar seus atos de maneira a se esconder, camuflar-se numa pele que não é a sua, numa postura ditada pela voz maioral na civilização. Fica-se, portanto, à margem de tudo, inclusive da vida. Sobre esse assunto, Candido (2011, p. 42) explica que "tanto quanto os valores, as técnicas de comunicação de que a sociedade dispõe influenciam na obra, sobretudo na forma, e, através dela, nas suas possibilidades de atuação no meio". Essas técnicas e valores que o autor menciona são, com efeito, vistos no romance, principalmente em relação ao exemplo dos grupos supracitados, pois a escrita de Trevisan, bem como sua posição enquanto artista, faz da obra um romance de cunho social.

Prosseguindo com a perspectiva de Candido, é importante nos reportarmos, nesse estudo sobre a segunda instância, àquilo que o teórico estabelece como uma trinca de valores sociais que recobrem a obra literária, a saber: a posição do artista, a configuração da obra e o público. O motivo da relevância deste estudo para os resultados que obtivemos até aqui com a análise se justifica no modelo de discurso romanesco que João Silvério Trevisan construiu. Na segunda premência, em que o homoerotismo já está desenhado e, portanto, passa a ser visto com mais significância social, os protagonistas, quando se fundem nos encontros furtivos que faziam, concorrem de forma decisiva para que o projeto estético que ali se desenha seja mais consistente e elucubrativo. Em todas as gradações dos encontros com Abel, nas vezes em que se punha debaixo dos braços do amado, o que enxergamos é que Trevisan criou um romance com conhecimento de causa, munido de muito de suas militâncias e luta pelos direitos dos homossexuais no país. Sobre esse tema, Candido afirma que:

grupos geralmente determinados pela técnica. Esta é, em grau maior ou menor, pressuposto de toda a arte, envolvendo uma série de fórmulas e modos de fazer que, uma vez estabelecidos, devem ser conservados e transmitidos. (2011, p. 38).

Neste aspecto grupal do desenvolvimento da arte literária, Trevisan se junta a uma serie de escritores que colaboram, na contemporaneidade, para o estreitamento dessa margem, desse limbo em que o tema do homoerotismo foi colocado. Logicamente, entendemos que tal fato precisa não somente de uma mobilização social, mas também de uma série de fatores que envolvem o cânone literário e sua tradição como tal. Ainda sob o prisma de Candido (2011), não podemos descartar o elemento social que está inserido no romance, embora saibamos da importância do foco no discurso romanesco, ou seja, sabermos que a base de estudo é o livro e suas representações estéticas, tendo o social como corroborador, mas não como pilar de construção. A perspectiva do social na obra é simbólica, bastante tonalizante no que concerne à configuração do homoerotismo. Nos braços do amado, o narrador cria a tessitura dessa teia da sedução que colore o romance, trazendo ao leitor uma obra que não possui cunho revolucionário, contudo, que trata da temática do amor maldito pondo-o em vias de salvação.

3.4 Instância terceira: a ânsia de reconstruir

Chegamos à terceira e última instância do desejo. Nesta etapa de investigação das estratificações do desejo no romance, focar-nos-emos na fase final da trama, e, curiosamente também na primeira, uma vez que abordaremos, nesta parte do percurso analítico, o amor homoerótico em vias de reconstrução, de restabelecimento. Configurado o ato do conhecimento e tendo provado das delícias de estar nos braços do amado, o romance entra em vias de desconstrução, de demolição do sonho vivido. Entra, nesse jogo de sedução estabelecido no âmbito da *diegesis*, o ato da despedida, do choro e da vontade incontrolável de não se deixar perder no tempo, no espaço dos amores roubados de nós e levados para longe, ao inóspito.

É em razão da ânsia de reconstruir o passado, a relação amorosa com o colega de seminário, que o narrador-personagem regressa ao antigo local da adolescência e empreende um retorno memorialístico aos tempos de outrora. Tiquinho, já adulto, em torno de seus quarenta anos, deseja reencontrar Abel, reconstruir o que fora perdido, tomado de si na adolescência. Apoiado na memória e em toda a força que as lembranças possuem, o personagem consegue, mesmo que abstratamente, reerguer o passado e pô-lo à frente de seus olhos, voltando (desta feita, como observador) à época cujos "mistérios eram coisas para além da imaginação dos eleitos, e superiores à sua razão." (TREVISAN, 2001, p 31). A ânsia por uma reconstrução

do passado figura como a instância em que o desejo, que se encontrava adormecido, não suporta a pletora da carne e acaba por assumir o comando do sujeito amoroso.

Subsidiaremos essa última parte da análise por meio da posição de Oscar Tacca sobre o narrador e seus desdobramentos. Isto posto, asseveramos que *Em nome do desejo* é um romance que começa pelo fim. Com essa afirmação, já se pode ter uma noção das manobras narrativas que o discurso literário terá na *diegesis*. O primeiro capítulo do romance, intitulado como **introito**, traz o personagem adentrando o antigo seminário, atualmente um orfanato, e sentindo todo o peso do local:

Vejo-me entrando no escuro, como que penetra um santuário, ansioso por certa luz. Quando acendo a lâmpada sobe a mesinha, levo um susto. Diante de mim, encontro um inusitado vaso em forma de crânio humano contendo lírios brancos e frescos. Contemplo longamente essa coincidência. (TREVISAN, 2001, p. 13). (Grifo nosso).

Vemos a entrada do personagem no quarto que lhe fora oferecido, isto é, o momento exato de sua aproximação com o passado. A decoração do ambiente é austera, rústica, com poucos sinais de requinte. A narração se dá de modo extremamente detalhista em relação à descrição do espaço e aos atos do personagem, como se fosse necessária a absorção de cada minúcia do momento a fim de podermos assimilar o ato de se contar a história vivida. O narrador sabe e, portanto, contará suas memórias num jorro cheio de coragem e vicissitudes. Esse mesmo narrador-memorialista deseja contar o que vivenciou, pois, nessa posição de contar, pode reviver e presentificar o passado. Desta forma, "aquilo que se sabe pode ser explorado a partir do fim, visto de fora ou de dentro, percorrido em infinitas direções" (TACCA, 1978, p. 62). Dessas possibilidades narrativas que a forma romanesca possui, Trevisan opta por iniciar *Em nome do desejo* pelo fim, mais especificadamente, pelo fim do desejo, de uma parte da vida do personagem em que o desejo homoerótico estava camuflado, interiorizado. É em nome do desejo que Tiquinho vai de encontro a Abel bem no fundo de suas memórias, num lugar em que a carne ainda vibra.

A configuração do tripé do desejo que a trama engendra retoma algumas considerações acerca da força que o papel do narrador assume na trama. Nas palavras de Tacca (1978, p. 65), "basicamente, a voz do narrador constitui a única realidade do relato. É o eixo do romance". Um ponto de que não podemos nos esquecer nesse projeto estético diz respeito ao fato de que Tiquinho, esse narrador absoluto do romance, tece a narrativa em primeira pessoa, contudo, não podemos caracterizar esse narrador como um narrador que "está participando da história", pois não está. O que ocorre é a narração de "alguém que participou da história" e que, agora, ocupa uma posição privilegiada de narração para contar uma parte de sua vida, mas, dessa vez, como

observador. Tiquinho não narra os acontecimentos em seus momentos inéditos, mas sim os relata agora como um homem maduro, lembrando de uma época de descobertas, de afloramento do conhecimento e do amor.

Há, nesse início de reconstrução do passado, uma fala do narrador, separada num bloco único do livro, que chama a atenção em virtude do poder de interpretação que ela detém:

Se olho para trás, me vejo em perspectiva, mais ou menos assim: cresci, estudei, arranjei minha especialidade, casei, fiz filhos, bebi cerveja em inúmeros pontos da cidade, mas batia ponto, todas as manhãs, num só lugar. (TREVISAN, 2001, p. 16).

A necessidade do personagem de reconstruir sua vida pós-seminário em um curto e único bloco de texto não se dá por acaso; tal fato figura como se o narrador pretendesse nos mostrar a insignificância da vida quando relegado o desejo que assola o indivíduo. Resumindo toda a sua vida de forma rápida e concisa, o narrador compreende que uma vida disfarçada dificilmente alcançará a satisfação. A figura de um homossexual direcionada a um pai de família não é inédita na escrita de Trevisan, pois, anos antes, o escritor já demonstrara habilidade em versar sobre esse assunto. No conto O amigo do meu tio, por exemplo, o protagonista também é um personagem maduro, pai de família, estruturado, que decide reencontrar um amigo da época da faculdade. O reencontro traz à tona desejos e sentimentos do passado que afloram à flor da pele e acabam por romper num clímax cuja explosão sentimental de um deles é intensa. Tudo é visto e narrado pelo sobrinho, agora adulto, que rememora essa passagem da vida em função de saber que seu tio, após o reencontro, não é mais o mesmo, "que se enfiou na biblioteca e não sai de lá por nada. Que toma uísque o dia inteiro, velho que nem ele só". (TREVISAN, 1976, p. 17). Da mesma maneira como trabalha em relação aos personagens Tiquinho e Abel, Trevisan enxerga no pai de família a representação mais verossímil da mortificação do desejo homoerótico no indivíduo.

Se em *O amigo do meu tio* o tema da incompreensão e da homofobia familiar é reverberante, em *Em nome do desejo* esse assassinato do eu toma proporções ainda mais gigantescas. Tiquinho ao menos tenta uma reconstrução, embora esta seja difícil, contudo, há no personagem o mérito da busca. Tendo essa estética da opressão em vista é que as três instâncias do desejo se estabelecem. Nessa plataforma canalizada pelo isolamento do ser é que o destino dos personagens principais do romance culmina. Os personagens em plena adolescência ainda não possuem as rédeas de seus destinos, são ainda governados pela família, não possuem a liberdade que Tiquinho tanto ansiara.

O desfecho do romance começa a se desenhar pelo desinteresse de Abel em estar próximo a Tiquinho. Várias são as hipóteses levantadas pela mente traída do amante rejeitado a respeito do contínuo afastamento do amado, levando o herói a entrar numa paranoia constante, vertendo pensamentos de culpa e autoflagelação. Abel, a representação da figura do *ativo*, ou seja, daquele que domina, que possui o corpo do outro, passa a não demonstrar mais tamanho sentimento para com Tiquinho. Não podemos afirmar ou mesmo caracterizar, a partir desse ponto, que Abel seja o vilão da história, pois todas essas afirmações nos são dadas pela visão de Tiquinho e, como já mencionado anteriormente, não temos acesso a outras fontes na narrativa, exceto a do narrador, portanto, não podemos afirmar se o desinteresse de Abel era realmente uma atitude de um amante que descarta o amado após seu uso e desuso.

Essa desconstrução do desejo surge no penúltimo capítulo, intitulado sugestivamente de **Do Choro e ranger de dentes**, parte da obra em que veremos a vingança de Tiquinho, o fim do romance e a culpa avassaladora do personagem. Tiquinho adoece, sendo destinado a permanecer em torno de duas semanas em casa, porém, "não suportou a saudade de Abel. Quatro dias depois estava de volta ao seminário, por sua própria conta e para surpresa de todos". (TREVISAN, 2001, p. 213-14). Tiquinho era incapaz de ficar longe de Abel, estava conectado a ele, indiscutivelmente, para toda a vida. Contudo, nesses tempos, Abel já não figurava mais como o anjo bom que o protagonista platonificara no coração. A recepção de Abel fora fria e distante, resumindo-se a um breve e distante cumprimento. Tal como faca na carne, o mundo e o amor de Tiquinho entram em processo de desconstrução. A dor da rejeição passa a dominar as páginas do romance e temos, a partir desse ponto, um herói que deseja vingar-se, que necessita do castigo alheio.

- De anjo bom, Abel tornara-se um anjo rebelde?
- Sem dúvida. Tiquinho sentia-se traído. Abel lhe parecia um anjo mau que se rebelara contra seu amor, por pura venalidade.
- Teve desejos de punir esse anjo rebelde?
- Dali por diante, Tiquinho entregou-se totalmente à tarefa de vingança. Aquele amor que tinham vivido era radical demais para se deixar perder sem uma reação contrária, em igual intensidade. Queria punir, ferozmente, calculadamente. Como um Deus inflexível e sábio. (TREVISAN, 2001, p. 215).

Partindo desse ponto, é possível ver o ódio nas atitudes do personagem. O desejo reveste-se de amargura e intentará contra o desejado. A vingança de Tiquinho ocorre durante um apagão no seminário; na escuridão da noite e com as lâmpadas apagadas por tempo indeterminado, os seminaristas entram em baderna geral, quase um motim. Uma enorme gritaria

se sucede em meio a uma bagunça generalizada, na qual seminaristas ficam nus, sendo encobertos pela escuridão. Essa fora a oportunidade perfeita para o plano de vingança de Tiquinho, pois Abel fora um dos rebeldes que estavam sem roupas, pulando pelas camas:

Quando o segundo Prefeito de Disciplina entrou esbaforidamente com outra lanterna acesa, Tiquinho, até ali alheio a tudo, teve um impulso ágil e incontrolável. Bem de acordo com a loucura geral, apossou-se da lanterna e, com seu foco iluminado, varou toda a extensão do dormitório, à cata de Abel, que já vira entre os corpos nus. Não tardou em localizá-lo sobre uma cama, bem no centro do dormitório, pulando e rodopiando para melhor exibir sua beleza. [...] sorrindo de secreto prazer, não apenas fixou facho sobre o corpo nu e o rosto de Abel, como também começou a persegui-lo desde o momento em que Abel começou a fugir. (TREVISAN, 2001, p. 218).

Inutilizado pelas circunstâncias, Abel fora o grande ápice daquele espetáculo de horror. No dia seguinte, Tiquinho ainda serviria de testemunha para que houvesse o completo expurgo de Abel. O desenlace culminou no isolamento e expulsão de Abel do seminário; este era agora um expulso do paraíso. Não houve chances de redenção, de diálogo, pois o processo de isolamento em que o expulso se encontrava era de completa incomunicabilidade. Tiquinho passa então a padecer de um arrependimento imenso, doloroso, incurável. A culpa que sentia era profunda e dilacerante, somada à terrível noção – não tida anteriormente – de que toda essa vingança terminaria com um completo distanciamento, para sempre, do amado. Abel era o mundo para Tiquinho, tudo se refletia nele e por ele, mas, com a expulsão, com a visão de Abel sendo levado pelos pais para fora do seminário, Tiquinho entra em degradação. Doente, perturbado e inconsolável, o personagem regressa para casa a mando dos superiores. Nunca mais retornaria para o seminário.

Desconstruído o palco da história, já com o desejo enterrado junto com as lembranças desse passado amoroso, a narração volta ao presente, tal como no início, com Tiquinho adulto, agora vendo com mais clareza o quarto que habitava e enxergando nele talvez o possível reduto de Abel durante os dias de incomunicabilidade pré-expulsão. O personagem tem a ânsia de reconstruir o passado, de reencontrar Abel, de lhe pedir perdão, de estar junto dele novamente. Percorrendo o orfanato, que anteriormente era o local de paixões entre jovens seminaristas, Tiquinho tem a ilusão de ser chamado por Abel na portaria. A configuração desse momento imagético é de um lirismo intenso, cinematográfico, em que o personagem, na ânsia de redenção e reconstrução, encaminha-se, esperançosamente, à portaria, de onde o anjo de longas asas o abraçará e o levará para longe, para uma antiga bolaria repleta de figuras de santos abençoando-os, olhando ambos se fundirem num só ímpeto, num só desejo.

INFLEXÕES ACERCA DAS PREMÊNCIAS

4.1 O mundo imaginado e o mundo afanado

[...] o Amor é dos deuses o mais antigo, o mais honrado e o mais poderoso para a aquisição da virtude e da felicidade entre os homens, tanto em sua vida como após sua morte¹⁴.

Explicitadas as premências reguladoras do desejo homoerótico no romance, aportamos num espaço analítico que se relaciona com tais instâncias, dando-nos abertura para algumas inflexões no âmbito do tripé homoerótico que *Em nome do desejo* desenvolve. Referimo-nos, nesse enquadramento, ao universo particular que o personagem Tiquinho constrói em decorrência de seu estado amoroso. As atitudes do personagem são, quase sempre, precedidas de um estado de êxtase emocional, de elevação espiritual, que culminam, na maioria das vezes, num processo de degradação futura do personagem, pois o romance acaba por desenvolver uma concepção de que aquilo que se imagina e/ou idealiza, dificilmente é tido sob o prisma da compensação. Em Tiquinho, esse pós-imagético se dá em vias de desolação. Algumas ponderações a esse respeito já foram aludidas durante a análise, mas sentimos a necessidade de, nessa última etapa da pesquisa, percebemos com mais clareza o modo como a imaginação do personagem Tiquinho se desenvolve na *diegesis*.

Concebemos a existência de Tiquinho em duas realidades, quais sejam: a do plano real e do imaginário, que intitulamos como o *mundo imaginado* (aquele se projeta como uma válvula de escape do real) e o *mundo afanado*, aquele se dá no pós-imaginário, que é roubado, tirado do protagonista, deixando-o num estado emocionalmente instável. Temos, portanto, um Tiquinho que, situado no plano do real, condiciona-o a um estado lúdico e farsesco, o que, por sua vez, esvai-se de suas mãos rapidamente, seja pelo ambiente em que se encontra, seja pela armadilha arquitetada por ele ao fim do romance. Sendo assim, da mesma forma como empreendido na segunda instância, quando trouxemos as figuras propostas por Roland Barthes, nesse capítulo de inferência o traremos novamente, com mais acuidade, pois acreditamos que muito da visão dos personagens pode ser compreendida pelas descrições que o teórico europeu constrói.

Tratando-se do imaginário de Tiquinho, que se molda como um perigoso jogo entre sedução e agonia, a primeira figura que apresentamos é a do **exílio do imaginário**. Por ela, Barthes escreve que, "decidindo renunciar ao estado amoroso, o sujeito se vê, com tristeza, exilado de seu imaginário" (2003, p. 185). Não há, no romance, ao menos por parte do

-

¹⁴ PLATÃO, **O banquete**. Vide bibliografia.

protagonista, a ideia de renunciar à paixão por Abel, mas sim, o fato inverso. É Abel, que do alto de sua inabalável postura, passa a ignorar o amante, suas aproximações e presentes. Leiamos um trecho de Barthes acerca do imaginário:

A paixão amorosa é um delírio; mas o delírio não é estranho; todo mundo fala dele, já está domesticado. O que é enigmático é *a perda do delírio* [...]

No luto do real, é a "prova da realidade" que me mostra que o objeto amado cessou de existir. No luto amoroso o objeto não está nem morto nem afastado. Sou eu quem decide que sua imagem deve morrer (e nesta morte, irei talvez ao ponto de escondêla dele próprio). (BARTHES, 2003, p. 185-86). (Itálico do autor).

O conflito final do romance, após o plano arquitetado por Tiquinho de humilhar em público Abel, há a parte da despedida deste. O que ocorre, na verdade, não é uma despedida, mas um espetáculo de dor e perda. Porém, o que nos cabe nesta parte da análise são os momentos que antecedem à partida de Abel. Quando Barthes escreve que o enigmático numa relação amorosa não é, necessariamente, o delírio propriamente dito, mas sim a perda deste, percebemos a segunda instância justamente como a parte romanesca em que essa perda se evidencia, sendo nela que Abel entra em cena, que o romance toma corpo e o estado de imaginação de Tiquinho fica mais intenso; é nela também em que o delírio de Tiquinho, na mesma proporção que aumenta, perde-se.

A fim de perceber o estado amoroso que engendra *Em nome do desejo*, é necessário nos atermos às condições emocionais associadas ao ambiente em que os personagens estão. No trecho supradescrito, o que se percebe é o estado de elevação imaginária que o protagonista sofre, sendo quase uma paixão doentia, fulminante, principalmente por se dar entre meninos que beiram a adolescência, em pleno despertar do sexo e ebulição hormonal, sendo estes aspectos corroborantes para a compreensão desse *exílio imaginário* que a trama descortina. Abel, na imaginação eloquente do amado, surge sempre pelas vias de salvação, como um herói romântico, ora na figura de Tarzã, ora como um jardineiro espanhol de corpo torneado, ou então, como um anjo redentor de longas asas, capaz de levá-lo para outro mundo, de outros significados e sensações.

[—] Tiquinho sonhava com Abel?

[—] **Sonhava de olhos abertos**. Imaginava-se perdido na floresta, rodeado por bichos e cobras enormes. Então Abel aparecia pelado contra Tarzã e o salvava. Em sinal de gratidão, Tiquinho dava-lhe um beijo muito puro. Abel retribuía. Mas então Tiquinho era acordado pela campainha do Prefeito de Disciplina no fim do estudo. (TREVISAN, 2001, p. 150). (Grifo nosso).

Entre o mundo imaginado e o que se é afanado, a permanência do protagonista se dá, quase que por completa, no primeiro. Dado que a narrativa é perfeitamente em primeira pessoa, temos acesso somente ao construto imaginário do protagonista Tiquinho, sendo a presença de Abel Rebebel o fio condutor de toda a trama que se desencadeia. Ancorando-nos nessas insurgências, a figura do **incognoscível** surge como outra determinante no processo de assimilação da estrutura imaginária e situacional que os personagens padecem. Barthes afirma que essa figura se caracteriza em "Esforços do sujeito amoroso para compreender e definir o ser amado 'em si', como um sujeito com distúrbios de caráter, psicológicos ou neuróticos, independentemente dos dados particulares da relação amorosa (2003, p. 216). Esse *esforço* de compreensão e definição daquele que se ama é um dos fatores que permeiam as três instâncias. Há um caminho, uma busca de Tiquinho em não apenas se compreender, mas principalmente em entender o amado, como se por essa compreensão viesse algo que o tornaria inseparável de Abel. É por esse esforço, por essa luta, que uma série de equívocos são cometidos, levando o convívio de ambos a um desgaste que, pelas contingências, não poderia ser reparado.

É necessário que retomemos uma argumentação feita a propósito da segunda instância, na qual afirmamos que a amizade é uma das premências reguladoras do homoerotismo na narrativa, sendo esta um prelúdio da relação amorosa entre os personagens. Reiteramos essa hipótese — e ainda a aproximamos do que aqui se discute como a presença do incognoscível — pois uma encontra-se intimamente ligada à outra. Se a amizade é o predecessor da trinca homoerótica, a questão da busca pela compreensão, pelo entendimento do que está acontecendo com o corpo, alma e coração, vem como uma avalanche para Tiquinho, como um furor que o situa em um universo particular cujos pilares são calçados na estética da dor. O caminho que ambos os personagens percorrem é de espinhos, não só por estarem catalisados em uma relação homoerótica, mas, principalmente, por estarem imersos em tudo aquilo que se prega contra as relações homoeróticas: a religião, a juventude, uma época social conturbada. Por esses fatores, o incognoscível vem munido do pior dos castigos para o sujeito amoroso, a saber: o de não encontrar respostas, de não se decifrar.

O pesquisador Rodolfo Franconi, que realiza um estudo sobre as relações entre erotismo e poder, destaca um fator importante no contexto analítico aqui concebido:

Um homossexualismo não assumido e, consequentemente, sem proposta ideológica que o sustente, portanto vivido na clandestinidade, pode atingir dimensões peculiares dentro do jogo pelo poder. Por não se enquadrar numa sociedade enformada de padrões heterossexuais restritos, passa a ser uma ameaça constante ao sistema. (FRANCONI, 1997, p. 98).

O autor, que mobiliza o termo *homossexualismo*, traz a nomenclatura de *clandestinidade* para o campo das relações homossexuais. Quando se refere às relações de poder estabelecidas nesse contexto, novamente somos direcionados para a problemática aludida na primeira parte desta dissertação, na qual argumentamos sobre a questão do que domina *versus* do que é dominado. As *dimensões peculiares* às quais Franconi alude podem ser encaradas ou exemplificadas também por meio do romance de Trevisan. Quando pensamos em uma análise sobre um romance homoerótico também pensamos em um estudo sobre as ideologias que cercam o processo de criação artística do autor, o movimento político em que este se encontra inserido, suas preocupações, causas, engajamentos, pois a questão do homoerotismo, mesmo em faces literárias, vem sempre precedida de uma intensa carga ideológica. É necessário que se pense um romance como um espaço a ser compreendido e, o texto, como um reduto de vazios a ser preenchido.

A próxima figura a ser destacada no romance é a que Barthes intitula como a figura dos óculos escuros.

Figura deliberativa: o sujeito amoroso se pergunta, não se deve declarar ao ser amado que o ama (não é uma figura de confissão), mas em que medida deve esconder-lhe as "perturbações" (as turbulências) de sua paixão: seus desejos, suas misérias, em suma, seus excessos (em linguagem raciniana: *seu furor*). (BARTHES, 2003, p. 151). (Itálico do autor).

Antes da explicação sobre o porquê da imposição dessa figura barthesiana, deter-nosemos na discussão de um trecho do romance que bem explica a presença desses *óculos* a que o autor se refere. No capítulo intitulado **Do mistério da santíssima paixão**, parte romanesca que subsidia a segunda instância, Abel entra no jorro de lembranças de Tiquinho. Este é o responsável por apresentar o seminário ao jovem novato, sendo a partir dessa parceria que a relação entre ambos de desenvolve. Como a figura em exposição é caracterizada pelo ato de *se esconder*, de não dar evidências nítidas da paixão, o que se nota na narrativa é a forma como a arquitetura do *se esconder* se materializa, como se configura.

No início da paixão, ainda em dúvida sobre a verdade desse sentimento, Tiquinho escrevera um diário em que descrevia detalhadamente o que vinha sentindo, mas "com medo de se revelar demais, passou a evitar que Padre Marinho lesse o diário. Ali estavam relatadas as suas alegrias, inquietações e pensamentos sobre Abel. (TREVISAN, 2001, p. 143-44). O diário, fonte primária de exposição sentimental em relação ao companheiro, constitui o ponto de partida para um medo que se apossa do personagem, pondo-o sempre em posição de

recolhimento, como se o temor de revelar as manifestações amorosas fosse mais vergonhoso do que estar apaixonado.

Nesse mesmo tempo inicial do romance, em uma aula de Português, Tiquinho redigira um texto em que, movido por sua imaginação fértil, descrevia Abel. Essa fora a segunda manifestação amorosa do personagem, sendo novamente assolada pelo medo de ser descoberto por completo pelo colega. O texto descrevia Abel como um elegante toureiro, de corpo perfeito e mãos firmes. O exercício não era para ser lido, mas, em função do belo texto, o professor leu determinados trechos em sala:

Abel olhou para Tiquinho com um jeito de perplexidade que não escondia a lisonja e a conivência. Enrubescido, Tiquinho desviou o olhar daquele poço negro. Em todo caso, mais tarde Abel veio perguntar-lhe se Pablo não era ele. Tiquinho titubeou, engasgou e soltou um não com todas as inflexões de um sim. Depois virou inesperadamente as costas e se retirou em pânico. Já não sabia por qual terreno adentrava. (TREVISAN, 2001, p. 147).

A narrativa é cuidadosa em demonstrar personagens homoeroticamente inclinados, que vivem à margem, vivenciando esse momento de flerte. O pânico, o medo, os terrenos inóspitos do coração são elementos que configuram a presença dos óculos escuros acerca dos quais Barthes comenta. Tais óculos, de lentes escurecidas, servem como metáfora, no romance, para um processo não opressivo do protagonista. No mundo imaginado por Tiquinho, personagem que, como visto, tem certa dificuldade em desassociar o real do imaginário, é necessário que haja, para além do olhar amoroso, um artifício que o proteja, mesmo que enganosamente, das mazelas e cruezas da vida real. Os óculos escuros são, para Tiquinho, um escurecimento da realidade opressiva – uma espécie de capa da invisibilidade, comum em narrativas fantásticas –, que o protege de ser descoberto.

A penúltima figura barthesiana que utilizaremos será a da **sedução**. Conforme Barthes:

[...] episódio reputado inicial (mas que pode ser reconstruído *a posteriori*) no decorrer do qual o sujeito amoroso é "seduzido" (capturado ou encantado) pela imagem do objeto amado (nome popular: *amor* à *primeira vista*; nome científico: enamoramento). (2003, p. 301). (Itálico do autor).

Embora pareça curioso, num primeiro momento, trabalharmos a figura da sedução, haja vista que o romance possui esse elemento como expressão pungente na *diegesis*, é necessário que não a tratemos como elemento comum, banalizando ou abordando essa questão com superficialidade. Primeiramente, sedução e erotismo não devem ser estilizados como um só. Ambas as condições são distintas, principalmente no que tange ao literário. Barthes, no trecho

supratranscrito, enxerga a sedução não apenas como algo inicial, mas também como uma cadeia situacional em que o sujeito amoroso se enlaça desde o primeiro momento que encontra o amado.

Nesta figura, chegamos a um ponto determinante para a discussão entre esses dois mundos que Tiquinho permeia, pois é por meio dessa figura que a imaginação do personagem flui num ritmo extremamente intenso. Desde o primeiro instante em que Tiquinho olhou para Abel chegando com as malas no seminário, o mundo real passou a sofrer transformações, transpondo o personagem, agora embevecido pela recente paixão, para um mundo em que seria roubado de si. Uma passagem, em particular, chama a atenção por também mostrar o protagonista numa situação imagética. Aqui, referimo-nos ao momento em que este flerta com um jovem seminarista no momento de culto, na capela. Tal instante se dá na primeira parte do romance, antes da entrada de Abel, o que nos faz perceber que essa transitoriedade de Tiquinho por seus mundos particulares já vinha desde seu *enamoramento* por Abel, ou seja, desde sua *paixão à primeira vista* pelo seu amado e, também, algoz.

Após esse trajeto, a última inflexão será feita por meio da figura das **ideias de suicídio**, inflexão esta feita em relação à terceira instância, pois o que trataremos aqui diz respeito também ao plano arquitetado por Tiquinho para se vingar de Abel. A representação das ideias de suicídio, no âmbito de nossa perspectiva trevisaniana, é uma alegoria do ato final do romance. Figura associada à errância, Barthes explica que "no campo amoroso, a vontade de se suicidar é frequente: um nada a provoca". (BARTHES, 2003, p. 143). Se o desfecho do plano culminou na expulsão de Abel, há que se perceber, com mais clareza, que a partida de Abel traz Tiquinho de volta, de forma abrupta, ao plano do real.

Tiquinho, sentindo-se culpado pelo ocorrido, tem vontade de ver o amado para lhe pedir perdão, mas era impossível, pois "Abel entrou em regime de incomunicabilidade" (TREVISAN, 2001, p. 220), tendo entrado numa espécie de quarentena. Esse isolamento acaba por deixar os outros seminaristas em estado de pânico. A ideia de morte surge em meio ao desespero amoroso.

[—] Quais eram os planos?

[—] A morte de Abel e seu suicídio simultâneo. Tendia mais para o fogo: incendiaria o quarto de Abel e morreria com ele. No final das contas, optou por passar uma noite debaixo da chuva fria do fim do outono. E assim fez, encharcado de no desespero, desejou apanhar uma pneumonia para morrer de amor — como nos dramas antigos, talvez. (TREVISAN, 2001, p. 223).

O personagem nada conseguira com seu desejo de morte. No dia seguinte, ele assiste à partida de Abel junto a seus pais, ainda imaginando que o amado os largaria e correria em sua direção. Abel desapareceu da narrativa da mesma forma que entrara. É nesse instante que Tiquinho entra em choque, correndo para o porão e se autoflagelando: "Nessa mesma manhã, foi encontrado inconsciente, no porão. Tinha a cabeça ferida e os cabelos endurecidos de sangue coagulado" (TREVISAN, 2001, p. 225). Não falava mais uma palavra, tendo vivido os dias subsequentes em estado catatônico. Foi um período de degradação, como se esse período de silêncio, de choque e de crises de tremores no corpo fosse o retorno de Tiquinho à realidade; era como se, após o conhecimento de um mundo parecido com o paraíso, nos braços de Abel, ele agora o tivesse sido afanado, aterrissado de volta ao seu mundo normal, de longos corredores, muros altos e rotina metódica. Preocupados, os professores mandaram Tiquinho para casa, de onde não mais regressaria.

4.2 O sexo em quatro atos

De modo a concluir esse ciclo de investigação sobre o romance escrito por João Silvério Trevisan, ainda são pertinentes determinadas inflexões acerca das premências estudadas no terceiro capítulo. Nesta última etapa da pesquisa, abordaremos, apoiando-nos em algumas afirmações do capítulo interior, como se dava o sexo entre os personagens, de maneira a compreender o modo como essa questão reverbera pelas páginas da obra como uma manifestação estética do homoerotismo na escrita romanesca. Iniciemos essas inflexões percebendo Alberoni:

Para o homem o relacionamento sexual é uma coisa importante, tem necessidade absoluta dele. Nenhuma forma de erotismo cutâneo, muscular, sinestésico, nenhum tipo de intimidade amorosa, nenhum carinho tipo maternal é capaz de substituí-lo e diminuir-lhe a urgência. Para o homem, renunciar ao sexo é tão difícil quanto renunciar a comer ou a beber. (ALBERONI, 1988, p. 88).

O sexo figura, de acordo com o autor, dentre as necessidades básicas do ser humano. Como seres movidos por instintos, os indivíduos exercem sua sexualidade de diversas formas, sendo ela uma materialização do desejo, da vontade de adentrar no outro. Alhures no romance de Trevisan, a sexualidade vem imbricada ao florescer da adolescência e, como fator principal, ao desejo homoerótico. Não nos referimos aqui apenas ao sexo entre os protagonistas, mas sim ao modo como essa questão se manifesta ao longo do romance, sendo também direcionada aos personagens secundários. Se a mencionada inquisição dos doze (provavelmente uma orgia

praticada entre um grupo de seminaristas) não foi especificada pelo narrador, pois este mesmo não tinha conhecimento, em detalhes, do ocorrido, a primeira descrição de como o sexo era vivido no seminário é dada ao leitor por meio da narração do ato de masturbação.

- E a masturbação: era uma forma corrente de exercitar o gozo na solidão?
- Podia se falar em verdadeira epidemia, na verdade. Masturbar-se era não apenas "bater punheta", mas também "matar jacaré" e "tocar bronha". Naquele tempo, o terror do fogo eterno equiparava-se à impetuosidade com que o magma jorrava dos pequenos corpos ansiosos de santidade e prazer. (TREVISAN, 2001, p. 74).

A masturbação no seminário era como uma pandemia, uma maneira de exercitar o pecado que os padres diariamente os lembravam de esquecer. É uma parte da narrativa em que podemos perceber o modo como o desejo sexual, extremamente contido nos jovens seminaristas, era extravasado, posto em vias de expulsão. O narrador memorialístico relata com riqueza de detalhes as formas de masturbação que os seminaristas praticavam, bem como os locais e as maneiras de excitação. É importante frisar que não associamos a masturbação como um elemento homoerótico no texto, mas a compreendemos como um fator corroborante a configuração da ideia de sexo que *Em nome do desejo* concebe.

Se, por um lado, o homoerotismo se configura em três premências, as inflexões nesse tópico giram em torno da assimilação do tema do sexo, estando este alicerçado em quatro atos. Essas etapas são construídas *através* das instâncias já aludidas, ou seja, inflexões, parafusos na engrenagem principal do desejo homoerótico na narrativa. Aqui, vamos perscrutar esses passos da relação sexual na forma narratológica do texto trevisaniano. Como já afirmado anteriormente, a masturbação constitui o primeiro dos atos que levam à configuração da concepção de ato sexual na narrativa. Nada mais óbvio, em se tratando de um romance em que pré-adolescentes são o assunto.

Dentre os atos subsequentes, este primeiro se encontra fortemente acrescido de culpa. Os seminaristas, não suportando o peso dos dias, da rotina massacrante e da saudade da família, acabavam por tratar o próprio corpo como uma espécie de redenção, de escapismo. Não por acaso, quase sempre após se masturbarem, iam diretamente ao confessionário pedir perdão pelo pecado cometido. O medo da ira divina, do sonho com o demônio ou da perda da vida eram elementos que assolavam o imaginário não apenas de Tiquinho, mas de todos os seminaristas, sendo perceptível essa circunstância em razão da forma como o personagem narrador comenta.

[—] O sexo era onipresente, naqueles tempos?

[—] Além de onipresente, o sexo ali era polivalente, como se viu, mesmo contra a vontade inflexível e, muitas vezes, a ira manifesta de Deus. Os sermões insistiam

sobre isso, as palestras regulares do Reitor e do padre espiritual também. A pureza era a virtude que fertilizava o terreno das outras. (TREVISAN, 2001, p. 76). (Grifo nosso).

A massificação da disciplina, além de frequente, era abusiva, intrusiva, pois não apenas os castigos públicos eram temidos, mas também os psicológicos, sendo estes ainda mais temíveis que os primeiros, pois a humilhação detinha um forte poder no processo de construção de identidades que estava em vigor no seminário. Os eleitos deviam evitar o pecado, o que, curiosamente, fazia-os se aproximarem cada vez mais do pecado original. A masturbação, portanto, era o primeiro contato dos seminaristas com o sexo propriamente dito. Nesta argumentação sobre o primeiro ato que move o sexo no romance, uma consideração de Foucault acerca do assunto faz-se necessária, pois o autor aborda a questão da polução noturna, comum entre os seminaristas de *Em nome do desejo*. Atentemo-nos.

Uma vez que ela não passa de um fenômeno da natureza, somente o poder que é mais forte do que a natureza pode nos libertar dela: a graça. Por isso, a não-polução é a marca da santidade, selo da mais elevada castidade possível, benefício que não se pode esperar, não adquirir. O homem, por seu lado, deve permanecer em relação a si mesmo em um estado de perpétua vigilância quanto aos menores movimentos que podem se produzir em seu corpo ou em sua alma. (FOUCAULT, 2004, p. 115).

A posição analítica do autor se insere na perspectiva romanesca, pois, mesmo tendo a noção de ser um fenômeno da natureza, ele alia isso à noção de castidade, fator tão em voga no romance de Trevisan. Quando Tiquinho acorda "ostentando uma enorme mancha na calça do pijama" (TREVISAN, 2001, p. 118), não é um medo banal que o personagem sente, mas sim um desespero profundo, por se somar a isso o fato de ainda desconhecer o próprio corpo. Em uma interessante comparação, o personagem olha seu esperma "como Caim teria olhado o sangue do seu irmão" (TREVISAN, 2001, p. 118). Não basta que os personagens estejam em completo processo de castidade, é necessário que isolem seus pensamentos e os concentrem, quase por completo, em Deus e nos estudos de formação acadêmica.

Aportamos, portanto, no segundo ato: a ideia de Cristo, mais necessariamente a imagem de Jesus Cristo que predominava na mente de Tiquinho. É nela que se concentra o segundo movimento que configura a presença do ato sexual no romance, pois, por meio da masturbação vem a culpa e, por esta, o acolhimento em Jesus, como um protetor, um bálsamo. Não é necessário que nos delonguemos sobre o poder de imaginação que o personagem possuía, pois nessa etapa final da pesquisa tal elemento já se encontra devidamente explicitado. Assim, o sagrado no romance vem moldado como em tons eróticos; mas é necessário um efetivo cuidado nessa argumentação a fim de que não caiamos na perigosa interpretação de que o autor e/ou o

narrador constrói um Deus homossexual. Distante disso. O que consideramos aqui é que, no imaginário de um jovem Tiquinho, Jesus Cristo se presentifica ora como redentor de seus pecados, ora como aprovador de sua relação amorosa com Abel.

Uma das grandes qualidades de Trevisan é justamente essa ousadia em estabelecer um elo conectivo entre dois assuntos polêmicos, quais sejam: a religião e a homossexualidade. Permitimo-nos, nessa parte, citar o conto *Testamento de Jônatas de Deixado a David*, em que é similar a *Em nome do desejo* no que concerne à maneira como o narrador concatena as passagens entre Marcelo e o amado, mesclando-as às releituras bíblicas, conforme descrevemos a seguir, num trecho do conto:

Na cerimônia de Lava-pés, eu participava como acólito do oficiante. Entre os apóstolos, representados naquela tarde, estava meu amigo, o das abobrinhas, com sua batina ainda molhada. Ajudei o padre a enxugar-lhe os pés, pés pontudos e morenos que cheiravam a talco. Enxuguei-os lentamente, olhando como a toalha branca se empapava com a água dos pés. Antes de me levantar, olhei-o. Ele me olhava. Quase lhe sorri.

Enxugou-lhe os pés sem pressa e, enquanto a toalha se molhava, pensou: "Como seria o amor de Cristo pelos seus apóstolos? Como seria o amor deles por Cristo?" (TREVISAN, 1976, p. 87). (Itálico do autor).

Nesta passagem da narrativa, temos o momento em que o personagem lava os pés do protagonista Marcelo, em uma nítida referência ao texto bíblico; contudo, aqui, somos postos frente a um contexto em que o homoerotismo é representado pelo viés da religião, sendo talhado com elegância e cuidado. Da mesma forma como ocorre em *Em nome do desejo*, não é uma apropriação hostil e desmerecedora da bíblia, mas sim uma maneira de o narrador alertar o leitor de que o desejo não deve ser refreado, contido, mas vivenciado, sentido.

Durante todo o romance há a associação de Abel como uma entidade de outra dimensão, como se o personagem não houvesse surgido por acaso, tendo, portanto, sua existência sido causada por algo pré-estabelecido, esperado. A narração nos evidencia um protagonista que se encontra em constante dúvida em relação a Jesus. Essas mesmas dúvidas são o que dão forma para o segundo ato em análise. Nas perguntas lançadas pelo duplo, as respostas, sem que nos esqueçamos, são ditas por Tiquinho adulto, já maduro.

[—] Era assim apaixonado o amor de Tiquinho por Jesus?

^{— [...]} Tiquinho amava com paixão. Mas desconhecia (e inquietava-o) a natureza do amor expresso por Jesus: amai-vos uns aos outros como eu vos amei. Que amor seria esse? Jesus Cristo amaria com a mesma severidade dos velhos superiores? Nesse caso, como permitiria que o apóstolo João recostasse a cabeça em seu peito, se eram proibidos os toques uns aos outros? (TREVISAN, 2001, p. 123).

Por meio desses e de outros questionamentos, a homoerotização de um Cristo imaginado pelo personagem se concretiza. O Eros exerce influência direta na construção da percepção imagética do Messias, alicerçando o sexo no romance como um fator que se vincula não somente ao corpo, mas também ao espírito. Se o protagonista, na infância, indaga-se desta maneira, o adulto que revive as memórias não faz julgamentos, tecendo-as sem realizar concessões ou respostas.

Se com a masturbação e a percepção erótica de Jesus estávamos em um terreno em que a figura de Abel ainda não era fulcral, no terceiro ato há o enquadramento do personagem nessa conjuntura. Isso se dá por que nos referimos, nessa terceira etapa, às visões que Tiquinho tem sobre Abel. Tais visões podem ser consideradas como o prelúdio da relação sexual entre ambos, pois são nelas que o protagonista, antes e depois da relação, ampara-se.

Bataille (2013) aborda a questão da beleza no contexto do erotismo e, dentre outros pontos, argumenta que a beleza é de cunho extremamente subjetivo, variando de acordo com o indivíduo que a aprecia. O autor constrói uma argumentação em que avalia o contexto do belo associado ao humano sempre condicionado a uma espécie de animalização do indivíduo, como se a visão da beleza humana estivesse interligada à condição animal. Para abordar essa questão, utiliza-se do sexo feminino como matéria e afirma que a imagem da mulher não seria catalisadora de desejo se esta não tivesse em si um aspecto animal. Chega a ser curioso o aspecto revelado pelo autor: as partes íntimas, pudendas, animais. Percebemos, portanto, que a sexualidade humana, para Bataille, está intimamente vinculada ao instinto, a uma animalização de que o homem é fruto, não podendo se esquivar dessas condições.

Como demonstrado acima por Bataille, a sexualidade humana é instintiva, associada a uma questão mais animal do que filosófica. As reflexões do autor nos aproximam das visões tidas por Tiquinho, pois em um dos passeios comunitários à praia, os quais eram organizados pelos prefeitos da disciplina, o personagem observa, de longe, o colega correr por entre a praia, de corpo molhado, como se Abel fosse uma espécie de elemento surreal que pairava sobre o espaço litorâneo. "Naquela tarde, pode-se dizer que Abel transfigurou-se no próprio mar. Por isso, Tiquinho amou incondicionalmente o mar" (TREVISAN, 2001, p. 177). As visões, o olhar que o personagem direciona ao outro é como uma escapatória que este encontra por não o ter fisicamente, pois este ato é o que precede a união, de fato, entre ambos.

Por fim, descortina-se o último dos quatro atos configuradores do sexo no âmbito do romance. Nada mais natural que este seja o sexo propriamente dito, a relação sexual que se dá entre os personagens. Após a trinca iniciatória, há o envolvimento amoroso, o desejo em chamas, a fusão dos corpos. O sexo em *Em nome do desejo* é, conforme pôde ser verificado no

decorrer da pesquisa, uma representação do poder masculino. Tiquinho é a representação do *passivo*, enquanto Abel, o *ativo*. Esses papéis são bem delineados na trama, mas acabam por acarretar no protagonista uma espécie de tristeza, como se este fosse obrigado, por toda a eternidade, a se subjugar a Abel. Vejamos:

- Como se configurava essa dicotomia na cabeça de Tico?
- A mesma entre o macho (Abel) e a fêmea (Tiquinho), coisa que o torturava e enchia de ressentimentos. Por exemplo, temia muito compreensivamente que Abel o deixasse de amar e não o respeitasse mais ao comprovar que seu amigo não passava de um fresquinho. (TREVISAN, 2001, p. 194). (Grifo nosso).

A divisão dos papéis é exata, sem redomas, deixando evidente ao leitor a ideia de poder entre os amantes. Já se nota, partindo dessa narração, que a manifestação estética que o sexo atingirá na narrativa não será contemplativa ou pura: surge como pecaminosa, transgressora, um sexo proibido, corrosivo, que é visto a todo instante pelas estátuas de anjos ao longo do seminário. Embora exista culpa por parte de Tiquinho, a relação sexual entre ambos se fincou em sua memória, em seu próprio corpo, tal como cicatriz. Não fora pela básica vontade da curiosidade que os jovens violaram a regra da castidade e não se tornaram *eleitos*: fora pelo desejo, pela ânsia por algo que já se previa indissolúvel, demasiado forte. As marcas desse passado, não por acaso, pesam no protagonista e o faz, com efeito, regressar ao local não somente da edificação, mas das ruínas de seu relacionamento amoroso. Se ainda há uma reconstrução possível, isso não nos é dado a saber, mas se o regresso ao passado não cura feridas, ao menos as revivem, trazendo de volta ao imaginário o que um dia fora felicidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura produzida por João Silvério Trevisan ocupa lugar de destaque no cenário artístico-literário da contemporaneidade. Desde que emergiu para o grande público na década de setenta, o escritor se consolidou na literatura por meio da singularidade com que tratava em suas narrativas o tema do homoerotismo, bem como pelas inovações estéticas que propunha. Sua escrita se situa num espaço de opressão, fazendo-nos perceber que o processo social pelo qual o país passava na época em que surgiu no meio artístico, provavelmente, refletiu na forma como criava e estruturava suas histórias, seus personagens, que, quase sempre, encontram-se imersos num contexto familiar. A imposição da família e o processo de redoma social que implica uma série de fatores morais e religiosos se tornaram características da escrita do autor paulista que, atualmente, figura como um dos grandes ativistas dos direitos homossexuais no país.

Um dos fatores que chamou a atenção durante nossa investigação foi como a sexualidade é tida no cenário romanesco. Buscamos, como introito à análise, uma passagem por entre a história da sexualidade, com um posicionamento que nos evidenciou que o erótico, independentemente da época, está condicionado a fatores histórico-sexuais que foram sendo transmitidos de geração a geração, de modo a haver uma politização do sexo, mesclando-o a contextos que envolvem poder e dominação. A forma como a literatura absorveu a (homo)sexualidade através dos tempos é vista em *Em nome do desejo*, contudo, numa espécie de fábula, em que o sonho, a imaginação e a aventura são os elementos propulsores da narrativa.

É inegável o fato de que o desejo pode se traduzir de diversas formas, e, na literatura, essa afirmação se mostra ainda mais contundente em razão das manifestações sociais que o tema suscita. A análise que foi empreendida no percurso da presente dissertação trouxe à superfície algumas questões que a obra trevisaniana catalisa. Com a incumbência de investigar as tessituras homoeróticas no romance *Em nome do desejo*, delineamos um caminho em que pudemos perceber desde o termo que devemos empregar até as instâncias que configuram o homoerotismo na narrativa. O autor abordou o tema do desejo homoerótico vinculado a um universo religioso – o seminário –, e, neste cenário, em que a personificação celestial de Abel ocorre moldada pelo olhar de fascínio de Tiquinho, diversos temas foram tratados como, por exemplo, a percepção imagética do personagem, o sexo como determinante do amor homoerótico, bem como a religião enviesada por essas questões.

A *diegesis* romanesca nos coloca frente a um discurso metafórico que une religião ao tema do homoerotismo, sendo a partir dessa perspectiva que a narrativa toma fôlego. Se na fase inicial da obra o seminário é apresentado ao leitor, na segunda, conhecemos Abel e, paulatinamente, por intermédio das memórias de Tiquinho, o modo como esse personagem se

constrói pelo olhar do outro. É nesse processo de configuração do personagem que o discurso da narrativa toma corpo e passamos a compreender o desejo e o delírio que tomam conta dos personagens, principalmente no que tange a Tiquinho. O homoerotismo é não apelativo, conduzido de maneira suave, sem exageros, dando-nos a convicção de que o romance não se presta a qualquer tipo de maniqueísmo. O que o texto de Trevisan nos oferece é a história de um desejo que brota inicialmente do coração de um menino, ainda ingênuo, mas carregado de sinceridade.

Em nome do desejo pode ser considerado um romance polifônico, conforme investigação empreendida no segundo capítulo. O que se percebe no romance é que, partindo do dialogismo interno ao texto, há uma conexão com outros discursos que são imanentes à obra, tornando-a um reduto de vozes sociais potencializado por discursos polêmicos ainda considerados como não dizíveis. Partindo da imersão investigativa que realizamos, no intuito de circunspecionar a tessitura do amor homoerótico no romance, pudemos notar a prevalência de três instâncias que regulam essa questão estética no romance.

Esses estágios da configuração do homoerotismo foram perceptíveis somente após a análise realizada acerca da polifonia, pois foi graças a uma investigação detida sobre a questão interna ao romance que pudemos chegar a esses dados, enxergando a construção narratológica solidificada num processo dialógico, polifônico, sendo estratificados em etapas quanto à edificação do homoerotismo não apenas nos personagens, mas também no espaço que os cerca.

Se a literatura de Trevisan se enquadrada na chamada literatura de margem, ou se sua linguagem se caracteriza com aquela denominada linguagem marginal, são pontos acerca dos quais não buscamos discorrer, tendo-nos centrado numa perspectiva analítica do romance, compreendendo e realizando uma análise puramente estética, para a qual nos cercamos de teorias que nos subsidiassem na busca por um melhor resultado na pesquisa. É indubitável que os elementos adjacentes ao texto foram e são corroborantes a um melhor discernimento do texto literário, mas estes, por eles mesmos, já serviriam de matéria para outro estudo, por isso, foi importante o posicionamento crítico que tivemos, sendo utilizado, primordialmente, o romance como objeto a ser compreendido.

Se o coração do jovem Tiquinho foi capaz de guardar, por décadas, um relacionamento amoroso vivido num passado sofrido e cheio de encruzilhadas, com caminhos espinhosos e descobertas perigosas, a literatura de João Silvério Trevisan não passa despercebida na conjuntura literária contemporânea. Esperamos que, com esse trabalho, outras pesquisam sejam feitas sobre a literatura homoerótica brasileira, de forma a solidificar essa área de concentração de estudos literários.

Bibliografia

Do autor:
TREVISAN, João Silvério. Testamento de Jônatas deixado a David . São Paulo: Brasiliense 1976.
Vagas notícias de Melinha Marchiotti. São Paulo: Global, 1984.
O livro do avesso/O avesso do livro. São Paulo: Ars Poética, 1992.
Troços e destroços . Rio de Janeiro: Record, 1997.
Em nome do desejo . 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.
Em nome do desejo. São Paulo: Max Limonad, 1982.
Pedaço de mim . Rio de Janeiro: Record, 2002.
Ana em Veneza. São Paulo: Círculo do livro, 1994.
Dissertações e Teses:
COSTA CRUZ, Rosemário da. O risco à beira do abismo: homoafetividade e crítica da cultura em João Silvério Trevisan. 207 f. 2007 (Mestrado em Letras e Linguística) – Instituto de Letras Universidade Federal da Bahia, 2007.
MARQUES JUNIOR, José Nelson. Encontrando o céu que um dia me prometeste: um estudo sobre a formação da identidade masculina no romance Em nome do desejo, de João Silvério Trevisan. 87 f. 2007 (Mestrado em Literatura Brasileira) — Instituto de Letras Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2007.
SOUZA, Warley Matias de. Literatura homoerótica: o homoerotismo em seis narrativas brasileiras. 142 f. 2010. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras Universidade. Federal de Minas Gerais 2010. Disponível em

http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ECAP-8BRF39 Acesso em 10/05/2013.

VENTURELLI, Paulo Cesar. A carne embriagada: uma leitura em torno de João Silvério Trevisan. 234 f. 1993 (Mestrado em Letras) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, 1993.

_. Deus e o diabo no corpo dos meninos – sexualidade, ideologia e literatura: diálogos. In: FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristovão; CASTRO, Gilberto de (orgs.): Diálogos com Bakhtin. Curitiba, Editora UFPR, 2007.

Gerais:

ALBERONI, Francesco. O erotismo. Rio de Janeiro, Rocco, 1988.

AQUINO, Marçal. **Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ASSIS, Machado de. **Dom casmurro**. São Paulo: Germape, 2000.

AZEVEDO, Aluízio. O cortiço. 33ª ed. São Paulo: Ática, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética:** a teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 2010.

_____. **Estética da criação verbal**. 6ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2013.

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

BARTHES, Roland. Fragmentos de um discurso amoroso. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BATAILLE, Georges. **A parte maldita -** precedida de a noção de dispêndio. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. **As lágrimas de Eros**. São Paulo: Sistema solar, 2012.

_____. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BAUDRILLARD, Jean. À sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BOSI, Alfredo. **Céu, Inferno:** ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2003.

BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. 35ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOURDIEU, Pierre. A dominação masculina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

BULHOES, Marcelo Magalhães: **Leituras do desejo:** o erotismo no romance naturalista brasileiro. São Paulo: Edusp, 2003.

CAMINHA, Adolfo. **Bom crioulo.** São Paulo, Hedra, 2009.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade:** estudos de teoria e história literária. 12ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.

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

CASTELLO BRANCO, Lúcia. **Eros travestido:** um estudo do erotismo no realismo burguês brasileiro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1985.

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

_____. A face e o verso: estudos sobre o homoerotismo II. São Paulo: Escuta, 1995.

DOURADO, Autran. Três histórias no internato. *In*: **Solidão Solitude**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

DUMOULIÉ, Camille. O desejo. Petrópolis – RJ: Vozes, 2005.

DURIGAN, Jesus Antônio: Erotismo e literatura. São Paulo: Ática, 1985.

FARACO, Carlos Alberto et. al. Diálogos com Bakhtin. Curitiba, Editora UFPR, 2007.

FARIA, Octavio de. **Tragédia burguesa**. Rio de Janeiro: Instituto nacional do livro, s/d (4 vols.).

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**: a vontade de saber. J. A. Guilhon Albuquerque. 14ª ed. Rio de Janeiro: Graal, vol. 1, 2001.

_____. **História da sexualidade**: o cuidado de si. J. A. Guilhon Albuquerque. 7ª ed. Rio de Janeiro: Graal, vol. 3, 2002.

_____. **História da sexualidade**: o uso dos prazeres. J. A. Guilhon Albuquerque. 9ª ed. Rio de Janeiro: Graal, vol. 2, 2001

FRANCONI, Rodolfo A. **Erotismo e Poder na ficção brasileira contemporânea**. São Paulo: Annablume, 1997.

GARCIA, Wilton. **A forma estranha:** ensaios sobre cultura e homoerotismo. São Paulo: Pulsar, 2000.

GARCIA, Wilton: Homoerotismo e imagem no Brasil. Editora: U.N. Nojosa, 2004.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade**: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. São Paulo: Editora UNESP, 1993.

_____. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Editora UNESP, 1981.

GOFFMAN, Erving. Manicômios, prisões e conventos. São Paulo: Perspectiva, 1974.

GUIMARÃES ROSA, João. Grande sertão: veredas. São Paulo: Nova fronteira, 2001.

JUNKES, Lauro. **Romancistas e a teoria do romance**. Revista Anuário de Literatura. 1997. p. 131-158.

HECKER FILHO, Paulo. Internato. In. Juventude. Porto Alegre: Sulina, 1998.

LOPES, Denilson. **O homem que amava rapazes e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

ORTEGA, Francisco. Genealogias da amizade. São Paulo: Iluminuras, 2002.

PLATÃO. O banquete. M&M editores Ltda. Pará de Minas, 2003.

POMPÉIA, Raul. O Ateneu. São Paulo: Hedra, 2008.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. 2ª ed. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2014.

RUFFATO, Luiz. (Org.). **Entre nós:** contos sobre homossexualidade. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.

SOUZA JÚNIOR, José Luiz Foureaux de. (Org.). **Literatura e Homoerotismo:** uma introdução. São Paulo: Scortecci, 2002.

_____. **Herdeiros de Sísifo:** teoria da literatura e homoerotismo. Aldrava Letras e Artes, 2007.

TACCA, Oscar. As vozes do romance. 2ª ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1978.

THOMÉ, Ricardo: **Eros proibido**: as ideologias em torno da questão homoerótica na literatura brasileira. Rio de janeiro: Nova razão cultural, 2009.

TODOROV, Tzvetan. As estruturas narrativas. São Paulo: Perspectiva, 2011.

TREVISAN, João Silvério. **Seis balas num buraco só** – a crise do masculino. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. **Devassos no Paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. Rio de Janeiro: Record, 2000.

WATT, Ian. **A ascensão do romance:** estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Companhia das Letras.