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

“HEI DE CONFESSAR-TE UM DIA O MEU DESEJO”: O ROMANCE HOMOERÓTICO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO E A ESTÉTICA DA ABSOLVIÇÃO

Tangará da Serra
Faculdade de Letras da UNEMAT
2019

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

"HEI DE CONFESSAR-TE UM DIA O MEU DESEJO":
O ROMANCE HOMOERÓTICO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO E A ESTÉTICA DA ABSOLVIÇÃO

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação *stricto sensu* em Estudos Literários (PPGEL), da Faculdade de Letras da Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT, como requisito final para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura brasileira (Doutorado).

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

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

Coorientador: Prof. Dr. Emerson da Cruz Inácio (USP).

Tangará da Serra
Faculdade de Letras da UNEMAT
2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial desta tese, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Walter Clayton de Oliveira CRB 1/2049

SILVA, Samuel Lima da.

S586h "Hei de confessar-te um dia o meu desejo": o romance homoerótico brasileiro contemporâneo e a estética da absolvição / Samuel Lima da Silva – Tangará da Serra, 2019.

151 f.; 30 cm.

Trabalho de Conclusão de Curso (Tese/Doutorado) – Curso de Pós-graduação Stricto Sensu (Doutorado) Estudos Literários, Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas e Linguagem, Câmpus de Tangará da Serra, Universidade do Estado de Mato Grosso, 2019.

Orientador: Walnice Aparecida Matos Vilalva
Coorientador: Emerson da Cruz Inácio

1. Em nome do desejo. 2. Mil rosas roubadas. 3. O amor dos homens avulsos. 4. Absolvição. 5. Narradores. I. Samuel Lima da Silva. II. "Hei de confessar-te um dia o meu desejo": o romance homoerótico brasileiro contemporâneo e a estética da absolvição.

CDU 821.134.3(81)

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

Tese intitulada **"Hei de confessar-te um dia o meu desejo": o romance homoerótico brasileiro contemporâneo e a estética da absolvição**, de autoria do doutorando **Samuel Lima da Silva**, avaliada e aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes docentes:

_____

Prof.ª Dr.ª Walnice Aparecida Matos Vilalva (UNEMAT)
(Orientadora - Presidente)

_____

Prof. Dr. Mário Cesar Lugarinho (USP)
(Avaliador - convidado)

_____

Prof. Dr. Alexandre Mariotto Botton (UNEMAT)
(Avaliador - convidado)

_____

Prof.ª Dr.ª Lilian Reichert Coelho (UFSB)
(Avaliadora – convidada)

_____

Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim (UFSCar)
(Avaliador - convidado)

Tangará da Serra
Faculdade de Letras da UNEMAT
2019

XVII

Poema para o meu amor doente

Hoje roubei todas as rosas dos jardins
e cheguei ao pé de ti de mãos vazias

(Eugénio de Andrade)

Confissão

III

Hei-de confessar-te
um dia
o meu desejo
um anjo
que me acaricie devagar o clitóris
as pernas entreabertas
ao meu beijo

(Maria Teresa Horta)

DEDICATÓRIA

Para meus pais, *Joana* e *José Cavalcante*,
sempre presentes.

AGRADECIMENTOS

Expresso minha gratidão aos seguintes:

Ao Deus em que acredito e confio, por tudo.

À minha orientadora e amiga, Prof.ª Dr.ª Walnice Vilalva, pelo apoio sempre constante em meus estudos e, sobretudo, por ser tão presente em minha vida. Seria impossível chegar até aqui sem os seus ensinamentos. Quando mais novo, ao me aceitar como orientando de iniciação científica, tinha início uma bonita e afetuosa parceria. Obrigado por tudo.

Ao meu coorientador, Prof. Dr. Emerson Inácio, pelas colaborações e bate-papos sempre tão irreverentes. Certamente, uma figura que me inspira em minha vida profissional.

Ao professor Dr. António Manuel, da Universidade de Aveiro, meu supervisor de Doutorado Sanduíche, em Portugal, pelos ensinamentos e direções que me instruiu nesse caminho árduo da pesquisa acadêmica.

Aos professores Drs. Lilian Reichert (UFSB) e Pedro Mandagará (UnB), pelas importantes contribuições em minha banca do Exame de Qualificação.

Ao professor Dr. Jorge Valentim (UFSCar), por ser essa figura tão humana e calorosa, indicando-me caminhos teóricos, sempre tão disponível e profissional.

Aos professores Drs. Mário César Lugarinho (USP) e Alexandre Botton (UNEMAT), pelas arguições brilhantes e pontuais em minha Banca de Defesa.

À UNEMAT, meu local de estudos desde a iniciação científica.

À USP, pelo acolhimento, em 2015, ano em que cursei disciplinas complementares nos departamentos de Estudos Comparados de Literatura Portuguesa e Literatura Brasileira.

À Universidade de Aveiro, pela oportunidade em me receber para a realização do meu Doutorado Sanduíche.

À minha irmã, Leuzivânia, também ela uma companheira nesse mundo intenso da pós-graduação.

À minha amiga, Jeciane de Paula, pelo companheirismo e amizade desde o início do Mestrado. Como ela mesma disse, “foram as nossas aventuras que deram colorido ao percurso”.

Ao meu amigo, Dimas Evangelista, por todas as conversas europeias regadas a vinho e músicas *pop*.

À minha amiga, Agna Baldissarelli, por ser companheira de estudos e confidências durante meu curso de Doutorado.

Ao André, secretário do programa de pós-graduação *stricto sensu* em Estudos Literários (PPGEL), da UNEMAT, pelo profissionalismo e cordialidade.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pela bolsa de estudos concedida, sem a qual, possivelmente, não teria conseguido dedicar-me a contento a essa empreitada.

RESUMO

SILVA, Samuel Lima da. *"Hei de confessar-te um dia o meu desejo"*: o romance homoerótico brasileiro contemporâneo e a estética da absolvição. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL/UNEMAT. Tangará da Serra/MT, Brasil, 2019. Orientador: Walnice Aparecida Matos Vilalva. Coorientador: Emerson da Cruz Inácio.

A presente tese investiga três romances da literatura brasileira contemporânea, quais sejam: *Em nome do desejo* (1985), de João Silvério Trevisan; *Mil rosas roubadas* (2014), de Silviano Santiago; e *O amor dos homens avulsos* (2016), de Victor Heringer. Todos os romances articulam noções de memória, desejo, corpo e homoerotismo, tendo como pedra de toque o desejo de absolvição por parte dos protagonistas. A forma de configuração de resgate do passado estabelecida pelos narradores culmina em um processo doloroso de reconstrução de si mesmo, bem como do Outro apaixonado. Partindo dessas questões, propõe-se uma averiguação do discurso amoroso nos romances em questão, percebendo, por meio da figura do *Escalpelado* (BARTHES), bem como do *Chiffonnier* (BENJAMIN), a corporificação de uma *estética da absolvição*.

Palavras-chave: Em nome do desejo. Mil rosas roubadas. O amor dos homens avulsos. Absolvição. Narradores.

RÉSUMÉ

SILVA, Samuel Lima da. *"Je t'avouerai un jour mon désir"*: le roman homoérotique brésilien contemporain et *l'esthétique de l'absolution*. thèse de doctorat. Programme d'études supérieures en études littéraires – PPGEL/ UNEMAT. Tangará da Serra/MT, Brésil, 2019. Guidant: Walnice Aparecida Matos Vilalva. Co-orientateur: Emerson da Cruz Inácio.

Cette présente thèse explore trois romans de la literature brésilienne contemporain: *En Nom du Désire*, en portugais, *Em Nome do Desejo* (1985) de João Silvério Trevisan; *Mile roses volées*, en portugais, *Mil rosas roubadas* (2014) de Silvano Santiago; et *L'amour des hommes détachés*, en portugais, *O amor dos homens avulsos* (2016) de Victor Heringer. Tous les romans articulent et expriment notions de mémoire, désire, corps et homoérotisme. Les trois oeuvres ont comme point central le désire des protagonistes pour l'absolution. La façon de la configuration de reprendre le passé établi par les narrateurs culmine dans un procès douloureux de reconstrution de si propre, bien comme de l'Autre passionné. À partir de ces questions, on propose une recherche du discours amoureux aux romans en question, en apercevent, à travers de la figure du *Scalpel* (BARTHES), comme du *Chiffonnier* (BENJAMIN), l'incarnation d'une *esthétique de l'absolution*.

Mots-clés : Em Nome do Desejo. Mil rosas roubadas. O amor dos homens avulsos. Absolution. Narrateurs.

ABSTRACT

SILVA, Samuel Lima da. *"I will confess to you one day my desire"*: the contemporary brazilian homoerotic novel and the aesthetics of absolution. Doctoral thesis. Graduate Program in Literary Studies – PPGEL/UNEMAT. Tangará da Serra/MT, Brazil, 2019. Advisor: Walnice Aparecida Matos Vilalva. Co-advisor: Emerson da Cruz Inácio.

This thesis investigates three novels of the contemporary brazilian literature, namely *Em Nome do Desejo* (1985) by João Silvério Trevisan; *Mil Rosas Roubadas* (2014) by Silviano Santiago; and *O Amor dos Homens Avulsos* (2016) by Victor Heringer. All the novels deal with concepts of memory, desire, the body and homoeroticism, having as its touchstone the desire some of the characters have for absolution. The configuration set by the narrators for bringing the past back culminates in a painful process of self-reconstruction, as well as of the lover's Other self. In the light of these issues, an investigation of the love discourse present in the novels in question is proposed, leading to the perception, through the figure of the *Escalpelado* (BARTHES), as well as of the *Chiffonnier* (BENJAMIN), the embodiment of an *aesthetics of absolution*.

Keywords: Em Nome do Desejo. Mil Rosas Roubadas. O Amor dos Homens Avulsos. Absolution. Narrators.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....**15**

∞

CADERNO I
DELE & SOBRE ELE
***Em nome do desejo*, de João Silvério Trevisan**

Da pele descartável e da memória reconstruída

1. **Trevisan em território contemporâneo**.....**21**
1.2 **Um escalpelado padece no paraíso**.....**31**
1.3 **Da imaginação e memória**.....**39**
1.4 **Do corpo violado/ Do gozo escarnado**.....**48**
1.5 **Do crânio maldito**.....**56**
1.6 **A absolvição pela memória: *o anjo e o pupilo***.....**63**

∞

CADERNO II
POR ELE & EM MIM
***Mil rosas roubadas*, de Silviano Santiago**

O biógrafo perdido no labirinto em ruínas

2. **"Perco meu Biógrafo" – *Santiago e seu labirinto***.....**75**
2.1 **Do arrependimento e das memórias montadas**.....**81**
2.2 **Do *Chiffonnier* que recolhe os cacos**.....**88**
2.3 **A efígie do Outro em mim**.....**95**
2.4 **A absolvição pelo verbo: *o garimpeiro e o biógrafo***.....**100**

∞

CADERNO III
POR NÓS
O amor dos Homens Avulsos, de Victor Heringer

Eu narro, Eu me reparo

3. **O abismo da memória – *Camilo e Cosmim***.....**112**
3.1 **Da culpa e da condição atual**.....**122**
3.2 **A absolvição pelo Outro, *ou a eterna busca por redenção***.....**128**

CONCLUSÃO.....**138**

BIBLIOGRAFIA.....**144**

Observação:

A presente tese estrutura-se formalmente em três cadernos, sendo cada um deles respectivo a um romance objeto de análise desta pesquisa. Tal arquitetura metodológica foi concebida por acreditarmos que as análises ficam melhor agrupadas e organizadas dessa forma.

INTRODUÇÃO

Desejo, corpo, redenção, culpa e narração. Esses cinco elementos asseguram muito da perspectiva literária dos romances que constituem objetos de análise na presente tese. A literatura de tematização homoerótica vem crescendo paulatinamente e demonstrando força e sustentabilidade na academia e nos circuitos de leitura, representando uma série de personagens que, outrora, não obtinham voz. Em uma escala maior, o tema da sexualidade e todas as suas acepções vêm galgando e formando um filão crítico-teórico que, inclusive, tem lançado olhar sobre obras literárias de séculos passados, sob a iluminação de teorias acerca das sexualidades, surgidas na contemporaneidade.

O corpo, o desejo, o deboche, o (homo)erotismo, as representações identitárias dos sujeitos, bem como outros caminhos que a sexualidade representa e que são plasmados nas obras literárias, constituem para o campo dos estudos literários um território ainda bastante inexplorado, repleto de substâncias e características que, quando bem averiguadas em um enredo, preenchem vazios e recobrem de valor significativo a própria literatura. O corpo, como um reduto de possibilidades, e o desejo, ainda figurando como uma questão que demanda maior investigação, despontam na literatura contemporânea como um de seus principais temas e preocupações no que concerne à problemática da representação do sujeito homoerótico.

A abordagem de textos literários que tratam do amor homoerótico como tema central de suas narrativas exige certo cuidado e perspicácia, tanto por parte do leitor, quanto do escritor. Trabalhar com o homoerotismo e sua representação é, também, compreender o modo como essas questões estão postas na sociedade em que vivemos. A diegese que ali se apresenta, em muito, inspira-se e embebe-se do cotidiano dos *gays*, *lésbicas* e *trans*, que são comumente assassinados em praças e calçadas das ruas pelas quais passamos. Dessa forma, o olhar atento, a visibilidade aguçada para aquilo que nos cerca é de fundamental relevância para que se compreenda muito daquilo que está sendo posto em vias de representação literária.

Refletir acerca do desejo homoerótico na literatura é provocar reflexão, principalmente, acerca do corpo e, também, da culpa. Culpa esta impugnada socialmente aos indivíduos *gays* que sofrem diariamente o expurgo social. Foi somente a partir do modernismo que a literatura brasileira passou a tratar abertamente dessa questão, no entanto, foi apenas na contemporaneidade que os romances e contos passaram a possuir uma envergadura mais séria do ponto de vista estético-literário, bem como de representar uma causa ou bandeira a ser levantada.

Justamente no tocante a essa questão entre literatura e sociedade é que os textos literários de cunho homoerótico suscitam polêmicas e contestações em muitos contextos acadêmicos. A questão entre o cânone e a margem, por exemplo, constitui um dos pontos que mais chamam a atenção nesse contexto, haja vista certo impedimento em relação a obras desse segmento que possam adentrar na denominada *boa literatura*. Provavelmente, esse interdito frente a obras relacionadas à homossexualidade ainda provém da resistência e do preconceito que permeiam o circuito acadêmico, embora, como apontado anteriormente, essas literaturas tenham se mostrado detentora de qualidade estética e de intenso senso crítico e, às vezes, de um deboche necessário à heteronormatividade.

Outra questão introdutória que merece destaque diz respeito à opção conceitual de utilizar o termo *homoerotismo* na presente pesquisa, em especial, por atualmente existirem novos conceitos que circundam diversas análises no universo acadêmico, tais como *masculinidades*, *homoafetividades*, *dissidências sexuais* ou, até mesmo, o uso do próprio termo *homossexualidade*. Nesse horizonte, a presente pesquisa insere-se nos estudos sobre *homotextualidade*, ou seja, quando é valorado o texto literário, sendo dele – e por meio dele – que as questões referentes à sexualidade emanam. Entretanto, não é refutado, em qualquer momento, o olhar amplo para as questões sociais que cercam a homossexualidade, principalmente quando o objeto em análise é o romance escrito por Trevisan, cujo grito social é mais abrangente e agudo.

Dessa forma, desde que o termo homoerotismo foi redescoberto no Brasil, por meio dos estudos do psicanalista Jurandir Freire Costa[1], em início dos anos 1990, não houve um rebaixamento no que concerne à importância desse conceito. Pelo contrário: os avanços nas pesquisas (nas artes, de modo geral) e em novas conceituações acerca da homossexualidade só puderam ser alcançados mediante os esclarecimentos e estudos que foram – e ainda são – realizados, tendo o homoerotismo como mola-mestra de suas acepções.

[1] "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).

Partindo dessas questões supramencionadas, a presente tese toma para investigação três romances da literatura brasileira contemporânea, quais sejam: *Em nome do desejo*[2] (1985), de João Silvério Trevisan; *Mil rosas roubadas* (2014), de Silviano Santiago; e *O amor dos homens avulsos* (2016), de Victor Heringer. O intuito é avaliar como o tema do homoerotismo se encontra configurado nas respectivas diegeses. A trinca de obras selecionadas apresenta narradores que viveram um relacionamento homoerótico, mas que, no presente, são representados como sujeitos desolados, assolados pela perda do sujeito amado. Enquanto *Em nome do desejo* apresenta Tiquinho, um narrador que fará uma confissão ao seu duplo, em *Mil rosas roubadas*, há a presentificação de um protagonista que se confessa por meio da escrita biográfica referente ao amigo pelo qual sempre fora apaixonado; por fim, em *O amor dos homens avulsos*, o narrador Camilo padece pelo assassinato de seu primeiro e único amor, Cosme.

No âmbito do campo dos estudos sobre literatura e homoerotismo, mais especificamente sobre a fortuna crítica do romance *Em nome do desejo*, a maior parte das pesquisas se encontra voltada para o lado crítico e ensaísta do autor paulista, ao passo que outra pequena parcela volta-se para a averiguação da sexualidade no interior de espaços fechados, como, por exemplo, o seminário, ambiente em que a trama ocorre. A relevância da presente tese dá-se no embate comparativo que é realizado entre *Em nome do desejo*, *Mil rosas roubadas* e *O amor dos homens avulsos*, considerando-se que a fortuna crítica acerca das obras escritas tanto por Silviano Santiago, quanto por Victor Heringer, mostra-se, ainda, extremamente parca[3]. Quando se trata de *Mil rosas roubadas*, há somente artigos que abordam, primordialmente, a questão da crítica e ficção, ou então, a relação entre o enredo do romance e a vida do próprio escritor; no tocante ao romance de Heringer, poucos artigos foram encontrados, devido também ao fato de ser uma obra bastante recente.

Para além do embate sobre obras publicadas em momentos distintos, a originalidade desta tese se encontra naquilo que intitulamos de *estética da absolvição*, engendrada, nos romances em questão, entre memória e sexualidade. Há, de um lado, o

---

[2] Algumas das discussões levantadas nesta tese tiveram início em minha pesquisa de Mestrado, defendida no ano de 2014, também junto ao programa de pós-graduação da UNEMAT, sob mesma orientação. A dissertação é intitulada "Santa é a carne que peca" – estudo sobre o homoerotismo na obra *Em nome do desejo*, de João Silvério Trevisan", podendo ser acessada por meio do seguinte *link*: <http://portal.unemat.br/media/files/SAMUEL-LIMA-DA-SILVA_v2.pdf>.

[3] Em função de as obras terem sido publicadas em 2014 e em 2016, respectivamente, não foi encontrada, em nossas buscas, no banco de dissertações e teses da CAPES, até o fechamento do presente estudo, qualquer tese ou dissertação que tivesse selecionado *Mil rosas roubadas* ou *O amor dos homens avulsos* como *corpus* central das análises.

escalpelado barthesiano, com toda sua sensibilidade, para, do outro, haver o *chiffonnier* benjaminiano, recolhendo e remontando os destroços de sua vida amorosa ao lado de Zeca. Por meio dessas duas figuras (os narradores), e também pela manifestação da confissão como pilar central das narrativas, é que o desejo homoerótico e a busca por uma absolvição, advinda de uma culpa passada, são configurados; eu confesso, eu me vasculho, eu necessito de libertação.

A metodologia empregada na tese é concernente a uma pesquisa de análise estética, ou seja, privilegiando o texto como um reduto de interpretações, de lacunas e de possibilidades analíticas. Optou-se por não ceder espaço demasiado para capítulos que versassem sobre teorias e crítica literária, mas buscou-se mergulhar nos romances e extrair deles todas as respostas de que precisamos. Quase todo o percurso analítico empreendido traz imbricadas teoria e análise, evidenciando e iluminando o texto literário.

Já o romance escrito por Silviano Santiago pode ser pensado sob duas esferas: a da autoficção e a da compreensão da obra como um universo fictício, não concedendo espaço em demasia para o lado relacionado à vida do autor. Em recentes entrevistas, o escritor afirmou ser a obra baseada em sua relação com o amigo Ezequiel Neves, falecido em 2010, em decorrência de um câncer. Esse jogo entre verdade e ficção, narrativa e alter ego do escritor, tem se tornado bastante frequente na contemporaneidade, com o próprio Santiago tendo representado destaque no que tange a esse aspecto, em obras como *Em liberdade* (1981) e, mais recentemente, *Machado* (2016). É justamente por essa questão entre o forte caráter biográfico da obra e seu flerte com outros gêneros, tais como o diário, o ensaio e a autobiografia, que a prosa de *Mil rosas roubadas* se torna extremamente substanciosa.

Leyla Perrone-Moisés[4] (2016) afirma que esse estilo de escrita vem obtendo destaque e frequência na literatura brasileira, sobretudo, a partir da década de 1980. Essa mescla entre ensaio, romance, diário íntimo, dentre outros, tem acenado como uma constante, que tende a se firmar cada vez mais em nosso painel literário. No entanto, no presente estudo, compreende-se a prosa de Santiago como essencialmente do gênero romanesco, principalmente em razão de esse gênero possuir uma flexibilidade maior que os outros no que se refere à representação e à estruturação de histórias.

A tese se encontra organizada sob uma estrutura metodológica que compreende três cadernos, possuindo, cada um, subtópicos internos. A opção por elaborá-la dessa

[4] Em livro publicado recentemente, intitulado *Mutações da Literatura no século XXI* (2017). Vide Bibliografia.

forma foi delimitada graças à maneira arranjada e clara que a divisão em três partes oferece. Assim, o primeiro caderno, intitulado *Dele & Sobre ele*, é a parte da pesquisa na qual investigamos o romance *Em nome do desejo*, de João Silvério Trevisan; o segundo, por sua vez, denominado *Por ele & Em mim*, destina-se ao estudo do segundo romance objeto da tese, *Mil rosas roubadas*, de Silviano Santiago; e, por último, o terceiro caderno, cujo título é *Por Nós*, averigua *O amor dos homens avulsos*, de Victor Heringer. Disposto desta forma, o estudo oferece maior fluxo organizacional e direciona o leitor de maneira mais coesa aos processos analíticos empreendidos.

No primeiro bloco, composto por seis tópicos, investigamos detidamente o romance escrito por Trevisan. O intuito é que se prepare o leitor para que, ao longo da análise, durante profundas averiguações das obras literárias, seja evidenciada a corporificação de uma estética da absolvição. Quase todos os títulos dos tópicos que compõem a tese são metafóricos, refletindo sobre um ponto em específico do texto em evidência. Este primeiro bloco é aquele que trará o conceito de literatura brasileira contemporânea, bem como o do *escapelad*o barthesiano, e, principalmente, realizará um mergulho na obra, de forma a percebermos o modo como os elementos constituintes da estética da absolvição são alicerçados.

No segundo caderno, composto por cinco tópicos, é analisado *Mil rosas roubadas*, de Silviano Santiago. A proposta de análise firma-se na percepção do narrador-protagonista como análoga à figura do narrador trapeiro, mais especificamente, do *chiffonnier* benjaminiano. Será avaliada a questão da memória, do desejo perdido, da solidão do narrador autodiegético e da morte, de maneira que possamos abarcar o modo como a absolvição é presentificada nesse romance. Desta forma, há um tópico em destaque que percorre analiticamente esse elemento na trama, percebendo suas características e injunções no enredo.

No terceiro e último bloco, composto por três tópicos, é quando analisamos o romance escrito por Victor Heringer, *O amor dos homens avulsos*, com bases metodológicas semelhantes às dos cadernos anteriores. Dos romances analisados na presente tese, este último possui maior brevidade no enredo, diferenciado-se dos demais, mas, em contrapartida, mostra-se mais denso devido tratar-se de um enredo que explora o tema de um assassinato. Realizou-se uma análise que percebe o narrador como uma figura altamente desolada, que consegue exorcizar-se de seus demônios graças à chegada do menino Renato em sua vida.

CADERNO I
DELE & SOBRE ELE
Em nome do desejo, de João Silvério Trevisan

Da pele descartável e da memória reconstruída

O que seria então o demônio?
- Quem saberá? Talvez fosse o lado mais obscuro da paixão.
(Trevisan, p. 205)

1.1 **Trevisan em território contemporâneo**

Na contemporaneidade, uma das maiores dificuldades enfrentadas na realidade dos estudos literários tem sido a categorização daquilo que vem sendo produzido pelo mercado literário. Referimo-nos a uma classificação específica e objetiva, mais designadamente relativa ao caráter de escola literária, que consiga denominar e sustentar teoricamente a literatura produzida desde os anos 1980. Embora seja uma discussão temerária e cercada por provincianismos e hedonismos, até então tem se preferido chamar essa produção de *literatura contemporânea*, uma designação escorregadia, relativa, mas que tem suprido de maneira relevante a falta de uma classificação mais assertiva e contundente.

Há anos tal problemática acerca de definição sobre literatura contemporânea se instaurou no campo dos estudos literários, percebendo-se nessa produção determinado culto ao mercado, quando não um forte apelo para uma prosa enfadonha, ególatra, se não supervalorizada. É impossível não perceber a agilidade de nosso tempo, a intensidade de informações e, sobretudo, a incrível produção de conhecimento e de tecnologia que o presente oferece. No entanto, a apreensão estilística e literária de tamanha pluralidade de informações tem sido cada vez mais difícil de se realizar.

Nas palavras de Agamben, em seu conhecido ensaio acerca do que é contemporâneo, o autor assevera que:

> A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a *relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo*. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (2009, p. 59). (itálico do autor).

A argumentação do autor se insere na perspectiva daquilo que se considera ou não contemporâneo ao nosso tempo, mais especificamente, a uma validade óptica do que está em circuito junto aos indivíduos. É necessário perceber essa *distância* da qual Agamben trata, isto é, que exista um olhar crítico para aquilo que nos cerca. É justamente nesse horizonte que o contemporâneo reside, pois o caráter de atual habita na forma como o sujeito se relaciona com o que está à sua volta. Nesse limiar, percebe-se a literatura contemporânea – ainda em processo de construção e de futuro mapeamento – com um

distanciamento e olhar críticos, compreendendo-a como um reduto de possibilidades interpretativas que em muito se entrecruzam.

Prosseguindo na esteira de Agamben, o autor complementa suas afirmações, esclarecendo que:

> Contemporâneo é aquele que mantém o olhar fixo no seu tempo, para neles perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é justamente aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando as penas no passado do presente. (2009, p. 62-63).

Agamben trata precisamente da maneira como o sujeito está em vias de interação com o tempo presente. O caráter de contemporâneo, portanto, calca-se na desordem do sujeito em perceber os determinantes incomuns do seu tempo. Quando lemos "mantém o olhar fixo no seu tempo para neles perceber não as luzes, mas o escuro", assimila-se a idiossincrasia de um período ainda em tradução, em vias de escritura. Na obscuridade do presente, isto é, na baixa claridade do opaco, reside a singularidade do contemporâneo.

Nesta perspectiva, é necessário que se compreenda essa literatura como uma produção que, a partir da década de 1980, de uma forma mais maciça, passou a escrever o seu tempo de forma a representar personagens anteriormente silenciados, mais especificamente, a dar voz aos esquecidos, aos marginalizados. Visualizando a margem, em relação a temas outrora proibidos, o contemporâneo adentra na opacidade do presente, enxergando nele o passado impedido pela hipocrisia social. O romance, matéria-prima nesse estudo, acaba por constituir-se em solo contemporâneo como um produto em constante alteração, contudo, não uma alteração de embate frente ao romance moderno, mas em uma tentativa de evidenciar novas formas e temas, agora, mais aceitos do que anteriormente.

A incerteza acerca de classificação, ou melhor, de definição de um conceito que valha o contemporâneo literário como substancioso, advém quase que completamente de nosso próprio presente. Muitos são os escritores que vêm obtendo destaque no circuito de crítica literária, com obras que esboçam um cotidiano de personagens envoltos na autocomiseração do eu, na pornografia, no debate político e na exposição autor-narrador. A desordem do mundo contemporâneo, com suas muitas funcionalidades e pouca precisão, reflete-se na literatura, tornando-a quase uma espécie de *pastiche*.

Vivencia-se, em certa medida, a exaustão da forma romanesca e a proliferação de uma insistente busca em inovar o referido gênero, trazendo obras de formas

experimentais e outras que tentam imprimir ao gênero algum ineditismo. Nesse panorama, podem ser citados alguns dos muitos escritores que insistem em investir em uma nova forma romanesca, configurando a este, mecanismos de composição estético-narratológicos incomuns ao gênero.

No Brasil, Ricardo Lísias explora de diversas formas o romance: *Divórcio* (2013), por exemplo, é um diário, cuja voz e biografia do autor se revestem em uma obra construído sob a égide deste gênero; em outra obra, do mesmo autor, *Vou, com meu advogado, depor contra o delegado Tobias* (2016), vê-se um romance na forma de inquérito judicial, tendo inclusive sua configuração impressa em formato de pasta de arquivo policial. O mexicano Mario Bellatin, de semelhante forma, tem despertado interesse da crítica ao escrever romances não lineares, de orações curtas e permeadas por fotografias. Desse modo, o leitor precisa finalizar todo o romance em uma tentativa de compreensão do jogo estético-imagético que urde na prosa. É possível, de igual forma, também lembrar os trabalhos de Michel Laub, Ronaldo Correia de Brito, bem como de Luiz Ruffato, todos escritores que compartilham da mesma inquietação.

João Silvério Trevisan, escritor e ativista dos direitos homossexuais no Brasil, publica em 1983 o romance *Em nome do desejo*, uma narrativa em que se acompanha a trajetória memorialística de seu protagonista em uma busca dolorosa por seu amor de infância, o formoso Abel. A narrativa que opera na diegese romanesca de Trevisan é abertamente marcada pelas densas experiências pessoais pelas quais o escritor passara, conforme veremos.

Paulista, nascido em Ribeirão Bonito, nos anos 1940, filósofo pela PUC, Trevisan é uma das principais figuras que encabeçam a luta pelos direitos dos homossexuais no país. Da mesma maneira que Tiquinho, protagonista do romance em questão, Trevisan é ex-seminarista e, portanto, vivenciou o que narra, tendo sentido *por dentro* todo esse universo. Exilado em Berkeley, na Califórnia, entre 1973 a 1976, por conta do Ato Institucional nº 5, voltou ao país anos depois, tendo fundado o *Somos*, um dos mais importantes grupos de defesa dos direitos homossexuais no Brasil. Nessa época, efetivamente, começou sua produção artística, sempre deambulando por diversos gêneros, tais como romances, contos, cinema, teatro, dentre outros.

Cabe, nessa parte do estudo, lançar mão dos ensinamentos de Pierre Bourdieu, para quem a realidade social é percebida como um território de manifestações no qual pode haver diversas camadas de sentidos, sendo caras – no tocante ao homoerotismo – as

práticas de poder sobre as quais Bourdieu argumenta. A homossexualidade sempre se encontrou inserida (ainda que em sentido pífio) no campo religioso, de modo a haver, a todo o tempo, a separação e a punição dos indivíduos *gays*, tendo comumente como base instrucional os ditames da ideologia cristã.

Nas asseverações de Bourdieu:

> A estrutura das relações entre o campo religioso e o campo do poder comanda, em cada conjuntura, a configuração da estrutura das relações constitutivas do campo religioso que cumpre uma função externa de legitimação da **ordem estabelecida** na medida em que a manutenção da ordem simbólica contribui diretamente para a manutenção da ordem política. (2007, p. 70). (grifo nosso).

O que o autor denomina de *ordem estabelecida* pode ser entendido como o processo heteronormativo que a sociedade invariavelmente impõe aos indivíduos. Como o próprio sociólogo afirma, a esfera religiosa exerce uma função de instituir uma ordem, não somente no que concerne à esfera política, mas também na esfera privada. A religião mantém uma troca simbólica com a ordem política, de forma a estabelecer um painel opressor àqueles que se encontram externos à circunscrição dessa ordem. É curioso perceber como se dão as relações de poder existentes entre a igreja e o poderio político, pois, abaixo dessas camadas mais evidentes da sociedade, estão postos de lado não apenas os *gays*, mas a literatura produzida por eles e, sobretudo, aquelas que abordam relações homoeróticas. Há, nessa economia de trocas estabelecidas pela sociedade, uma história aniquilada sobre a vida dos homossexuais, levando à margem e, por vezes, ao total apagamento, toda uma produção cultural cujo valor é incomensurável.

Ainda na esteira de Bourdieu, observamos que "a igreja contribui para a manutenção da ordem política [...] pela imposição e inculcação dos esquemas de percepção de pensamento e ação objetivamente conferidos às estruturas políticas" (*Idem*, p. 71). Desta forma, essa *imposição* e *inculcação* de esquemas colaboram sobremaneira para uma cegueira disfuncional que acomete a população, indo sempre na contramão de uma civilização que valorize a cultura como algo plural.

Uma das questões que se evidenciam quando se trata de um tema concernente ao contemporâneo, é o fato de a discussão envolver uma palavra cara – mas também problemática – aos estudos literários: a tradição. Nesse caso, João Silvério Trevisan aparece como um representante desse processo de tradição, pois o autor escreve um texto que aborda o tema da homossexualidade tendo como referência uma série de fatores sociais, tais como a religião e a inocência.

T. S. Elliot escreve sobre esse assunto afirmando que "cada nação, cada raça, tem não apenas sua tendência criadora, mas também sua tendência crítica de pensar; e está também mais alheia às falhas e limitações de seus hábitos críticos do que as de seu gênio criador" (1989, p. 37). No romance de João Silvério Trevisan, há uma retomada não apenas de um segmento literário que coloca o personagem *gay* em um espaço fechado, mas há, sobretudo, a continuidade de um processo de representação social do homossexual, que já vem sendo articulada em outros territórios como, por exemplo, Portugal. É o ciclo de uma tradição e de um talento individual do escritor, que consegue, com efeito, escrever sua história por meio dos anos.

Nas palavras do pesquisador Rosemário da Costa Cruz, "Trevisan tem a preocupação ininterrupta com o caso individual, com o ângulo do indivíduo singular e o seu modo de encarar a realidade excludente" (2007, p. 23). É nessa conjectura entre literatura e sociedade – mais precisamente, entre o lugar (ou o não lugar) do sujeito homossexual – que Trevisan organiza representações literárias que abarcam as agruras humanas, as mazelas e intempestividades advindas da opressão heteronormativa aos *gays*.

Com uma produção literária que passa a se constituir efetivamente a partir de 1980, a literatura de Trevisan representa muito de sua experiência pessoal, aproximando-nos do assunto abordado neste tópico, isto é, a maneira como a produção literária, sobretudo o gênero romance, passa a se estabelecer na contemporaneidade como um espelho em que se refletem os marginalizados, outrora proibidos de narrarem suas histórias.

Retomando o que fora argumentado ao início deste tópico, ainda na esteira de Agamben, o *obscuro* de nossos tempos pode ser percebido, em parte, por meio da voz cedida aos personagens negros, às mulheres e aos homossexuais, dentre outras camadas que foram severamente expurgadas ao longo da história do gênero romanesco. Dessa forma, a figura de João Silvério Trevisan, enquanto ativista dos direitos homossexuais e escritor de uma produção crítico-ensaística sobre a homossexualidade, é fulcral para o discernimento entre literatura e história, risco e esfacelamento dos direitos do cidadão homossexual.

Rosemário da Costa Cruz afirma, também, que:

> O Brasil, em plena tensão do regime ditatorial, ganha um memorialista efusivo, cujo projeto literário recompõe alguns momentos cruciais da história de um

> tempo dividido com líderes e militantes da esquerda, responsáveis pela redemocratização da nação. [...] o cenário da literatura ganha, simultaneamente, uma memória da ditadura militar e um dos maiores defensores do movimento homossexual, enquanto segmento de esquerda, um caminho possível para se reconstituir os ideais perdidos de democracia política, que se abre também à questão da liberdade no campo sexual. (2007, p. 25).

A posição social que Trevisan ocupa na contemporaneidade está, também, para além da batalha referente ao ativismo homossexual. O artista conseguiu transpor para a sua literatura aquilo que incomodava – e ainda incomoda – na sociedade, evidenciando personagens homoeróticos e travando dilemas morais e familiares sob uma égide social que desmorona a cada momento. Tal como o próprio Cruz afirma na passagem supratranscrita, o movimento social e, sobretudo, político pelo qual passava o Brasil durante o regime militar, presenciou a manifestação de um autor que escreve uma representação literária da dor, do desejo e da desolação, sendo todos estes, elementos sociais de uma realidade hostil frente não apenas aos homossexuais, mas a qualquer pessoa que clamasse por alguma espécie de liberdade sexual.

A maneira como Trevisan encara a sociedade – e, inclusive, a própria literatura – pode ser notada em sua própria trajetória intelectual, ou seja, por meio de uma produção ensaística que ajuda o leitor a compreender o processo de opressão aos homossexuais. No entanto, é necessário que percebamos o modo como, na contemporaneidade, (mais especificamente, em um período que marca o retorno de Trevisan de seu exílio voluntário nos Estados Unidos), o autor passa a assimilar e lutar contra um severo regime ditatorial. Os dois grandes trabalhos iniciados por Trevisan em seu retorno ao país, ambos realizados em fins da década de 1970, foram o grupo de ativismo homossexual *Somos* e o jornal *Lampião da esquina*, no qual assumia a direção ao lado de Aguinaldo Silva.

Tanto a criação do *Somos* quanto a do *Lampião da esquina* constitui um reflexo das transformações experienciadas por Trevisan enquanto viveu em Berkeley. Durante os três anos fora do país, na América do Norte (EUA e México), o autor vivenciou fortes militâncias de gênero, tendo contato com movimentos *gays* e feministas, que começavam a se expandir e reivindicar seus direitos. Em entrevista a Roldão Arruda, do "Jornal Estadão", o escritor afirma:

> Fui para lá de propósito. Eu queria assistir à queda do império americano. Havia acabado de descobrir coisas importantes na minha vida, entre elas, Rimbaud. Assim como ele tinha viajado para ver a queda de Paris, sob a Comuna (1871), fui para ver a queda do império americano. Não vi, mas conheci um outro lado do império, fascinante e fundamental. Tive contatos literários importantes e

> conheci a esquerda americana, a diversidade da New Left, que está na base da contracultura. Foi uma vivência extraordinária, que durou três anos. (2014, edição *online*).

Tais fatos decerto insuflaram em Trevisan o desejo de luta contra a opressão à minoria em seu país de origem. Esse olhar interno em relação à vida do escritor leva a perceber o quanto a literatura contemporânea, conforme vinha se afirmando, enxerga na *obscuridade* do presente as suas mazelas e cruezas, extraindo dessas diatribes sua matéria-prima para uma prosa que representa, de forma ímpar, o cotidiano do sujeito homossexual. Não por acaso, o nome de João Silvério Trevisan é mais conhecido no circuito de militância, fato este que consterna o escritor, que já foi alvo de diversas críticas que alegam que seus textos são demasiadamente autobiográficos.

Em território contemporâneo e extremamente mordaz, Trevisan publica dois textos de fundamental base para os estudos das relações humanas: *Devassos no paraíso* (1986, republicado em 2001 e 2018) e *Seis balas num buraco só - a crise do masculino* (1998). No primeiro, o autor realiza um profundo estudo sobre a homossexualidade no país, desde a era do Brasil Colônia, compreendendo e detalhando inúmeras idiossincrasias e relevâncias que envolvem o imaginário popular acerca do sujeito homossexual; já a segunda, *Seis balas num buraco só - a crise do masculino*, é uma obra que, em pouco mais de duzentas páginas, percorre também o imaginário popular, mas desta vez, acerca da figura do homem ideal, daquele portador da coragem e de quase todo o tipo de intrepidez destinada ao "macho de verdade". O livro perfaz uma análise curiosa e arguta sobre como o masculino tem entrado em crise devido à própria condição heterossexual.

De Trevisan, são estes os textos mais conhecidos, reivindicando direitos iguais e, de certa forma, ironizando a sociedade heteronormativa. Além de sua produção literária, as discussões críticas levantadas pelo autor, isto é, o seu lado ensaísta, são bastante pungentes. Tal fato coloca-nos frente à ideia de que, na contemporaneidade, há uma forte característica de os escritores também atuarem como críticos, produzindo textos que versam sobre o tema central de sua literatura; não apenas realizando uma produção crítica, mas também um *marketing* de sua própria obra, atingindo plataformas como *blogs*, *sites* e demais componentes da *internet*. Não que este seja o caso de Trevisan, pois o autor sempre produziu estudos que abordavam o seu tema de maior preocupação, a sexualidade, não tornando isso uma propaganda de seus livros.

Provavelmente seja neste ponto que resida uma das principais marcas da contemporaneidade: essa rapidez, essa fluidez com que as obras e a crítica têm se manifestado. As novas formas de comunicação, a praticidade da informação e um círculo extremamente célere de vida têm levado a literatura e a comunidade literária a portar-se com novos hábitos. A crítica e a própria literatura vêm se manifestando de maneira diferente, embora uma parcela da população acadêmica ainda não admita tal fato, ou não veja nele qualquer elemento positivo.

Karl Erick Schøllhammer, em seu estudo sobre a literatura brasileira contemporânea, explica que "o escritor contemporâneo parece estar motivado por uma grande urgência em se relacionar com a realidade histórica, estando consciente, entretanto, da impossibilidade de captá-la na sua especificidade atual, em seu presente" (2009, p. 10). A realidade histórica a que Schøllhammer faz menção pode ser percebida, em Trevisan, por meio de sua insistente luta contra a marginalização dos homossexuais. Essa urgência em se manifestar com relação a alguma aporia histórica que ainda sucumbe e desola (ou assassina) uma determinada parcela da sociedade, firma-se quase como um estatuto da produção contemporânea. Schøllhammer prossegue suas afirmativas alegando que:

> Nesse sentido, podemos entender que a urgência é a expressão sensível da dificuldade de lidar com o mais próximo e atual, ou seja, a sensação, que atravessa alguns escritores, de ser anacrônico em relação ao presente, passando a aceitar que sua "realidade" mais real só poderá ser refletida na margem e nunca enxergada de frente ou capturada diretamente. **Daí perceberam na literatura um caminho para se relacionar e interagir com o mundo nessa temporalidade de difícil captura** (2009, p. 11). (grifo nosso).

Essa "temporalidade de difícil captura" é quase a mesma *obscuridade* do presente alegada por Agamben, fazendo-nos apreender a ânsia de muitos escritores em conseguir voz e visibilidade por meio da literatura. É importante frisar que não há aqui a afirmação de que, na contemporaneidade, tem se utilizado a literatura como pretexto para a promulgação de algum tema social. Pelo contrário. Nesta tese, compreende-se a produção literária contemporânea por meio de uma alta e potente fluidez, tanto em publicação quanto em crítica, possuindo como principal marca um desejo de manifestar sua insatisfação com algum fator social desregrado.

O elemento que desperta curiosidade em torno da polêmica sobre o que é ser ou não contemporâneo, reside no fato de que muitos pesquisadores e ensaístas consideram

atual somente aquela produção literária feita na virada do século XX em diante, ou seja, a partir da década de 2000. Contudo, compreende-se por literatura contemporânea aquela produzida de 1980 em diante, perpassando por situações históricas como a ditadura militar, dentre outros temas e situações ainda considerados extremamente atuais – e salienta-se, com indícios fortíssimos de sua existência na atualidade.

Em recente entrevista ao "Jornal do Comércio", Trevisan discutiu diversos assuntos polêmicos sobre sua vida, carreira, e, primordialmente, como o movimento *gay* tem se configurado atualmente. O escritor comentou sobre diferentes controvérsias, tais como a revelação homossexual feita por Mário de Andrade (a qual já havia previsto em seu *Devassos no paraíso*, em cuja ocasião fora chamado de "o dedo-duro cor-de-rosa"), dentre outras temáticas polêmicas:

> JC – Você considera os pesquisadores de letras e críticos literários homofóbicos?
>
> **JOÃO SILVÉRIO –** É comum a academia priorizar conceitos como "bom gosto" e "discrição" (atenção para as aspas). Assim, é natural que a abordagem tenderá a ser preconceituosa, sempre que estudiosos se confrontarem com fatos que possam ser considerados "indiscretos". Infelizmente, carreiras acadêmicas costumam ser prioritárias e, portanto, mais importantes do que os riscos que pesquisadores deveriam correr para cumprir seu papel de referência intelectual, com fatos novos e interpretações mais críticas. (ARAÚJO, Mateus. 2015, edição *online*).

Na resposta de Trevisan ao repórter, é possível perceber muito do intelectual ativista que o escritor tornou-se ao longo das décadas, principalmente sua imposição frente aos infortúnios da sociedade e de uma possível hipocrisia que habita a comunidade acadêmica de pesquisadores em literatura. Nessa mesma entrevista, Trevisan afirma ter sido praticamente expulso de um grupo de estudos (na ocasião, abordavam Guimarães Rosa), quando explanou sobre a possibilidade homossexual tanto no enredo de *Grande sertão - veredas*, quanto em relação ao próprio autor.

A argumentação de Trevisan acaba por se impor em um reduto contemporâneo de elitização dos estudos literários. Embora as pesquisas sobre sexualidade tenham alcançado um considerável avanço no âmbito da academia, ainda persiste uma preocupação em se preservar a chamada alta literatura em face de temas considerados advindos da margem, tais como a própria homossexualidade. No entanto, este é um cenário que, aos poucos, vem conseguido ser mudado, haja vista pesquisas que averiguam o cânone literário não mais com o puritanismo ou com as amarras do século XIX.

Quando se atenta à literatura contemporânea e, por vezes, até regredindo ao período um pouco anterior aos anos de 1980, constata-se a representação do sujeito como um ser fragmentado, descentralizado e, quase sempre, sem raízes. Alguns autores representam muito bem essa questão, principalmente em narrativas homoeróticas, tais como Caio Fernando Abreu, João Gilberto Noll e/ou Joca Reiners Terron. Na produção desses autores, por exemplo, o narrador é percebido dentro de um ciclo constante de autocomiseração, de desolação potencialmente aflitiva, que corrói os personagens, descambando em seus corpos. O corpo, na contemporaneidade, é uma esfera de alta representação da amargura e do desejo humano: o corpo como mapa de um risco, de um emblema social ainda não solucionado.

Na produção recente da literatura brasileira, a ideia de corpo tem se constituído como uma forte mola propulsora em diversas narrativas, elaborando de formas bastante diversas painéis de construção de personagens e de espaços, as quais quase sempre são cadenciadas pelo uso da sexualidade como indutora da ação. Hilda Hilst, em seu *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), cria, por meio de sua narradora, um painel sexual que se utiliza do corpo e do sexo como mapa para delinear as demais artimanhas narrativas que se desdobrarão.

Quase uma década antes, João Gilberto Noll, em *A fúria do corpo*, já escrevia e iniciava, de forma altamente escatológica e corrosiva, uma literatura que grita o corpo como arma para liberdade, quase como ferramenta de empoderamento contra a opressão aos homossexuais. Os próprios objetos da presente tese – João Silvério Trevisan, Silviano Santiago e Victor heringer– escreveram prosas que possuem a representação do corpo, sobretudo do desejo homoerótico, como bases para a conformação dos enredos: *Stella Manhattan* e *Em nome do desejo* constituem obras que se destacam nesse horizonte.

Como última questão a ser apontada, é pertinente que se perceba o modo como a crítica tem se posicionado frente ao filão literário contemporâneo que absorve cada vez mais, com a agilidade e a efemeridade da nossa atual realidade, os meios de comunicação. Nesse horizonte, Jaime Ginzburg, ao discutir a problemática e o desafio da literatura contemporânea em relação à crítica, elabora um raciocínio pertinente ao que elucubramos nesse tópico inicial da tese. Ginzburg esclarece:

> A contemporaneidade tem apresentado situações que exigem a construção de novas teorias do narrador, diferentes das que foram construídas há várias décadas. Caberia à teoria da Literatura uma renovação de vocabulário, perspectiva e metodologia, para confrontar o desafio de caracterizar o que

> mudou na construção de narradores, e em que se distinguem as formas recentes e as configurações tradicionais. (2012, p. 204).

A mudança da qual Ginzburg trata parece ser de ordem estrutural, isto é, uma alteração que se paute na construção de uma teoria que enxergue tanto esses novos narradores, como essas novas perspectivas e formas de configuração e de estruturação diegéticas. O romance tem se mostrado embebido por essa nova era de informação, exigindo da crítica teorias que vislumbrem, nesses narradores, traços narratológicos de constituição característicos da contemporaneidade. Ginzburg ainda afirma que "trata-se de falar, narrar, em condições que nunca foram possíveis, e interpretar o país a partir de horizontes historicamente condenados à mudez" (2012, p. 203). A argumentação do autor ressalta exatamente aquilo que vínhamos abordando, ou seja, que a literatura contemporânea não acarreta necessariamente um embate com o romance moderno, mas sim, dá voz a uma legião de escritores, de temas, que anteriormente não possuíam espaço. Na contemporaneidade, a memória, elemento pungente em toda a história da literatura, ocupa um lugar de destaque no que concerne às narrativas de temática homoeróticas. O fio condutor da memória permeia grande parte da produção literária dos anos 1980, presentificando narradores que relatam suas histórias relembrando o passado cruel da ditadura ou o desejo sexual oprimido de alguma forma.

Destarte, a memória e o desejo homoerótico caminham juntos nesse processo de construção diegética de narrativas que presentificam as relações amorosas entre indivíduos do mesmo sexo. É como se a ideia de lembrança estivesse fortemente atrelada ao anseio por liberdade: recordo, portanto, vivo novamente. Nesse caos, casualmente arbitrado por essas duas instâncias, além das demais questões discutidas nesse tópico, procederemos, a partir do tópico seguinte, a uma circunspecção acerca da narrativa de *Em nome do desejo*, de maneira a perceber os mecanismos estético-narrativos de composição que dão forma à estética da absolvição.

1.2 **Um escalpelado padece no paraíso**

O romance *Em nome do desejo*, escrito por João Silvério Trevisan, possui algumas funcionalidades que parecem querer representar um discurso amoroso em vias de desolação, constituindo quase uma escrita da dor. O processo em que se dá todo o trâmite

do enredo central erige, aos poucos, uma narrativa que urde pelo descontentamento, pela quebra da expectativa e, sobretudo, pelo desconsolo do narrador. Nesse horizonte, o que será discutido neste tópico funcionará como um garimpo, do qual extrairemos a matéria-prima que serve de substância para a percepção daquilo que visualizamos como estética da absolvição.

Em nome do desejo é um romance memorialístico que apresenta uma pequena parcela da vida do narrador Tiquinho, que descreverá as memórias de uma parte de sua infância (quase pré-adolescência), na qual viveu e estudou em um seminário, relacionando-se amorosamente com seu colega, Abel. No presente, já adulto, com quarenta anos de idade, e potencialmente infeliz, o personagem decide regressar ao local em que viveu essa experiência (atualmente um orfanato, e não mais um seminário), na tentativa de suturar o sofrimento que lhe acomete desde sua separação de Abel, também ocorrida na infância de seminarista.

Exceto pelo primeiro e último capítulos, todo o romance se encontra articulado em um jogo de pergunta e resposta, análogo a um ritual católico de confissão, no qual o sujeito se confidencia respondendo às indagações advindas do padre[5]. No entanto, em *Em nome do desejo*, tal processo dialogal ocorre de maneira peculiar, visto que Tiquinho conversa consigo mesmo frente a um crânio repleto de lírios. O protagonista visualiza este objeto compreendendo-o como metáfora de um espelho[6], dialogando, portanto, com seu próprio reflexo, fazendo com que o Tiquinho refletido entreviste o Tiquinho real, em uma ação dolorosa e aflitiva do passado amoroso do narrador. Criam-se, portanto, três Tiquinhos na narrativa, quais sejam: o que se posiciona frente ao crânio/espelho; o duplo, que está sendo refletido; e, por fim, aquele Tiquinho (o escalpelado) que surge das memórias do narrador, tratado sempre em terceira pessoa.

Dessa forma, discutiremos aqui a aproximação da figura do *escalpelado*, acionada por Roland Barthes, na estruturação do narrador de *Em nome do desejo*. Toda a percepção e a edificação da trajetória do relato de vida do protagonista podem ser percebidas como análogas à descrição que o teórico europeu faz sobre a referida figura. Em seu livro intitulado *Fragmentos de um discurso amoroso*, o autor trabalha com aquilo que ele denomina por *figuras*, mais especificamente, o modo como determinadas imagens,

---

[5] Processo de intereção semelhante ao ocorrido no catecismo.
[6] Cf. *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, bem como o conto *Devaneio e embriaguez duma rapariga*, de Clarice Lispector, ambos textos que também exploram a metáfora do espelho.

representações de sujeitos e situações específicas, estão presentes, por excelência, no discurso amoroso. Além da figura do escalpelado, podem ser encontradas diversas outras que clareiam a percepção do leitor sobre como o romance (quando abarca o universo do amor e suas intempéries) registra determinadas ocasiões.

Na argumentação de Barthes, o escalpelado é caracterizado por uma "sensibilidade própria do sujeito amoroso, que o torna vulnerável, exposto na carne viva aos mais leves ferimentos" (2003, p. 74). Tal perspectiva sobre o discurso amoroso é muito bem desenvolvida na obra do teórico, sobretudo no que concerne à problemática do corpo, da alma, do desejo e da perda da vontade.

Nesta perspectiva, no romance trevisaniano, o escalpelado está presente essencialmente na compleição de seu protagonista, um jovem que, na busca por respostas, acaba se emaranhando nos caminhos de um relacionamento que muito mais o destruiu do que o confortou. A representação do escalpelado provém da recepção do narrador-protagonista em relação às agruras pelas quais passa. O que torna o personagem extremamente sensível e exposto à sua própria aflição não é somente a infelicidade de seu namoro com Abel, mas também a necessidade quase que emblemática de descoberta de si mesmo.

É necessário perceber que a configuração de Tiquinho enquanto escalpelado barthesiano é organizada no passado, quando o personagem se relacionou com Abel, ainda que acionada, no presente, por meio da memória. Dadas as parcas informações fornecidas sobre sua vida atual, não há como haver uma distinção precisa acerca do assunto. O primeiro diálogo estabelecido entre o duplo e Tiquinho já parece demonstrar o tom melancólico e desolador que acometerá o narrador, tornando-o uma representação viva do escalpelado:

> — *Digamos que se inicia aqui um mergulho radical ao fundo do coração. Há muitos mistérios guardados nesse poço?*
>
> — Naquele tempo, o coração era exatamente uma colcha feita de puros mistérios. E os mistérios compunham um drama, porque dizia-se que Deus a tudo dirigia. (TREVISAN, 2001, p. 27).

O mergulho radical ao qual o duplo se refere pode ser compreendido como o passado amoroso e nebuloso do jovem Tiquinho. O seu regresso ao passado constitui uma árdua tentativa de reviver a relação amorosa experienciada no passado, mas nunca esquecida. Abel era um desses mistérios que o narrador menciona, um personagem

advindo quase que completamente de sua imaginação erótica. A correlação entre o desejo e a carne é elemento que permeia o romance como um todo, estabelecendo a constante crise emocional do protagonista, sempre em estado de melancolia devido à culpa cristã lhe dirigida. Tiquinho, paulatinamente, insere-se novamente no seminário, explicando ao leitor, de forma bastante didática, como se dava a rotina nesse local.

Abel surge apenas no sexto capítulo, intitulado "Da obediência e outros mistérios", evidenciando, a partir desse ponto, as agruras pelas quais Tiquinho passaria. Dessa forma, toda a narração realizada nos capítulos anteriores torna-se um prelúdio para que o leitor conheça não apenas o imaginário do narrador, mas também o funcionamento do seminário, de modo que associemos a conduta do personagem como uma resposta transgressora à norma da religião vigente. Tiquinho rompe tanto com a normatividade disciplinar do seminário, quanto com a heteronormatividade social, criando uma dupla fissura, de ordem moral.

Entretanto, é necessário afirmar que, no jorro memorialístico do narrador, o discurso amoroso entra em conflito com o discurso homoerótico. No entanto, aqui, há uma duplicidade nos discursos, não sendo ideal que associemos ambos de igual forma: o discurso amoroso de *Em nome do desejo* segue a definição comentada por Barthes (2003), como de extrema solidão. Toda a analepse ocorrida pela narração *in média res* do romance estrutura o discurso amoroso frente ao muro do discurso homoerótico, contudo, mais à frente (conforme veremos nos tópicos seguintes), ambos se entrecruzam; em contrapartida, o discurso homoerótico delineia-se, sobretudo, nos capítulos que antecedem a chegada de Abel, nos trechos em que Tiquinho descreve as relações homossexuais acorridas às escuras no seminário, principalmente na ironia delicada com a qual descreve o surto de masturbação que ocorrera certa vez no seminário. Em determinado momento, lê-se:

> — Pouco antes de dormir, Padre Augusto convocava os meninos, individualmente, ao seu quarto – no máximo três a cada noite, por ordem alfabética. Aí mandava que tirassem a roupa e os examinava vigorosamente, para verificar sua saúde e certificar-se de que observavam as regras de higiene que lhes prescrevia. [...] de modo que não era incomum os exames terminarem em malcontidas ereções dos pequenos membros alvoroçados pelo contato tépido e experiente do querido reitor. (TREVISAN, 2001, p. 97).

A ironia com a qual o narrador relata alguns momentos de seu passado pode ser percebida como uma diatribe ao que ele certamente considera hipocrisia social, pincelando uma crítica à forma ilusória pela qual as pessoas enxergam a religião e

interpretam o texto bíblico. Nesses e em outros trechos, a rotina dos seminaristas e a forma como Tiquinho se encontra nela imerso, acabam por desenhar um painel sensível de uma interrupção (quase um bloqueio) no que concerne à problemática da narração em primeira pessoa. Referimo-nos à questão de Tiquinho narrar seu passado de forma sintomática, fechada, determinada, ou seja, relatando suas experiências sem retirar delas alguma solução para qualquer dilema não resolvido, ou então, uma nova reflexão, mais assertiva e elaborada, sobre o que ocorrera no passado. É uma narração estritamente direta, em diálogos precisos, cujas funções parecem querer evidenciar, de maneira áspera e agressiva, o sofrimento do narrador.

Desse modo, Tiquinho torna-se o escalpelado propriamente dito quando passa a narrar efetivamente o seu envolvimento com Abel Rebebel. Conforme relata o narrador, o personagem "entra num dia cheio de vento, no princípio de agosto, quando tiquinho cursava o terceiro ano ginasial" (TREVISAN, 2005, p. 139). Nesse momento da narrativa, entra-se definitivamente na desolação do protagonista, mais especificamente, em seu processo de ruína, pois o namoro com Abel é sempre posto em um embate intenso com a imaginação do narrador. Tiquinho não apenas vive o presente, como também o transfigura da forma como lhe convém, quase em uma tentativa de anular a opressão heteronormativa advinda da sociedade. Embora um tanto extensa, vejamos a descrição feita pelo narrador acerca do primeiro encontro entre Tiquinho e Abel:

> — *E como Tiquinho na história de Abel?*
>
> No começo de tudo. Com efeito, demasiadamente no começo. Talvez por ser o melhor aluno da classe, Tiquinho foi chamado para servir de anjo a um novato que chegara fora de época e se integraria a sua turma, depois que o seminário em que estudava fora desativado por algum motivo. Tiquinho subiu até o dormitório e sentou-se à beira da cama, para aguardar a chegada do pupilo [...] 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 [...] As pernas lhe tremiam quando defrontou-se com seu pupilo. **Tomado por uma espécie de vertigem**, Tiquinho apoiou-se na cabeceira de uma cama, para não cair. Tentou falar. Nada de voz [...] E só voltou a si quando ouviu a pergunta um tanto titubeante: "Você é o meu anjo?" [...] **Amou Abel a partir daquela visão**. E se entregou ao furacão que agosto pronunciava. (TREVISAN, 2001, p. 141). (grifos nossos).

Aqui, há a demarcação inicial de Tiquinho como o escalpelado, pois são narrados os momentos de seu primeiro contato com Abel, já nos fazendo perceber que o personagem absorve o momento, sentindo na carne viva os mais leves ferimentos, conforme afirmado por Barthes. A imaginação é a mola propulsora que impulsiona o

personagem, estando este quase sempre reconfigurando a realidade vivida em uma outra, completamente dissidente da que figura no plano do real. Partindo do instante em que Tiquinho levanta os olhos e enxerga Abel, o personagem passa a habitar o sinuoso terreno da paixão, permanecendo preso ao colega de seminário, sempre buscando formas de tê-lo perto de si. A "vertigem" no trecho supratranscrito constitui mais um dos elementos que corroboram a percepção do escalpelado, pois é uma sensação de irrealidade, de devaneio, de completo êxtase que acomete o personagem. Tiquinho sente absolutamente na pele a acidez do amor que passa a nutrir por Abel.

A *sensibilidade especial* de Tiquinho reside na maneira como o personagem enfrenta o sentimento que detém. Desde o encantamento à primeira vista que teve por Abel, o personagem penetrará, cada vez mais, um abismo até então desconhecido para si mesmo. O processo de intensa imaginação que o personagem cria em relação ao seu colega vem atrelado ao desejo homoerótico que ambos sentem um pelo outro. Tal imaginação, aqui, acaba por se presentificar como a tônica do homoerotismo: ao passo que o personagem mergulha na imaginação, seu desejo e amor por Abel aumentam em igual proporção.

A afetação de Tiquinho em relação a Abel é profunda, sendo potencializada pelo desejo da descoberta e pela ânsia em se descobrir mediante um universo novo de sensações e de cores, que passa a se descortinar frente aos olhos do jovem personagem. Tiquinho surge como o escalpelado do desejo, mais especificamente, como um mártir que sofre pela vontade quase irreal de adentrar no amado, de ser parte integrante de seu corpo. Em alguns momentos, é possível perceber a força da paixão do personagem, principalmente sua ânsia em querer não se manter distante de Abel, conforme veremos a seguir:

> — *O que Tiquinho fazia no meio da noite?*
>
> — No meio da noite, **Tiquinho acordava movido pela paixão**. Então, levantava-se de mansinho 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**. Durante a noite, Tiquinho também gostava de retirar do saco de roupas sujas de Abel uma ou outra cueca. (TREVISAN, 2001, p. 149) (grifo nosso).

Reafirma-se, nesse ponto, o personagem novamente como o escalpelado do desejo, aquele que padece no paraíso, visto metaforicamente como o seminário. A atitude do personagem em esgueirar-se sorrateiramente durante a noite, em uma busca pelos

rastros de Abel, parece demarcar a inconstância da personalidade do personagem, trazendo Tiquinho para o plano do irreal, o que acaba por prejudicá-lo efetivamente ao longo da sua vida. Na verdade, em sua profícua imaginação, o personagem estabelece um jogo erótico em que ele o amante são as peças principais. No entanto, Tiquinho joga sozinho em um tabuleiro cujo personagem apenas se destrói com o passar do tempo. Nesta outra passagem, há, efetivamente, uma representação literária mais assertiva acerca do escalpelado, pois o personagem necessita da pele do outro:

> **Mas tiquinho amava também a pele de Abel**. Quando os seminaristas faziam passeios à praia, em dias ensolarados, era comum que, pouco depois, estivessem despelando fartamente e divertindo-se a arrancar pedaços de pele que atiravam por todos os lugares onde passassem [...] Tiquinho procurava minuciosamente, de joelhos, agachado e sentado. **Ia recolhendo, com incontida euforia, os pedacinhos de Abel**. (TREVISAN, 2001, p. 148-149) (grifo nosso).

A pele de Abel constitui uma das expressões mais marcantes em toda a narrativa, pois, em sua busca por ela, Tiquinho emaranha-se cada vez mais no delírio e no devaneio, fazendo com que, a partir desses momentos, o personagem passe a fazer um amálgama entre realidade e fantasia, corpo e pecado. Na medida em que recolhe os pedacinhos de Abel, o personagem também se desconstrói, perdendo o equilíbrio que já era escasso, devido à pouca idade. A total dedicação diária do apaixonado para com o amado e a forma como reage a todas as agruras do relacionamento, configuram Tiquinho como um protagonista que, em terreno literário de discurso amoroso, escalpela-se na mesma proporção em que ama, conformando um discurso amoroso em ruínas, desabado pela futura repulsa por parte de Abel.

O resultado da transgressão dos personagens em relação à quebra da heteronormatividade é responsável pelo contínuo processo de delírio por qual passa Tiquinho; seu delírio é completamente vinculado a Abel, ou seja, o discurso homoerótico que circula no romance não possui uma variabilidade que o disperse por entre o enredo ou demais personagens. No texto de Trevisan, não há distorção de foco, mas uma precisão que direciona toda a trama aos protagonistas; da mesma forma como é praticamente nula a presença de antagonistas, também é quase inexistente a presença feminina na trama.

Há uma passagem, em específico, cujo caráter de angústia, fuga e intensidade referente a Tiquinho pode ser percebido. Nela, conforme veremos, a presentificação do sofrimento e do escalpelamento amoroso do qual o protagonista se perfaz também é demonstrado. A cena ocorre durante o temido "jogo do garrafão", uma espécie de tortura

realizada pelos seminaristas mais velhos e fortes com os pequenos, que sempre ocorria nos trinta minutos do recreio escolar. Tiquinho, por mais que lutasse ou que avisasse os superiores responsáveis do seminário acerca da existência do jogo, tal denúncia nunca impedira que a brutalidade continuasse ocorrendo. Dessa forma, embora se esforçasse ao máximo para esconder-se, o personagem foi encurralado e feito de vítima no momento da prática do jogo, tendo mínimas chances de redenção:

> Encostou-se a uma coluna, procurando esconder o rosto com os braços levantados
> [...] E então o que aconteceu, nessa noite? Como por encanto, foi-se abrindo um corredor entre os furiosos atacantes e Tiquinho viu-se aproximar-se, borrada pela interferência das lágrimas, a figura do Jardineiro Espanhol que não era fantasia nem milagre mas Abel 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 [...] 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 cheiroso de Jesus. (TREVISAN, 2001, p. 158-159).

Este é o momento mais decisivo da pré-relação entre ambos, sendo aquele em que Tiquinho desaba no peito de Abel, sempre o associando à figura de Jesus Cristo. A representação homoerótica nessa passagem possui uma conotação religiosa mais forte do que nas demais, pois, aqui, o espaço religioso está configurado como observador dos acontecimentos. Conforme descrito no romance, o porão era repleto de estátuas antigas de anjos, fotografias e demais artefatos que pareciam estar ali observando a possível transgressão cometida pelos dois jovens seminaristas. A salvação de Tiquinho reforça a ideia de que Abel surgira para ser seu redentor, o anjo que o levaria para espaços seguros.

Georges Bataille afirma que "não existe interdito que não possa ser transgredido. Freqüentemente a transgressão é admitida, freqüentemente mesmo ela é prescrita" (2006, p. 42), fazendo ancorar na perspectiva do discurso de *Em nome do desejo* como um constante rompimento com os interditos sociais que pairam no seminário. Assim, a concepção de que não há interdito que não possa ser transgredido pode ser assimilada na maneira como o espaço opressor e sagrado do seminário induz os seminaristas a portarem-se como representantes divinos; tal representação do homem como imagem e semelhança de Deus, principalmente a ideia de que os personagens em questão são "escolhidos", aflora em Tiquinho, cada vez mais, o desejo de violar o campo sagrado da instituição da igreja, ainda que de modo inconsciente.

Nessa situação, o escalpelado amoroso de *Em nome de desejo* padece em todos os instantes que o perpassam, tornando-o incapaz de aceitar a repulsa por parte de Abel, após o ápice do relacionamento entre ambos. O escalpelado sente na pele, despela-se, abrindo fissuras que não deixam de sangrar em qualquer instante, mesmo no presente, já com quarenta anos de idade. Os leves ferimentos – recebidos por ele com a mesma intensidade dos golpes no jogo do garrafão – são cravados na pele, dolorosos, em uma carne viva, pincelada pelo delírio e proibição.

Durante todo o envolvimento amoroso entre os personagens (que veremos com mais acuidade nos tópicos seguintes), a presentificação de Tiquinho como o escalpelado demonstra o primeiro elemento constituinte da estética da absolvição, sendo precisamente por meio dele que os demais artifícios vão sendo delineados, e, por conseguinte, cedendo a toda narrativa de Trevisan um tom de desolação e arrependimento, que a acompanham do início ao fim.

1.3 **Da imaginação e Memória**

Compreender a imaginação e a memória como dois fenômenos na configuração estético-literária de *Em nome do desejo* é uma das principais formas de se chegar a uma conclusão substanciosa acerca do processo de redenção pelo qual passa o protagonista Tiquinho, pois, tal como mencionado algumas vezes no tópico anterior, a imaginação funciona como a tônica do homoerotismo no respectivo romance, sendo ela evidenciada por meio do narrador protagonista, já em sua fase adulta, frente ao crânio. Ambos os elementos são orquestrados pelo desejo homoerótico e por uma culpa vivenciada pelo protagonista em decorrência de sua vingança contra Abel, no desenlace da trama. No entanto, é necessário que, primeiramente, compreendamos a imaginação, para que, posteriormente, percebamos o modo como a memória se encontra articulada junto ao processo imaginativo do personagem.

Na literatura, de forma geral, a imaginação permeia demasiadamente obras que, em muito, são análogas ao romance em questão. Da imaginação libertina dos escritores europeus do século XVIII, passando pela imaginação gongórica e quase apócrifa do romantismo brasileiro, ou até mesmo a quase falta dela na literatura realista. De personagens como Bentinho, de *Dom Casmurro*, que cria em seu imaginário o possível adultério de Capitu, ou a imaginação mais melancólica e inaceitável de Riobaldo para com

Diadorim, em *Grande sertão – veredas*, até chegarmos a uma literatura contemporânea cujo tema envereda-se por diversas questões, tais como sexualidade, política, religião, dentre outros. Mas, o que nos interessa no presente estudo é concernente à imaginação advinda do discurso amoroso, mais especificamente, do homoerótico.

A imaginação do jovem Tiquinho, dada a ver ao leitor por meio das memórias do Tiquinho adulto frente ao crânio, além de fértil, beira, por vezes, o incognoscível, o insólito. Desde o instante da chegada do amado ao seminário, até o desfecho da trama, a imaginação erótica do personagem é detalhadamente descrita por Tiquinho adulto, sem receios ou timidez. A forma como o personagem articula suas memórias junto ao processo imaginativo de si próprio, na infância, revela não apenas a inocência e a candura do protagonista, mas também demonstra a representação ácida e laminada de uma sociedade que grita a opressão aos homossexuais, que os anula, seja na igualdade de direitos ou na liberdade de ser aquilo que realmente são.

Compreende-se, então, a imaginação de Tiquinho dividida em dois polos, ambos concernentes à sua relação com Abel. Intitula-se, desse modo, essas duas esferas do pensamento de Tiquinho como *imaginação percebida* e *imaginação opaca*, estando ambas vinculadas à memória do personagem adulto. Atinente à primeira, é possível concebê-la como aquela referente ao estado de enamoramento do personagem diante de Abel, isto é, como ele administra seu imaginário enquanto sofre calado o ardente desejo pelo colega de seminário; já a segunda, diz respeito ao nível de imaginação que o protagonista engendra em sua mente durante o namoro. Essas duas instâncias do imaginário do personagem calibram o homoerotismo que permeia o discurso romanesco.

Desta maneira, é interessante que, aqui, haja a compreensão das afirmações do filósofo francês Gastón Bachelard sobre a questão da imaginação e suas concomitâncias. Em seu percurso teórico, o autor elucubra esse tema associando-o aos elementos naturais, talhando-o em diversos matizes. As reflexões de Bachelard se encontram divididas entre um complexo mapeamento da Física, em determinadas questões a ela concernentes, e, por outro lado, um estudo detido sobre a questão da imaginação, percebendo-a em dois momentos: a *material* e a *dinâmica*. No tocante ao nosso estudo, seus escritos sobre imaginação parecem iluminar nossa argumentação sobre *Em nome do desejo*, principalmente em virtude de o pensamento proposto por Bachelard julgar, praticamente, a literatura como ponto central de convergência. O autor, ao elaborar uma reflexão sobre o que denomina por imaginação material, afirma que:

> A imaginação não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que *cantam* a realidade. É uma faculdade de sobre-humanidade. Um homem é um homem na proporção em que é um super-homem. Deve-se definir um homem pelo conjunto das tendências que o impelem a ultrapassar a *humana condição.* (BACHELARD, 1997, p. 17-18).

Nota-se o pensamento bachelardiano sob a perspectiva de uma imaginação que, conforme explicitado pelo próprio autor, *ultrapassa* a realidade. Quando o autor segue se expressando com a afirmação *cantar a realidade*, percebe-se em tal assertiva uma espécie de atribuição de um novo sentido à realidade, esbarrando na psicologia, contudo, ainda com os pés na realidade experienciada. Dessa forma, em Tiquinho, a *imaginação percebida* é o resultado de um processo de reconstrução da realidade, que está em constante movimento. A matéria, aqui, é o próprio corpo, contudo, não o do Outro, mas o seu, ansiando que este seja fundido com o do amado.

A *imaginação percebida*, em Trevisan, tendo Bachelard como aporte, não é simplesmente o fato de o protagonista criar imagens que fulguram como representação do seu desejo homoerótico, mas um rompimento, uma fissura que celebra a realidade, tonalizando-a de forma desigual, mas sem deixar de conservar a experiência do real. Tal experiência atinge uma percepção que valoriza esse desejo, e não o deturpa, principalmente se levarmos em consideração o fato de estarmos averiguando um discurso amoroso.

A primeira manifestação trevisaniana da *imaginação percebida* já pôde ser notada quando foi citado, em tópico anterior, o primeiro encontro dos protagonistas, momento em que Abel chega ao seminário pela primeira vez, tendo Tiquinho como seu anjo. No entanto, nesse processo de encantamento, a percepção imagética de Tiquinho flui de maneira apaixonada e homoerótica, com o personagem sempre a transfigurar a realidade, ora em sonhos, ora em imaginação:

> *— Aquela inesperada encarnação de Jesus - Jardineiro Espanhol não marcaria a vida de Tiquinho até o ponto de dominá-lo como um pássaro se deixa encantar por certas serpentes?*
>
> — Abel era seu ímã e bússola. E a vida de Tiquinho adquiriu um brilho extraordinário, a partir daquela revelação. Com o olhar fixo em Abel, ele suportava corajosamente as aulas mais chatas. **Também não reclamava mais do horário de estudo após o almoço, porque 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 agudeza do personagem em estabelecer uma conexão simbólica com aquilo que sente pelo colega é elevada a uma percepção imagética que põe a matéria como instrumento de contemplação. De início, há a reconfiguração de Abel como um "jardineiro espanhol", conotação fortemente demarcada por um erotismo latente ao discurso romanesco, para, posteriormente, haver a vista privilegiada do amado como a figura de um anjo. A imagem do anjo é elemento que percorre toda a configuração imagético-discursiva de *Em nome do desejo*, tornando essa figura divina, praticamente, a principal fonte de inspiração do protagonista.

O espaço religioso em que estão imersos contribui para essa constante imagem ser presentificada na trama, fato este que parece simular uma crítica ao pensamento católico e/ou cristão. Na passagem supracitada, Tiquinho reconstrói a realidade de uma maneira que o corpo – matéria de redenção – conspurque-se frente à imagem erótica do amado, sendo o onírico, aqui, o canal da imaginação do personagem. Prosseguindo com o pensamento de Bachelard, o autor esclarece:

> Para dizer um amor, é preciso escrever. Nunca se escreve demais. Quantos amantes não correm a abrir o tinteiro mal chegam de seus encontros amorosos! O amor nunca termina de exprimir-se e se exprime tanto melhor quanto mais poeticamente é sonhado. Os devaneios de duas almas solitárias preparam a doçura de amar. Um realista da paixão verá aí apenas fórmulas evanescentes. **Mas não é menos verdade que as grandes paixões se preparam em grandes devaneios. Mutilamos a realidade do amor quando a separamos de toda a sua irrealidade.** (BACHELARD, 1988, p. 08). (grifo nosso).

Bachelard assevera que a separação do amor para com o devaneio mutila a realidade do sentimento primeiro, sendo o devaneio um estado comum e necessário ao processo de relação amorosa. Os três elementos, devaneio, sonho e imaginação, são entrevistos na configuração de Tiquinho, principalmente na cena transcrita anteriormente. Na literatura, as "grandes paixões" a que Bachelard faz alusão são aquelas que possuem sua estrutura interna pautada no delírio, no escamoteamento do real, na opacidade do desejo. Dessa forma, no enredo trevisaniano, a *imaginação percebida* compõe-se de astúcias temático-discursivas, tais como o delírio e o devaneio, alicerçando o protagonista em um ciclo de efervescência insólita, no que tange à realidade de um pré-adolescente.

A questão acerca da idade de Tiquinho posiciona-se nesta análise como um ponto que pode ocasionar divergência quanto à investigação de seu imaginário, acionado pelo fio condutor da memória. Tratando-se da representação de um pré-adolescente, que acabara de completar treze anos de idade, a ideia de criação literária de um personagem atingido, primordialmente, pela imaginação, parece assertiva e, sob o olhar desajustado de um leitor comum, banal. No entanto, esta hipótese se dissipa mediante a agudeza com que a trajetória dos protagonistas é conduzida e, sobretudo, como a memória do Tiquinho adulto consegue ainda apreender em detalhes sua relação passada com Abel. Memória e imaginação são dois pontos convergentes que estruturam o jovem escalpelado de *Em nome do desejo*, pois a transfiguração e os devaneios eróticos do personagem o fazem, cada vez mais, padecer de amor. Na cena a seguir, é possível entrever o que acabamos de abordar:

> — *Tiquinho sonhava com Abel?*
>
> — Sonhava de olhos abertos. Imaginava-se perdido na floresta, rodeado por bichos e cobras enormes. Então Abel aparecia pelado como 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. E suspirava com tal convicção que seus olhos chegavam a fechar, como os de uma virgenzinha. (TREVISAN, 2001, p. 150).

Novamente, o onírico se encontra alicerçado na configuração do personagem, podendo ser percebido como dúbio ao devaneio, pois o seminarista encontrava-se em total estado de graça, de modo a não perceber a iminência do perigo que o assolava. A relação de poder que o jovem Tiquinho estabelece internamente com Abel parece ser o caminho que conduz à sua desolação final, vista no início do romance, quando retorna ao seminário. Tanto nos sonhos (quando comumente cede a Abel poder de comando e autoridade), quanto no plano do real, Tiquinho está sempre em desvantagem. Aqui, a *imaginação percebida* é sinônimo de busca, anseio, desejo em ter para si o corpo e a alma do amado. Percebamos por meio do excerto a seguir:

> — *Há um exemplo claro de delírio, no amor de Tiquinho?*
>
> — [...] Tiquinho costumava percorrer o campo de futebol com uma varinha e, certamente, inspirado em Anchieta, punha-se a escrever seu poema na terra. Tratava-se de um poema com duas únicas palavras, que ele escrevia repetidamente, em letras garrafais. Abel Rebebel e, a seguir, novo verso: Abel Rebebel.
>
> — *E Tiquinho?*

> — Dava risos loucos e pronunciava, antes de as escrever, todas sílabas de sua obsessão – em voz baixa, mais alta, dependendo dos espíritos [...] Nessa fase, nem a ameaça de expulsão o refreava, nem o Paraíso tinha portões. O paraíso habitava dentro dele e se atualizava justamente nessas manifestações delirantes onde o sujeito apaixonado sintonizava somente o objeto de sua paixão.

Tiquinho, movido pela extrema paixão, não detém mais o controle de seus atos, encontrando-se proficuamente imerso em um perigoso jogo de destruição de si mesmo. A representação do sujeito apaixonado pode ser percebida como paralela ao período social em que a obra foi escrita, ou seja, metade da década de 1980. Ainda com fortes resquícios da ditadura militar no Brasil, esse personagem, em pleno delírio e êxtase da carne, constitui um reflexo da heteronormatividade, da prisão não consentida voltada aos indivíduos homossexuais. Tiquinho delira, perde-se, assola-se, ansiando por uma liberdade da paixão, transgredindo as normas vigentes no espaço em que habita, tornando-se representativo do processo devastador que a sociedade compele aos homossexuais.

Ainda em Bachelard, este argumenta sobre os devaneios voltados à infância, alegando que "somente pela narração dos outros é que conhecemos a nossa unidade" (1998, p. 93), ou seja, é necessário um deslocamento de si, um afastamento do *eu*, de modo que surja o Outro de si mesmo. De uma forma mais precisa, é necessário que o indivíduo perceba-se como Outro, de maneira que note sua unidade, isto é, sua real função. O autor elucida o modo como a solidão atual do indivíduo é influenciada e já carregada consigo desde a infância. Bachelard utiliza a solidão como propulsora do devaneio, esclarecendo:

> Mas o devaneio não conta histórias. Ou, pelo menos, há devaneios tão profundos, devaneios que nos ajudam a descer tão profundamente em nós mesmos que nos desembaraçam da nossa história. Libertam-nos do nosso nome. Devolvem-nos, essas solidões de hoje, às solidões primeiras. Essas solidões primeiras, essas solidões de criança, deixam em certas almas marcas indeléveis. (BACHELARD, 1998, p. 93-94).

Compreende-se o devaneio em Bachelard como um processo de autoconhecimento, de ruptura com um *eu* que necessita ser descoberto pelo próprio sujeito. Muito do que se entende sobre a perspectiva de construção do protagonista pode ser iluminada pelas proposições do filósofo, principalmente quando este afirma que a solidão do passado, por ele denominada de solidão primeira, acaba por deixar marcas permanentes no sujeito. Sob esse alinhamento reflexivo, é possível vislumbrar o romance de Trevisan, especificamente em relação a seu protagonista escalpelado, por meio da ideia

de uma cicatriz inapagável, cuja solidão do personagem, no passado, persiste até o presente.

É justamente nesse ponto asseverado por Bachelard que há a percepção daquilo que se denominou por *imaginação opaca*. Após a compreensão do que vem a ser, na estruturação do protagonista, a *imaginação percebida*, esse segundo matiz do imaginário de Tiquinho está condicionado ao seu efetivo namoro com Abel. O que anteriormente se mostrava como percepção imagética acerca do que era ansiado, agora, com o relacionamento presentificado, torna-se opaco, transparente, turvo. Todo o envolvimento amoroso entre os dois meninos é instruído por um medo que assola e devora Tiquinho, sob todos os prismas de sua existência.

As marcas indeléveis apontadas por Bachelard são revisitadas pelo Tiquinho adulto, em uma tentativa de redenção, uma espécie de absolvição pela tragédia final do romance e pelo o que sua vida, então, havia se tornado. Tais marcas são provindas de sua memória, revisitando o passado, deixando que o duplo aviste seu sofrimento e o purifique nesse ritual de narrar-se. A *imaginação opaca* refere-se ao medo, ao constante estado de inquietude pelo qual o personagem passa, fazendo com que, mesmo vivenciando intensamente o sexo e a companhia de Abel, não consiga visualizar com nitidez o que realmente ocorre à sua volta: o delírio e o desejo em excesso, que farão Abel recuar.

Abel certifica-se do amor de Tiquinho quando, às escondidas, lê o diário do personagem. Um pouco adiante, invade os lençóis de Tiquinho em uma atitude que o deixa em estado de consternação e deslumbre, ocasionando, a partir dessa noite em que dormiram juntos, a união entre ambos. A opacidade da imaginação do protagonista presentifica-se posteriormente a essa situação. Vejamos, a seguir, uma cena cujo duplo questiona o adulto sobre o frenesi do jovem Tiquinho durante o relacionamento com o amado:

> *Tiquinho levitava?*
>
> — Pelo menos sentia-se assim: a meio metro do solo, por causa do amor de Abel. Mas seus sentimentos de êxtase na capela, apesar de breves, eram verdadeiros. Perdido na contemplação do seu amor palpável, Tiquinho ficava ouvindo o rumorejar das imponentes asas dos anjos que o cercavam. Entregavam-se a esses sussurros leves como o de penas assanhadas pelo vento ou roçando-se entre si. Era o mesmo que ouvir o som delicado do seu amor. Tiquinho amava os anjos. (TREVISAN, 2001, p. 171).

A conotação sobre os anjos é novamente feita, dessa vez, com o personagem envolto em estátuas, na capela. A passagem supratranscrita reforça o que foi afirmado sobre a opacidade a que Tiquinho está submetido, isto é, seu posicionamento febril perante o Outro. Abel é instrumento excessivo de contemplação para Tiquinho, mais especificamente, um objeto a ser venerado. Nesse comportamento demasiado, a imaginação do protagonista é percebida como uma metamorfose do real, no entanto, com a realidade plasmada em uma penumbra que faz Tiquinho não ter noção de seus atos. Aqui, a opacidade advém da fértil imaginação erótica que o narrador tem em sua infância, caminho esse que o conduz à desolação final.

A forma como *Em nome do desejo* aborda um enredo homoerótico, dispondo-o como tema central da trama, principalmente com dois jovens sendo protagonistas, traz à baila a teoria de Bakhtin acerca do *excedente* da visão estética. Nas palavras do autor:

> Quando contemplo um homem situado fora de mim e à minha frente, nossos horizontes concretos, tais como são efetivamente vividos por nós dois, não coincidem. Por mais perto de mim que possa estar esse outro, sempre verei e saberei algo que ele próprio, na posição que ocupa, e que o situa fora de mim e à minha frente, não pode ver: as partes de seu corpo inacessíveis ao seu próprio olhar — a cabeça, o rosto, a expressão do rosto —, o mundo ao qual ele dá as costas, toda uma série de objetos e de relações que, em função da respectiva relação em que podemos situar-nos, são acessíveis a mim e inacessíveis a ele. Quando estamos nos olhando, dois mundos diferentes se refletem na pupila dos nossos olhos. (1997, p. 42).

A narração de Tiquinho acerca si mesmo sob a perspectiva de outrem, aproxima-se da argumentação proposta por Bakhtin, pois a alegação e a posição teórica do autor são caras devido à sua compreensão dessa delimitação entre o *eu* e o *outro*. O teórico trata da questão autor-herói, mais precisamente, de uma soberania existente entre o autor e sua criação. Bakhtin também averigua o romance autobiográfico, contudo, neste estudo, as ponderações do teórico russo são alavancadas a outro nível, mais especificamente, no plano ficcional por excelência. Tiquinho está isolado de si mesmo, enxerga-se em uma perspectiva de volta ao passado como anseio por descoberta e libertação. Bakhtin afirma que "o excedente de minha visão, com relação ao outro, instaura uma esfera particular da minha atividade, isto é, um conjunto de atos internos ou externos que só eu posso pré-formar a respeito desse outro e que o completam justamente onde ele não pode completar-se" (1997, p. 44). A visão do Outro estabelecida por Bakhtin parece iluminar um pouco nossa visão sobre o distanciamento do personagem adulto com relação a si

mesmo, na infância. O afastamento que o adulto desolado possui frente ao pré-adolescente apaixonado é o aspecto que proporciona o conhecimento de si, uma maneira não de resolver mistérios do passado, mas de estabelecer um canal pelo qual possa escapar da corrosão que o acomete.

De modo a concluir a concepção de *imaginação opaca*, é necessário o uso de uma última passagem do romance. O fragmento a seguir contém a resposta do Tiquinho adulto ao seu duplo, quando foi questionado sobre o que era o paraíso na visão e imaginação do jovem Tiquinho:

> [...] era amar e ser amado por Abel. A beatitude no paraíso reduzia-se à visão e posse do amor de Abel – cuja eternidade iria durar menos de um ano, como se verá, mas foi desejada para uma vida sem fim, bem de acordo com a doutrina cristã. Alheio à finitude, Tiquinho fechava os olhos e sorvia as delícias do Céu mais concreto que já conhecera. (TREVISAN, 2001, p. 171).

A estrutura da *imaginação opaca* não opera as mesmas singularidades que a anterior, no entanto, é presentificada no entorno de seu namoro com Abel. O que anteriormente era fértil delírio, imaginação oriunda de um desejo homoerótico absoluto sentido pelo novato, agora é cristalizado nos momentos em que se encontra tanto junto ao amado, quanto distante dele. A figura de Abel persiste em ser (des)construída continuamente por Tiquinho. Não basta o fato de ser amado, é necessário que o imaginário condense e delineie, cada vez mais, essa relação. A opacidade, aqui, é entrevista na baixa visão do real concebida pelo jovem Tiquinho e narrada com distanciamento por ele próprio na fase adulta.

Enquanto representação do escalpelado, o etilismo de Tiquinho reveste sua configuração com uma cegueira disfuncional, impossibilitando-o de mobilizar de maneira coesa suas atitudes. Embora se trate de um menino, todo o seu sentimento por Abel o fere, machuca-o, tornando-o um personagem que, mesmo possuindo carnalmente o amado, resvala-se em uma obscuridade da visão. Obscuridade essa advinda de uma euforia demasiada que o leitor pode, à primeira vista, perceber como exagero, mas que faz com que tal impressão se esvaia quando se compreende Tiquinho como representação de um indivíduo homossexual massacrado, desde cedo, por uma série de falsas instituições.

No tópico seguinte, há o tratamento da questão do corpo no romance de Trevisan, mais notadamente, sobre o modo como o corpo reage ao impulso homoerótico vivenciado

pelos protagonistas, e, principalmente, como isso interfere na dinâmica do romance enquanto elemento regulador da estética da absolvição. Vejamos porquê.

1.4 **Do corpo violado/ Do gozo escarnado**

O enredo de *Em nome do desejo* vincula a ideia de corpo a uma espécie de correlação quase total com o sagrado. Tanto na parte inicial do livro, que antecede o envolvimento entre os protagonistas, quanto na segunda fase, quando estes já estão unidos, o corpo é percebido como um território, um lugar em que as encruzilhadas da vida e da idade se evidenciam. Junto aos elementos analisados anteriormente, o corpo presentifica a ideia de sexo, de deboche, mais necessariamente, de pecado. Deter-nos-emos na prática sexual entre ambos os meninos, de maneira a entender como a relação homoerótica ocorre na narrativa trevisaniana.

Inicialmente, há que se pensar em Tiquinho como habitante de uma guerra, haja vista ser uma vítima tanto do processo heteronormativo e opressor, como do pensamento obsessivo católico. Nesse ensejo, Rougemount assinala que, na guerra, o "homem é apenas o servo do material; ele próprio passa à condição de material" (1988, p. 221). Essa argumentação redimensiona à narrativa em questão, precisamente por catalisar no homem uma posição *objetivada* ou, mais didaticamente, *coisificada*. Nessa condição de material a que o autor se refere, pode-se constatar, na narrativa de Trevisan, uma espécie de movimento – embora sutil – dessa materialidade do sujeito amoroso.

Pode parecer estranho que, nesse momento da discussão, seja afirmado que o discurso do amor foi camuflado por outro tipo de discurso, mas esse estranhamento logo se dissipa ao se ter ciência de que se está frente a uma obra literária que coloca o amor em vias de desolação, vinculando-o a uma assolação do corpo, mais especificamente, a uma decrepitude percebida proficuamente em narrativas homoeróticas brasileiras[7] do século XX.

Na realidade de *Em nome do desejo*, observa-se o protagonista em uma descoberta não apenas da sexualidade, do gozo, mas também de seu próprio corpo, conhecendo-se,

[7] De maneira mais objetiva, quando se trata de enredo homoerótico, o processo de decrepitude do corpo tem se tornado uma constante na literatura brasileira contemporânea, principalmente do final da década de 1980 até a metade dos anos 1990. O corpo é sempre associado à podridão, ao mau cheiro, ao seu uso abusivo e corrosivo. Primordialmente, o gaúcho João Gilberto Noll desponta como o escritor que melhor traduz essa questão em sua prosa.

percebendo suas áreas erógenas e a vertigem do orgasmo. Inicialmente, percebamos como se deu o prelúdio da relação sexual entre Tiquinho e Abel:

> Logo que se reencontraram, ocorreu algo como o despertar-se de um caldeirão fervilhante. Ambos se queriam corpo a corpo. A atração de Tiquinho superou seus escrúpulos – pelo menos provisoriamente. Ensaiavam toques furtivos, já atingindo águas mais profundas. Viam-se rapidamente no lavatório, onde Abel expunha de relance suas regiões inexploradas. Tiquinho sentia vertigens de gozo, que não eram exclusivas dele, naturalmente. Em Abel, acentuava-se o brilho felino dos olhos, agora reluzentes no negrume profundo. Escolheram a mesma equipe de limpeza do dormitório. E era com alegria voluptuosa que mergulhavam juntos o pano de chão no balde e ficavam apertando-se as mãos, deliciados com água e sabão. (TREVISAN, 2001, p. 188-189).

A relação entre ambos os personagens é iniciada pela descoberta do corpo, mais precisamente, pelos caminhos do desejo. Tiquinho está em plena puberdade, da mesma forma que Abel, mas aquele ainda desconhece muito do profundo labirinto que é o corpo humano, enquanto reduto de prazer sexual. Na passagem supratranscrita, os personagens voltam a se encontrar após um pequeno período separados, mas, desta vez, com Abel já tendo a certeza acerca do sentimento do colega. A abertura para o sexo entre os garotos pauta-se na inocência, paulatinamente, por meio do toque, do cheiro e da proximidade entre os personagens. É o prelúdio que colocará ambos em processo de desolação.

Da mesma forma como ocorre em todo o romance, a alusão à Santa Teresa ou a qualquer proposição religiosa perpassa a iniciação sexual dos jovens. Tudo é medido pela pedra de toque que é o desejo – ou seja, o corpo é movido pela volição –, sendo que este não se sacia mesmo quando aplacado. Nessa perspectiva do corpo e do gozo como elementos que ajudam na presentificação da estética da absolvição, a chave de leitura que permite realizar uma compreensão mais aprofundada já é proporcionada no título do próprio romance. As aventuras pelas quais passa o protagonista não são movidas pelo amor ou por outro sentimento que o valha: tudo no enredo trevisaniano é calcado no desejo, isto é, não é em nome do amor que o seminarista caminha rumo ao abismo de uma relação homoerótica em um seminário, mas em nome do desejo: “Quase trinta anos depois, poderia se dizer que se tratava da presença inconfundível do desejo ali espocando” (TREVISAN, 2001, p. 188). Esse trecho é um dos raros momentos em que o Tiquinho adulto insere-se nas respostas sobre seu passado, a fim de refletir acerca de algum ponto em específico, iluminando-se pela maturidade do presente.

Deter-nos-emos, neste instante, em um excerto da narrativa carregado de simbolismos e referências a um intenso discurso religioso, que recobre e,

simultaneamente, descortina o relacionamento amoroso entre os personagens. O trecho a seguir refere-se à dificuldade em encontrar um espaço adequado para o namoro dos dois, no entanto, é possível perceber que há um forte paralelo em intertextualizar o homoerotismo com o mito bíblico não apenas de Adão e Eva no paraíso, mas também com outros personagens presentes na diegese bíblica. Logo a seguir, é possível apreender a correlação existente entre o desejo carnal homoerótico associado à ideia de pecado:

> *Onde é que tinham seus encontros, além do dormitório (nas madrugadas) e lavatório (furtivamente)?*
>
> — Aí estava o problema. Fizeram intensas pesquisas para escolher um lugar onde pudessem estar inteiramente juntos. Começaram frequentando os porões na frente das bolarias. Além de quase serem descobertos, certa vez, por um prefeito especialmente fanático com a vigilância noturna, eles se sentiam ameaçados por ratos, aranhas e cobras. Apesar de limparem um espaço, de deixarem um toco de vela aceso, não podiam evitar essas presenças estranhas. Muitas vezes, enquanto Tico e Abel se beijavam, esfregavam e resfolegavam, os ratos passavam guinchando e atropelando o seu amor. Desistiram do portão, definitivamente, na noite em que Abel quase pisou numa cobra-coral já em posição de ataque. Daí resolveram optar pelo ar livre. Passaram a amar-se no eucaliptal. Para onde levavam cobertores – mesmo por que o outono tardava e as noites ainda eram claras, mornas. Daí por diante, o eucaliptal tornou-se o lugar predileto do seu amor, que passou justamente a se confundir com o perfume forte dos eucaliptos. (TREVISAN, 2001, p. 190-191).

A busca por um local em que pudessem viver sem receios o namoro parece demarcar, de igual forma, a jornada pela qual Tiquinho passara desde sua separação de Abel, até descambar no atual orfanato que ocupa o seminário de outrora. Aqui, o porão merece destaque, pois também aparece em demais situações, sempre como um espaço fugidio, relativo a perigo, sendo justamente ali que se concentram as estátuas antigas de santos, anjos e demais entidades que permeiam o imaginário católico/cristão. Em contrapartida, há os encontros posteriores realizados no eucaliptal, uma espécie de jardim carregado de odores, que se configura como catalisador de paz interior nos personagens.

Sob esse plano diegético estruturado em dois, é possível destacar também a existência de duas analogias ao contexto bíblico: a da representação do inferno[8] e, posteriormente, do paraíso. Tal representação é acentuada não apenas pelo fato de o romance ser ambientado em um seminário, mas, principalmente, em razão da maneira

[8] Cf. *Inferno*, primeira parte d´*A Divina Comédia*, de Alighieri, texto canônico que aborda mais proficuamente essa questão.

como é feita a descrição dos locais e, sobretudo, dos perigos aos quais os meninos estão sujeitos. Nesses espaços representativos, o corpo e o gozo vão sendo articulados de maneira a se sobrepujarem como canal para as recordações do protagonista em sua fase adulta.

No tocante ao primeiro espaço, o da bolaria, a representação do perigo é entrevista, primordialmente, na imagem da cobra-coral, descrita como serpente na diegese bíblica: "Desistiram do portão, definitivamente, na noite em que Abel quase pisou numa cobra-coral já em posição de ataque". O risco iminente de Abel ser picado parece representar a relação entre Adão e Eva, no Éden, envoltos na persuasão da serpente que convence Adão a provar do fruto proibido. Essa camada de discurso que encobre a narrativa pode ser justificada por uma ânsia pela desmistificação da homossexualidade enquanto pecado, obstruindo, por meio da Bíblia, alguns paradigmas sociais que são regidos pela heteronormatividade.

Em oposição, no segundo espaço, aquele percebido como o eucaliptal, há a representação do paraíso, da paz, do incólume, em que os personagens vivenciam a relação em sua plenitude. Assim, na contramão da bolaria, o jardim de eucaliptos, com suas noites "claras e mornas" e com seu "forte perfume" advindo das flores, passa a ser o recanto em que os protagonistas saem da esfera do risco, do perigo e da ameaça de captura.

Tais dialéticas – inferno e paraíso – configuram-se na medida em que o corpo é percebido como regulador desse processo de vivência em locais distintos. A relação sexual praticada nesses espaços, tanto na bolaria quanto no eucaliptal, decorre na esteira daquilo que vínhamos apresentando e discutindo anteriormente, isto é, do escalpelado e da imaginação erótica. O gozo em *Em nome do desejo* advém do sexo em situações perigosas, em lugares exclusos e potencialmente hostis. Independentemente desse arrojo, o homoerotismo entre os personagens aflora e desemboca em corpos que se atraem e necessitam, urgentemente, consumirem-se. A puberdade é afoita, caótica, carece quase sempre do imediato para se realizar. Dessa forma, o gozo escarna e rompe com as barreiras do interdito, do proibido, representando o homoerotismo como regulador de todo o desejo presente no romance.

Os pesquisadores Maria de Fátima Falcão e Flávio Camargo, em pesquisa publicada acerca do romance de Trevisan, assinalam que "O pecado era combatido com a disciplina e o regulamento. O paletó, por exemplo, só não era usado nos horários de recreio; mesmo

nas filas, cada uma tinha que ter uma distância de dois metros de uma para a outra, os garotos, por sua vez, a meio metro um do outro, quando em fila" (2016, p. 128). A argumentação feita pelos autores refere-se, principalmente, ao processo disciplinar ao qual os seminaristas estavam sujeitos. Tal disciplina, regida com total severidade por parte dos ministros, acabava por criar nos jovens seminaristas o gosto pela transgressão, pela iminência do *crime*, pois, tamanho rigor direcionado a adolescentes resulta no interdito como ato de desejo, de violação.

Nesta parte, traremos muito das prerrogativas que Foucault elabora em sua obra intitulada *Vigiar e punir*, principalmente pelo fato de o autor perceber o corpo associado às dimensões que o relacionam a processos de tortura, disciplina e imagetização da punição ao longo dos tempos. Foucault percorre um caminho em que averigua a forma como os rituais de punição foram evoluindo ao longo dos séculos, deixando o severo molde punitivo corporal ceder lugar às formas de punição relacionadas à disciplina, as quais são mais didáticas, porém, não menos opressivas.

No capítulo em que dedica sua argumentação à disciplina, o autor percebe algumas instituições como molas-mestras do esquema de disciplina punitiva, que, tal como supracitado, funciona como a evolução das punições severas dos séculos anteriores, nas quais a tortura e o suplício se sobressaíam. Na perspectiva de Foucault, há um entendimento do corpo como instrumento de manipulação da disciplina, mais especificamente, como espelho em que se deve refletir a organização e a estrutura dos códigos disciplinares vigentes. O autor assevera que

> O corpo, tornando-se alvo dos novos mecanismos do poder, oferece-se a novas formas de saber. Corpo do exercício mais que da física especulativa; corpo manipulado pela autoridade mais que atravessado pelos espíritos animais; corpo do treinamento útil e não da mecânica racional, mas no qual por essa mesma razão se anunciará um certo número de exigências de natureza e de limitações funcionais. (FOUCAULT, 1987, p. 180-181).

Perceba-se, por meio da argumentação do filósofo, algumas funcionalidades da ideia de corpo no romance de Trevisan, principalmente no que diz respeito às normas e ao sexo. Foucault trabalha, conforme afirmamos, com a argúcia do corpo enquanto demonstrativo de algum tipo de rigor disciplinar ao qual é submetido; em contrapartida, *Em nome do desejo* recupera essa ideia de ditames disciplinares, ou, mais especificamente, esses "mecanismos do poder", no entanto, mescla-a com a sexualidade, de modo mais preciso, com o desejo homoerótico. O corpo, para Foucault, responde com perfeição ao

processo de disciplina, movimentando-se de acordo com as imposições dadas por seu superior. Em Trevisan, essa disciplina ditatorial é atingida, principalmente, na primeira parte do romance, quando o narrador demonstra o ferrenho regulamento do seminário – desde a divisão dos seminaristas até a rotina didática que cada um deve cumprir.

Há, no entanto, contido nesse processo, conforme já abordado anteriormente, a incitação à violação desses interditos, à quebra das proibições vigentes. É justamente nessa condição que o homoerotismo adentra na perspectiva de corpo violado e prazer, traduzidos pelo romance. O corpo eleva-se de nível, deixando de ser apenas um representativo do poder de dominação para ser objeto de violação, de veneração e de descoberta; o que outrora deveria figurar como perfeição ilesa da conduta, passa a configurar-se como transgressor. Prosseguindo nessas proposições, há um trecho específico da narrativa em que o corpo de Tiquinho responde às investidas de Abel durante e após o sexo:

> *Quer dizer que afinal escorreu sangue de amor, no duelo entre os dois?*
>
> — O duelo já não importava. O certo é que houve sangue. E Tiquinho queria mais. E era insaciável o desejo de ambos comungarem-se até que nada sobrasse de si – nem do outro. Em cada uma dessas noites sacrossantas, **Abel deliciava-se em ostentar sua nudez, quase como início do ritual**. E Tiquinho, o adorador, esbugalhava os olhos, aproximava-se com recolhimento e fervorosamente repetia aquele gesto secular de dois se tornarem um. (TREVISAN, 2001, p. 204). (grifo nosso).

No excerto supratranscrito, o desejo e o fetiche configuram-se como iminências da relação entre ambos, tornando Tiquinho o "adorador" do corpo do Outro. Há, também, nessa relação, a imposição das figuras de *ativo* e de *passivo*, sendo o narrador aquele que desempenha o papel *feminino* da relação. Essas demarcações não parecem ceder a um caráter de rebaixamento da relação homoerótica em voga, mas demarcar essa separação sexual apenas como exemplo de imaturidade dos personagens. O corpo é percebido, literalmente, como um território, com registros de sensações, marcas do passado assumidas e potencializadas pela presença do delírio. Quando utilizamos a expressão *corpo violado* e *gozo escarnado* é justamente em decorrência de a violação ocorrer como quebra em relação ao processo disciplinar ao qual os personagens estão sujeitos.

Aqui, o corpo representa uma selva ainda não desbravada, mais precisamente, um território ainda por se fazer, tendo em vista a tenra idade dos protagonistas. Em "Abel deliciava-se em ostentar sua nudez, quase como início do ritual", é possível perceber a

demarcação de papéis na relação, da mesma forma como também são perceptíveis a ironia e o deboche na construção erótica da cena. Abel tem ciência da admiração e devoção de Tiquinho, e, de posse dessa certeza, estabelece uma hierarquia erótica pouco convencional e bastante punitiva ao amado.

Embora Tiquinho não se importe em receber as agruras desse relacionamento, essa maneira, por vezes hipócrita e presunçosa por parte de Abel, acabará por ser uma das principais causas que fará com que o narrador sofra a desolação final, relativa à ausência e ao repúdio de Abel. Dessa forma, ainda centrado no trecho transcrito, há que se perceber a edificação de um elemento que se apresenta quase como indutor da violação do corpo e do gozo no romance: o deboche.

O deboche deve ser mensurado, em *Em nome do desejo*, em seu sentido etimilógico, e não no sentido comum, tal como geralmente tem sido empregado ao longo das décadas. Deboche é aqui compreendido como conduta sexual relativa à crítica social, isto é, o sexo e suas artimanhas sendo praticados como canalizador de algum tipo de disfunção social. Dessa forma, quase toda a relação homoerótica presentificada no enredo se dá por meio de uma diatribe social, seja no campo da religião, seja no da sexualidade.

O espaço do seminário, com toda a sua disciplina e normatização, regido pelos princípios divinos e pela ideia de salvação, possui em suas engrenagens não apenas a relação homoerótica entre os protagonistas, mas também diversas outras que são abordadas no decorrer da narrativa. Um ambiente potencialmente masculino (há apenas um trecho, curtíssimo, em que a presença feminina é vista), orquestrado pela ética do bom comportamento e pela moral cristã, desregula-se a partir do instante em que a conduta e o desejo homossexuais são sentidos e praticados. É propriamente nesse limiar que o deboche trevisaniano corporifica-se, passando a permear toda a obra.

Além dos momentos em que os protagonistas praticam sexo, provavelmente o ápice do deboche ocorre na descrição do surto de masturbação que ocorreu no seminário. A maneira como o narrador adulto expõe essa "pandemia" perfaz uma ironia e comicidade que o leitor devidamente toma por reprovação a algum tipo de paradigma social relacionado à heteronormatividade, ou a alguma crítica ao pensamento cristão; o surto configura o deboche da matéria contra a alma.

A seguir, procedemos a uma colagem (em função de o trecho, em sua íntegra, ser demasiado longo) com alguns momentos em que o narrador desfia suas memórias sobre como fora o surto de masturbação no seminário: "Naquele tempo, o terror do fogo eterno

equiparava-se à impetuosidade com que o magma jorrava dos pequenos corpos ansiosos de santidade e prazer"; "A memória guarda quase intactos os gemidos mal reprimidos que enchiam o lavatório, nas últimas sessões de banho"; "Primeiro banheiro à esquerda: Lourival masturbava-se quase sem tirar o pinto fora da calça, numa técnica apropriada para deixar o pecado menos evidente"; "Segundo banheiro à direita, masturbava-se Toninho, cuja mão esquerda funcionava com extrema agilidade"; "Quarto banheiro à direita... que surpresa! Vêem-se dois, no quarto banheiro, que era o mais escuro e resguardado: dois rapazinhos, de olhos arregalados ao simples toque mútuo de suas varas rijas, ameaçavam levitar como se tocassem seus pontos mais sagrados". (TREVISAN, 2001, p. 74-75).

Em todos estes recortes citados, o deboche se encontra intimamente associado ao corpo, ao desejo em erupção, à pele que necessita do toque. O narrador não economiza na ironia e nas ligaduras com a questão da religião, descrevendo rituais de prazer que conspurcam a ideia de rigidez e castidade que é pregada no seminário. O deboche é entrevisto na mescla entre as práticas sexuais realizadas em um ambiente tido como sagrado, ainda mais por jovens adolescentes tidos como escolhidos de Deus. A transgressão às leis – não apenas as disciplinares, mas, principalmente, as divinas –, para além do deboche explícito, resulta no corpo como principal meio de infração.

Georges Bataille certifica ser "verdade que o Evangelho encoraja a suspensão de interditos formais, praticados ao pé da letra, enquanto o sentido lhe escapa. Trata-se, nesse caso, de transgredir uma lei que, apesar de se ter consciência de seu valor, nega-o assim mesmo". (2006, p. 59). O autor aborda uma diferenciação entre o sacrifício e os liames da transgressão, tomando como referência o ato de crucificação de Jesus Cristo. Entretanto, quando afirma que o evangelho encoraja a suspensão dos interditos formais, é possível notar – tendo como base a plataforma narrativa de *Em nome do desejo* – essa "suspensão" como uma incitação ao ato de transgredir, mais necessariamente, percebendo essa suspensão em território religioso como uma válvula de escape para o homoerotismo latente na trama.

O sacrifício na narrativa não é o religioso, haja vista este ser algo gerado automaticamente após a transgressão, mas o amoroso, evocado principalmente pelo desejo. Os personagens não estão somente em um ciclo de transgressão da sexualidade imposta pela sociedade, mas também em uma violação de vértice tripla, a saber: da religião; da sexualidade; e da falsa moral. Quando somada essa violação às questões

anteriores (e, também, às posteriores, que ainda serão devidamente levantadas nesse primeiro caderno), toda essa configuração do corpo e do gozo solidifica uma narrativa que manuseia diversas vozes silenciadas ao longo da história da literatura.

O corpo, então, como instrumento de violação, acaba por ser rememorado, pelo narrador adulto, ainda com resquícios de saudade, mas, sobretudo, de prazer. A memória, tal como o próprio narrador descreve, ainda guarda as sensações do toque, do arrepio e do gozo vivenciados ao lado de Abel. O horizonte, partindo desse ponto analítico, abre-se para a averiguação da imagem do crânio e da presença do duplo na narrativa, de maneira que percebamos a forma como essa questão molda-se e também se agrupa aos elementos discutidos até o momento: o escalpelado, agora, confronta-se com uma caveira.

1.5 **Do crânio maldito**

Já nas primeiras páginas do livro, antes de ter início o regresso ao passado, quando ainda temos uma narração em primeira pessoa, com um único narrador, o protagonista se espanta ao avistar, no quarto em que estava hospedado, um crânio em formato de vaso de flores, que continha lírios brancos e frescos. Além da consternação imediata, há uma comparação entre o objeto macabro e a própria imagem do narrador: "Aqui, olho este crânio como se estivesse diante de um espelho" (TREVISAN, 2001, p. 15). É a primeira vez que a ideia de espelho é aludida no texto, sendo, desta feita, uma metáfora da decrepitude. A assimilação do crânio envolto em lírios como um reflexo de si próprio, parece antever o discurso amoroso em vias de desolação, que se apresentará nos capítulos seguintes, no entanto, a imagem de um crânio portando flores não aparece por acaso na obra.

Há, certamente, uma referência ao texto shakespeariano *Hamlet* (1599), quando o príncipe segura o crânio de Yorick, proferindo a célebre frase "ser ou não ser, eis a questão". Tanto em Shakespeare quanto em Trevisan, há a contemplação de si próprio diante de um crânio, sendo este um objeto de admiração ao invés de repulsa. Entretanto, o crânio que o narrador enxerga habitando o seu quarto é uma representação da dualidade entre morte e vida, catalisando, por meio do feio e do belo, as noções de sofrimento e alegria que permeiam a obra.

A simbologia da caveira carrega consigo alguns determinismos interessantes para a perspectiva analítica aqui desenvolvida, visto que traz significados diversos que, comumente, alteram-se conforme a conjuntura. De modo geral, um crânio associa-se à

ideia de renovação, de início de uma nova etapa da vida, provavelmente, o encerramento de um ciclo, ou mesmo o anseio de finalização para que haja um posterior recomeço. Alhures, a caveira representa perigo, morte, risco, sempre associada à iminência de uma fatalidade.

O feio, o inerte, o decrépito, em *Em nome do desejo*, é apresentado ao leitor sob o formato do crânio que, tal como percebido pelo próprio narrador, é um estranho objeto decorativo e de mau gosto para um orfanato; em contrapartida, o belo, o vivo, o singelo vem demonstrado pela presença de flores, frescas e harmoniosas, que germinam do interior do crânio. Essas noções de tristeza/alegria, desolação/euforia, bem como do mal-estar existente em se sentir um estranho em um determinado espaço, quase como uma presença irregular em um contexto disciplinar, permearão todo o enredo do romance.

Nesse horizonte, a representação do espelho na literatura vem sendo presentificada já há muito tempo, com textos que versam sobre esse objeto de maneira a pô-lo quase sempre como metáfora de algo maior, mais substancioso, principalmente, no tocante à alma. Na literatura brasileira, os textos mais conhecidos sobre esse assunto despontam por meio do cânone literário, em especial, no gênero conto: *O espelho*, de Guimarães Rosa; e *O espelho*, de Machado de Assis – com ambos já trazendo em seu título o nome do simbólico objeto de vidro. Em uma escala maior, o ícone que desponta como a mais popular história sobre o espelho refere-se a uma das versões do mito grego de Narciso, filho de Cefiso e Liríope, que seria dotado de rara beleza e teria cometido suicídio atirando-se em um lago, em decorrência de ter se apaixonado por sua própria imagem refletida nas águas.

Todavia, *Em nome do desejo* utiliza o espelho não como ele efetivamente o é, mas com o mesmo teor de representação. No romance, o personagem contempla-se perante um crânio e, percebendo-o como metáfora de um espelho, a narração memorialística do protagonista passa a se engendrar ao ato da confissão[9]. Tiquinho põe-se frente ao objeto, percebendo a situação – a partir desse instante – como um rito de demonstração da qual poderá obter absolvição.

Sua imagem metaforicamente refletida passa, então, a representar um Outro, mais especificamente, aquele que não conhece seu passado, mas que vai ajudá-lo a reatar e rememorar o que se mostra como fugidio e nostálgico. O crânio/espelho se transforma no

[9] Cf. *Confissões*, de Santo Agostinho e *Confissões*, Jean-Jacques Rousseau.

canal que conduzirá Tiquinho e o leitor pelos caminhos do antigo seminário, ainda impregnado do cheiro de Abel. Dessa forma, a presença de tal metáfora no romance de Trevisan ocupa lugar de destaque, obrigando-nos a compreender alguns mecanismos de composição que constituem sua presentificação e comando em toda a trama.

No enredo, há a representação do Outro como uma parcela do *eu* do protagonista, mais precisamente, um desdobramento de si. A conversa travada entre o duplo de Tiquinho, que questiona diretamente o herói, ocupa, de igual modo, a posição narratorial do romance, tendo em vista que é por meio de sua inquirição que toda a trama delineia-se. É nesse ponto que o espelho de *Em nome do desejo* estabelece uma forte dualidade na realidade da materialização da obra enquanto narrativa, pois é necessário que se perceba esse desdobramento do *eu* como um profícuo recurso narrativo para que haja o desenrolar do enredo.

O duplo é, portanto, apreendido em sua totalidade de estruturação do discurso amoroso em circuito, criando tanto uma transparência como um direcionamento mais precisos ao jorro de memórias do narrador. O duplo, nesse caso, advindo do crânio, é o interlocutor de Tiquinho, diferentemente, por exemplo, da interlocução vista em *Grande sertão – veredas* (1956), na qual Riobaldo conversa com seu interlocutor, sempre denominado de "senhor doutor". Em Trevisan, o duplo não é somente uma cópia, mas uma fragmentação que adquire autonomia sobre o protagonista desolado.

Vejamos como o crânio passa a se configurar como aquele que receberá as confissões do protagonista, elaborando um jogo catecista de interlocução ao abrir e desnudar o passado aflitivo do narrador. Antes, contudo, o narrador realiza ainda determinadas ponderações sobre algumas questões que o fazem se sentir desajustado em sua realidade. A presença do crânio e dos lírios o consola na mesma medida em que o enternece:

> E que direi a esta representação da morte a me contemplar? Direi que sou vítima da ausência de dor. Por todos esses anos vim aprendendo a driblar o sofrimento [...] Este crânio me fala de coisas radicais. Talvez lembranças de radicalidade muito antiga. Místicos loucos que se metiam em cavernas para contemplar a face de Deus [...] Há quase trinta anos habitei aqui. Agora volto às origens. O que procuro? Este crânio me responde: decifrar um mistério. (TREVISAN, 2001, p. 15-16-17).

Os momentos que antecedem a apresentação do passado do protagonista ao leitor estão situados na esfera do desfigurado. O personagem está insone, com a visão opaca,

sob uma espécie de embriaguez em razão de habitar novamente o antigo seminário, principalmente por acreditar que está no quarto em que Abel ficara preso, em reclusão, após a armadilha de vingança por ele arquitetada. Tais situações tonalizam o atual momento vivido por meio de uma melancolia exasperante, planando a cena em uma possível dúvida entre sonho e realidade. A resposta imagética do crânio ao protagonista é o desejo que se encontra recôndito no íntimo do personagem: o de decifrar um mistério. Mistério este de sua vida, de seu passado culposo, do qual necessita urgentemente de redenção.

Umberto Eco, em seu estudo sobre os espelhos, averigua essa questão não somente acerca da simetria desses objetos, mas também de seu poder real de representação. Da crítica e do estudo do autor sobre esse assunto, um ponto chama a atenção, aproximando-se do que foi discutido nesse tópico. A resolução do herói trevisaniano em voltar ao passado em estilo confessional e, maiormente, de construir um duplo que o ajude nessa função, põe-nos frente à discussão que Eco propõe em seu estudo:

> [...] partimos sempre do princípio de *que o espelho "diga a verdade"*. A diz a tal ponto que nem mesmo se preocupa em reverter a imagem (como faz a fotografia revelada que quer dar-nos uma ilusão de realidade). O espelho não se permite sequer esse pequeno artifício destinado a ajudar nossa percepção ou nosso juízo. Ele não "traduz". Registra aquilo que o atinge da forma como o atinge. **Ele diz a verdade de modo desumano, como bem sabe quem – diante do espelho – perde toda e qualquer ilusão sobre a própria juventude**. (ECO, 1989, p. 17). (grifo, itálico e aspas do autor).

Eco traduz, de maneira crua, sem resvalos, a sua interpretação sobre a função real do espelho, cedendo-lhe sua função pura e dolorosa: a de representação fiel do que é posto à sua frente. São praticamente nulos os artifícios que tal objeto poderia usar para distorcer a realidade que lhe é imposta; tal como o próprio autor afirma, o espelho não maquia ou omite aquilo que é evidenciado frente a ele, mas demonstra com fidelidade, ou melhor, com *verdade*, para utilizar o termo empregado pelo próprio Eco. E o autor vai além, alegando que é justamente esta a característica mais apreciável dos espelhos, fazendo com que, por meio dessa *verdade*, exista uma plena confiança nesses objetos.

Pensar o espelho na realidade diegética de Trevisan é também compreendê-lo sob essa mesma perspectiva de Eco, isto é, a postura do narrador ao utilizar um crânio como se estivesse frente a um espelho conforma-se como uma atitude em querer extrair o máximo da verdade de seu passado, em almejar tornar suas confissões as mais íntegras possíveis, ilesas de qualquer imparcialidade. Quando Eco afirma que o espelho não

consente nenhum artifício falseador, entra-se na zona de conflito do personagem que, exausto da vida que leva, decide acertar as contas consigo.

Em face desse falso espelho, veremos, agora, como alguns mecanismos na construção do duplo começam a ser articulados. Deteremos fundamental cautela na cena transcrita a seguir, pois, nela, há toda a essência da estruturação do duplo e do ritual de confissão do personagem. A leitura do trecho (que, a despeito de ser um tanto longo, é cerne fundamental para as análises neste tópico) requer atenção, principalmente no tocante às linhas negritadas. Trata-se do último parágrafo antes da materialização do outro *eu* que prosseguirá no enredo. O protagonista, já certo acerca de suas vontades, prostra-se perante o crânio, com mãos em posição de oração, rendendo-se à confissão:

> Pois bem, crânio coroado. Sigo meus passos, indo e vindo pelo quarto que a insônia transfigurou. **Sou o que foi e o que veio. Vejo-me à esquerda. E à direita, meu duplo, eu mesmo**. Sofro alheias tensões, de puro medo. A seguir, assisto à minha rendição. **Vejo minha mão juntando-se diante do rosto e sou impotente para não me entregar à confissão, sentado ante este sábio crânio que floresceu**. Há aqueles seres que se extasiam contemplando a terra do alto das naves espaciais. Visões raras, invejadas. Há também os que, sem se moverem, contemplam igual distância quando se encontram face a face com a morte. Mas não podem narrar aqueles momentos finais, inusitados porque limítrofes entre a dor e o nada. Eles morrem com seu segredo. **Esse, porém, que vejo cabisbaixo diante do crânio (seu espelho), guarda recordações de quilate deflagrador**. Desconfio que algo o está possuindo na madrugada e ele quer confessar o que lhe corre dentro das tripas. De repente, pressinto em seu interior uma desconhecida euforia. Acho que se convenceu de ter vivido, à sua maneira, grandes emoções. É verdade: está possuído. Vejo que esse ser narcotizado pelo espectro da sensatez quer desafiar as prescrições. Como um réptil roliço, aceita mergulhar nos mares medonhos da insônia reveladora. Quanta coragem para um réptil! Decidiu enfim resgatar carcaças antigas. Ou seria um olhar para trás, buscando desvendar o espetáculo de fogo e fumaça, daqueles tempos? **Pois bem, vejo-me adentrando o recinto da minha paixão**. Esse que contempla o crânio cravejado de lírios não tem medo de encontrar estátuas de sal pelo caminho. Já está irremediavelmente envolto em neblina. Sigo seus passos nesta viagem, ou escavação. (TREVISAN, 2001, p. 23-24).

O início do ritual de confissão de Tiquinho está ordenado, de igual modo, com o princípio do duplo, quando este se transforma em forte elemento literário na trama. Iniciemos percebendo a rendição do personagem ao quase suplício de confessar-se, expondo ao seu duplo o seu não dito. Não deixemos, contudo, de notar que o narrador, ainda aos quarenta anos de idade, prevalece como a representação do escalpelado barthesiano. Nas três primeiras linhas desse discurso de rendição, o elemento que prepondera é o desejo evidenciado de passear pelas areias sumarentas e movediças do passado amoroso: o duplo nasce desse instante, mais especificamente, do anseio e da posterior rendição ao ato de confissão.

Quando lemos “sou o que foi e o que veio. Vejo-me à esquerda. E à direita, meu duplo, eu mesmo”, constata-se a materialização do seu duplo, oriundo do crânio, que o avaliará e o circunspecionará em seus momentos de quase catarse. Nessas primeiras orações, o efeito imagético de tonalização opaca da cena é provindo da insônia e de um possível delírio do personagem, provavelmente temeroso em virtude do regresso ao seminário. Presentifica-se, portanto, o crânio, metaforizando um espelho em que o protagonista passará, quase em circuito fílmico, a sua experiência transgressora.

Os momentos seguintes da narrativa mostram Tiquinho sentado, dispondo as mãos em posição de oração, a fim de iniciar o regresso memorialístico. O espaço torna-se obscuro, nublado, sendo este, provavelmente (além do final espiritual), o trecho de maior melancolia. Aqui, há a representação de um sujeito amargurado, que, aos quarenta anos, não suporta mais o peso de um passado não superado. Ao pôr um personagem regido pelas normas sociais vigentes em uma situação de busca por redenção, a narrativa quebra alguns freios de expectativa no leitor, pois passamos a compreender o personagem não como vítima, mas como algoz.

Ainda nesses primeiros instantes da cena, é relevante que percebamos o fato de que aquele que toma voz nesse parágrafo não é o Tiquinho sentado, esperando redenção, mas o seu duplo, aquele que lhe fará diretamente as perguntas a partir de então: “esse, porém, que vejo cabisbaixo diante do crânio (seu espelho), guarda recordações de quilate deflagrador”. A voz não é mais concedida ao personagem, sendo agora o seu Outro que passa a avaliar a distinta metade de si, de maneira indissolúvel.

É curioso o modo como o seu duplo, estando em uma posição hipotética de padre, avalia e percebe em seu Outro o desejo de confissão, bem como a aflição que o corrói; não devemos nos esquecer de que, nesse momento da bifurcação do personagem, aquele que o olha não é mais ele, isto é, não obtém o conhecimento ou as respostas cujo Outro detém. É também, nesse mesmo enquadramento funcional, que se dá o último instante que antecede a trifurcação de Tiquinho, pois, no parágrafo seguinte, é iniciada a confissão e, por conseguinte, o retorno sentimental e memorialístico ao passado. Temos, portanto, o delineio de uma estética que, exatamente dessa ocasião, reunirá, por meio desses três desdobramentos do protagonista, toda a trajetória de disciplina, rotina, sentimento e sexualidade que permearam, por um determinado período, o seminário daqueles chamados de *escolhidos*.

A percepção do personagem em se encontrar consigo frente ao crânio potencializa a situação de tormento do protagonista, ajudando a empregar o tom onírico que permeia tanto o início quanto o desenlace da trama. O trecho a seguir faz uso de alguns verbetes que necessitam de maior cautela em sua averiguação: "desconfio que algo o está possuindo na madrugada e ele quer confessar o que lhe corre dentro das tripas. De repente, pressinto em seu interior uma desconhecida euforia. Acho que se convenceu de ter vivido, à sua maneira, grandes emoções. É verdade: está possuído." Atentemo-nos para o emprego de três termos específicos: *possuindo*, *desconhecido* e *emoções*.

Por meio da trinca explicitada acima, é possível abranger algumas antecipações que virão e, principalmente, que nos ajudam a compreender como o desejo homoerótico começa a ser plasmado na obra. O verbo no gerúndio – *possuindo* – parece demarcar o que agora se presentifica como aflição, mas que, em breve, será mostrado como algo relativo ao corpo, ao desejo da carne; *desconhecido*, aqui referente ao íntimo do narrador, define o cerne de quase toda a relação entre Tiquinho e aquilo que ele descobre no seminário, seja no âmbito do corpo, seja da maneira como enxerga o Outro como parte essencial de si mesmo; em última instância, *emoções* talvez seja o sentimental resquício do passado, ainda em fase de comiseração e absorção no imaginário do narrador.

A criação do duplo, além de reforçar a ideia de presença masculina, já elevado ao máximo em razão da quase ausência do feminino na narrativa, colabora para a total imersão do leitor no universo particular do protagonista. O homoerotismo é intuído antes mesmo da relação efetiva entre os meninos, deixando-se desvendar já na aflição corrosiva do narrador. A narrativa em primeira pessoa, nessa alta visão de descoberta e amparo do próximo, reforça a noção de amor homoerótico, sendo, portanto, basilar o exercício de imaginação acerca de como seria o romance caso fosse narrado em um discurso sob o prisma de terceira pessoa: perder-se-ia o duplo enquanto efetivo manipulador do discurso amoroso.

Na plataforma narratológica em que se consolida a prosa de *Em nome do desejo*, a questão do erotismo está intimamente associada à interação entre os personagens principais, fazendo com que suas atitudes sejam calibradas por meio do desejo incontrolável da carne, da pele que toca e é sorvida pela boca ávida do amante. A forma como o gênero romance absorve essa manifestação quase naturalista e surreal do desejo é bastante vista pelo discurso em primeira pessoa, com a voz de Tiquinho imersa no contingente da sua memória, presentificando um enredo em que a proximidade com a

verdade do personagem consolida-se por sua experiência, isto é, o caráter verossímil da condição de herói consegue firmar-se com mais veracidade na realidade diegética em questão.

Assim, quando pensamos que o duplo fará, por todo o romance, um passeio investigativo por entre as *neblinas* do seu Outro, revelando a jornada do personagem como deflagradora de seu atual estado de desolação, todo o passeio que vínhamos fazendo até então acerca da estruturação do personagem como representação de um sujeito que absorve para si, no fulcro da pele, a intensidade do amor e do desejo, começa a solidificar-se quase por completo. O crânio com lírios, demonstrativo de dor, recomeço e assolação, conforma-se como um instrumento, um canal de mergulho ou circulação pelo qual o narrador se olhará e regressará ao passado: a caveira figurando como uma espécie de portal para o exercício da absolvição do escalpelado. O crânio, sendo este o espelho no qual Tiquinho se olha, bem como toda a sua conjuntura simbólica e conceitual, unifica-se aos demais elementos estudados até o momento, reforçando e colocando-se (materializado no duplo) como um dos principais mecanismos que comportam e materializam o homoerotismo no romance.

1.6 **A absolvição pela memória: *o anjo e o pupilo***

Explicitados os mecanismos que engendram o desejo de absolvição no romance *Em nome do Desejo*, podemos afirmar que é por meio da memória que ocorre o delineio principal desse operador simbólico na economia do texto escrito por Trevisan. A memória é, na narrativa, o canal para que o personagem possa desenvolver o anseio por uma redenção referente à sua relação amorosa com Abel. Tiquinho necessita urgentemente de uma libertação das amarras do passado amoroso, fazendo, com o seu regresso ao seminário, uma confissão, mais precisamente, um ritual de cura. Olhando-se frente ao crânio, o que o narrador projeta é uma dinâmica consigo mesmo (e com o leitor) no intuito de expurgar os demônios que o habitam.

Desde o primeiro momento, mesmo antes de a narrativa passar a ser emoldurada pelo formato catequista de confissão, o narrador padece, aos quarenta anos de idade, das mazelas que esse relacionamento amoroso lhe deixou. O homoerotismo é tecido por meio da memória afetiva, singular, que transforma o personagem, aos poucos, não apenas no escalpelado barthesiano, mas em um indivíduo encarcerado em si mesmo. Memória e

erotismo acabam, portanto, por constituir o canal pelo qual a absolvição ocorre no romance.

Nesta pesquisa, o termo *absolvição*, originário do latim *absolutio*, é empregado em sentido etimológico, compatível com o seu significado referente à religião. Em consonância com o dicionário teológico enciclopédico, o termo absolvição aparece descrito como:

> Na práxis do sacramento da penitência, a absolvição é sentença pronunciada pelo sacerdote competente (que tem a faculdade) para conceder a remissão dos pecados. É, pois, uma palavra eficaz de perdão e de reconciliação, que leva a bom termo o itinerário penitencial do pecador. (LEXICON, 2003, p. 03).

A citação supratranscrita refere-se basicamente ao campo semântico religioso, embora saibamos que a questão da absolvição percorre também o universo jurídico, além de outras áreas do conhecimento. No presente estudo, compreendemos a *absolvição* como um elemento central entre os narradores dos romances em questão, haja vista ambos empreenderem um retorno ao passado, cada qual com um ritual específico, em uma tentativa de redenção operada pelo viés memorialístico-homoerótico. É por meio da dor da ausência daquele Outro que se amou, que o *escalpelado* regressa ao passado, reconstruindo muros desabados, relembrando a experiência longínqua do primeiro amor.

O desejo do protagonista em receber uma absolvição ocorre, funcionalmente, desde o início do romance, momento em que o personagem, já adulto, regressa ao seminário para confrontar-se com o seu passado amoroso. Desde a sua chegada ao atual orfanato, Tiquinho anseia que seus pecados sejam expurgados de si, e a maneir1a que encontra para que isso ocorra é regressando ao antigo seminário por meio da memória. A incidência desse desejo de absolvição por parte do narrador pode ser notada, principalmente, pelo fato de ele ainda ser apaixonado por Abel. Tal fato suplanta no personagem um anseio por uma reconstrução do passado, percorrendo novamente os corredores do seminário.

Vejamos a primeira manifestação de Tiquinho, referente ao que pode ser percebido como uma necessidade de redenção. O personagem chega ao seminário e passa a ambientar-se no espaço geográfico em que agora se encontra:

> Sinto uma espécie de saudade contida. Quem sabe o que pretendo encontrar. Talvez um espaço sagrado, no fundo de mim, que às vezes parece miragem. Ainda assim, sempre existe a possibilidade de descobrir algum tesouro enterrado

> nestes meus quarenta anos. É inevitável lembrar da mulher de Lot, que virou estátua de sal quando olhou para trás. Vim correr o mesmo risco. O que haveria lá no fundo, depois da fumaça? (TREVISAN, 2001, p. 15).

O regresso do personagem ao antigo seminário é a primeira manifestação de sua vontade por uma absolvição extremamente necessária ao seu íntimo. O personagem sente-se culpado por não ter conseguido levar adiante seu relacionamento amoroso com Abel, precisando expurgar, de alguma forma, toda a angústia e aflição que o corrompe. Quando lemos "sinto uma espécie de saudade contida" e "Quem sabe o que pretendo encontrar", é possível entrevermos o estado de desolação em que o narrador se encontra. Este narrador tem ciência do que o espera ao reconstruir os muros do passado e reerguer seu pretérito amoroso. A fumaça que o atormenta até os dias atuais precisa ser dissipada, anulada, engendrando uma libertação para o personagem.

A carne, o desejo dos corpos e a ardência do ato sexual parecem ser um dos principais elementos que corroboram a manifestação da ânsia por absolvição em Tiquinho. Contudo, não unicamente a questão do desejo sexual, mas algo mais profundo, mais intenso. Tratamos, nesse enquadramento, da questão da *experiência interior*, isto é, da relação de Tiquinho com aquilo que o cerca, mais especificamente, de toda a operação simbólica que faz de Tiquinho um sujeito amoroso altamente solitário.

Bataille (2013, p. 55) argumenta sobre a questão da experiência interior, afirmando que o erotismo é "um desequilíbrio em que o próprio ser se coloca em questão, conscientemente. Em certo sentido, o ser se perde objetivamente, mas então o sujeito se identifica com o objeto que se perde. Se for preciso, posso dizer, no erotismo: EU me perco". A experiência pela qual Tiquinho passa é algo de que não mais consegue se libertar, fazendo com que as feridas amorosas ainda latejem em sua pele.

Na passagem supratranscrita, Bataille aborda a questão do erotismo fortemente atrelado a uma espécie de desnorteamento do sujeito. Há um desequilíbrio entre o indivíduo e o objeto desejado, tornando a atração erótica uma balança, em que ambos os lados estão suspensos, mas apenas um lado é menos imponente. Na diegese de *Em nome do desejo*, esse desequilíbrio pode ser percebido na figura de Tiquinho, sendo o homoerotismo aquilo que calibra os dois personagens. A experiência exterior do narrador (a realidade opressora do seminário) não diminui a experiência interior do personagem, pois Tiquinho vivencia a experiência homoerótica de maneira muito mais intensa que

Abel. É justamente nele que está centrada toda a carga sentimental que o romance desvela.

Em determinado momento, Tiquinho confronta-se consigo mesmo, já demonstrando o sofrimento por qual passa, dando os principais indícios de que não suporta mais o peso da vida:

> Por todos esses anos vim aprendendo a driblar o sofrimento e hoje sou capaz de sorrir como se portasse nos lábios um permanente anúncio de creme dental. Ontem tomei um pileque, mais um. Não tenho ideia de onde passei a noite. Num clube noturno, num motel, numa casa de massagem? De manhã fiz um telefonema e saí de carro. Pela estrada, ia feliz. Só parei diante deste casarão, **onde pressinto vagamente que venho à procura de um elemento primordial**. (TREVISAN, 2001, p. 15-16). (grifo nosso).

Nesta citação, podemos notar não apenas a aflição do personagem, mas também a principal marca do desejo de absolvição sentido pelo protagonista. Tiquinho, pouco depois de entrar no espaço geográfico do antigo seminário, já tem conhecimento de que será necessária uma busca em suas memórias para, tal como o próprio personagem afirma, encontrar "um elemento primordial" de sua existência. Esse *elemento primordial* pode ser percebido em duas instâncias, quais sejam: a de um possível reencontro com Abel; e a libertação dos pecados do passado. Em determinado momento, antes de iniciar seu rito de confissão, o personagem declara: "Não posso dormir. Recuso a velha paz. Sensações estranhas me invadem neste local habitado por meus fantasmas. Quem são esses que forçam a minha porta?" (TREVISAN, 2001, p. 17). O estado de aflição do narrador o leva a desembocar em um diálogo consigo mesmo, reencontrando Abel por meio de suas lembranças.

Ainda com base em Bataille, verificamos que a experiência interior pela qual o personagem passa atrela-se à memória de forma a potencializar o discurso do romance, presentificando uma estética da absolvição, um discurso que almeja redenção. O autor esclarece que:

> Tratando-se do erotismo (ou de religião), sua experiência interior lúcida era impossível num tempo em que não despontava claramente o jogo de equilíbrio do interdito e da transgressão, que ordena a possibilidade de ambos. Mas é insuficiente saber que esse jogo existe. O conhecimento do erotismo, ou da religião, exige uma experiência pessoal, igual e contraditória, do interdito e da transgressão. (BATAILLE, 2013, p. 59).

O jogo entre interdito e transgressão pode ser compreendido como uma experiência pessoal que assola o indivíduo, fazendo dele algo vinculado intimamente às

intempéries sociais. O *conhecimento da experiência e da religião* a que Bataille alude pode estar presentificado, em *Em nome do desejo*, na jornada empreendida por Tiquinho em conhecer a si próprio, vivenciando a religião cujas amarras o prendiam. O personagem percorre caminhos tortuosos da alma e do coração, em um percurso de autoconhecimento tanto do corpo quanto do Outro que ele ama. Quando Bataille afirma que o conhecimento do erotismo ou da religião exige uma experiência pessoal referente ao interdito e à transgressão, percebemos em Tiquinho não apenas o desejo por redenção, mas, também, o desejo homoerótico completamente enviesado para a transgressão às normas vigentes.

É importante que, nesse processo analítico, voltemo-nos à teoria de Paul Ricoeur sobre a memória, pois o autor trabalha com um tipo específico de argumentação sobre esse tema, o qual nos ajuda a perceber algumas questões no romance escrito por Trevisan. Em seu livro intitulado *A memória, a história e o esquecimento*, o autor esclarece a diferença entre *memorização* e *rememoração*:

> Com a rememoração, enfatiza-se o retorno à consciência despertada de um acontecimento reconhecido como tendo ocorrido antes do momento em que esta declara tê-lo sentido, percebido, sabido. A marca temporal do antes constitui, assim, o traço distintivo da recordação, sob a dupla forma da evocação simples e do reconhecimento que conclui o processo de recordação. A memorização, em contrapartida, consiste em maneiras de aprender que encerram saberes, habilidades, poder-fazer, de tal modo que estes sejam fixados, que permaneçam disponíveis para uma efetuação, marcada do ponto de vista fenomenológico por um sentimento de facilidade, de desembaraço, de espontaneidade. (2007, p. 73).

Ricoeur distingue, de maneira sintomática, a diferença entre os dois conceitos, deixando em evidência que ambos operam uma sistematização do elemento memorialístico, mas que possuem diferenças estruturais que o diferenciam. Na obra *Em nome do desejo*, o que parece ser presentificado na narrativa é justamente a *rememoração*, pois o narrador concede importância para uma "consciência despertada de um acontecimento reconhecido", como o próprio Ricoeur afirma. Há, no romance, a marca temporal do passado, que vai, de forma progressiva, costurando as recordações, em uma espécie de evocação do passado, de retorno a uma lembrança, ou seja, uma consciência que, ainda no presente, causa sensações no personagem.

A rememoração que está em circuito no romance de Trevisan se encontra intimamente atrelada ao discurso amoroso presente em toda a trama. Tiquinho, a representação ativa do escalpelado barthesiano, empreende um discurso que eleva a lembrança ao estatuto da dor, engendrando uma melancolia que o exaspera, mas, que, em

seu íntimo, necessita de uma absolvição pelas falhas cometidas no passado. É por meio do ato memorialístico que o personagem consegue uma possível reparação pelo erro cometido com Abel.

A estética da absolvição no romance em questão tem seu introito, efetivamente, na culpa sentida por Tiquinho em decorrência do plano por ele arquitetado para "castigar" o amado Abel. Conforme visto nos tópicos anteriores, o narrador afirma que Abel não demonstrava mais sentimento amoroso por ele, ampliando um campo de rejeição que afetava profundamente o personagem. É por meio da vingança arquitetada por Tiquinho que o personagem padecerá de uma culpa extremamente dolorosa; curiosamente, é esse erro que deflagra todo o processo de angústia que assola o personagem pelos anos seguintes. É pela dor da rejeição amorosa que Tiquinho enxerga, na vingança, uma maneira de dar a Abel aquilo que é tido como ato reparador.

Vejamos, partindo desse ponto analítico, como se dá esse fator de indução ao desejo de absolvição por Tiquinho, percebendo as idiossincrasias que percorrem toda essa questão:

> *Teve desejos de punir esse anjo rebelde?*
>
> — Dali por diante, Tiquinho entregou-se totalmente à tarefa da 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.
>
> *Que castigo mereciam os anjos rebeldes?*
>
> — Mereciam a expulsão do céu e a condenação ao inferno. Foi o que Tiquinho decidiu. Bastava aguardar a oportunidade certa. (TREVISAN, 2001, p. 216).

Como percebido na citação supratranscrita, a ideia de vingança em relação a Abel é delineada em moldes religiosos, da mesma forma como quase tudo no romance. Tiquinho se encontra tão absorto por esse universo, de maneira a não desvencilhar seu pensamento dessa conjectura cristã potencialmente corrosiva. Quando decide vingar-se de Abel, o personagem toma tal empreitada como uma missão divina, sendo o amado o alvo do castigo, mais precisamente, de sua ira.

Em estudo sobre *Em nome do desejo*, os pesquisadores Maria de Fátima Lopes Vieira Falcão e Fábio Camargo afirmam que "o mistério da paixão de Tiquinho culminará com uma forte transformação de seu caráter, um garoto tímido […] como diz o narrador,

para lidar com a vingança e o remorso, dois sentimentos febris, de uma vez só. São fases que Tiquinho teve de passar na sua via dolorosa para se individualizar". (2015, p. 183). Percebe-se que o percurso que Tiquinho percorre, desde a entrada de Abel no seminário, está atrelado a um processo de construção de identidade, de descoberta tanto do sexo como do corpo. A vingança que o personagem arquiteta, mesmo tendo fortes proporções, ajuda na construção identitária do personagem.

Ainda na esteira de Ricoeur, apontamos sua observação acerca da questão da lembrança enquanto potência da imagem:

> Enquanto a imaginação pode jogar com entidades fictícias, quando ela não representa o real, mas se exila dele, as lembranças colocam as coisas do passado; enquanto o representado tem ainda um pé na apresentação enquanto apresentação indireta, a ficção e o fingido situam-se radicalmente fora de apresentação. (2007, p. 64).

É preciso perceber que a lembrança, em Trevisan, não funciona como um mero instrumento narrativo, mas como um operador simbólico que auxilia o personagem na reestruturação de seu passado. Quando lemos "as lembranças colocam as coisas do passado", percebemos, com efeito, a prosa trevisaniana, sobretudo no que concerne ao ritual memorialístico de Tiquinho, que constitui um discurso que opera essa situação de forma acabada, isto é, enxergando o passado como algo impossível de ser mudado. No entanto, é por meio dessa impossibilidade temporal que o personagem responde às perguntas de seu duplo, pois é nesse ritual de exposição de suas lembranças que o personagem encontra um modo de se absolver dos erros cometidos no período em que era um seminarista.

A vingança contra Abel é sabiamente planejada na mente de Tiquinho, que elabora um plano do qual o antagonista não possa sair incólume. Tiquinho resolve agir em uma noite em que falta energia elétrica no seminário, fato este que causa um enorme alvoroço naquele espaço geográfico: "os seminaristas gritavam e corriam por todos os recantos da casa, batendo portas e janelas. Muitos concentravam-se nos lavatórios, abrindo todas as torneiras e atirando água uns nos outros" (TREVISAN, 2001, p. 216).

A agitação tomara conta por completo do seminário, fazendo do espaço um local de completa desordem e descontrole. Em determinado momento, "alguém resolveu tirar a roupa. Aquele foi o sinal que bastou. Em alguns minutos, corpos pelados circulavam por entre as camas ou saltavam sobre os colchões, como num grande e alucinado circo."

(TREVISAN, 2001, p. 217). Em meio àquela confusão generalizada, a lanterna de um dos prefeitos da disciplina foi roubada de suas mãos pelos seminaristas, a fim de ser utilizada nas brincadeiras dos alunos. O narrador descreve tal confusão como "a memória jamais esqueceria aquele espetáculo impensável numa instituição onde se formavam os eleitos do Senhor." (TREVISAN, 2001, p. 217).

Durante o processo de histeria ocorrida no seminário, Tiquinho permanecia calmo, não fazendo parte de todo o circuito caótico que ali se apresentava. Mas, em um determinado momento, quando um segundo prefeito de disciplina entrara no recinto munido de outra lanterna, Tiquinho vê, nesse instante, aquilo de que precisava para vingar-se de Abel:

> 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. Tiquinho sentiu na garganta que chegara o momento da vingança. Sorrindo de secreto prazer, não apenas fixou o facho de luz sobre o corpo nu e o rosto de Abel, como passou a persegui-lo desde o momento em que Abel começou a fugir. Então, o espetáculo geral foi se concentrando naquele duelo de luz e sombra, através do qual os presentes puderam comprovar sobejamente como era bonita a bunda de Abel Rebebel e negros os seus pentelhos. Agarrado à lanterna, Tiquinho manteve-se implacável como a rival ensandecida de algum filme de amor. Abel tentou esconder-se e começou a vestir nervosamente o pijama, já que o foco de luz se recusava a abandoná-lo. Pior a emenda: todos puderam testemunhar que, depois de acuado e revelado, Abel Rebebel era vencido por uma luta feroz, maligna, humilhante. (TREVISAN, 2001, p. 218).

Durante todo o instante em que Tiquinho evidencia Abel por meio da luz provinda da lanterna, o personagem vivencia o momento da vingança de maneira permanente, total, conseguindo extrair da situação todo o proveito de que necessitava; no entanto, as feridas e consequências que tal enfrentamento deixariam, não seriam superadas ao longo da existência do jovem vingador. A experiência advinda desse momento faz-nos perceber o narrador como nunca aparecera na narrativa até então; ele agora transfigura em fúria todo o amor sentido por Abel, mais precisamente, em uma espécie de ódio latente à sua vida. Nesse trecho, os aspectos homoeróticos são mesclados à sensação transgressora, por parte do personagem, de deixar Abel à mostra perante todos. Há, aqui, um discurso amoroso revestido de ódio e de amargura, que recobre o protagonista em toda a sua configuração estilística e estrutural. Quando lemos "Abel Rebebel era vencido por uma luta feroz, maligna, humilhante", é possível constatar o implacável anseio de Tiquinho em expor o amado, castigando-o severamente.

A cena final da vingança explode, no narrador, toda a amargura e desolação que o perseguirá em sua vida. O estado pleno de assolação que delineia o personagem é engendrado pela culpa por ter segurado a lanterna e exposto Abel frente aos dirigentes do seminário. Tiquinho sabia das consequências fatais que seriam tomadas com relação a Abel, mas, em seu momento de ira, tais questões não foram postas em primeiro plano. Quando perguntado por seu duplo acerca de um possível arrependimento durante o ato de execução, o personagem responde: "Não. Enquanto o ardoroso ódio continuou mascarando o amor, a vingança de Tiquinho prosseguiu, planejadamente" (TREVISAN, 2001, p. 219).

A percepção da estética da absolvição está atrelada ao nível de amargura experimentada pelo narrador. Tal percepção é sentida mais nitidamente na narrativa realizada pelo Tiquinho maduro, que responde às perguntas de seu duplo. Em termos didáticos, o Tiquinho das memórias sentirá esse sentimento de redenção somente quando descobrir as consequências do acontecido durante a falta de energia no seminário, exatamente na reta final do romance. Pouco depois do ocorrido, Tiquinho, já ciente de que Abel seria severamente punido com a expulsão do seminário, começa a padecer de uma culpa corrosiva que o destrói internamente: "Consumada a vingança, sobrou um panorama de ruínas irremediáveis e puros destroços, bem dentro do coração de Tiquinho. Então chegou a vez do remorso". (TREVISAN, 2001, p. 220).

É preciso delimitar que o ato de vingança de Tiquinho constitui a grande estrutura que calcifica a absolvição no romance. Praticado o ato, o personagem estará entregue a uma eterna busca por remissão de seus erros, trazendo-o de volta ao seminário, quarenta anos depois, em uma tentativa de reconstruir os muros melancólicos da dor de outrora. A maneira que o narrador encontra para obter uma possível libertação é construída por meio da memória, do regresso ao seu passado. Narrar, aqui, é mesclar a memória com o homoerotismo, presentificando uma ideia de absolvição que concede ao personagem um bálsamo para suas feridas. Nesse enquadramento, retomaremos, novamente, as figuras barthesianas do discurso amoroso, de modo a melhor elucubrar as circunstâncias pelas quais o escalpelado passa. Nessa perspectiva, a figura da **verdade** parece ser a que melhor define a complexa situação que Tiquinho cria para si próprio. Conforme Barthes:

> Todo episódio de linguagem relacionado com a "sensação de verdade" que o sujeito experimenta pensando em seu amor, quer acredite ser o único a ver o objeto amado "em sua verdade", quer defina a peculiaridade de sua própria

> existência como uma verdade a respeito da qual não pode ceder. (2003, p. 337). (aspas do autor).

O território da verdade, em *Em nome do desejo*, configura também o território da culpabilidade. A sensação de verdade é precisamente aquilo que move a vingança de Tiquinho, fazendo-o levar adiante seu plano contra Abel. Aqui, percebemos a *verdade* como uma sensação de obrigatoriedade em rebelar-se contra o objeto amado. Tiquinho acredita em sua própria realidade e, imerso nas contingências amorosas, necessita provar para si mesmo que é capaz de fazer Abel voltar a amá-lo, tal como fazia em tempos pregressos. Tiquinho "experimenta" a sensação de verdade com a mesma intensidade que ama seu colega seminarista. Como dito anteriormente, a verdade, em Tiquinho, é um território de indulgência, que se soma ao seu estado de delírio amoroso. Barthes, como supracitado, afirma que a verdade do sujeito amoroso está em enxergar a verdade de outro como algo apreensível e verdadeiro. É nesse limiar que entrevemos Tiquinho como o escalpelado que, além de sentir na pele as mazelas do amor, também se acha na autoridade de ver, na rejeição de Abel, uma verdade altamente inoportuna.

Após Tiquinho expor o amado, nu, frente a todos, Abel é conduzido a um regime de incomunicabilidade, permanecendo isolado em um quarto nos fundos do seminário. Tiquinho tenta de todas as formas conversar com Abel, mas suas tentativas acabam frustradas. O narrador "sofria várias modalidades de dor que só Abel poderia mitigar. Queria matar as saudades dele e pedir-lhe mil vezes perdão. Queria declarar-se apaixonado, escravo e fêmea por toda a eternidade". (TREVISAN, 2001, p. 221). É a partir desse momento que a desolação passa a ser um componente contínuo na vida do personagem, pois Tiquinho não consegue entrar em contato com Abel antes que este parta do seminário. Findada a reclusão, Abel é levado embora por seus pais, e Tiquinho é separado, de maneira irreversível, de seu amado. O jovem escalpelado entra em um estado de aflição que o leva a sofrer, inclusive, problemas de saúde, o que o faz, logo depois, ser retirado do seminário, não mais retornando como seminarista; seu regresso ao seminário ocorre já quando adulto.

É na fase adulta que Tiquinho resolve suturar os pontos advindos de suas feridas amorosas. É necessário, portanto, voltar ao espaço de outrora e, por meio da memória, evocar uma absolvição e um reencontro com Abel. Narrando sua história ao duplo, o narrador reergue as altas paredes do seminário, revivendo toda a sua trajetória de amor com Abel. Na manhã seguinte, após o seu regresso memorialístico ao passado, o

personagem acorda, resolve caminhar pelo orfanato e, em determinado momento, ouve de um funcionário que Abel Rebebel o espera no salão de entrada: "na sala de visitas alguém o espera. E avisa que se chama Abel Rebebel" (TREVISAN, 2001, p. 232). Tiquinho segue, de maneira triunfal, em direção à portaria, no entanto, não é oferecido ao leitor uma resposta exata acerca do reencontro entre ambos:

> Aquele se arremessa em direção à portaria sou eu, produto de pura paixão. Vou me encontrar com um anjo de grandes asas ondulantes, do lado de fora do paraíso. Se Vingador de Amores ou Esposo Sempiterno, não importa. Agora já estamos trocados. Em breve atingirei meu secreto centro. (TREVISAN, 2001, p. 236).

O personagem segue ao encontro de seu amado, na esperança de obter perdão, de fazer-se novamente amado na vida do outro. A absolvição, após o ritual memorialístico, ocorre de maneira quase espiritual. Foi necessário utilizar-se da memória afetiva para trazer Abel de volta à sua verdade, à sua existência. O desejo de absolvição presentifica-se com o passado resgatado e com a remissão o aguardando em frente do atual seminário. O escalpelado, em breve, atingirá seu secreto centro, isto é, sua paz de espírito.

CADERNO II
POR ELE & EM MIM
Mil rosas roubadas, de Silviano Santiago

O Chiffonnier perdido no labirinto em ruínas

Nascemos um para o outro aos dezesseis anos de idade,
em Belo Horizonte, nos idos de 1952.
(Santiago, p. 07)

2.1 **"Perco meu Biógrafo" – *Santiago e seu labirinto***

O que se inicia neste segundo caderno é um esquema analítico que endossa e se mescla às análises empreendidas no caderno anterior. Nessa parte da pesquisa, o objeto de leitura e discussão é o recente romance escrito por Silviano Santiago, *Mil rosas roubadas*, penúltimo[10] de sua autoria, publicado em 2014, ou seja, de atualidade indiscutível. A obra apresenta a história de uma amizade apaixonada entre dois adolescentes, ocorrida na Belo Horizonte dos anos 1950. Após o encontro e vivência por certo período, ambos se separam, tornando-se Zeca, um dos protagonistas, um profícuo jornalista da área cultural, enquanto o outro, narrador (inominado) do romance, forma-se em História, seguindo carreira como professor universitário.

No presente, em 2010, já idoso, Zeca padece, em decorrência de um câncer, em um hospital na cidade do Rio de Janeiro, tornando-se o enredo (a partir desse introito) construído sob uma costura memorialística, em que o narrador, em função de sua profissão de historiador, tenta recolher momentos, experiências e recordações acerca de Zeca, na tentativa de escrever a biografia[11] do amigo. É exatamente por meio desse ato de retorno ao passado, empreendido pelo narrador em uma busca por fatos, provas e detalhes da vida de Zeca, que ambos os personagens pairam sob a luz de uma mesma unificação, com a existência de um sendo iluminada pela do outro.

Neste primeiro tópico, será averiguado o tema da *morte* enquanto fator configurativo do enredo de *MRR*[12] , tendo em vista que esse fato foi o que incitou o narrador a decidir escrever a biografia do amigo, em uma espécie de tentativa de perdão pela separação ocorrida no passado. A morte, portanto, constitui o primeiro dos elementos que estruturam a estética da absolvição no respectivo romance, merecendo total destaque na conjuntura estética do enredo.

Contudo, antes de prosseguirmos rumo à análise, é importante percebermos *MRR* como uma obra que retoma algumas proposições e obsessões do autor. A paixão de Santiago pelo ambiente hospitalar[13] e suas idiossincrasias, bem como por suas

---

[10] Após a publicação de *Mil rosas roubadas*, o autor recentemente lançou seu novo romance, intitulado *Machad*o (2016), em que apresenta os últimos anos da vida do escritor Machado de Assis (1839 – 1908).

[11] Cf. *Orlando: uma biografia*, de Virginia Woolf, texto consagrado sobre o tema da biografia romanceada.

[12] Partindo desse ponto, nesse caderno em específico, será utilizada a sigla *MRR* para designar o romance *Mil rosas roubadas*.

[13] Há uma proximidade muito forte e evidente entre o início de *Mil rosas roubadas* e um conto do próprio Santiago, cujo título é *When I fall in lov*e (*Quando me apaixono*), publicado originalmente na coletânea *Keith Jarrett no Blue Note* (1996),

especificidades técnicas, descritas com profundo conhecimento, retornam nesse livro, desta feita, com maior tessitura melancólica e sentimental. Há, em *MRR*, uma urgência do narrador em precisar recompor a trajetória de vida do amigo, tornando tal reconstituição uma tentativa de redenção, mais necessariamente, de reaproximação com o amado perdido.

O tema da morte na literatura universal é quase sempre apresentado com uma associação íntima à tragédia – ou ao trágico, conforme se queira a distinção. Na literatura brasileira, por exemplo, a morte e suas ligações são descritas desde o barroco, passando pelas escolas literárias, sempre apresentando uma tonalidade específica do espírito de época ao qual se encontra circunscrita. Em *MRR*, a morte é apresentada já no início do texto, com forte conotação amorosa, fazendo passado e presente se mesclarem na memória do narrador. No trecho a seguir, podemos notar a morte como manifestação primeira do enredo:

> **Perco meu biógrafo. Ninguém me conheceu melhor que ele** [...] Tomado pelos muitos e longos anos de vida e pelo recente tumor cerebral, apelidado carinhosamente por ele de "Toninho", e pelas sequelas decorrentes no sistema nervoso, o corpo respira pelo recurso artificial. Está sendo martirizado pela parafernália de aparelhos computadorizados e luminosos, de onde saem mangueiras sifonadas cinza e azuis e sondas transparentes, energizadas por fios de eletricidade negros. (SANTIAGO, 2014, p. 07-08). (grifo nosso). (aspas do autor).

Durante os primeiros momentos[14] do livro, a desolação acomete o narrador frente ao fato de não poder ajudar o amigo moribundo, companheiro de confidências há décadas, desde 1952. O processo de morte de Zeca é descrito em tons assépticos, com o ritual mecânico do narrador em descrever o ambiente clínico e profundamente branco que recobre o quarto de hospital em que o enfermo habita. As duas primeiras orações – "Perco meu biógrafo. Ninguém jamais me conheceu melhor que ele" –, além de abrirem o romance em tom enfático, evidenciando a perda afetiva do narrador, também colocam o leitor frente à certeza de um discurso amoroso que o levará aos domínios de um passado longínquo, de uma amizade apaixonada que foi separada pelo tempo, mas que sempre esteve conectada por meio de correspondências. A questão da morte não está apenas relacionada com o fim da existência corpórea, mas, também, com a reflexão acerca da ideia

obtendo uma republicação recente, em 2014, na coletânea *Entre nós – contos sobre homossexualidade*, organizada por Luiz Ruffato.

[14] O romance é composto por onze capítulos, quais sejam: *Admiração*; *Primeiro encontro*; *Borboletas azuis*; *Garimpeiro*; *Palco*; *Cautelas*; *Estilo*; *Jazz lady*; *Cúmplice*; *Promiscuidade*; e *Armadilha(s)*.

de fim, não especificamente do fim da vida, mas do término de algo. É um termo que, em si – da mesma forma como o da caveira em *Em nome do desejo* – dá margem a diversas interpretações.

Em recente estudo sobre a morte em quatro narrativas brasileiras do século XX, a pesquisadora Isabel Ferreira argumenta que "ao se abordar a morte, a literatura dá-nos conta das suas distintas modalidades, da diversidade de pontos de vista sobre ela e das mudanças que afetam a sua visão ou recepção, uma vez que as concepções da morte e os seus rituais conhecem diferenças ao longo dos tempos" (2006, p. 160). É essa apoderação da morte e de suas *distintas modalidades* que é possível notarmos na diegese de *MRR*, pois o romance coloca a morte de Zeca como ponto de partida – que dá base e alicerça a estrutura narrativa. No trecho a seguir, estando frente ao estado irreversível de coma de Zeca, o narrador divaga sobre a personalidade do amigo:

> Diante sofrimento confidenciado pela agonia silenciosa, pergunto-me se a lentidão que retarda o último dos batimentos cardíacos não é uma forma de pirraça sentimental do corpo. A lentidão na agonia não estaria substituindo os antigos rompantes de birra amorosa que ele, nos inevitáveis conflitos do dia a dia, expressava por palavras raivosas e trocadilhos infames? (SANTIAGO, 2014, p. 10-11).

É curiosa a forma como o narrador, mesmo em face do coma do outro, ainda consegue extrair dali uma ironia e um sentimento nostálgico acerca das atitudes do companheiro. Aqui, há a percepção de se estar diante da dor dos outros, da incontornável certeza da morte e de seu poder de manipulação sobre aqueles que a ela estão sujeitos, seja em vias de falecimento, seja a enxergando destruir a pessoa amada. Por entre esse enredo, cuja morte é entrevista ainda em fase de indução, a angústia e o desejo do narrador por respostas aumentam. É importante ressaltar que ambos não se viam há décadas, estando eles conectados apenas pelo envio de cartas ou ocorrências do gênero.

A desolação que toma conta do narrador é perceptível desde o começo, mostrando-se peça indissociável para o resgate de seu passado com Zeca, e, também, para uma libertação de algo que o consome desde sempre. A assolação do narrador também se equilibra na imagem do amigo em coma, bem como na de si mesmo pela vidraça da experiência humana. Vidraça essa estilhaçada pelo atual câncer do companheiro, deixando os cacos espalhados pelo chão da memória, aguardando que o *chiffonnier* os recolha.

A aspiração inicial era a de que Zeca escrevesse a biografia do amigo por meio das informações que este lhe daria com o passar dos anos; no entanto, dadas as circunstâncias de saúde de Zeca, agora seria o narrador o responsável por escrever sobre a vida dele. Tal vontade era potencializada pelo desejo de respostas do moribundo, mas, agora, era impossível obtê-las, o que reforça no narrador a euforia em recolher os pequenos indícios de vida deixados pelo eterno companheiro, na tentativa de suturar a culpa por sua perda. O discurso amoroso de *MRR* é moldado pela morte em quase toda a conformação do enredo; a iminência e a certeza acerca da extinção colocam o romance no limiar entre o discurso amoroso e a presença da morte, de modo a diferir de *Em nome do desejo*, que possui a divisão entre o discurso amoroso e o homoerótico.

Na obra de Santiago, o homoerotismo é entrevisto na relação de amizade e de companheirismo entre os protagonistas, não havendo um apelo do corpo ou de outra manifestação que o valha. Tudo é construído sob a plataforma da morte e do desejo de reconstruir a biografia/vida do amigo como uma forma de consolação diante da tragédia sofrida pelo companheiro: "somos cúmplices desde os dezesseis anos de idade. Fomos amigos e comparsas no cotidiano e sempre espectador um do outro, até nos últimos meses" (SANTIAGO, 2014, p. 08). Zeca é, para o narrador, muito mais que o amigo e companheiro emocional de longas décadas, é o amor deixado no passado e distanciado de si pelos rumos não coesos da vida.

A morte coloca a narrativa em um tom mais sério, fato este geralmente ocorrido tanto em prosas, quanto poemas que possuem a tessitura da morte enquanto problemática. No entanto, na narrativa de Santiago, essa preocupação se restringe a momentos em que o narrador relembra a época em que era coroinha da igreja, ou então, aos momentos de confissão, em que expunha fervorosamente seus pecados ao padre. Diante de Zeca, impassível, inerte, respirando clinicamente por aparelhos, o narrador sente a indigência de escrever-lhe a biografia. Não que a necessidade seja causada apenas pela presença da perda, mas, principalmente, por querer uma reaproximação – mesmo que por meio da escrita – de Zeca. Observemos como a ideia de biografia é tencionada pelo narrador:

> Durante quase seis décadas, de 1952 a 2010, para ser preciso, fomos cúmplices e comparsas no cotidiano, sempre espectador um do outro. No silêncio exigido pelo hospital e no ambiente asséptico albergado pelas paredes brancas, constato que o Zeca já não me vê e não me escuta mais. **Tinha delegado a ele a palavra biográfica sobre o nosso legado comum** porque ele me dizia que se esperassem dele todas as maldades, menos a traição à vida. A grande traição.

> Nunca trairia a euforia em favor da saúde. Competia à medicina tornar as drogas menos ofensivas. (SANTIAGO, 2014, p. 11). (grifo nosso).

Durante o enredo, o narrador deixa nítido que a ideia de biografia sempre fora incumbida a Zeca, não sendo trabalho seu. O protagonista passara décadas da vida não apenas enviando correspondências ao amigo, de maneira que este dispusesse de material para elaboração do texto, mas, também, dedicara-se emocionalmente a esse encargo. No presente (embora o narrador perceba nessas atitudes uma parcela considerável de egoísmo e narcisismo), a ideia não é abandonada, no entanto, ao perder seu amado biógrafo, agora cabe a si próprio escrever a vida do outro, tão vinculada à sua. O silêncio exigido pelo hospital e os instantes estilhaçados pela dor em razão do coma de Zeca parecem alterar a percepção emocional do narrador, e a essa alteração de estado emotivo somam-se a nostalgia, o arrependimento em relação à ausência e, sobretudo, aos muros criados entre ambos no decorrer das seis décadas de cumplicidade.

Ainda é indispensável que tragamos Barthes e sua problematização sobre o discurso amoroso na literatura. A primeira parte de *MRR* apresenta em demasia um poder imagético, maior do que o dos outros dez capítulos, principalmente por trazer os protagonistas em um embate entre morte e vida, amor e perda, sendo tais dialéticas provindas da visão do narrador para o corpo do outro, atravessando o plano da vida para a esfera opaca da morte.

Quando se trata da visualização e da imagetização do corpo do outro (sujeito amoroso), o autor afirma: "todo pensamento, toda emoção, todo o interesse suscitado no sujeito apaixonado pelo corpo amado" (BARTHES, 2013, p. 75). Na obra de Santiago, o corpo não é território de prazer, muito menos de descoberta da sexualidade, mas a representação dolorosa e cruel da morte, da desilusão e do esquecimento. Ao lermos sobre todo o pensamento, emoção e interesse que o corpo do amado suscita no Outro, trazemos o universo diegético do romance, principalmente a figura do narrador, que aceita a troca automática de ser ele o biógrafo:

> Vejo-o pela intermediação de outras e semelhantes imagens que minha imaginação folheia como à revista semanal em sala de espera de médico. Vejo-o como contemplo uma paisagem de Cézanne. O banhista ereto e nu – entre outros banhistas eretos e nus – é corpo entre outros corpos embora não o seja mais. (SANTIAGO, 2014, p. 19).

A morte implica, no narrador, uma conscientização da visão do corpo do companheiro à sua frente. A reflexão que o protagonista elabora sobre a mortalidade do corpo do outro é metaforizada no contexto das artes plásticas, contrapondo ao que o personagem considera irrelevante, à medida que também aprecia como verdadeiro. Cézanne, a seu ver, "representa o corpo humano como um esbelto e puro croqui em contorno de tinta negra" (SANTIAGO, 2014, p. 19), ou seja, a figura humana é muito mais que o ato de viver; nesse ensejo, o corpo de Zeca, análogo à pintura de Cézanne, "é um retângulo em branco – papel Canson ou lençol – onde o corpo que parece respirar e é humano é só o rastro mineral da vida" (SANTIAGO, 2014, p. 19-20).

A ruptura com a ideia de que, dentre os protagonistas, o biógrafo passaria a ser o narrador, e não mais Zeca (que, desde o princípio, recebera tal incumbência), coloca-nos diante de um processo inversivo na diegese em questão. *Inversão* no sentido temático-estrutural do texto, iluminado pela teoria de Lefebve, que enumera algumas das figuras que permeiam o discurso da narrativa. No que tange ao presente estudo, quando o autor argumenta sobre a inversão em determinadas narrativas, podemos compreender inteiramente essa *quebra* que ocorre na panorâmica do enredo.

Para o teórico, "consoante ao leitor (ou espectador) está a corrente da substituição, do equívoco, ou, ao contrário, o ignora, assim produz efeitos que vão do cômico mais franco ao trágico mais puro" (LEFEBVE, 1975, p. 235). Portanto, a permuta ou inversão consiste em uma troca, mais especificamente, em uma *quebra* que se dá no enredo, dilapidando a ordem dos fatos. Já na primeira oração do romance, quando o narrador relata ter perdido seu biógrafo, para, nas páginas seguintes, lermos "se ele já não pode mais ser meu biógrafo, proponho ser eu o biógrafo dele" (SANTIAGO, 2014, p. 21), percebemos, nesse momento, o modo como o corte e o desregramento são evidenciados. Nesse contexto inversivo, a morte apresenta-se, pois é na representação do estado de morrer que o ato de constituir-se como biógrafo deixa de ser aquilo pré-estabelecido, invertendo a camada dos fatos. Assim, o narrador acaba por perder o biógrafo[15] e, também, uma parte de si, um pouco daquilo que ainda desejava ser e, não menos importante, daquilo que ainda *necessitava* ser.

Da mesma forma como ocorre em relação à morte, entender a biografia também enquanto elemento estrutural do enredo exige-nos a apreensão do motivo dessa estrutura

[15] O trecho específico em que o narrador toma conhecimento da morte de Zeca será devidamente analisado mais adiante, quando compreendermos o narrador representado pela figura do c*hiffonnier*.

de biografia como ritual antecessor de libertação do narrador. Ao passo que *Em nome do desejo* trazia um personagem que se olhava no crânio e retornava oralmente ao passado, em *MRR*, o narrador, após o falecimento do amigo, visualiza-se frente à tela do computador, redigindo e apresentando ao leitor a vida do amado, concomitantemente vinculada à sua. Nesse enquadramento, a biografia serve tanto para reaproximar como para reaver a história entre ambos, fazendo com que o romance aponte para alguns outros gêneros, tais como o ensaio e a própria biografia – ou autobiografia[16], não deixando, no entanto, de ser uma obra ficcional, representando diegeticamente a relação de uma amizade apaixonada entre dois rapazes.

No tópico seguinte, abordaremos a forma como o arrependimento articula-se mediante o retorno memorialístico do narrador, em *flashbacks*, ao passado vivido com Zeca, concomitantemente às reflexões sobre História e demais relações que faz sobre aquilo que o cerca e produz sentidos em suas experiências. Os efeitos corrosivos do arrependimento do narrador, atrelados à memória afetiva, ajudam na esquematização do homoerotismo no romance, intensificando o discurso amoroso que a desolação e melancolia do protagonista desvelam. O próximo capítulo servirá de prelúdio para a análise que perceberá o narrador de *MRR* como o *chiffonnier* benjaminiano, recolhendo os cacos e os destroços de si mesmo e do Outro, no labirinto da memória.

2.2 **Do arrependimento e da memória montada**

Na configuração estilística de *MRR*, o tema da memória possibilita uma chave de leitura que compreende muito acerca da percepção homoerótica que o romance traduz. Primeiramente, há que se perceber a relação de amizade entre os protagonistas, cambiada pela estreita afinidade entre memória afetiva e discurso homoerótico; posteriormente, é preciso distinguir a construção narratológica entre ambos os personagens, pois é exatamente nessa compleição que o segundo elemento constitutivo da absolvição no romance (após a morte, vista anteriormente) é elencado, qual seja, a noção de arrependimento.

[16] Embora saibamos de todo o caráter pessoal e biográfico que possui *MRR*, é importante que voltemos a reafirmar que, nesta tese, consideramos a obra como um romance, um universo fictício por excelência, não centrando nossa atenção nas experiências pessoais do autor Silviano Santiago, embora saibamos da associação entre o enredo e sua relação com o compositor Ezequiel Neves.

A relação afetiva entre os personagens está planada na maneira como o narrador destrincha o passado, trazendo, em perspectiva, a relação entre ambos: aqui, a amizade é elemento indutor do homoerotismo no romance. Todavia, a problemática mais contundente do contexto homoerótico de *MRR* reside justamente na relação entre os personagens. Na contramão do que ocorre em *Em nome do desejo*, o romance escrito por Santiago não presentifica o efetivo contato amoroso – mais necessariamente, carnal – entre os protagonistas. O homoerotismo é estruturado na maneira como a amizade é configurada na diegese, sobretudo no que tange ao discurso amoroso que a permeia.

O enredo que dá corpo ao romance é essencialmente pautado na sugestão, na ambiguidade erótica com que o narrador descreve todas as experiências vividas ao lado do amigo. Em certa medida, o romance extrapola os muros do discurso homoerótico, mormente quando descreve o contexto histórico em que os personagens estão envoltos. Justamente pela pungência de um enredo cujo erotismo é apresentando sob as cortinas da amizade é que a investigação acerca dos elementos configurantes da absolvição é mais difícil de ser empreendida. Por meio da tristeza e da paixão do narrador, é necessário que garimpemos as estratégias criadas pelo discurso em voga, a fim de que o homoerotismo possa ser entrevisto. Iniciemos percebendo o modo como a memória registra as noções de arrependimento e solidão percebidas na trama.

Nessa parte da pesquisa, centraremos nossas reflexões na perspectiva teórica apresentada por Henri Bergson, que oferece um painel argumentativo sobre memória, corpo e lembrança, sendo caro ao que elucubramos neste tópico. Na ótica de Bergson, a memória representa um universo contraditório e repleto de encruzilhadas, tentando definir e bifurcar as diversas proposições do efeito das imagens por ela geradas. De seu estudo sobre a relação entre corpo, imagem, matéria e espírito, interessa-nos principalmente o que concerne ao conceito de *memória pura*. Nas palavras do autor:

> No que concerne à percepção pura, ao fazer do estado cerebral o começo de uma ação e não a condição de uma percepção, lançávamos as imagens percebidas das coisas fora da imagem de nosso corpo; recolocávamos portanto a percepção nas próprias coisas. Mas com isso, nossa percepção fazendo parte das coisas, as coisas participam da natureza de nossa percepção. (BERGSON, 1999, p. 212).

As asseverações de Bergson tratam da percepção enquanto fenômeno que corrobora a ideia de memória pura (que se contrapõe à concepção de memória *hábito*). A percepção pura de que trata o autor é representada na concretização única do passado, tendo-o como algo já em total determinação. A percepção *pura* é aquela percebida como

extrato real do passado, mais especificamente, como *lembrança-imagem*, figurando estritamente na ordem do contemplativo; sua noção de memória pura, quando percebida à luz de *MRR*, é capaz de evidenciar muito sobre todo o processo que envolve a rememoração do narrador. Sob esse raciocínio, atentemo-nos ao trecho a seguir:

> Páginas atrás decidi deixar o buraco no relato, optei pelo vazio. A partir de agora, adoto a opção contrária. Quero reconstituir toda a conversa, na sua integridade física, ainda que postiça. Integridade tão postiça e autêntica quanto bigode ou barba em cara de ator imberbe. Preencho o duplo vazio, da memória e esquecimento, com palavras que não são as legítimas dele, mas que talvez pudessem ter sido as dele, tal a artificialidade das frases que, em pleno central da capital mineira, iam compondo a digressão sobre a caça às borboletas azuis. No fundo, os dois somos artificiais. **Ele, no passado. Eu, no presente**. (SANTIAGO, 2014, p. 77). (grifo nosso).

A memória do biógrafo passa, então, a registrar maior profundidade quando começa efetivamente a narrar o primeiro encontro entre ambos. Da mesma forma como em todo o romance, o relacionamento é cercado pela história do Estado de Minas Gerais, principalmente da capital, Belo Horizonte. Na mesma proporção em que rememora suas experiências, juntando-as para construir a biografia, o narrador não esconde sua paixão por essa cidade, elencando descrições tanto históricas quanto pessoais acerca de pontos turísticos que a compõem. Conforme visto anteriormente, há um esforço do narrador no que concerne à reconstituição exata do passado, querendo que exista total veracidade no que está sendo apresentado.

Entretanto, o narrador tem a ciência de que sua memória não registra com precisão o ocorrido há décadas, fazendo com que o discurso com o qual preencha as lacunas memorialísticas seja o do conhecimento do Outro. Aqui, há um esforço em buscar, no passado, aquilo de que se precisa para sustentar o texto sobre o amigo. Como Bergson esclarece, tal fato "implica, ao contrário, uma tensão mais ou menos alta da consciência, que vai buscar na memória pura as lembranças puras, para materializá-las progressivamente em contato com a percepção presente" (BERGSON, 1999, p. 277). O narrador busca, portanto, os resquícios, suas lembranças, de modo que sejam presentificadas com exatidão.

A demarcação entre passado e presente é muito bem balizada no discurso em primeira pessoa do narrador. Quando lemos "Ele, no passado. Eu, no presente", notamos que uma das estratégias discursivas utilizadas pelo narrador, para amenizar esse arrependimento, reside no total distanciamento entre o passado amoroso e o presente

desolador. Aqui, compreendemos arrependimento como um sentimento que acomete o narrador no ato do embate entre ele e Zeca, no leito de morte. A marca principal que dá o tom de compunção no protagonista é precisamente o fato de sua autoincumbência em escrever a biografia, arrependendo-se da ideia sempre trazida consigo de ser Zeca o seu biógrafo.

Pensar o arrependimento em *MRR* constitui uma reflexão oposta frente ao arrependimento de Tiquinho, por exemplo. Enquanto, em Trevisan, o arrependimento derivava-se da vingança empreendida por Tiquinho sobre Abel (uma humilhação pública demasiadamente pesada), em Santiago, o arrependimento é (da mesma forma como a tessitura do amor homoerótico) percebido na rápida troca de posição entre biógrafo e biografado e, especialmente, no carinho e desejo de fidelidade em reescrever o passado do amigo, iluminando, dessa forma, sua própria experiência.

A memória assinala o passado, aliviando um arrependimento agudo, fino, sinuoso em suas camadas, que descambam para a solidão e melancolia do narrador. Portanto, arrependimento e memória montada – ou seja, aquela memória posta em formato biográfico, linear, preenchida pelo possível discurso do biografado – caminham aliados ao processo de redenção pessoal pelo qual passa o protagonista. A narração do primeiro encontro ocorre no segundo capítulo, já com o biógrafo escrevendo a prosa semificcional do amigo:

> Por estranha coincidência, dias depois daquele sábado, os dois jovens cineclubistas, de pé, na rua dos Carijós com a praça Sete, esperavam o próximo bonde Calafate. Não me lembro se conversávamos encostados na parede lateral, ou próximo à parede do Banco Hipotecário e Agrícola do Estado de Minas Gerais. Ou será que a responsabilidade pelo nosso primeiro encontro teria sido da estranha coincidência? Será que o Zeca me teria visto de longe e se aproximado sem que eu percebesse? **Na multidão, teria sido escolhido e designado pelo dedo do desejo?** (SANTIAGO, 2014, p. 62-63). (grifo nosso).

Embora os protagonistas já tivessem se entrevisto anteriormente, em um clube de cinema de Belo Horizonte, a narração do primeiro encontro reforça a ideia de que a relação entre os dois começa, de fato, quando estes travam um diálogo entre si. É curioso perceber o excessivo pano de fundo histórico[17] que percorre todo o romance, mostrando a amizade apaixonada entre os adolescentes evoluir na mesma progressão com que o

[17] Tal estilo narrativo é muito parecido com o realizado por Chico Buarque de Hollanda, no romance *Leite derramado* (2009), cuja história do narrador protagonista Eulálio é vista, concomitantemente, a um percurso histórico exaustivo sobre seus ancestrais e a história de São Paulo.

Estado de Minas Gerais avança. O espaço descrito é uma estação de trem onde dois adolescentes se encontram e iniciam, pela primeira vez, uma conversa. As incertezas sobre a casualidade do encontro ainda habitam o imaginário do narrador, mas não o afetam de maneira a corroê-lo. A paixão do biógrafo por Zeca é indicada, principalmente (além do discurso amoroso em sua totalidade apreensiva), pela última oração do trecho supracitado, exatamente quando faz menção ao *dedo do desejo*. Dedo este que deixou cravado, na pele de ambos, um amor irrompível, que atravessou décadas, mas que, agora, fora vencido pelo câncer, mas que seria imortalizado por meio da biografia.

O encontro prossegue com Zeca indo em direção ao estranho, intuindo um possível início de conversa; o diálogo se dá de modo rápido e incisivo, não deixando de surtir um efeito cômico e apaixonado no narrador. Todavia, o interessante não é o primeiro diálogo em si, mas a reflexão sobre esse fato, realizada logo em seguida:

> Se o Zeca ainda estivesse vivo, poderia consultá-lo e me aprofundar na lembrança do nosso primeiro encontro. Poderia sair em busca de esclarecimento sobre nossa primeira e pequena dúvida que se enrosca na memória, agora que quero narrar o início do nosso relacionamento. Nosso primeiro diálogo. Se ainda estivesse no leito do hospital, poderia ter-lhe perguntado se ele, ao se aproximar de mim no ponto final do bonde Calafate e me abordar, se ele sabia que eu, desde o momento em que o vi sentado a assistir ao filme no Clube de Cinema, já sabia que eu queria ser amigo dele. (SANTIAGO, 2014, p. 64).

As incertezas da memória não diminuem a potência do discurso amoroso que é presentificado em toda a obra: a memória afetiva confunde-se com o câncer no presente, deixando opaca a visão do narrador. É preciso lembrar que todo o empenho na escrita e no célere ato de biografar o amigo é feito após a morte de Zeca, com as imagens assépticas do ambiente hospitalar ainda em circuito na mente do narrador, principalmente as do corpo do amado paralisado. Nada é passível de respostas, conforme lemos "se o Zeca ainda estivesse vivo", isto é, o ato de escrever (ou *escrever-se*) é um exercício de redenção, configurando um profundo e doloroso estado de solidão. Se tal ato já constitui uma condição de reclusão do escritor, redigir em vias de desolação torna-se ainda mais dilacerante. Entretanto, em *MRR*, a absolvição vem justamente por esse caminho.

A configuração de Zeca é fruto total da memória do narrador, cuja verdade narrativa deve ser tomada pelo leitor, embora o narrador, algumas vezes, dialogue diretamente com o leitor. Esse é um jogo entre autor e leitor que, nesse ponto analítico, merece atenção, pois parece haver uma ironia com a qual é construída a estrutura do romance. O ato de escrever a biografia do amigo coloca o narrador também em posição de

escritor, tornando-se, dessa forma, um protagonista que, partindo de si mesmo, escreve sobre o Outro.

Em determinado momento, por exemplo, lemos o seguinte trecho: "não tenho o direito de esconder do leitor passagens esclarecedoras do nosso relacionamento, em particular as que tocam em diferenças sensíveis de temperamento, de conhecimento artístico e de mundo" (SANTIAGO, 2014, p. 69). Justamente nesses momentos de voz narrativa incerta é que é dificultada a precisão necessária para que o leitor perceba qual camada discursiva está em voga na ocasião: seria a voz do narrador de *MRR*, ou seria parte da biografia romanceada que está em fase de elaboração?

Sentado frente ao computador, a voz do personagem, às vezes, confunde-se com o discurso pelo qual anseia ser corporificado na biografia, deixando a enunciação do romance sempre dividida entre o narrador de *MRR* e a enunciação que se deseja imprimir no texto escrito no computador do biógrafo: "volto atrás e me corrijo. Só assim me absolvo do deslize cometido e espero ganhar o perdão do leitor"[18] (SANTIAGO, 2014, p. 69). Não acreditamos que se trate aqui da tipologia de um narrador intruso, mas sim, que o principal artífice narrativo do romance seja, efetivamente, essa manobra, quase um passeio, inteligente e arguto, por entre os caminhos de uma narrativa em primeira pessoa, que se mescla ao texto que o protagonista redige.

MRR, com efeito, sob a perspectiva desse personagem que tenta escrever a história do outro, faz-nos retomar o estudo de Lefebve, principalmente no que tange à sua teoria sobre a *elipse*. Tal figura representa uma lacuna, quase uma omissão no enredo, devendo ser obrigação do leitor preencher os vazios do texto. Conforme o autor esclarece, "a diegese nunca reproduz senão uma parte dos fatos, devendo os outros ser supridos pelo leitor ou pelo espectador" (1975, p. 223). A *elipse* estará em profundidade em diversos momentos do enredo, no entanto, é sempre vista nas falhas memorialísticas do narrador, como, por exemplo, quando o biógrafo afirma, em diversos momentos, não poder concluir determinado tópico acerca do amigo, em função do passado distante, embora tente, ao máximo, recompor de maneira sincera a vivência entre ambos.

Essa questão da *elipse* pode ser averiguada mais detidamente quando voltamos a atenção para o que, há pouco, conjecturamos sobre o excesso de história, não apenas de

[18] É inegável a relação que Santiago estabelece com a prosa de Machado de Assis, principalmente tendo em vista a recente publicação de seu novo romance sobre o autor, e, especificamente em *MRR*, a analogia com o narrador intruso de *Dom Casmurro* é bastante evidente, contudo, com uma criatividade e sinuosidade um pouco mais difíceis, pois as camadas entre as vozes do romance se encontram sempre imbricadas.

Minas Gerais, mas também de todo o painel cultural que desenha o enredo da obra. O narrador é um historiador renomado em sua área de concentração de estudos, tendo construído carreira no âmbito universitário; na contramão, Zeca firmou-se como um crítico cultural, profissional tão conceituado quanto o amigo. Essa dualidade entre as profissões de ambos parece ser justamente o material do qual o narrador se utiliza para recobrir as várias lacunas da vida do amigo.

A memória não seria capaz de agrupar ordenadamente toda a vivência dos adolescentes, desde o seu primeiro encontro no início dos anos 1950. Portanto, o narrador parte de toda a sua paixão pela História[19], principalmente de Belo Horizonte, a fim de reconstruir as passagens que envolvem os personagens; dessa profusão histórica, também realiza (embora em menor grau) um curioso mapeamento sobre temas que versem sobre cinema, música, livros, inclusive biologia, para somar ao enredo demais pontos que se entrecruzem na vida de Zeca.

O arrependimento e a memória são plasmados na narrativa como elementos que condensam o discurso amoroso do narrador. Arrependimento esse que é traduzido pelo regresso e pela presentificação imagética das memórias montadas do narrador. A sua memória pura, ou seja, as verdadeiras, tidas sem resquícios imaginativos e percebidas, em sua integridade, como passadas, canalizam-se e revelam a tristeza do narrador em reconstituir parcelas tão dolorosas e simbólicas de sua experiência.

No tópico seguinte, o espaça analítico é destinado à percepção acerca do narrador do romance como o *chiffonnier*, uma figura a que Walter Benjamin faz menção em seu texto sobre a Paris do Segundo Império. Enquanto na obra de Trevisan há o narrador como o *escalpelado* barthesiano, em *MRR*, temos o *chiffonnier* benjaminiano, figura que, conforme veremos, responsabiliza-se por recolher as memórias, vasculhar o passado, guardar e reagrupar aquilo que usualmente não é mais utilizado. Avancemos.

[19] A habilidade do narrador em compor suas memórias em verbo, somando-a ao seu conhecimento histórico e cultural, pode ser percebida, dentre tantos outros, no trecho a seguir:
"O colégio tinha praticamente nossa idade. Fora fundado em 1937, ano em que falece Guglielmo Marconi e no seguinte àquele em que as tropas de II Duce vencem, com a ajuda de armas químicas, os combatentes liderados por Hailé Selassié, o Leão de Judá. Da calçada da avenida do contorno as escadarias de acesso se abrem imponentes para o majestoso prédio *art déco*, desenhado por Luiz Signorelli e financiado por imigrantes italianos adeptos e divulgadores do fascismo tupiniquim, conhecidos vulgarmente como camisas-verdes. Naquela época reuniam-se ele na elegante e festiva Casa d´Italia e, sob o olhar do conde Belli di Sardes, cônsul em Minas Gerais, bailavam os Falci, os Longo, os Anastasia, os Pellegrini, os Selmi Dei e tutti quanti". (SANTIAGO, 2014, p. 106).

2.3 **Do** *Chiffonnier* **que recolhe os cacos**

A percepção e materialidade do narrador-protagonista como um *chiffonnier* parece assertiva, principalmente, quando focalizamos o olhar no percurso cujo protagonista percorre em sua busca por qualquer lembrança que valha ser posta no papel, servindo-lhe de material para a biografia de Zeca. Dessa forma, percorreremos alguns meandros do romance que moldam o protagonista, de maneira a percebê-lo como um catador de destroços, conforme veremos significação mais à frente. De início, e sob uma perspectiva elucidativa, compreendemos a teoria de Walter Benjamin (1991) como aparato total para a iluminação do narrador de *MRR*; teoria essa relacionada à figura do c*hiffonnier*, que, em muito, explica e materializa algumas questões que conduzem o enredo de Santiago à estética da absolvição.

O autor faz referência ao *chiffonnier* quando analisa a obra do poeta francês Charles Baudelaire (1821-1867), argumentando sobre o processo industrial nocivo que corrói a população urbana. Na visão de Benjamin, essa figura, também descrita como *trapeiro*, é aquela que recolhe os restos, o lixo, aquilo deixado pela cidade, abandonado pela população. Nesse limiar, volvendo para a narrativa contemporânea de Santiago, o narrador autodiegético de seu romance encarna essa figura, contudo, dando-lhe nova tessitura, tendo em vista o conflituoso e labiríntico terreno amoroso em que o personagem está imerso.

Na obra de Santiago, seu protagonista é o *chiffonnier* que recolhe os cacos de sua própria história, na tentativa de escrever a biografia de seu grande amor, Zeca. Em seu texto, Benjamin o descreve como:

> Os catadores de trapo apareceram em maior número nas cidades depois que, através de novos processos industriais, passou-se a dar um certo valor ao lixo. Eles trabalhavam para intermediários e representavam uma espécie de indústria caseira sediada na rua. **A figura do trapeiro fascinou a sua época**. (1991, p. 51). (grifo nosso).

Benjamin analisa a obra de Baudelaire, compreendendo-o como um poeta que, de fato, encarna a modernidade em sua verdadeira imagem, fazendo alusão à imagem da figura do catador de lixo, de pequenos detritos deixados à margem nas cidades, em decorrência do processo intensamente nocivo de industrialização. O autor preocupa-se com a questão da modernidade, entendendo-a partindo do ponto de vista da população e da crítica ao consumo, também perceptível, em certa medida, como crítica cultural. Os

"catadores de lixo" seriam os indivíduos que recolhiam e guardavam para outros fins os restos de inúmeros objetos ou de qualquer coisa sem necessidade que era destinada ao lixo. Benjamin continua ao esclarecer que "o trapeiro não está só em seu sonho. Acompanham-no camaradas; em torno dele também o cheiro de barris e também ele fica grisalho batalhando. A sua barba pende como uma bandeira velha" (BENJAMIN, 1991, p. 52). Neste horizonte, o *chiffonnier* é um catador de lixo, de destroços, à mercê de uma sociedade que vive uma evolução contínua e que desperdiça o que é, em sua visão, excessiva. Jeanne Marie Gagnebin[20] afirma ainda que:

> O narrador também seria a figura do trapeiro, do *Lumpensammler* ou do *chiffonnier*, do catador de sucata e de lixo, esta personagem das grandes cidades modernas que recolhe os cacos, os restos, os detritos, movido pela pobreza, certamente, mas também pelo desejo de não deixar nada se perder [...] Esse narrador sucateiro [...] não tem por alvo recolher os grandes feitos. Deve muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer. (2006, p. 53-54).

Gagnebin elucida que esse trapeiro presentifica-se como um personagem da modernidade, movido e embebido pelo desejo de que nada seja perdido, isto é, acarreta e valora aquilo que é deixado pelo caminho. Não é aquilo que possui importância que lhe interessa, mas o encontrado nas esquinas, perdido ou esquecido em meio à transitoriedade da população. O trapeiro encontra, averigua, garimpa (conforme conferiremos a imagem do garimpeiro em *MRR*) e recolhe para si o que foi relegado ao limbo. Sob o prisma de Benjamin, entrevemos o enredo de *MRR* percebendo o protagonista-memorialista (também um historiador) como um narrador *chiffonnier*, ou seja, a representação ativa do que Benjamin aponta como trapeiro.

Contudo, é necessário que façamos alguns esclarecimentos em relação à perspectiva benjaminiana representada na prosa romanesca de Santiago. Quando pensamos o protagonista do romance como um narrador trapeiro, tal constatação se dá mediante o ato de o personagem, em seu retorno ao passado, por meio da memória, recolher os cacos de sua própria experiência junto à de Zeca. O narrador inominado de *MRR* corporifica-se como um narrador *chiffonnier* em razão de seu garimpo do passado, mais especificamente, pela maneira como vasculha a memória (seu território de ação) em uma busca por quaisquer lembranças que possam ser agregadas à biografia que escreve no presente: estilisticamente, um trapeiro das memórias.

---

[20] Em análise do texto de autoria de Walter Benjamim, presente em sua obra cujo título é *Lembrar, escrever, esquecer*. Vide bibliografia.

No quarto capítulo do romance, o narrador utiliza a metáfora do garimpo, provavelmente, como um espelho de si mesmo, e, da mesma forma como, em diversos momentos, interrompe furtivamente o fluxo narrativo da história para divagar sobre algum ponto histórico e/ou cultural, aqui ele também o faz. Percebamos as particularidades de um trecho em específico:

> O garimpeiro espicha definitivamente os olhos esbugalhados e deixa que a maré de pessoas coletadas e indesejadas deságue novamente pelas avenidas e ruas e se escoem pelos oito raios do círculo. Pega de novo na bateia, faz movimentos sucessivos e fortes de redemoinho, sacoleja o indivíduo que não desliza mais pelo oco e está parado à espera. Só para o movimento de redemoinho quando o diamante ou a pepita de ouro assenta no fundo, fica bem no fundo, ganha peso e soltura. Fica solitário. Basta apanhar a pepita de ouro com os dedos em pinça, depois de ter sido apanhada pelo olhar cobiçoso do garimpeiro muzambê. **Revejam os dois rapazes até então desconhecidos à espera do bonde Calafate.** (SANTIAGO, 2014, p. 105).

O narrador divaga ainda sobre o primeiro encontro, no entanto, por meio da metáfora do garimpeiro, faz uma alusão que pode ser compreendida como um símbolo do desfiar memorialístico. A descrição do garimpeiro e de sua bateia é paralela ao processo casual de seu encontro com Zeca. Na multidão que preenchia a plataforma, duas pessoas se encontram, sendo Zeca o garimpeiro do passado, semelhantemente a um trabalhador que mergulha, escoa e procura por uma pedra preciosa, desse mesmo modo, os olhos do garimpeiro Zeca destacam-se entre as inúmeras borboletas azuis[21] que sobrevoam o local.

Em relação a toda essa dinâmica empreendida pelo *chiffonnier* em esquadrinhar o passado e, concomitantemente, escrever a biografia do amigo, há um processo similar que ocorre em *Em nome do desejo* e que merece atenção. Na obra de Trevisan, embora a narrativa seja em primeira pessoa, há uma camada que, às vezes, parece transmitir um discurso onisciente, devido à trifurcação do narrador. Em *MRR*, em função de a plataforma narrativa miscigenar a história atual do narrador junto à história que este escreve, também é possível perceber uma bifurcação estrutural de composição de personagem que engendra o *chiffonnier* concebido por Santiago. Quando lemos "revejam os dois rapazes até então desconhecidos à espera do bonde Calafate", essa *falsa onisciência*, mais especificamente, uma onisciência *planejada* ou *forjada*, é perceptível no discurso romanesco.

[21] Borboletas azuis constituem outra metáfora utilizada pelo narrador no contexto do encontro entre ambos.

No exame do passado, o *chiffonnier* potencializa o homoerotismo, principalmente quando descreve, em tons contemplativos, a ação sobre a imagetização do Outro em si mesmo. Mesmo em face das falhas da memória, o narrador relata, com paixão, o amigo realizar o mais simplório ato cotidiano. No trecho a seguir, o homoerotismo é exprimido em minúcia, na quase pletora da ação alheia, mesclando-se desejo, admiração e, especialmente, saudade:

> Desde nosso primeiro encontro, eu me senti avistado, perscrutado, lido, distinguido, separado e eleito por ele. Eu nadava livremente na felicidade que minha única presença lhe proporcionava [...]. Caí nos seus olhos como cisco impelido por vento soprado do Oeste Mineiro. Levei tombo na surpresa. Confesso. Levantei, dei a volta por cima e escorri como mel pelos seus nervos óticos. Só reganhei figura humana quando bati finalmente à porta do coração. (SANTIAGO, 2014, p. 103).

As inferências relacionadas à nostalgia e às demais questões concernentes ao exame do passado como condutor para o atual estado de desolação que acomete o narrador são mais frequentes da segunda metade do romance em diante. O primeiro encontro servirá como eixo movente para nortear as lembranças do *chiffonnier*. No trecho supracitado, o narrador não apenas examina o passado, como também impele reflexões acerca dos momentos vivenciados: a relação afetuosa com o passado ao lado de Zeca deixa notar o homoerotismo na solidão e na descrição poética e, extremamente apaixonada, acerca da percepção do amigo sobre si próprio. No passado, o narrador fora encontrado pelos olhos de Zeca, causando imediata afinidade e paixão entre ambos.

A relação entre memória e homoerotismo se torna, portanto, mais pungente, pois, com a figura do *chiffonnier* já delineada, é possível distinguirmos – e, tal como o garimpeiro, selecionarmos – alguns momentos em que esse narrador-trapeiro demonstra com mais severidade essa recolha de cacos empreendida por entre as ruínas labirínticas do passado. Leiamos a própria narração do protagonista acerca do garimpo memorialístico que executa:

> O correr das décadas e a chegada da velhice corrompem meus neurônios, os varrem, não sei para onde, e desconectam sinapses. Estou sendo obrigado a redobrar o esforço para lembrar. Cavo fundo na memória e alargo, relendo os poucos escritos dele que tenho em mãos. Cato as poucas referências seguras que me dão garantia de que não exagero nem desvirtuo seu propósito maior na vida. (SANTIAGO, 2014, p. 152).

Atentemo-nos à forma como a voz do narrador articula as noções de domínio entre memória, velhice, sentimento e solidão, demonstrando que a sua destreza sobre o passado

é parca, mas que, ainda assim, da forma mais fiel possível, tenta recolher as lembranças, os momentos e as referências. É, novamente, uma representação do *chiffonnier* calcada na insustentabilidade da memória frente à condição de se perceber envelhecendo, fazendo nosso trapeiro *cavar fundo a memória*, no intuito de não omitir ou fantasiar qualquer fato que considere importante para a construção da biografia do amado amigo. O protagonista passa, então, a lidar com diversas vicissitudes que circundam o leito de morte de Zeca, não podendo o leitor esquecer-se de notar que o nosso *chiffonnier* trabalha recolhendo os fragmentos de memória ante o imediatismo da perda, da incomunicabilidade com o biografado.

Susan Sontag assevera que "a memória é, de forma dolorosa, a única relação que podemos ter com os mortos" (2003, p. 96); tal afirmação coloca-nos perante a prosa de Santiago e a encruzilhada narrativa que este faz ao imbricar um homoerotismo sugerido durante todo o romance, estando os personagens envoltos na morte e em suas precariações. A união possível de se estabelecer com Zeca é apenas aquela resgatada do passado, manuseada em tom apaixonado e solitário pelo narrador.

Ainda sobre Gagnebin, a autora esclarece que a "rememoração também significa uma alternação precisa ao *presente*, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente" (2006, p. 55). Na atualidade, a ação que o narrador catalisa é aquela que anseia por redenção, por algo que o consome por dentro, tornando a escrita da biografia uma ação do presente, que advém intimamente do passado, extraindo deste a afetividade e a aproximação impossíveis, dadas as circunstâncias ocasionadas pelo câncer, isto é, tal como a própria Gagnebin argumenta: "a lealdade ao passado, não sendo um fim em si, visa uma modificação do presente" (2006, p. 55).

Desta forma, partindo desse ponto, centraremos nosso olhar em duas passagens específicas que melhor aglutinam o ponto de vista memorialístico e homoerótico que o *chiffonnier* desempenha. Trata-se de dois momentos em que o narrador relata parte do passado, havendo a incidência de uma possível culpa e de questões confusas, ainda não resolvidas. Questões estas que passam a configurar *MRR* como uma narrativa que, do mesmo modo como ocorre em *Em nome do desejo*, pauta-se na confissão enquanto antecessor da absolvição. Entretanto, na obra de Santiago, não há o revestimento de uma moldura religiosa e do duplo, mas sim da biografia como eixo central da trama.

Primeiramente, há que se voltar à cena do hospital, em território inicial da trama, momento do falecimento de Zeca[22], para, posteriormente, avaliarmos um fragmento do pensamento do narrador em relação ao ato de verbalizar a existência do amigo. Percebamos, dessa forma, o instante efetivo da morte de Zeca e como o espaço, as descrições e a maneira como tal situação é narrada, são evidenciadas ao leitor:

> Ao descer a longa rampa que me conduz da porta de saída do hospital até o estacionamento, distraio-me ao ver um mico que salta de galho em galho pelas árvores frondosas que ainda crescem nos fundos do bairro da Gávea. Ao dirigir o carro até a rua Marquês de São Vicente, sua morte iminente desperta tal força na minha imaginação que a pressinto mais robusta e tensa que qualquer imagem despertada por toda a nossa vida em comum. [...] abro a porta do apartamento onde moro. Como o monitor cardíaco, a secretária eletrônica piscapiscando no console da sala de visitas. Zeca ainda vive. Fecho a porta, acendo a luz e dou alguns passos. Aperto a tecla *play*. Escuto:
> — Logo depois que o senhor saiu, seu amigo faleceu. Meus sinceros pêsames.
> A enfermeira chefe tinha meu número de telefone fixo. Detesto celulares. Em caso de emergência, poderia telefonar-me. Aperto ou não aperto a tecla *delete*? O dedo escorrega e volta a apertar a tecla *play*. Várias e repetidas vezes. Ininterruptamente. (SANTIAGO, 2014, p. 35).

A constatação da morte de Zeca não é realizada com excessa descrição, tampouco com apelo sentimental. O *chiffonnier* a descreve com contenção, mais precisamente, com uma tristeza que, provavelmente, advém do impacto ou da assolação que o instante estilhaçado da perda lhe causa. O polo que matiza e sinaliza o homoerotismo no trecho é notado na imaginação da despedida entre ambos, condensando o discurso não apenas no aspecto amoroso, mas também no melancólico. No momento da saída do hospital, há uma evasão que se dá nas trincheiras pessoais do narrador, quase uma opacidade que o torna catatônico frente à iminência e ao pressentimento da morte do amigo.

Curiosamente, o narrador opta por descrever com exatidão os locais por onde passa, ao invés de assumir o descontentamento que sente. As orações que antecedem o momento da gravação do áudio, tais quais as últimas, são incisivas, curtas, brutas, como se representassem uma metáfora da respiração entrecortada de Zeca. Quando este aperta repetidas vezes o botão do gravador, de modo a ouvir reiteradamente o registro, existe uma única consolação que desponta face à perda: a escrita da biografia. Com a materialização da morte do companheiro, o texto ficcional, que se inspira no estilo autobiográfico, começa a tomar realmente corpo, exatamente na página seguinte de *MRR*, com o segundo capítulo, intitulado *primeiro encontro*.

[22] Aqui, conforme apontado no início do caderno, o trecho da descoberta do falecimento de Zeca será, de fato, transcrito.

Dessa forma, já no primeiro capítulo do romance, a separação entre os personagens é presentificada, demarcando o homoerotismo como válvula motora da culpa do narrador pela perda do amigo e, sobretudo, pela separação que ambos sofreram no decorrer das décadas de amizade à distância. A amizade é íntima precursora do discurso homoerótico, mesclando-se aos demais elementos sobre os quais a análise aqui empreendida se debruça. O tema da amizade, tanto na obra de Trevisan, quanto na de Santiago, é indutora da percepção imagética que as narrativas constroem, abrindo caminho para que a redenção, após a perda do amado, seja, com efeito, alcançada. O segundo e último fragmento a que nos deteremos relaciona-se a uma ponderação feita pelo *chiffonnier* nesse processo incerto de verbalização do companheiro:

> Minhas frases o envolvem como calça e camisa esporte, como jeans e T-shirt, como pijama ou toga grega, e é como tal que o exibem. **Vestido. Vestido sempre, nunca nu. Mostram-no pelo que lhe cobre o corpo e a pele**. Esconde-os. Na realidade, tampouco extraí das vísceras o sumo da sua vida. Descrições e detalhes são abundantes e corretos, reconheço, mas foram levantados por mim e organizados pelo desejo que se dilatava ao infinito para açambarcar seu estar-no-mundo em palavras concretas e parágrafos sólidos. Ao fim e ao cabo, o leitor apenas o entrevê em meio ao emaranhado subjetivo. (SANTIAGO, 2014, p. 141). (grifo nosso).

Neste segundo excerto do texto, presente no capítulo *Cautelas*, esse narrador que ora se desculpa, ora infere e também ironiza o próprio ato da escrita, reflete acerca da fragilidade de seu texto, deixando evidente a posição fraca da memória frente aos anos vividos distanciadamente. Quando ambos, de fato, separam-se (com a partida do narrador, que havia ido morar em Paris), a relação entre eles passa a ser medida quase que inteiramente pelas correspondências enviadas a Zeca, as quais relatavam a vida do protagonista.

No tocante à memória, o narrador presentifica Zeca ao construí-lo sob a égide do verbo, da palavra escrita, fazendo com que a narrativa configure um personagem (tão protagonista quanto o próprio *chiffonnier*) partindo não somente da perspectiva do narrador, mas, também, da imaginação do outro, tendo em vista que, muito do que se lê sobre Zeca, é reforçado pelo imaginário e pelo conhecimento do biógrafo.

Se *Em nome do desejo* corporificava um Abel tonalizado pelo relato de Tiquinho, com todas as descrições empreendidas de forma bastante didática, *MRR* constrói a representação de um sujeito amoroso partindo de um ponto de vista de total opacidade. O *escalpelado* de Trevisan efetivamente vivera com Abel, portanto, narra uma parte de sua

vida com conhecimento de causa, enquanto o *chiffonnier* de Santiago, em uma parte de seu relato, imagina e cria (com base no amor e no conhecimento que detém) determinas situações. Precisamente sob essa memória montada, por vezes, imaginada – opondo-se, em certa medida, à *memória pura* aludida anteriormente – é que a ideia do narrador como um catador de destroços memorialísticos é conjecturada. O "nunca nu" a que o narrador se refere pode ser também totalizado na perspectiva do Outro, que, para mim, só é Outro quando o vejo envolto naquilo com que me identifico.

Memória e homoerotismo se encontram no contrapeso feito entre o cuidado, o zelo e o afeto tidos pelo *chiffonnier* em, sobretudo, recobrir a pele do amigo com o seu discurso, tomando – palavra e desejo – uma só condução. Muito do narcisismo do *chiffonnie*r é perceptível, mesmo quando abandona a ideia de ser biografado para, então, tornar-se um biógrafo. Enquanto escreve sobre o Outro apaixonado, automaticamente escreve acerca de si mesmo, verbalizando o amigo quase como um espelho de si, embora se utilize de artimanhas narrativas (em face de ser um intelectual da academia) a fim de não demonstrar que, enquanto procura, cata e desfia as memórias e experiências do sujeito amoroso, o narrador, na verdade, fala muito mais de si do que de Zeca. Nesse raciocínio, no tópico seguinte, procederemos a uma análise que objetiva a circunspecção do narrador e o seu dispêndio em escrever sobre Zeca à luz de si mesmo.

2.4 **A efígie do Outro em mim**

A arquitetura do personagem Zeca é esculpida na tradução de uma primeira pessoa construída inteiramente na percepção do protagonista, sendo que os poucos momentos em que o temos em cena, são referentes a seu processo de morte, convalescendo em uma cama de hospital, para, logo em seguida, ao fim do primeiro capítulo, morrer. Portanto, nesse instante, focaremos nossa atenção na maneira como o *chiffonnier* tenta evidenciar o amigo, mas, quase sempre, resvalando na própria identidade. Em *MRR*, a representação do Outro é, primeiramente, de si mesmo, para que, posteriormente, seja percebida em sua alteridade.

Todavia, em algumas passagens, o narrador comenta haver um teor narcisista em seus escritos, elemento que não nos impede de refletirmos sobre a forma como a percepção alheia é totalmente advinda de si próprio. Não que se trate de um duplo, mas há no romance uma estrutura que oscila entre os dois personagens que, por vezes,

corrompe a pureza do relato – que se almeja autobiográfico – do amigo. Zeca é entrevisto na fala, na verbalização e na escrita do narrador, que acaba por se configurar como uma efígie do amigo, pois a experiência de um é iluminada pela do outro que ainda vive. De maneira mais nítida, perceber o narrador como uma efígie viva do amigo também é enxergá-lo como parte essencial de Zeca, no entanto, mostrando-se parcialmente ao leitor.

Destarte, nesse processo de quase simulacro, o que desponta do relato do c*hiffonnier* não é uma simulação do real vivido junto a Zeca, ou seja, uma dissimulação da experiência vivida. Pelo contrário: a efígie do narrador (altamente irradiada pela memória e pelo homoerotismo) é indutora do relacionamento e das imagens que vão sendo criadas ao longo do enredo. O trecho a seguir exemplifica o que argumentamos:

> Arriscado e difícil é também pôr no papel o que ele me afirmava entre as quatro paredes da confidência. Ele dizia as coisas *para mim*. Eu as estou escrevendo *para todos*. Mas o que está sendo divulgado não demonstra quebra de sigilo, já que toda e qualquer pessoa que o tenha frequentado pode comprovar empiricamente minhas palavras. Pela análise das frases apenas expando a sua área de atuação. (SANTIAGO, 2014, p. 216).

As memórias do c*hiffonnier* catalisam a experiência vivida por Zeca, sendo disseminadas, pelo narrador, por meio da escrita biográfica. A efígie que se configura em *MRR* é o próprio protagonista, representando a vida do amigo em totalização e em conexão com a sua própria. No trecho supratranscrito, o narrador alude à questão da vida de Zeca ser pública, anulando em si qualquer eventual culpa por divulgar as confidências feitas em total caráter de confiança. O protagonista, em sua condição de escritor, plasma um papel de imagem e semelhança de seu biografado, mais especificamente, como se fosse necessário tornar-se o Outro que amou como ele próprio, de maneira que somente dessa forma um relato verdadeiro e sem omissões seja alcançado.

O narrador, quando afirma escrever "para todos" determinadas passagens da vida do amigo, automaticamente corporifica-se em uma espécie de efígie que vai, por meio da escrita que se quer autobiográfica, tentar a redenção. Em dados momentos, o relato torna-se repetitivo, pois há um excesso na forma como o narrador se desculpa efusivamente acerca dos diversos parênteses que são abertos no decorrer da escrita biográfica. Aqui, focaremos o olhar em um ponto que chama a atenção pelo caráter homoerótico que carrega, principalmente, em virtude dos meios descritivos com os quais narra esse trecho da vida de ambos. No capítulo *Promiscuidade*, passamos a conhecer o personagem Roberto, que será presença constante durante essa parte da história, de modo que, em

meio à narração, o *chiffonnier* erija-se, cada vez mais, como uma efígie de Zeca, no entanto, dando mais relevância à sua própria experiência do que à do amigo:

> **Quero imaginar o que me aconteceu à saída da adolescência e perdurou pela vida.** Houve tal grau de desespero na frustração sentimental que ela, ao imobilizar a imaginação em fogo, mobilizou também o coração, transferindo a força dos afetos, acumulada inutilmente no corpo, para sucessivas e infinitas aventuras amorosas. (SANTIAGO, 2014, p. 229). (grifo nosso).

É possível entrever o desvio de foco já no início do capítulo, quando percebemos que aquilo que será apresentado nessa parte da trama será condicionado, muito mais, à vida do narrador, deixando Zeca, o biografado, em escala secundária. O *chiffonnier* como efígie de Zeca passa a ser percebido quando notamos, no decorrer do capítulo, o esforço em concentrar comentários e inflexões acerca do companheiro. Embora tal fato seja perceptível desde o princípio do enredo, aqui ocorre uma maior tonalização dessa questão, pois a frustração e a desolação do narrador não o deixam centrar-se totalmente no companheiro. É necessário, portanto, que primeiramente *torne-se* o Outro, para que, em meio a essa metamorfose, *escreva-se* o Outro: a experiência da escrita como conhecimento de si próprio.

Roberto surge na narrativa como um contrapeso na relação difícil entre os protagonistas, de maneira que a principal expressão que tangencia a entrada de Roberto em *MRR* é justamente a do ciúme, ou seja, um elemento até então pouco percebido no enredo. O narrador, desolado em razão do distanciamento e da frieza de Zeca em determinados períodos, narra, em tons culposos e, ainda, de ódio, a relação do amigo com Roberto. Este, já anunciado em capítulo anterior, entra, de fato, em *Promiscuidade*, com a seguinte introdução do narrador:

> Roberto entra nesta biografia do Zeca para transformá-lo definitivamente. **Transformá-lo pela fúria descabelada que sua única presença atiça, enquanto eu – em recolhimento sentimental e por vontade própria – me transformo em outro, diferente e desconhecido de mim. E de todos.** Roberto me ajudará a pensar o que significou para o Zeca (e, indiretamente, para mim) o suicídio do coração como caminho para a frustração amorosa poder judiciosamente se expressar em plenitude anárquica, inventando futuro afora diversos e muitos alvos intensos e passageiros. O suicídio dos nossos corações se deu por caminho semelhante e diferente, já que o primeiro alvo eleito pelo Zeca se submeteu inicialmente ao seu desejo, aquiescendo aceitá-lo, ainda que passageiramente, como a caça que recebe o tiro no peito e se salva, alçando voo de novo. (SANTIAGO, 2014, p. 235-36). (grifo nosso).

Essa parte do passado que o *chiffonnier* recolhe, dispondo-a como instrumento de autoconhecimento, constitui uma das bases que fazem com que possamos compreender de forma mais aprofundada a maneira como a efígie é presentificada na obra. O resgate da relação entre Roberto e Zeca descamba em descrições poéticas e em um sofrimento visível do narrador ao reviver (memorialisticamente e na escrita) essa parte do passado. No excerto citado, o *transformar-se em outro* funciona como uma operação de limpeza no interior do narrador, pois ainda há uma mágoa que habita o protagonista. Trazer à tona a história de Roberto é também se resolver consigo mesmo no que tange às culpas e aos medos do passado que ainda o assolam, mas que devem ser devidamente expurgados.

O narrador realiza uma série de reflexões que, em muito, são percebidas como ciúmes, mas, quando abre espaço em seu relato para apresentar uma parte do passado que diz respeito muito mais a si mesmo ao invés de Zeca, o narcisismo[23] já assumido do narrador toma a frente novamente. Nesse seguimento, a questão da efígie associa-se intimamente ao enorme espaço e ao egocentrismo do *chiffonnier*. No trecho supradestacado, o narrador afirma que o "alvo" escolhido por Zeca respondeu ao seu desejo, isto é, foi recíproco às suas investidas, e, no texto, é possível entrever o desgosto do narrador frente a essa relação, pois Zeca foi seu primeiro desejo, não tendo conseguido retribuição por parte dele.

O narrador expõe a relação entre Zeca e Roberto com conhecimento de causa, por meio de reflexões bastante precisas e sintomáticas sobre essa questão, afirmando: "notei a força exclusiva da atração pelo Roberto no modo diferente como passou a se distanciar de mim" (SANTIAGO, 2014, p. 237). É, pois, uma separação dolorosa e aflitiva que faz o personagem, ainda após a morte de Zeca, sentir certo ódio e repúdio no que diz respeito ao amigo. De fato, há a configuração de uma separação entre os personagens que entristece o narrador nos dias atuais, tornando a ideia de reviver a figura de Roberto na criação do texto biográfico uma tentativa de expurgá-lo de vez de seu interior.

Sob o contexto amoroso, o psicanalista Igor Caruso realiza um estudo sobre a separação, o qual pode iluminar nossas ponderações sobre esse ponto em específico no romance. É interessante pensar a separação, na obra de Santiago, como uma via de mão dupla, estabelecendo-se, simultaneamente, no passado e no presente. A primeira separação é a que entrevemos agora, com Zeca se relacionando com Roberto, preterindo,

[23] A questão, aqui, não é que o narrador esteja utilizando Zeca como pretexto para falar de si próprio, mas sim que, em meio ao seu relato (neste capítulo, principalmente), ele tenta insuflar o amigo em suas discussões (quase sempre inflexões cabíveis), mas que, se prestarmos atenção, trata-se muito mais de algo pessoal do que público.

dessa maneira, a dedicação que anteriormente dispunha ao narrador; a segunda é a ocorrida literalmente, isto é, com a morte do personagem. Dessa forma, o primeiro estilo de afastamento entre os personagens é sutil, com o narrador não permitindo ser desprezado sentimentalmente. Sobre essa primeira forma de separação, vinculada à indiferença, Caruso esclarece que:

> Este mecanismo existe incondicionalmente en la situación de separación, incluso cuando es incompatible con otros estratos de la personalidad, provoca represión y su rechazo de la conciencia. Los factores del "me importa un bledo" ante todo son: disminución del Ideal del Yo, debilitamiento del Yo por la desidentificación e inflación correlativa del narcisismo. (CARUSO, 1997, p. 20).

O autor trata da questão da indiferença em um contexto de separação, enxergando-a como um mecanismo de defesa relativo à personalidade do indivíduo. Caruso utiliza dois termos bastante caros e elucidativos ao contexto diegético de *MRR*, quais sejam: *repressão* e *narcisismo*. Curiosamente, na estruturação do narrador enquanto representação de um sujeito amoroso, podemos notar essas duas características como intrínsecas à sua arquitetura narratológica. Os já aludidos *narcisismo* e *egocentrismo* do narrador são potencializados em decorrência da repressão da amizade apaixonada que sentia pelo seu garimpeiro de borboletas azuis. No tempo presente, enquanto o *chiffonnier* desfia suas memórias, notamos uma indiferença[24] não advinda inteiramente de Zeca, mas, também, atingida pela quebra de expectativa sofrida pelo narrador, quando este não mais recebe o afeto do qual necessita. É, portanto, uma indiferença que atinge o sujeito amoroso de maneira a condicioná-lo ao ciúme e a uma separação parcial entre os personagens.

Concernente à separação vinculada à morte, Caruso afirma existir formas de defesa que são geradas automaticamente no indivíduo após a perda da pessoa amada; seja a agressividade, a indiferença ou qualquer outra reação específica. Em *MRR*, essa forma de defesa é transfigurada e elevada ao nível da narração daquilo que é passível de ser contado. Inicialmente, a atitude do narrador ao ouvir a gravação eletrônica informando a morte de Zeca foi a de não crer na realidade: foi necessário que ouvisse reiteradamente a gravação, a fim de que assimilasse o seu conteúdo.

A atitude perante a morte é a da automática escrita da biografia, verbalizando a figura de Zeca para perto de si, como sempre quisera. A aproximação que o amigo teve com Roberto provocou uma profunda tristeza no narrador, notada na maneira infeliz

[24] Cf. *O estrangeiro*, de Albert Camus, obra essa que também aborda singularmente a questão da indiferença aqui aludida.

como o discurso amoroso é conduzido: "Zeca significou para mim o que Roberto significa para ele" (SANTIAGO, 2014, p. 241). O homoerotismo, aqui, constitui elemento basilar na concepção de que o *chiffonnier* representa, também, uma efígie de Zeca, pois essa aproximação com o amigo ocorre de maneira tão verdadeira e tocante, que o amor e o desejo sentidos pelo protagonista em relação a Zeca são percebidos desde o ciúme, o medo, até a aflitiva saudade que o devasta e o faz escrever uma biografia que funciona muito mais como confissão (conforme veremos na última parte da tese) do que como um relato autobiográfico. Roberto, no entanto, não corresponde ao sentimento de Zeca:

> Na frustração, e não nas lágrimas, é que nosso amor se recobre e se fortifica [...] Zeca sofre sem que eu seja a causa da dor [...]. Pelo lado de dentro do coração passamos a existir amorosamente um para o outro. **Sem contato íntimo no lado de fora. Eu, fora dele, dentro de mim. Ele, fora de mim, dentro dele. À deriva, navegamos os dois, tendo como bússola o coração**. (SANTIAGO, 2014, p. 243). (grifo nosso).

A não concretização da relação entre Zeca e Roberto serve para fortalecer novamente a amizade entre os personagens, fazendo com que cresça a união entre ambos, passando a ser muito mais significativa do que anteriormente. O narrador presencia o sofrimento do amigo, consolando-o, mas sentindo uma dor mais aguda do que a do próprio amigo. Quando comenta que ambos estão um dentro do outro (e exteriormente, ao mesmo tempo), é a sinalização final de que o *chiffonnier* representa muito mais o Outro – em uma efígie total – do que a si próprio.

2.5 **A absolvição pelo verbo: *o garimpeiro e o biógrafo***

O desejo de absolvição em *MRR* ocorre de forma relativamente diferente daquela ocorrida em *Em nome do desejo*. Enquanto neste, o escalpelado buscava, unicamente por meio da memória, uma reparação para seus erros do passado, em *MRR*, o que ocorre é a ideia de uma remissão por meio da escrita da biografia do Outro apaixonado. Conforme verificado nas análises realizadas anteriormente, é por meio do *chiffonnier*, ao montar o passado por intermédio de suas memórias, que ocorre a escrita (ou o anseio de escrever) sobre a vida daquele a quem se amou. Neste último tópico do segundo caderno, abordaremos a incidência da estética da absolvição propriamente dita, centrando nossa argumentação nesse ponto em específico.

Compreender a absolvição em *MRR* é, primeiramente, compreender o estado sentimental em que se encontra o biógrafo, no caso, o narrador. Trata-se de um narrador idoso, que possui grande parte de seu relato fincado na adolescência. Ampla parcela da narrativa memorialística em questão possui seu peso maior na época da adolescência dos personagens. O biógrafo, declaradamente, possui um apego maior em relação a esse período, provavelmente por ter sido essa a época em que o amor floresceu entre ambos, mais precisamente, no primeiro encontro, na estação de trem. Durante toda empreitada memorialística empreendida, sempre no intuito de construção da biografia do amigo, o que prepondera é, com efeito, um verdadeiro desejo de remissão da separação, de anos, de Zeca, sobretudo no que concerne aos seus últimos momentos, enquanto moribundo.

Neste último tópico também faremos uso das figuras barthesianas, de modo a compreender de forma mais profunda o discurso amoroso que está em circuito no romance. A obra de Barthes amplia a percepção sobre a redenção almejada pelo narrador. Inicialmente, a figura da **espera** aparenta delimitar alguns pontos específicos na relação entre Zeca e seu biógrafo. Nas asseverações de Barthes, tal figura caracteriza-se como "tumulto de angústia suscitado pela espera do ser amado, ao sabor dos mais ínfimos atrasos (encontros, telefonemas, cartas, retornos)". (2003, p. 163). A *espera*, na narrativa de *MRR*, é aquela compreendida no percurso de toda a vida dos personagens; a vida de ambos toma rumos diferentes, contudo, sem deixar de haver o contato realizado por cartas e demais correspondências. A *espera* de reencontrar o outro ainda em plenitude, não em estado de risco de morte, é aquilo que atravessa toda a experiência de vida dos personagens.

Vejamos agora uma parte do romance em que o biógrafo, de maneira singular, demonstra todo o sentimento que sentia por Zeca. É possível notar, por meio de um discurso potencialmente pesaroso e delicado, a ânsia por uma libertação da culpa pela distância sentida pelo *chiffonnier*:

> Identificamo-nos um ao outro, sabendo também que na infelicidade do outro não há espaço para mim e que na infelicidade minha não há espaço para o outro. Zeca sofre sem que eu seja a causa da dor. Ninguém conta para ninguém como substituto ou como remédio nem mesmo como paliativo. Como companhia muito especial é que eu conto para ele, companhia impossível de ser desvencilhada pelas brigas, discussões, rusgas ou entreveros causados pela navegação diária em mares nem sempre tranquilos. **Pelo lado de dentro do coração passamos a existir amorosamente um para o outro. Sem contato íntimo no lado de fora. Eu, fora dele, dentro de mim. Ele, fora de mim, dentro dele**. À deriva, navegamos os dois, tendo como bússola o coração. Tampouco há que se posicionar um ao lado do outro para correr atrás como em prova de cem metros

> com barreiras ou maratona. Não há mais disputa, tampouco há vitória. (SANTIAGO, 2004, p. 243). (grifo nosso).

Na maneira como o biógrafo descreve sua relação com Zeca já é possível perceber que o ato de tentativa de escrita de uma biografia é, na verdade, um modo de buscar reparar os anos de separação e ausência em relação àquele que se queria por perto. A *espera* aludida anteriormente nos faz notar que, no romance, a estética da absolvição é engendrada, preferencialmente, por meio do estado de desolação em que se encontra o personagem. Quando lemos "pelo lado de dentro do coração passamos a existir amorosamente um para o outro. Sem contato íntimo no lado de fora. Eu, fora dele, dentro de mim. Ele, fora de mim, dentro dele", nota-se que o amor sentido pelo biógrafo não diminuiu com o passar do tempo.

Há, também, que se ressaltar a tênue linha de passagem entre a amizade iniciada na estação de trem, nos anos 1950, e o amor brotado no coração de ambos. O fragmento supratranscrito parece exemplificar acertadamente essa questão. As passagens do romance que melhor demonstram essa questão estão sabiamente contidas na parte final da obra, quando a carga de tristeza do sujeito amoroso é elevada ao nível da dor, de uma saudade que não pode ser aplacada. Em outro momento, o narrador afirma que "graças aos alvos que desaparecem e se superpõem no correr das décadas, escapamos os dois das contingências terrenas do amor para nos adentrar nos caminhos e descaminhos da amizade" (SANTIAGO, 2004, p. 244). A questão da amizade e da relação amorosa entre ambos pode parecer, à primeira vista, como uma dialética que se estabelece na narrativa, mas, quando investigada com maior acuidade, em especial, no tocante ao discurso amoroso e à saudade que o biógrafo converte em desejo de absolvição, evidencia uma relação amorosa marcada pelas intempéries do tempo, da memória e, principalmente, da solidão.

Em pesquisa acerca de *MRR*, o pesquisador Túlio César Vieira Alves explica que:

> O narrador de Mil rosas roubadas, ao contrário, sobrevive à experiência catártica do encontro consigo mesmo. Na realidade, ele obtém uma segunda vida, diversa daquela metódica vida de professor dedicado à carreira docente. O corpo moribundo de Zeca provoca a reescritura da vida do narrador (ALVES, 2016, p. 676).

É interessante pensar o narrador do romance pelo ponto de vista proposto por Alves, que enxerga na narrativa do biógrafo uma reescritura de sua própria vida.

Reescrevendo a história do amigo apaixonado, o narrador acaba por se sobressair em meio ao caótico jogo de lembranças que esse *chiffonnier* memorialístico vai resgatando. É nessa *reescritura* de sua relação com Zeca que o narrador conhece a si próprio, tendo a imagem do corpo moribundo como eixo movente. A figura de Zeca – e, principalmente, da falta que sua presença acarreta no narrador – é construída com uma dor profunda, espessa, que só é possível de ser aplacada e absolvida por meio da reconstrução da história de ambos, desde 1952.

Renata Coelho Marchezan e Juscelino Pernambuco, também em pesquisa acerca do romance, afirmam:

> Sempre por meio da voz desse eu narrador, há o nascimento, as experiências que Zeca e o narrador vivenciaram na adolescência, a família, a escola, a mineiridade, a igreja – instituições nas quais e também contra as quais se constituíram –, a vida adulta, as escolhas culturais, a profissão, o trabalho e a morte do amigo. Fora do relato típico, no entanto, o nascimento desses heróis é o primeiro encontro: "Nascemos um para o outro aos dezesseis anos de idade, em Belo Horizonte, nos idos de 1952" (p. 7). "Desde nosso primeiro encontro, eu me senti avistado, perscrutado, lido, distinguido, separado e eleito por ele" (p. 103). (2017, p. 125).

Desde o encontro com Zeca, revivenciado na velhice pelo *chiffonnier*, é possível perceber que este narrador produz uma evocação simbólica da trajetória da vida de ambos. As encruzilhadas narrativas dessa empreitada, embora pareçam perigosas e arbitrárias, presentificam um sentimento de absolvição que tonaliza o narrador como um ser melancólico, mais especificamente, como a representação de um indivíduo que se sente culpado por não ter estado ao lado do amigo quando houve a descoberta do câncer.

É necessário também percebermos que tais memórias, recolhidas desde a sua adolescência, são afirmadas pela ótica desse narrador, bastante astuto, que coordena, de maneira exemplar, as suas lembranças. Esse artífice narrativo já pôde ser notado em demais livros escritos por Silviano Santiago, como, por exemplo, *O falso mentiroso* (2004), obra cujas memórias discorridas ao longo da prosa parecem ser demasiadamente parciais. No entanto, embora caiba ao leitor tomar o devido cuidado diante das afirmações e dados que o *chiffonnier* vai lançando em toda a narrativa, tal desconfiança não retira a beleza da narrativa de *MRR*, sempre emoldurada pelo saudosismo da memória e pelo sentimento aflitivo da saudade.

Centraremos agora particular atenção ao último capítulo do romance, intitulado *Armadilhas*, parte do texto em que a ideia de remissão advém com maior pujança. Já em

caráter conclusivo de suas memórias, o *chiffonnier* parece, agora, expor os destroços do seu passado com uma instabilidade emocional até então incomum no romance. Como um intelectual das letras, renomado professor de história, o narrador prepara o término da narrativa admitindo ao leitor que dera mais espaço, ao longo de seu relato, a si mesmo do que a Zeca:

> De propósito e durante décadas, montei autobiograficamente e às escondidas minha vida à espera de que o Zeca a escrevesse antes ou depois da minha morte. Ninguém me conhecia melhor, isso desde o ano em que me julguei gente. Deveria ter sabido. Só sei agora: armava a própria armadilha e nela fui caindo fogosa e estrepitosamente até o dia em que, no Hospital São Vicente, deparei com o corpo querido deitado no leito, já paralisado pela morte iminente. (SANTIAGO, 2014, p. 261).

Conforme pudemos notar em tópico anterior, relativo à questão da morte em *MRR*, neste ponto da análise, é possível enxergar a morte como principal incidência do anseio por absolvição no personagem. Ao passar anos enviando todo tipo de informações de sua vida para Zeca, o narrador agora se vê em uma armadilha cruel, isto é, a de ele próprio escrever a vida do amigo. Enquanto estava frente ao corpo moribundo do paciente, o sentimento de culpa e solidão o aflige, trazendo à tona o desejo de libertação das amarras que a morte do amigo lhe provocaria. Toda essa situação, esta percepção, é descrita com uma sutileza ímpar, sendo passível de ser percebida quando avançamos no romance e descobrimos a história de distanciamento entre ambos os personagens: "Olhos meus e sensibilidade minha quiseram então enxergá-lo na sua inteireza vital. Quis que toda a sua vida coubesse numa voz – este relato autobiográfico." (SANTIAGO, 2014, p. 261). Haja vista que o tema da amizade é uma das molas propulsoras de *MRR*, é importante que percebamos o modo como esse elemento está disposto em toda a narrativa. Em estudo sobre essa questão, Francisco Ortega esclarece que:

> A adolescência já tinha sido definida por Rousseau no *Emile* como um momento crítico, pois corresponde precisamente ao momento de formação da identidade sexual. Será precisamente o sexo do colegial, junto ao sexo da mulher, o objeto privilegiado do dispositivo de sexualidade: masturbação, homossexualidade latente, amizades particulares. (2002, p. 142).

A ideia de amizade vinculada à adolescência parece iluminar nossa percepção sobre a realidade dos dois protagonistas do romance. Em *MRR*, o espaço destinado ao período da adolescência obtém destaque em relação às demais épocas, cobrindo grande

parte da narrativa. O encontro de ambos na estação de trem parece deflagrar o início de uma relação que, mesmo com as informações parciais dadas pelo narrador, atinge profundamente a vida desses meninos. Ortega percebe a adolescência como um momento crítico para o surgimento da amizade, apreendendo uma estreita relação entre a amizade e os caminhos amorosos do coração. Vejamos um trecho, ainda do capítulo *Armadilhas*, que define o *páthos* da amizade entre os personagens:

> Confessada a queda no alçapão armado pela morte de Zeca, pergunto-me se, às vésperas do meu próprio desaparecimento, ainda encontro forças para me transformar em outro e definitivo ser humano. Ao pôr o ponto final da biografia do amigo, estaria ao meu alcance mudar publicamente de sistema de comportamento, ou seria preferível continuar a ser até o dia da morte como tenho sido? (SANTIAGO, 2014, p. 272).

A morte de Zeca desencadeia uma série de encruzilhadas no coração do narrador. Em razão da morte do amigo, seu grande amor, o protagonista redesenha toda a trajetória de sua vida por meio da escrita da biografia sobre o amigo. A amizade está atrelada aqui a um jogo de consciência que coloca a própria existência do narrador em uma gangorra, cujos pesos estão calibrados pela vontade de uma remissão em relação ao amigo perdido. Escrever é tentar se redimir, junto a Zeca, de todas os momentos de ausência sentidos até então. O verbo em *MRR* é a potência da remissão, tornando esse narrador em um *chiffonnier* melancólico e desolado, que em meio às suas memórias, acaba se perdendo nas ruínas de um labirinto escuro e assolador.

A linha de intersecção entre amizade e relacionamento instituída pelo romance é manuseada, pelo narrador, de maneira dúbia. Os (des)caminhos da relação entre os personagens ganham contornos distintos, dado o distanciamento que ocorreu entre ambos, mas a linha fulcral (o sentimento) que vincula esses dois sujeitos nunca foi destruída. A imagem que Zeca representa ao narrador pode ser descrita pela ideia platônica do *Atopos*. Para o filósofo grego, esse termo parece significar algo que esteja deslocado, incomum, mais precisamente, estranho.

Sob essa perspectiva, Barthes também se vale desse conceito para definir o sujeito amoroso. Consoante o teórico europeu, a figura do *Atopos* é apresentada como: "o ser amado é reconhecido pelo sujeito amoroso como *atopos* [...] quer dizer, inclassificável, de uma originalidade sempre imprevista." (2003, p. 31). Nesse horizonte, o narrador de *MRR* enxerga no Outro apaixonado justamente essa atopia à qual Barthes alude. Zeca é colocado no romance como a representação de um sujeito que desperta, na visão do

amigo, algo de sublime, incognoscível. A carreira artística de Zeca como produtor musical, além do fascínio de sua existência perante o narrador, faz desse antagonista não apenas o que desencadeia a absolvição no protagonista, mas, também, um *atopos* de originalidade e singularidade sem iguais.

Essa atopia presente na figura do Outro, daquele a quem o amor é dedicado, engendra uma dificuldade no que tange ao ato de escrever a vida de Zeca. Referimo-nos à problematização de si mesmo frente às memórias postas em primeiro plano. O narrador afirma que: "a camuflagem não inibe mais a nudez, que não é apenas a falta de roupa a cobrir o corpo. Ela é a falta de pudor a recobrir o recesso do coração" (SANTIAGO, 2014, p. 275). Compreender o Outro de maneira singular exige de si próprio a condição de conhecedor profundo da alma desse sujeito. Em posição de narrador-escritor, essa *camuflagem* acaba por ser incapaz de ocorrer literalmente. A escrita de si que está em jogo inunda o jorro memorialístico do romance, descambando em uma narrativa que parte de si para compreender aquele sobre quem, de fato, é necessário escrever.

O homoerotismo, nesse romance, é demarcado não necessariamente na relação conflituosa entre os protagonistas (o garimpeiro e o biógrafo), mas no presente, no ato memorialístico de reerguer o passado e, por conseguinte, relatá-lo. O sentimento do narrador por Zeca, bem como a forma como esse *chiffonnier* se porta diante dessas lembranças, acabam por excluir as diatribes sociais do próprio texto, deixando o discurso amoroso da narrativa sobressair-se.

Na passagem a seguir, é possível perceber o fio condutor da absolvição no romance:

> Diante da doença dolorosa e fatal, caí na armadilha armada por mim e pelo destino. Num relâmpago de lucidez, os feitos e a vida de Zeca se voltaram contra mim. Enxergava-me de perspectiva diferente e preocupante. Enxerguei-me então tal como fui e sou. Professor aposentado de história do Brasil numa universidade da província brasileira. Um cara sem importância coletiva. Por que mendiguei uma biografia por tantos anos? **Não sabia que os olhos fechados de quase cadáver e a sensibilidade de moribundo seriam tão certeiros quanto rifle de jagunço em emboscada no sertão mineiro**. (SANTIAGO, 2004, p. 262). (grifo nosso).

A ideia de absolvição é, pois, advinda do estado de saúde em que se encontra Zeca, mais precisamente, quando o narrador o encontra no Hospital São Vicente. No trecho "Não sabia que os olhos fechados de quase cadáver e a sensibilidade de moribundo seriam tão certeiros quanto rifle de jagunço em emboscada no sertão mineiro", é perceptível o

impacto emocional sofrido pelo *chiffonnier* ao ver o amigo no leito de morte. A absolvição, neste romance, está intimamente vinculada ao íntimo do personagem, sobretudo na fenda emocional que se abre no narrador quando descobre a morte do parceiro, por meio de uma ligação telefônica. Quando ouve o recado sobre o falecimento de Zeca, um abismo passa a circundar seu coração. É necessário, dessa forma, haver um ritual de cura para tamanho sofrimento. Por isso, a inversão da biografia parece ser a melhor solução encontrada para expurgar toda a culpa e autocomiseração que são engendradas no personagem.

Embora a narrativa utilize-se de um pano de fundo histórico, o fulcro do texto concentra-se na beleza da relação entre aquele denominado por garimpeiro e o agora seu biógrafo. É necessário ter ciência de que aquilo que está sendo chamado por estética da absolvição, nesse romance, é configurada mediante o resgate do passado e o desejo homoerótico que permeia o romance. É por meio da narrativa memorialística que esse sujeito amoroso consegue narrar sua história envolvendo o Outro apaixonado. Cria-se, por conseguinte, uma prosa que urde pela solidão e necessita urgentemente de uma remissão.

Georges Bataille (2003), em sua discussão acerca da continuidade e descontinuidade humana, argumenta sobre aquilo que ele decide nomear de *erotismo dos corações*. Esse tipo de erotismo implica, tal como o próprio autor define, uma espécie de *desordem* e *perturbação*, afirmando que "as chances de sofrer são tanto maiores na medida em que somente o sofrimento revela a inteira significação do amado" (2003, p. 43). Essa questão aparenta estar presente na relação existente entre o narrador e Zeca, de maneira operante, podendo ser entrevista na relação entre ambos na época da adolescência. Desde o primeiro momento, quando se conhecem na estação de trem, a camada homoerótica que o romance desenvolve será delicada e, como já afirmado anteriormente, simbólica.

Bataille, na referida citação, revela o domínio da dor do sujeito amoroso e declara que, em se tratando do *erótico dos corações*, o sofrimento do indivíduo tende a ser em maior nível do que, por exemplo, nos dois outros modos de erotismo, quais sejam: o dos *corpos* e o do *sagrado*. Ainda com Bataille, lê-se:

> A posse do ser amado não significa a morte, pelo contrário, mas a morte está envolvida nessa busca. Se o amante não pode possuir o ser amado, pensa às vezes em matá-lo: muitas vezes preferia matá-lo a perdê-lo. O que está em jogo nessa

> fúria é o sentimento de uma continuidade possível percebida no ser amado. (2003, p. 43).

Em *MRR*, compreendemos a descontinuidade batailleana não como a questão biológica em que sua teoria parece se engajar, mas no anseio, por parte do narrador, de que Zeca permaneça vivo na biografia que o primeiro se propõe a escrever. A *fúria* vista no excerto está presente no isolamento do sujeito amoroso, mais notadamente, na sua disposição afetiva em resgatar suas memórias e pô-las em discurso, em potência verbal, para a posteridade. Na figura do *chiffonnier* benjaminiano, a morte de Zeca representa a cisão na personalidade do amigo, fazendo-o reconhecer diversas atitudes e sentimentos em relação ao companheiro.

Interessante e, particularmente, ardilosa, é a maneira como o narrador articula suas experiências. Em meio ao rito de absolvição pelo verbo, o biógrafo passa a impressão de estar apresentando informações não verdadeiras no decorrer do relato. Como já mencionado anteriormente, esse engenho narrativo foi por Santiago bastante utilizado em seu romance intitulado *O falso mentiroso*, mas, em *MRR*, o autor parece reutilizá-lo de maneira mais engenhosa: "será que nosso primeiro encontro aconteceu por vontade ou desejo exclusivo dele? A versão que lhes passei não poderia ser falsa?" (SANTIAGO, 2014, p. XXX). Durante esta obra, em momentos esporádicos, o narrador, que também se direciona diretamente ao leitor, joga-lhe essa dúvida, fato este corroborado em virtude de a narrativa ser em primeira pessoa.

É nesse processo narrativo de dúvida, receio e incertezas cruéis que o narrador consegue instaurar um panorama diegético em que o tema do amor e da desolação permanecem intrincados. Em determinados momentos do texto, a tristeza do personagem parece mascarada por uma vontade de não demonstrar sua angústia em narrar a vida de seu grande amor. Justamente por esta razão é que o desenho da estética da absolvição não fica perceptível aos olhos descuidados do leitor. Diferentemente do que ocorre na obra *Em nome do desejo*, a relação entre Zeca e seu biógrafo, também tecida por um discurso caracterizado pela ausência e solidão, não possui de modo intenso o homoerotismo em vias da carne, mas o que ocorre é justamente uma culpa pela ausência implacável do outro. Em *MRR*, não há o consolo do reencontro, muito menos a descoberta tardia da cura para a solidão, sendo uma absolvição possível somente pela via da escrita, eternizando o amado da mesma forma como o olhar do narrador o eternizou no primeiro encontro. O medo de expor sua vida junto à do amigo é algo que recobre o rumo final do romance, fazendo com

o que o narrador confirme, de modo verdadeiro, essa aflição. O discurso amoroso, agora em vias de finalização, começa a presentificar a solidão como uma sensação de medo, extremamente agonizante:

> Órgão do desejo, o coração me arrastou para a linguagem desavergonhada, aflitiva e fútil. Linguagem de confessionário. Será que colegas e estudantes esperavam minhas palavras como se espera a hora de ser atendido pelo médico, ou como se aguarda do amado a chamada telefônica prometida? O que acontecerá comigo quando o coração se entregar a descoberto, nu, e todos enxergarem a natureza insana, persecutória e incontrolável do meu desejo? O que dirão aqueles que admiram minha disciplina e talento, minha dedicação aos estudos e à sala de aula? Deixarão de se interessar pelo espírito e pelas luzes? Vão vasculhar exclusivamente meu coração? (SANTIAGO, 2014, p. 275).

Embora o narrador tenha completa ciência de que, durante seu relato, ele tenha dedicado mais espaço à sua vida do que à existência de Zeca, o medo que habita o personagem é genuíno, isto é, o narrador não expôs somente as lembranças do amigo, mas também escreveu a si mesmo durante o tecer de suas memórias. Como professor universitário aposentado, renomado e premiado, o medo de que seu coração desnudado venha a público não diminui o desejo de que Zeca seja abençoado pelo verbo escrito. Embora seja crítico consigo mesmo, esse narrador é astuto o suficiente para equilibrar aquilo que narra. Ao expor sua experiência afetiva com Zeca, ele abre as cortinas do seu coração, mesmo não sendo possuidor da verdade absoluta sobre o outro. Assertivamente, na reta conclusória do romance, o narrador expõe muito mais a sua dor, decorrente da falta de Zeca, do que a própria figura do amigo. Esse fato demarca bem a questão da absolvição, pois o que começa a se desenhar é a presentificação do narrador como agente primordial da ação no romance. A passagem final da obra expõe um dos momentos mais melancólicos do narrador, concluindo a escrita da biografia e finalizando seu ritual de absolvição em relação ao amigo:

> Que um anjo desça dos céus. Eu espero. Que seja mudo e contemplativo como os anjos barrocos que se calam nos altares das igrejas de Ouro Preto, embora seus olhos tenham admirado os encantos dos séculos do ouro e sofrido as desgraças dos séculos da miséria. O anjo deixará que eu sofra e me alegre, que me ame até o fim. Não quero mais brincar de viver por detrás da vidraça. Nunca vivi a vida em aquário, por que a buscaria agora que o vidro se quebra e a água se esparrama pelo chão, encharcando todo o apartamento? Sentado diante do computador, não sonho mais. A realidade da nossa vida em comum, da minha vida singular está tensa e imóvel na folha de papel. Petrificada, imutável. Morta. Não é possível de ser substituída, ainda que o porta-retratos no escritório queira entregar-me uma velhíssima imagem. Nela, eu e ele estamos sentados num sofá da sala de estar da sua casa. (SANTIAGO, 2014, p. 276).

O narrador encerra suas memórias concluindo um ciclo iniciado com a notícia da morte de Zeca. A força da imagem memorialística, aqui, cede lugar à já constatada desolação amorosa do *chiffonnier*. Em sua trajetória narrativa, ao construir a biografia do amigo, esse narrador pôde conhecer a si mesmo, perspectivando não apenas a existência do amigo, mas também a sua própria. O retrato de ambos, presente no escritório, demarca o encerramento de um passado que insiste em abrir e sangrar feridas no sujeito amoroso. Seu ritual de cura opera uma divisão na personalidade do protagonista, deixando-o conformado com a ausência de Zeca. No trecho "nunca vivi a vida em aquário, por que a buscaria agora que o vidro se quebra e a água se esparrama pelo chão, encharcando todo o apartamento?", o que se traduz é o total conhecimento do protagonista acerca de sua condição de penitência. Sua vida agora se entrelaça à de Zeca por meio do verbo, da escrita, tornando ambos um só. Sentado em frente ao computador, revivendo e (re)descobrindo os sinuosos momentos que vivenciaram juntos, a estética da absolvição encerra-se, percebida sumariamente por meio da memória, do desejo homoerótico e da solidão consternada do narrador.

CADERNO III
POR NÓS
O amor dos homens avulsos, de Victor Heringer

Eu narro, Eu me reparo

Aí, de um golpe, comecei a amá-lo.
(Heringer, p. 33).

3.1 **O abismo da memória – *Camilo e Cosmim***

Neste último caderno, o espaço analítico é destinado à averiguação do tema da absolvição no romance *O amor dos homens avulsos*, de autoria de Victor Heringer, percebendo o modo como o homoerotismo se encontra presentificado na narrativa em questão. O romance escrito por Heringer é narrado por um personagem de cinquenta anos de idade, carioca, que relata sua relação amorosa com Cosme, ocorrida na infância. Da mesma forma como *Em nome do desejo* e *Mil rosas roubadas*, há aqui uma narrativa memorialística em que o protagonista encontra-se encarcerado em si mesmo, em um estado de desolação. As análises que serão empreendidas nesse caderno são corroborantes no que concerne às realizadas anteriormente, pois se percebe, no romance, uma estética da absolvição que presentifica o desejo homoerótico e a memória afetiva, ambas sendo descortinadas ao longo da obra.

Primeiramente, há que se compreender o modo como a memória está estabelecida em *O amor dos homens avulsos*, para que, a partir desse ponto, possamos compreender o homoerotismo como eixo movente da narrativa. Nessa perspectiva, centraremos nosso olhar, primordialmente, na teoria de Ricoeur (já aludida no primeiro caderno), delineada em seu livro *A memória, a história, o esquecimento*, de maneira a exemplificarmos mais detalhadamente a potência da memória enquanto motriz para o desenvolvimento da narrativa. Posto isso, a memória, em Heringer, ocupa lugar de destaque, sendo ela e o homoerotismo os tradutores do desejo de absolvição no protagonista do romance, Camilo.

É importante salientar que, tal como no primeiro caderno, em que Tiquinho é percebido como o escalpelado barthesiano, em *O amor dos homens*, também compreendemos Camilo na mesma compleição do escalpelado já aludido anteriormente. Camilo é um personagem que, tal como Tiquinho, vivencia na pele o amor avassalador que sente por Cosme, contrariando as normas heteronormativas de uma sociedade amplamente preconceituosa. Como já discorremos anteriormente sobre essa questão (a do discernimento sobre o escalpelado), já partiremos, de modo mais incisivo, para nossas análises.

A trama de *O amor dos homens avulsos* gira em torno de Camilo, protagonista cinquentão, que narra sua história de amor com Cosme, situação esta ocorrida em sua infância, na década de 1970, em plena consolidação da ditadura militar. A história entre ambos se dá na cidade do Rio de Janeiro, no bairro fictício do Queím, em um enredo que,

ao longo de sua duração, intercala passado e presente. Camilo, na infância, era um menino de classe média alta, filho de médico, que vê, sem aviso prévio, a chegada de um garoto de pele parda, trazido pelo pai para morar com sua família. Camilo possui uma deficiência em uma das pernas, sendo uma criança que necessita de muitos cuidados especiais, ao passo que Cosme é aquele que exala saúde e força. De início, há a rejeição de Camilo em relação a Cosme, para, logo em seguida, haver um encantamento e amor imensos, interrompidos pelo brutal assassinato de Cosme. Essa morte marca profundamente a vida do narrador que, no presente, relata essa parte de sua vida com ânsia por uma remissão da perda de seu jovem amor no passado.

A memória, nesse romance, representa a vida de um narrador que descortina parte de seu passado, tendo como base o homoerotismo. A busca por redenção está na linha de convergência entre aquilo que se lembra e aquilo que é sentido. O desequilíbrio emocional de Camilo, em sua fase adulta, é potencializado pela perda cruel e precoce do amado, no passado. A memória de Camilo registra não apenas as lembranças de maneira didática (como *Em nome do desejo*), ou dispersa (como *Mil rosas roubadas*), mas evidencia um discurso que presentifica, com riqueza de detalhes, as sensações pregressas. No ensolarado bairro do Queím, esse personagem, extremamente sensível e delicado, grava poeticamente a sua rejeição ao sol, bem como ao cheiro de canela advindo da presença do possível assassino de Cosme.

O início do romance possui uma descrição assertiva quanto ao detalhamento da vida de Camilo; ele próprio narra sua história de maneira a tentar recobrar cada parcela ínfima de seu passado, tal como se vasculhasse sua infância por meio do verbo:

> Nas férias de 1976, eu tinha uns treze anos de idade. O verão nem tinha começado de verdade e minha pele descascava pela terceira vez. Os braços e ombros, inflamados de minúsculas bolhas, logo estourariam em lascas de tecido morto. O nariz ganhava nova demão de queimado. A cabeça torrada não me deixava pentear os cabelos. As costas não me deixavam dormir. Já era quase meio-dia. (HERINGER, 2016, p. 12).

A infância de Camilo, sobretudo sua deficiência, molda de maneira ímpar o personagem, tornando-o cada vez mais diferente de seus colegas de rua. É importante frisar a diferença de estruturação de personagem que ocorre na narrativa, pois, da mesma forma que ocorre nos dois romances analisados anteriormente, aqui temos um narrador bifurcado: aquele do presente, que vive uma experiência de desolação; e aquele da infância, sensível, apaixonado vivamente por Cosme. Essa dualidade narrativa ajuda na

percepção da condição de assolação em que o protagonista vive no tempo presente. De um lado, há um Camilo jovem, delicado, que sente na pele as cruezas da vida; de outro, há um personagem gasto, sofrido emocionalmente, solitário em sua própria existência.

O cotidiano de Camilo, enquanto menino, representa um isolamento social e afetivo que parece demarcar o personagem ao longo dos anos. De classe média, filho de médico, mas portador de uma deficiência na perna esquerda (o personagem necessita de muletas para se locomover), esse narrador habita em um universo bastante fechado, imerso no tédio e, principalmente, na companhia da irmã Joana. A configuração de Camilo estabelece o elo entre o menino sensível, apaixonado, e o adulto desamparado, em busca de absolvição. A chegada de Cosme à casa do narrador é estruturada em uma condição de dúvida, de incerteza. Na esteira do inesperado, Cosme surge na narrativa para desestabilizar Camilo.

> O primeiro rasgão foi naquele dia. O barulho do carro de papai chegou até nós. A luz invadiria nosso esconderijo. Rom-rorrum, lá vinha o corcel virando a esquina. Parou na frente do portão e rugiu de novo, vru-vruóm, exigindo entrada. Ninguém foi abrir para ele. Mamãe apareceu na varanda, trocou umas palavras pequenas com Maria Aína, fez que ia ficar, mas voltou para dentro. Papai, que subia o portão de ferro, não a viu. Estacionou em frente à piscina, buzinou e o sol acertou em cheio a lataria amarelo-fleuma do Corcel, bem nos nossos olhos. (HERINGER, 2016, p. 15).

Em nenhum momento da narrativa torna-se evidentemente nítido o motivo da chegada de Cosme à realidade de Camilo. Como o próprio narrador afirma, no presente, seu pai trabalhara como médico nos porões da ditadura, o que faz de Cosme, possivelmente, fruto de seus trabalhos nesse período; talvez fosse filho de alguma vítima de seu próprio pai, ou, possivelmente, filho de um caso extraconjugal. Na configuração estilística de Cosme, o elemento da oposição parece ser aquele que mais chama atenção em sua compleição de sujeito amoroso. Na contramão da sensibilidade e fragilidade de Camilo, em Cosme, há a vivacidade da energia juvenil, bem como a esperteza e leveza de um menino saudável. É importante ressaltar algumas marcas na memória de Camilo que demarcam um jogo entre o discurso adulto e aquele que é regido pela inocência da infância. Na citação supratranscrita, as figuras onomatopeicas relacionadas ao som do carro são presença constante no decorrer do livro. Embora o personagem seja um sujeito de cinquenta anos, o discurso memorialístico que percorre a obra é pautado por esse tom

infantil, em uma funcionalidade que parece querer tornar a memória em algo potencialmente emocional.

A chegada de Cosme à casa de Camilo inaugura um processo de descortinamento no personagem, mais precisamente, um descobrimento do protagonista em relação a si mesmo. Há, em Camilo, uma timidez que o personagem carregará consigo para toda vida, algo que se configura em sua própria identidade, em sua própria alteridade. A fragilidade de Camilo, com sua deficiência na perda esquerda, sua pele claríssima e seu total desconhecimento acerca das mazelas e cruezas da vida, entra em choque com a imagem de Cosme, que dispõe de tamanha saúde, e, acima de tudo, vontade de viver. Esse duelo entre fragilidade e vigor é o que tonaliza toda relação homoerótica dos personagens, revelando nessa dialética um sentimento capaz de permanecer para sempre nos meandros da memória:

> Meu instinto inicial foi odiá-lo. Queria furar seus olhos, fazê-lo desaparecer da face do planeta. Sei lá por quê. O ódio não tem razão nem propósito. O amor tem propósito, mas o ódio não. O amor serve para a perpetuação da espécie humana, protege da esterilidade e das solidões mais fatais. O ódio é maior, tem mais tentáculos e fala com mais bocas do que o amor [...] Odiei a voz de papai dizendo "Pode vir, vem", e odiei a demora do menino em se esgueirar pela porta entreaberta do carro, e odiei o nome dele – "O nome dele é Cosme", papai disse – , e odiei a camisa azul-bebê que ele estava usando (comprada por papai, certeza), e sua corrida desajeitada até as asas do *meu* pai, que o aninhou com aquela mãozada que tinha. Odiei com ódio ancestral, num idioma que só a Maria Aína devia conhecer e que eu nunca decifrei. (HERINGER, 2016, p. 16). (itálico do autor).

A primeira reação de Camilo em relação a Cosme é delineada não apenas pelo desconhecimento, pela opacidade do Outro, mas pelo ódio, sentimento altamente ferino que parece configurar a percepção de Camilo frente ao novo irmão que se apresentara tão bruscamente. O narrador enxerga na figura de Cosme um risco para sua estabilidade emocional e, sobretudo, para sua convivência com seu pai. É necessário que percebamos que a memória de Camilo, já adulto, registra em detalhes cada palavra proferida por seu pai no momento da chegada de Cosme à sua realidade. No personagem, a gradação do ódio provém da certeza de que o menino, que está adentrando sua vida, possui um passado vinculado, de alguma forma, a seu pai. Quando lemos "Odiei com ódio ancestral, num idioma que só a Maria Aína devia conhecer e que eu nunca decifrei", é possível denotar que, no presente, Camilo, desolado e solitário, ainda não consegue compreender com

precisão o sentimento que o irrompeu ao avistar, pela primeira vez, aquele que se tornaria sua maior lembrança afetiva.

A profundidade da situação emocional do narrador pode ser melhor compreendida à luz da teoria proposta por Ricoeur acerca da memória e seus desdobramentos na vida de um indivíduo. O desejo de absolvição no personagem, tal como mencionado na introdução do presente trabalho, não reside na culpa por ter vivido um relacionamento homossexual, mas na intensa e problemática relação que o personagem travou consigo mesmo, após o brutal assassinato do amado. Ricoeur assevera que "a falta é o pressuposto essencial do perdão", e ainda complementa, que "é essencialmente num sentimento que se dá a experiência da falta" (RICOEUR, 2007, p. 467). Sob a perspectiva de Ricoeur, é possível percebermos que a sensação da falta em Camilo ocorre funcionalmente pela ausência de Cosme. A solidão que afeta o narrador provém da separação que o marcou profundamente, deixando feridas emocionais ainda latentes. A falta de Cosme, bem como de seu cheiro, de sua condição ímpar de enxergar as coisas ao seu redor, aprofundam no protagonista a ânsia por uma absolvição, mais especificamente, por uma libertação da culpa de não ter estado presente na hora do assassinato, ou de não ter podido ajudar Cosme naquele instante.

A questão da falta, em *O amor dos homens avulsos*, é sempre percebida pela noção de desolação que acomete o narrador. Camilo, com cinquenta anos, vivendo próximo ao local em que passou a infância, reforça a condição de solidão que o arruína desde o assassinato de Cosme. A memória surge nesse emaranhado de maneira a tentar suturar a angústia do personagem que parece não se encontrar em qualquer momento de seu cotidiano. A noção de falta, no romance, é a mesma que pode ser concebida em relação aos romances analisados nos cadernos anteriores, isto é, o sujeito amoroso que perde seu primeiro e único amor, não conseguindo superar essa perda, flagelando-se emocionalmente em uma busca quase autodestrutiva por redenção.

Ainda tendo como base os apontamentos de Ricoeur, este elucida sobre a questão do perdão, intimamente associado à noção de falta. Segundo o autor, a ideia de perdão:

> [...] se aplica também ao vínculo mais íntimo que une o agente à ação, o culpado ao crime. De fato, independentemente da contingência pré-empírica do acontecimento fundador da tradição do mal, a ação humana é para sempre entregue à experiência da falta. Mesmo que a culpabilidade não seja originária, ela é para sempre radical. É essa aderência da culpabilidade à condição humana que, ao que parece, a torna não só imperdoável de fato, mas imperdoável de

> direito... Arrancar a culpabilidade da existência seria, ao que parece, destruir essa última completamente. (RICOEUR, 2007, p. 472).

Ricoeur trabalha a questão da culpabilidade humana atrelando-a a questões da própria existência humana. Ao afirmar que "a ação humana é para sempre entregue à experiência da falta", o autor evidencia as relações entre ato e consequência, mais precisamente, a reação humana de culpa frente ao acaso que se faz doloroso. É justamente nessa perspectiva que as atitudes de Camilo parecem ser o reflexo do seu passado de infância, do intenso e breve relacionamento com Cosme. A culpabilidade sentida pelo narrador em razão da morte de Cosme demarca uma linha existencial no personagem, dividindo-o entre o Camilo da infância e o Camilo do presente. Muito da culpa experienciada por Camilo está vinculada ao próprio desejo de ter sido ele a vítima do crime. O desejo de absolvição em Camilo está essencialmente associado à culpabilidade existencial que o aflige, isto é, estar vivo após tantos anos, cotidianamente imaginando-se morto pelas mãos de um assassino.

A convivência entre os meninos muda de percepção após um determinado período em que Cosme habitava a casa de Camilo. No entanto, é necessário que compreendamos o modo como se deu o momento exato em que o ódio de Camilo por Cosme converte-se em amor. Tudo ocorre quando a mãe de Camilo retorna do velório de sua avó, estando, portanto, ainda estremecida pelo luto. A recente chegada de Cosme à vida daquela família ainda se encontrava repleta de dúvidas e incertezas, sendo a matriarca aquela que mais o desprezava, possivelmente, por suspeita de que teria havido uma traição por parte do marido. A certeza sobre a origem de Cosme ainda permanecera um mistério para Camilo, mesmo em sua fase adulta. No trecho a seguir, a chegada da mãe à casa inspira a reversão do sentimento de Camilo:

> Ela desceu do carro e deu oi para o menino. Papai e Joana estupeficaram. Antes, nem olhava direito para ele. Não foi carinhosa, não abraçou nem chegou perto do garoto, mas falou aquele oi, incendiou minha raiva, que derreteu meus olhos e eu não vi mais nada. Já estava no chão, o cotovelo ralado e o cajado rolando para longe depois de ter acertado o rosto de Cosme. Uma bolha de sangue rebentava no canto do olho dele, que virava para mim ainda sem reação. Quando as minhas raladuras começaram a arder, a ferida dele também deu alarme. Vi que ia pôr a mão na ferida, que estava prestes a gritar, mas não ouvi, desmaiei. Aí o verão acabou.
> [...] Fiquei cinco semanas de braço engessado.
> [...] Depois da bengalada que eu dei nele, meu ódio perdeu o nome e o formato de Cosmim. **Aí, de um golpe, comecei a amá-lo**. (HERINGER, 2016, p. 31-33). (grifo nosso).

É interessante notar a forma como o relacionamento de ambos os personagens começa a se delinear na diegese. Primeiramente, há a fase do ódio, do ciúme e do rancor em relação a Cosme, para, logo em seguida, haver o desnudamento do íntimo, um sentimento que surge de um rompante de agressão. A rejeição da mãe de Camilo no tocante ao garoto, recém-chegado à sua casa, nunca fora abrandada, existindo sempre uma desconexão entre ela e o menino. O início do relacionamento afetivo entre os personagens demarca também o início da própria solidão de Camilo. Após o assassinato de Cosme (carinhosamente chamado de *Cosmim*), a incerteza acerca do futuro do próprio protagonista é colocada em dúvida, afinal, a projeção emotiva de Camilo é intensamente diminuída com a ausência de Cosme. A própria narração do protagonista, já adulto, parece fornecer evidências do sentimento repentino e inesperado que sentiu pelo garoto. A condição do inesperado no romance é algo que fortalece a percepção homoerótica da relação entre os meninos, pois toda a realidade do narrador é sempre pautada em atitudes céleres, sem muito discernimento acerca do que pode ou não estar fazendo[25].

A memória, aqui, está estabelecida em dois polos, a saber: aquela do passado, que insiste em se fazer presente; e aquela esquecida, sem repostas, quase sempre de uma opacidade silenciosa e inquietante. Camilo rememora sua relação de amor com Cosme tendo plena ciência das inconsistências que perfazem a realidade deste, ou seja, sua origem e, possivelmente, seu trágico desfecho. No início do romance, parte em que o fator memorialístico opera com maior representatividade, o narrador procurar rastrear – nos cacos de sua breve relação com o amado – um equilíbrio que o faça sair de seu atual processo de derrelição. É especificamente pelos caminhos da memória que esse escalpelado experimenta uma busca por um autocontrole, por um ponto de estabilidade emocional que o faça superar a tragédia vivida no passado.

É necessário perceber que Camilo, no presente, ainda convive com todas as incertezas sobre a existência de Cosme. Há um trecho, em específico, em que o narrador descobre que o pai trabalhava nos porões na ditadura, possivelmente auxiliando no processo de tortura dos indivíduos que lá se encontravam confinados. Frente a essa informação, Camilo concebe a origem de Cosme como sendo filho de algum morto nos

[25] Um exemplo dessa situação pode ser percebido no convite que Camilo, já adulto, faz ao neto do possível assassino de Cosme, conforme verificaremos em tópico mais adiante.

rituais de tortura que o pai frequentava. Anos mais tarde, já com os pais falecidos, Camilo encontraria resquícios daquilo que seria a verdadeira origem de Cosme:

> [...] Mais tarde ainda, ambos já mortos, descobri uns pedaços dos porquês. Reunindo as papeladas dela para o lixo, dei com uma pasta etiquetada com meu nome. Dentro, uma carta e uns documentos xerocados ("que o depoente..."; "que supunha médico, aplicou-lhe uma injeção"; "que ouviu o... que desmaiou de..."; "substância que a deixou acordada por três noites"; "que atendia por 'doutor Pablo' e ria quando") que ela tinha recebido, não sei, de um dos amigos militares do meu pai. Se tudo bate (há muitos carimbos oficiais, mas nunca procurei saber o fundo da verdade), papai foi o "doutor Pablo" que ajudava nos porões, mantendo os prisioneiros sobrevivos. Pode ser invenção do rancor dela. Na carta, mamãe diz que não sabia de onde ou por que meu pai tinha resgatado Cosmim, mas ela achava que era o filho de uma de suas vítimas, talvez do sêmen estúpreo dele próprio. Por isso tinha dó, mas nem conseguia olhar para o menino direito etc. – e que me amava muito. (HERINGER, 2016, p. 37).

Na citação supratranscrita, o narrador toma conhecimento acerca do passado do jovem Cosme, conseguindo conectar os pedaços dessa figura tão emblemática que se mostrava ser aquele menino trazido pelo pai à sua vida. Aqui, a memória começa a articular sentimentos anteriormente tidos como inconclusos, extremamente obscuros e alegóricos. Camilo passou a conhecer o passado de seu pai somente quando já se encontrava adulto, estabelecido, fato este que o ajuda em sua percepção acerca do que, de fato, ocorrera em sua família, no final da década de 1970. Não há, no romance, um detalhamento ou aprofundamento sobre o tema da ditadura e de suas reverberações, mas um inventário afetivo e potencialmente simbólico sobre o primeiro amor e suas cicatrizes que teimam em arder.

Toda essa construção adjacente à realidade de Camilo, em nenhum momento, interfere no sentimento que ele sente por Cosmim. Mesmo no presente, enternecido, retraído, o personagem parece não sofrer interferências ou, mais ainda, não deixar que essas lembranças e provas concretas do passado de seu pai interfiram na memória sentimental sobre sua família. Camilo, na verdade, rememora sua história como uma tentativa de reviver o pequeno idílio que vivera ao lado de Cosme, em um remoto bairro do Queím.

Em uma perspectiva sumária e operacional do romance, a ideia de absolvição em *O amor dos homens avulsos* está intrinsecamente vinculada ao atual estado de desolação do protagonista. É no presente, revestido de amargura e solidão, que o personagem convive com a culpa pelo assassinato de Cosme. Há, no personagem, um desejo em reverter o passado, mais precisamente, em ser ele próprio a vítima do cruel crime

cometido contra o amado. A absolvição, aqui, conforme averiguaremos a seguir, concentra-se na vontade de livrar-se do sofrimento que a ausência de Cosme o faz sentir. Não afirmamos, no entanto, que o narrador se culpabilize pela morte de Cosmim, mas que carrega uma culpa e melancolia que são atreladas ao passado, como se ele pudesse ter feito algo para impedir o assassinato do amado.

Nesse enquadramento, retomando Ricoeur, é necessário que delimitemos algumas questões importantes sobre a diegese de Heringer, as quais parecem corroborar o efeito estético não apenas da angústia de Camilo, mas de sua relação inicial com Cosmim. Em seu texto, Ricoeur estrutura sua argumentação em duas perguntas convergentes: *"De que há lembrança?*" e "*De quem é a memória?"*. Abordando a memória como possuidora de uma episteme fenomenológica, o autor realiza um colossal estudo que a compreende como elos que dão corpo às lembranças. É precisamente essa a questão que ilumina algumas chaves de leitura do romance em questão. A lembrança, aqui, é percebida como instrumento de materialização do íntimo, mais especificamente, como cordão umbilical para o processo de autoafirmação do narrador. Ricoeur afirma que:

> [...] seria preciso distinguir, na linguagem, a memória como visada e a lembrança como coisa visada. Dizemos a memória e as lembranças [...] E nesse sentido que falo das coisas passadas. Uma vez que na memória-lembrança, o passado é distinto do presente, fica facultado à reflexão distinguir, no seio do ato da memória, a questão do "o quê?" da do "como?" e da do "quem?". (RICOEUR, 2007, p. 41).

Em relação à memória, o autor trabalha com duas concepções de temas: a memória propriamente dita; e as lembranças, que figuram como ponte para uma convergência mútua. Quando afirma que, na memória-lembrança, o passado é distinguido do presente, compreende que, por meio do ato memorialístico, o passado passa a operar simbolicamente com as lembranças, sendo estas sua matéria-prima. É nessa conjectura, ou seja, de percepção acerca de memória-lembrança, que enxergamos a condição do narrador de Heringer. Em meio à gangorra entre o ato de rememoração e o teor simbólico das lembranças, Camilo descortina um passado que, mesmo no presente, ainda precisa de respostas. As memórias de Camilo não são verdades que ele busca como forma de autoafirmação, mas um modo de tentar compreender, de maneira mais nítida, toda a sua relação homoerótica com uma figura tão emblemática como era Cosme.

No romance, passado e presente se coadunam em uma única perspectiva de assimilação da relação homoafetiva entre os protagonistas. Devido à sua perspectiva em primeira pessoa, a narrativa oferece ao leitor uma visão não somente parcial da vida do narrador, mas também, conforme já apontado, um diário afetivo sobre o primeiro amor. A memória, nesse romance, funciona como principal artifício para o engendramento do homoerotismo literário que percorre todo o enredo. Tal como nos romances anteriores, esse discurso memorialístico que evoca uma relação amorosa vivenciada, principalmente na infância, estabelece um inventário bastante doloroso e individual por parte de seus narradores. A memória-lembrança presentificada no romance é aquela percebida na solidão devastadora do personagem, que, inclusive atualmente, até certo ponto, mantém contato esporádico apenas com seu vizinho. A qualidade das memórias de Camilo está vinculada ao seu modo particular de observar a vida e, principalmente, de tentar redimir-se da incapacidade de ter ajudado Cosme no dia de sua morte.

A ausência de Cosme configura, pelos (des)caminhos da memória, um muro que separa Camilo da sociedade que o cerca. Em seus cinquenta anos, o personagem não esboça qualquer desejo sexual, de modo que se encontra sempre preso ao tédio e à melancolia dos dias. Nesse processo negativo que estrutura o narrador, é possível notar que a lembrança de Cosme e, atualmente, de sua família completamente esparsa, assume lugar de destaque na existência do personagem. A falta de uma fotografia ou de qualquer outra materialidade imagética de Cosme, potencializa o discurso memorialístico desse escalpelado, que nunca deixou de sentir carência em relação ao amado.

No tópico seguinte, trataremos especificamente da culpa e da atual condição do protagonista do romance. Devidamente delimitada a questão da memória nessa obra, bem como a vinda do personagem à nova família que o abrigava, é importante que percebamos o estado de amargura e, sobretudo, a culpa sentida por esse narrador frente à morte de Cosme. Camilo traduz uma sensibilidade que aflora em seu próprio relato sobre o Outro apaixonado, deixando entrever sua angústia, tédio e desgosto constantes em seus dias atuais. É por meio dessa fragilidade emocional do personagem que a busca pela absolvição toma corpo, evidenciando uma remissão que parece se estabelecer no seio de sua memória.

3.2 **Da culpa e da condição atual**

Neste tópico, abordaremos precisamente a questão da culpa e a atual situação emocional do protagonista Camilo, percebendo como esse narrador condensa, em si próprio, algumas questões concernentes ao seu anseio por absolvição. Averiguar o recente estado de desolação do personagem faz-se essencial, pois é em sua fase adulta que o narrador, conforme observado, rememora sua infância ao lado de Cosme. É, também, no presente, que o narrador encontra-se aflito, culpando-se pelo assassinato do amado, motivo este que justifica a importância da averiguação de seu estado melancólico.

A questão da culpa no âmbito do panorama dos estudos literários é fecunda desde as tragédias gregas, passando pelo nascimento do romance moderno, e encontrando também representação nas literaturas contemporâneas. Nos três romances analisados no presente estudo, a culpa é elemento que move todas as narrativas. Especificamente em *O amor dos homens avulsos*, essa sensação dolorosa e inquietante pode ser melhor compreendida quando o narrador regressa ao passado para encontrar, nos destroços de sua infância, um consolo e uma forma de se livrar da falta que Cosme o impele. O próprio título do romance acaba por delinear o perfil solitário de Camilo, um personagem "avulso", solto em uma sociedade que não o compreende, que não entende sua mágoa e desejo de justiça pelo crime ocorrido no passado. Embora não fique suficientemente evidente no romance, a ideia de justiça não encontra um ponto consistente de estabilização. O que há, na verdade, é apenas um vago desejo de compreensão sobre o que realmente ocorreu no fatídico dia da morte de Cosme.

Vejamos, na cena descrita a seguir, a narração de Camilo sobre os resquícios do amado que ainda guarda consigo:

> Guardei um monte desses documentos dele [...] caderneta de vacinação, boletim escolar, essas coisas. Para quê? Não sei se a esperança de que algo neles me explicasse o garoto [...]. **Como é absurdo tentar escrever o Cosme, as coisas do Cosme, as falas do Cosme, as caras que o Cosme fazia**. Como queria ter uma foto dele para colar aqui. (Não sei se teria coragem.) Ele nunca tirou nem um retratinho. Toda vez que penso nisso, acho incrível: quase todos os seres humanos da história nasceram e morreram sem tirar uma foto sequer. Cosmim provavelmente foi um dos últimos. (A polícia deve ter foto dele deitado cadáver, o corpo com as chagas da faca, o rosto subsaltado. Mas assim não.). (HERINGER, 2016, p. 47-48). (grifo nosso).

A falta de uma foto de Cosme constitui um determinante na condição melancólica do personagem, fazendo-o vasculhar a memória a fim de que a imagem do amado não o abandone. O próprio narrador consegue diagnosticar a dificuldade em presentificar Cosme em suas lembranças, mais especificamente, em trazê-lo à vida pelo descortinamento da memória. A culpa, aqui, associa-se à noção de erro, isto é, algo que o personagem deixou de fazer no passado e que atualmente ainda o assola. No caso, o erro de Camilo se encontra na culpa que este narrador sente por não ter conseguido ajudar Cosme no dia do seu assassinato, convergindo em uma culpa, em maior escala, por não ter sido ele a vítima do crime. Como um menino extremamente frágil, suscetível às cruezas da vida, Camilo, em seu íntimo, sempre se questionou sobre o motivo de ter sido Cosme – e não ele – a criança que, ao sair da escola, aceitou o convite de um estranho, que, mais tarde, estuprá-lo-ia e enforcá -lo-ia, esfaqueando-o até a morte[26].

Erro e culpabilidade figuram no texto como dois operadores simbólicos, que ajudam na absolvição do narrador, ambos constituindo chaves de leitura que se encontram presentes nos três romances que são objetos de estudo dessa tese. Em Camilo, notadamente, a noção de erro vai vincular-se à figura da ausência, ou seja, da separação entre os amantes. Deste modo, pensar uma estética da absolvição nesse romance é, principalmente, perceber que sua prosa está calcada na ideia de falha, mas não nos moldes da *hamartía*[27] trágica, mas de um erro cometido no passado, culminando na total e irreversível separação do amado.

Averiguar a culpa em *O amor dos homens avulsos* é notar que seu principal agente, como já anteriormente indicado, está no erro, mas também é possível perceber que a ausência cria a desolação que aflige o narrador. Sobre essa questão, quando se trata do tema da culpa, os próprios manuscritos de Freud apresentam com pungência esse tópico, embora a psicanálise não seja o foco de nosso estudo. Renata Damiano Riguini escreve que:

> A literatura também se dirige ao indivíduo isolado e perdido em sua solidão, oferecendo somente o instante. Ela não pode assumir a responsabilidade de organização social e apontar o caminho do bem comum. A literatura - não tudo que se diz literatura, claro está - tem o poder de libertar-se de tal ordem. (2013, p. 78).

[26] A passagem da morte de Cosme será mostrada, em detalhes, mais adiante, em tópico específico destinado a essa questão.

[27] Em solo literário, a *Hamartía* significa o erro cometido pelo personagem de uma tragédia.

Riguini discorre sobre o tema da culpa no âmbito do contexto literário, tratando sobre como a literatura oferece ao indivíduo a notoriedade do instante, a singularidade da solidão com todas as suas verticalizações. Soma-se, pois, à linha de raciocínio da autora, a complexidade da situação emocional do narrador Camilo. Há que se perceber, tal como nos romances anteriores, a estruturação bifurcada do personagem, que o configura ora como o Camilo da infância – aquele embriagado com a presença de Cosme –, ora como o Camilo do presente – devastado e nostálgico. Essa compreensão acerca do personagem estratificado em dois, constitui uma das artimanhas que estabelecem o desejo de absolvição nos romances em estudo, pois há uma separação entre aquele que experienciou o passado e aquele que o rememora. Nesta perspectiva, a culpa em *O amor dos homens avulsos* está presentificada na condição atual do narrador, atingindo seu centro emocional de maneira sumária e dolorosa. O Camilo do presente é a representação de um sujeito entristecido em todas as instâncias, enxergando em suas lembranças uma forma de afirmação do passado em detrimento de uma atualidade conflitante.

Há uma cena, em particular, que merece nossa atenção devido à representação da imagem que Cosme ainda traduz em Camilo, evidenciando o liame de uma culpa íntima e pesarosa no narrador:

> Meu Cosmim foi perdendo os traços ao longo do tempo. Já não lembro bem como era seu rosto, só umas linhas gerais, uns nacos requentados milhões de vezes na imaginação: a cara de quando ele provou limonada sem açúcar, a retorção da primeira vez. Um sorriso cansado em fim de pelada. Sobrancelhas em porto morto numa tarde de tédio. Os olhos predadores perseguindo Joana. A solidariedade na boca ao me ensinar como gozar... Lembrei tantas vezes essas lembranças que agora o que eu vejo não é mais a cara de carne e cartilagens do meu amigo, mas uma imagem desgastada, soterrada embaixo de catorze mil memórias. E até mesmo esse rosto ralo vai desaparecendo na espuma, focinho de hipopótamo submergindo em água barrenta. (HERINGER, 2016, p. 68-69).

As lembranças de Camilo operam na clandestinidade da memória, no obscuro de suas recordações, tendo em vista que sua relação com Cosme sempre foi mantida em segredo. Não há, no romance, qualquer menção de que o narrador tenha exposto essa história a outrem, no passado[28]. Os traços de Cosme, como afirmado pelo narrador no excerto anterior, ficaram desbotados em sua memória, restando apenas aquilo que foi possível preservar nos liames descontínuos de suas lembranças. Cosmim habita a

[28] Referimo-nos ao fato de o narrador, no passado, nunca ter desabafado com alguém sobre o seu relacionamento e consequente perda amorosa.

memória e coração de Camilo como uma presença constante, tornando o narrador uma figura quase que perpetuamente enternecida. A narração evoca um sentimento de luto sempiterno, duradouro, que o estraçalha na medida em que correm os dias. A culpa, nesse romance, vinculada à ausência do amado, é cada vez mais profunda e contínua, sem maniqueísmo ou qualquer outro tipo de manipulação.

Como visto anteriormente, a relação entre os personagens, inicialmente, fora de ódio por parte de Camilo, para, posteriormente, ter sido revertida na experiência do primeiro amor. No presente, a culpa que reveste Camilo é originada pelo fato de ele acreditar conhecer o assassino de Cosmim. É em Adriano – namorado da babá de Camilo e de sua irmã, Joana – que repousa a certeza do narrador sobre a morte do amado. No romance, Adriano é descrito (sempre pela percepção do narrador) como um marginal, de aparência rude e sempre com um cheiro de canela que entorpece negativamente Camilo: "o assassino tinha cheiro de suor seco e pó de cimento, então, por debaixo do perfume enjoativo de canela". (HERINGER, 2016, p. 85).

Adriano pode ser compreendido como o elemento desestabilizador do romance, isto é, aquele que desequilibra Camilo, tanto no passado quanto no presente. A repulsa ao cheiro de canela o narrador leva consigo, não se esquecendo da figura marginal e ociosa de Adriano. No que tange ao assassinato de Cosme, a polícia nunca conseguiu, efetivamente, encontrar o culpado, permanecendo um crime sem respostas, esquecido na arbitrariedade da justiça. No entanto, Camilo sempre teve a certeza (embora nunca tenha conseguido provar a ninguém) que fora Adriano o assassino da criança. É precisamente nessa conjectura que está estabelecida a culpa central do personagem, pois Camilo leva essa certeza consigo para o resto de sua existência, sempre se questionando sobre o motivo pelo qual Adriano cometeu o crime.

Na cena a seguir, Camilo declara ao pai que conhece o assassino de Cosmim, em uma cena que também delineia a mágoa do personagem. A situação ocorre em uma tarde quente de segunda-feira, como quase sempre ocorria no bairro do Queím, em que Camilo e Cosme estão deitados juntos. Adriano entra em casa à procura da babá Paulina, mas acaba por encontrar os dois garotos:

> Cosmim puxou o lençol até os peitos e eu nunca tinha percebido como era grande, o marido de Paulina. Devia ter quase dois metros, aquele olhar de boi, eu devo ter deixado o queixo cair. Viu logo que estávamos nus. E sentiu o cheiro de madeira com gozo e suor limpo. As pernas dele bambearam, queriam ir embora. As mãos fizeram um gesto esquisito, como se agarrando um chapéu e apertando

> a aba [...] Ele pediu desculpas sem dizer a palavra, tentou murmurar mais alguma coisa e não conseguiu [...] Mas antes de ele dar as costas o Cosme se apoiou num bracinho e perguntou, todo hominho, o que é que ele queria ali. **Foi naquele momento que começou a morte do meu amigo**. O assassino resmungou que nada, bateu o pé de cavalo para bufar o ódio e foi embora. **Cosmim só o veria de novo na hora de morrer. Eu nunca mais**. (HERINGER, 2016, 109-110). (grifo nosso).

Notemos como a presença de Adriano ficaria marcada para sempre na vida de Camilo, principalmente por este carregar sempre consigo a certeza de que era ele o criminoso. A culpa passa, então, a figurar como ápice do desejo de absolvição no narrador, estando ela sempre a calibrar a estrutura emocional do personagem. Quando lemos "Foi naquele momento que começou a morte do meu amigo", percebemos que a concepção que Camilo possui, na contemporaneidade, não difere daquela que possuía na infância, tendo em vista sua visão sobre Cosme e suas lembranças. Adriano figura como um antagonista opaco, de difícil precisão, pois na visão parcial deste narrador, são poucos os momentos em que o personagem aparece em cena. Há sempre uma neblina que encobre o processo configural do personagem, que, aos poucos, é presentificado pela desolação e sentimento de injustiça que assolam o narrador do romance. É extremamente difícil precisar a certeza que Camilo possui sobre a culpa de Adriano, pois o leitor também compartilha dessa incerteza. Na diegese, a pertinência da dúvida paira durante todo o enredo, não chegando o leitor a uma conclusão exata sobre quem foi ou não o assassino de Cosme, fazendo-nos compartilhar da mesma (in)certeza que Camilo.

Tendo isso postulado, ou seja, as artimanhas narrativas propostas pelo narrador do romance, cabe-nos trazer aqui algumas proposições sobre o estatuto do narrador e suas reverberações no contexto diegético, pois o tema da culpa, em *O amor dos homens avulsos*, é tracejado pelo discurso de um narrador-protagonista que, em certos momentos, parece difícil de ser estabilizado. O último capítulo do romance apresenta uma quebra de voz narrativa, trazendo para o discurso uma perspectiva em terceira pessoa, o que parece representar uma nova realidade na vida do personagem, sobretudo, por ter conseguido a aceitação de Renato, o neto de Adriano[29]. A ruptura na diegese do romance vai corroborar um efeito estético que converge para a absolvição de Camilo, pois, após o menino Renato ter concordado em conviver com o narrador, a experiencialização do abandono e solidão, mais especificamente, da ausência, passa a se dissipar nas páginas da obra.

[29] Trataremos, no último tópico deste caderno, especificamente sobre a questão da aproximação de Camilo com Renato, o neto de Adriano.

A compleição do escalpelado barthesiano, em Camilo, associa-se não somente no discurso amoroso que opera em todo o romance, mas, principalmente, na maneira como esse narrador intercala suas lembranças entre o vivido e o presente. Camilo, enquanto criança, vivencia o primeiro amor de forma breve e intensa, esbarrando na brutalidade que a ausência do amado o faz sentir. Desta forma, a culpa é a égide da absolvição, ferindo o íntimo desse narrador, que sente na pele as agruras do primeiro e único amor. É sempre importante que compreendamos a absolvição no romance não a associando à condição homossexual do personagem, mas a compreendendo como uma remissão almejada devido a um erro cometido no passado. Absolvição, aqui, assimilada à noção de erro, culminando na ausência completa do sujeito amoroso a quem se amou.

Como última demonstração do estado de desolação em que se encontra o narrador, vejamos um trecho do romance em que é possível notar a culpa e a indulgência do personagem, em uma descrição metafórica e singela sobre o luto constante de Cosme:

> Depois da chuva, Cosme veio até o meu quarto e se enfiou na minha cama. O calor não era mais tanto. A língua dele era áspera e morna, como suas mãos. O idílio acabaria em exatos catorze dias. Todo idílio termina em tempestade, e da tempestade à enchente são poucas horas [...] a enchente logo vira dilúvio e o dilúvio oceano. Aí vem o luto, que é lento e quieto sobre a face das águas, mas no fundo é fértil: o plâncton surge logo, os corais se formam, nascem peixes e algas e polvos e cardumes de golfinhos e baleias cospem água para o alto e o enlutado uma hora se reanima. **Eu fiquei. Cosmim desapareceu e eu fiquei, como o tentáculo amputado de um polvo** [...] **Até hoje vivo o luto do polvo, o luto de um pedaço do polvo, aliás, um pedaço até ridículo, porque tentáculos de polvo se regeneram igual ao rabo das lagartixas**. (HERINGER, 2016, p. 93). (grifo nosso).

Camilo estabelece um jogo metafórico a fim de verbalizar a dor do luto que o acomete sem cerimônias. Esse discurso, que beira uma ingenuidade proposital, é algo que percorre todo o romance, fazendo com que o leitor seja posto de forma branda nas memórias do personagem, sem o peso circunstancial de uma perda amorosa. No presente, Camilo encarna o protótipo do culpado, mesmo que não tenha culpa alguma pelo assassinato do amado. No entanto, em suas camadas de composição de personagem, o narrador dá mostras de sua aflição, presentificando, uma vez mais, o que nesse estudo denominamos de *estética da absolvição*, mais precisamente, de um narrador em ruínas emocionais, despedaçado em sua condição solitária e assoladora.

No próximo e último tópico deste caderno, averiguaremos mais detidamente a ideia de absolvição que percorre o texto de Heringer, dando mostras sobre como o

narrador consegue – ou tenta – atingir a remissão pelo distanciamento e culpabilidade aflorados em si mesmo após a separação de Cosme. Prossigamos.

3.3 **A absolvição pelo Outro,** ***ou a constante busca por redenção***

No romance *O amor dos homens avulsos*, a absolvição no personagem central é presentificada como um operador produtivo que vai delineando a estrutura emocional dos personagens, sobretudo no que concerne a Camilo, pois é nele que transparece não apenas a já aludida culpa, mas, principalmente, a perda da liberdade, bem como a aflição e a consternação do personagem. Tal como feito nos cadernos anteriores, a absolvição, aqui, é percebida como cura para a dor impingida ao personagem pela perda de Cosme, carregando consigo, desde então, a angústia por nada ter conseguido fazer para evitar sua morte.

Embora saibamos que esse termo – absolvição – é estabelecido essencialmente em duas vertentes, quais sejam, a da religião e a do universo jurídico, aqui interessa uma apropriação literária da palavra, compreendendo-a como um elemento estilístico que condensa o personagem, tornando-o suscetível às incongruências do sujeito amoroso. Apropriamo-nos desse verbete de modo a situá-lo no campo semântico do discurso amoroso, não como uma figura de linguagem, mas como um produtor de sentidos, mais notadamente, uma chave de leitura que parece percorrer os romances de temática homoerótica aqui selecionados.

A fim de se compreender a redenção almejada por Camilo, é preciso, contudo, perceber essa ânsia por remissão dividida em duas instâncias: a da impossibilidade de ter ajudado Cosme; e a aproximação que o narrador estabelece com o garoto Renato, neto de Adriano. É nessa gangorra que a absolvição é calcificada no romance, pois Camilo, além de padecer pelos acontecimentos passados, encontra na figura de Renato uma esperança que possa ajudá-lo na superação do ocorrido pregressamente. É em sua relação com esse jovem personagem que o narrador consegue estabelecer o equilíbrio existencial perdido na infância, fato que o aflige, inclusive, no tempo presente. Com a presença de Renato, Camilo consegue superar a solidão, suplantando o ódio que sentia por Adriano, conseguindo, dessa forma, reerguer-se da desolação e da tristeza tão concretas em sua vida.

Vejamos, primeiramente, a forma como ocorre a morte de Cosme, relatada pelo narrador com o desconforto da perda amorosa, em seguida, as dúvidas que circundam seu imaginário:

> O assassino foi buscá-lo no colégio. Cosmim foi com ele (por quê?), porque era o mesmo caminho, porque era como essas meninas pobres que, mesmo com muita honra e amor-próprio, se dão mais fácil. Não sei o que se disseram. Meio-dia e uns quebrados. Quando saíram da vista dos professores e coleguinhas, ele o agarrou pela cabeça, com uma só mão, e começou o arrastamento. O chão é crocante no Queím. Cosmim deve ter gritado, mas ninguém acudiu (por quê?), por que não era da conta de ninguém, vai ver o garoto era impossível, todo mundo sabe como são impossíveis, os garotos. Ele se debateu, conseguiu se livrar, tentou correr, mas era péssimo em educação física. Um enrosco de pés, pá, pá, pá, o assassino muito mais predador que ele, que só corria atrás da minha irmã e nunca alcançava. Em algum momento, o assassino o pegou pelo pé, ele já devia estar desacordado (por quê?). Foi assim que ele perdeu a camiseta (por quê?). Hora da morte: aproximadamente 13h00. (HERINGER, 2016, p. 111).

As dúvidas que habitam a mente de Camilo são exatamente aquilo que mais o machuca, ferindo sua existência; a verdade sobre a morte de Cosme permanece obscura inclusive no presente, com lacunas praticamente impossíveis de serem fechadas. As falhas no caminho percorrido por Cosme até o local em que foi assassinato continuam a martirizar o narrador, que viria a saber, logo em seguida, que o amado fora, também, estuprado antes da morte. Notemos que o discurso sobre o dia em que o personagem morreu é construído tendo como pilar a *dúvida*. Como entender uma morte tão prematura e ainda seguir o percurso da vida sem obter respostas conclusivas sobre essa barbárie?: "a faca do crime desapareceu. O assassino fugiu". (HERINGER, 2016, p. 111).

Tal como em *Mil rosas roubadas*, o tema da morte, aqui, é central para a anatomia da redenção que o romance desvela. A morte, nessa estética da absolvição, problematiza o discurso amoroso que está em voga, convertendo o escalpelado em um acorrentado a um erro do passado. O luto, a culpa, a solidão e um narrador-protagonista adulto – com suas memórias fincadas na infância – traduzem esse estilo de narrador que anseia por libertação. Ainda referente à citação supratranscrita, é possível verificar que o véu de sangue que habitava os olhos de Camilo só viria a ser retirado com sua, praticamente, adoção de Renato. A memória do narrador registra com pesar os detalhes acerca da morte de Cosme, certamente obtidos por oitivas de conversas entre seus pais, interiorizando a ríspida autoflagelação do narrador em jamais se esquecer daquele que foi seu único amor.

Retomando a teoria de Ricoeur, continua nos interessando, neste ponto específico da análise, suas proposições acerca do perdão, ou seja, como essa questão – em *O amor*

dos homens avulsos, o perdão a si mesmo – é moldado e estabelecido na narrativa. O autor assevera que "a faculdade do perdão e a de promessa repousam em experiências que ninguém pode fazer na solidão e que se fundamentam inteiramente na presença de outrem" (RICOEUR, 2007, p. 494). Percebamos que o filósofo fundamenta a ideia de perdão vinculando-a à imagem do Outro, de um segundo sujeito que participa efetivamente na presentificação da clemência, também chamado pelo autor de *o perdão difícil*. É essencialmente na presença do Outro que o perdão passa a configurar todos os seus efeitos, corroborando a libertação frente a um erro passado. Desta forma, nos momentos finais do romance de Heringer, a figura do narrador assume uma ligação direta de afeto e cumplicidade com Renato, sendo por meio dessa união – isto é, de outrem – que o personagem consegue perdoar a si mesmo, atingindo a absolvição que almejava.

A culpa e tristeza sentidas por Camilo podem ser notadas no trecho citado a seguir, em que o narrador expõe detalhes sobre sua condição atual de desolação, bem como sobre o crime cometido:

> **O assassinato tomou domínio de mim para o resto da vida. Fui colonizado.** Quase não consigo achar beleza nas coisas, só raramente [...] Acho alguns homens bonitos e sinto desejo, mas acho todas as crianças tristes, por exemplo. Não vejo graça em poesia, em sapateado, no Chico Buarque nem em filme de suspense. Passo mal quanto sinto cheiro de canela, vomito mesmo [...] Cosmim foi violado antes e depois de morrer. Descobriram na autópsia. O assassino teve a gentileza de vestir a cueca de volta no cadáver [...] Abusado, rendido, enrabado, violentado, estuprado, currado, esgarçado, despregado, arrombado. Se você quer saber, era ele quem me comia. Sempre. Com óleo de amêndoas roubado da minha mãe, mamãe, mamãezinha. **Não é isso o que incomoda? Então, eu é que devia estar morto, esfaqueado ao meio-dia.** E ninguém sabe para onde fugiu o assassino. (HERINGER, 2016, p. 114-115). (grifo nosso).

Ora, com efeito, é nessa narração que o Camilo adulto consegue expressar e evidenciar a tristeza que o acomete, deixando evidente que se sente culpado pela morte de Cosmim. No imaginário desse protagonista, era ele quem deveria ter sido assassinado, mostrando que, pelo fato de ser o passivo da relação, deveria ser o raptado e estuprado ao invés de Cosmim. O que a morte desenha na existência de Camilo reflete diretamente em sua amargura ao olhar a vida, tornando o personagem a representação ativa não apenas do escalpelado, mas, também, de um sujeito contido, ínfimo em seu cotidiano, potencialmente abalado pela solidão.

O homoerotismo em *O amor dos homens avulsos* é estabelecido de maneira paulatina, em um crescendo, por meio do resgate das memórias de Camilo. A narrativa

apresenta a relação entre os personagens tendo como pilar a infância de ambos. Há uma forte semelhança com *Em nome do desejo*, pois os dois romances articulam o tema da memória, tendo o homoerotismo como vetor da representação amorosa entre os personagens. O que chama atenção no presente romance é justamente a sutileza com que o narrador constrói sua relação amorosa com o Outro, presentificando um amor vivenciado na infância, mas que ainda o flagela interiormente. A descoberta do corpo, da alma, bem como de si mesmo, é estabelecida mediante a noção da inocência, isto é, por meio da ingenuidade dos personagens; o que se descortina aos olhos do leitor é uma descrição poética e melancólica sobre a saudade e a busca por equilíbrio. De fato, em determinado momento da narrativa, essa mescla entre inocência e homoerotismo pode ser vista em uma cena em que Camilo e seus amigos se agrupam para se masturbar:

> De volta ao círculo, silêncio. Os dedos e punhos começaram a se mover, puxavam prepúcios, as cabecinhas molengas endurecendo, eu pensando que aquilo devia doer. Gemidos fininhos. Éramos cúmplices no crime puríssimo, crime não misturado com nada, o crime mais imaculado de todos. Tragadas, tosses (ninguém sabia fumar, só o Nó, que era mais velho, mas ele se recusava a ensinar). Olhei confuso, eu não fazia assim. Mas Cosmim acudiu. "Olha", sussurrou com a cara, e me mostrou como fazer, segurar deste jeito e mexer a mão. Como eu nunca tinha pensado nisso? Puxar a pelinha! E antes de eu começar alguém já tinha gozado. Duas, cinco gotinhas logo bebidas pela terra preta. Tinha sido o Otávio, que levantou as calças, deu as costas e saiu fumando sem tragar, sem dizer nada. Um a um foram gozando e adeus, sem dizer nada. A coisa toda não durou nem seis minutos. Isso foi há quase quarenta anos. (HERINGER, 2016, p. 67-68).

De certo modo, a prática da masturbação é uma constante em narrativas homoeróticas que possuem seu apogeu na idade da infância. Assim como visto em *Em nome do desejo*, na obra de Heringer, a masturbação, mais precisamente, a sua descoberta, atua como uma representação do idílio que é a própria infância. Cosme auxilia Camilo nessa prática, estabelecendo, dessa forma, um elo entre eles. A importância desse ato grupal também pode ser lida pela chave da descoberta do corpo por meio do Outro, pois o narrador, até o momento em que Cosme surge em sua vida, desconhecia questões eróticas.

A absolvição, ao contrário do que se dá nos romances analisados anteriormente, parte primeiramente da culpa e do exílio que o narrador faz de sua própria vida. Exílio compreendido aqui não em seu sentido habitual, mas transferindo seu campo de sentido para o enternecimento de si mesmo. O escalpelado não consegue se desvencilhar dos eventos ocorridos no passado, tornando-se, por esta razão, exilado em um universo

particular que só viria a ser quebrado por meio da presença de Renato. No romance, o exílio manifesta-se na solidão em que esse narrador se coloca, manifestando a constante dor que o acomete. Nessa perspectiva, há duas formas de compreensão do estado efetivo de Camilo: a da solidão, que implica uma tristeza contínua; e a da culpabilidade, da qual o personagem anseia por libertação. O perdão a si mesmo é a elo necessário para esse narrador equilibrar-se, voltando à realidade de forma eficaz.

Tal como viemos fazendo desde o início deste estudo, aqui, também, utilizamo-nos das asseverações de Barthes, de seu *Fragmentos de um discurso amoroso*, as quais se fazem necessárias nesse ponto da análise. Uma das figuras que parecem melhor explicar algumas introjeções em Camilo é aquela que o teórico intitula de *fading*[30]. Barthes registra que essa figura é traduzida na "Provação dolorosa segundo a qual o ser amado parece afastar-se de todo contato, sem nem mesmo que essa indiferença enigmática seja dirigida contra o sujeito amoroso ou pronunciada em benefício de qualquer outro, mundo ou rival". (BARTHES, 2003, p.191). Nessa *provação dolorosa* que o sujeito amoroso padece podemos entrever o narrador do romance, percebendo mais nitidamente o exílio emocional em que este se encontra.

O autor, no fragmento supramencionado, argumenta sobre uma provação que demonstra ser um isolamento daquele que ama para com o universo que o cerceia. Não obstante, o *fading*, esse desbotamento – ou desvanecimento – do narrador é configurado justamente pela problemática da morte do amado, Cosme. Há uma camada tênue, mas relevante, de autopunição que encobre Camilo, fazendo-o consolidar sua vida como um constante rito de desequilíbrio e indulgência. O evento trágico do passado fere o personagem, caracterizando uma penitência amorosa, um exílio sentimental que o assola desde então, sobretudo em sua fase adulta.

A aproximação que ocorre entre Camilo e Renato se dá de maneira inesperada, pois o garoto habita as ruas do mesmo bairro em que o narrador mora. Não há, inicialmente, um sentimento de ódio por parte do narrador, mas sim um desejo de aproximação com o neto do possível assassino de Cosme. Renato é filho de Adriana, que, por sua vez, é filha de Paulina com Adriano. Esse personagem não possui família, sendo criado, de acordo com a descrição apresentada pelo narrador, como um menino arredio, avulso, disperso também em sua própria existência. É na relação construída com Renato que o narrador conseguirá, ao menos, minimizar seu sofrimento cotidiano frente ao passado.

[30] Em tradução literal: *desbotando*.

Curiosamente, a origem de Renato pode ser comparada à de Cosme, pois o personagem não demonstra afeto com as pessoas que o criam, muito menos vontade em abandonar Camilo, esta presença que o abraça, que o estima como um filho:

> O garoto está aqui em casa, o Renato, filho da Adriana, neto do assassino, enfim. Veio porque quis. Passei por ele na esquina da padaria, perguntei se queria vir aqui em casa. "Pra quê?", mas não esperou resposta. Estava sozinho, não tinha nada melhor para fazer, espremeu os ombros e "Vam'bora". Se entregou sem muitos porquês, como essas meninas pobres que, mesmo com muita honra e amor-próprio, se dão mais fácil aos homens. (HERINGER, 2016, p. 60).

Em um primeiro momento, o leitor pode olhar com espanto a atitude de Camilo em convidar Renato para sua casa, mas tal impressão se dissipa ao longo da narrativa, quando o narrador passa a cuidar e ter afeto pelo personagem. A presença desse menino quebra o exílio criado por Camilo, além de relembrar a imagem emblemática e espessa da origem de Cosme. O convite inesperado feito ao garoto parece recosturar algumas fraturas no íntimo do narrador, tornando-o mais suscetível à consolação que pretende ser alcançada. A presença do Outro, aqui, soma-se aos fatores já aludidos em análises empreendidas anteriormente, dando forma à absolvição pretendida pelo narrador.

A imagem e percepção de outrem, na obra de Heringer, catalisa a (re)descoberta de si mesmo, contrariando a desolação e luto tão presentes na narrativa. Se Renato representa, para o narrador, a longínqua figura de Cosme, é possível que compreendamos dessa situação a possibilidade das ações de Camilo representarem uma reparação pelo fato de ele não ter conseguido ajudar Cosme no momento de sua morte. Há passagens específicas em que o narrador, literalmente, assume a postura de pai em relação ao garoto, ora levando-o ao médico quando adoece, ora o alimentando e lhe oferecendo presentes.

Na verdade, Camilo sente certa pena do menino, que é configurado como um personagem pobre, sem condições até mesmo para as necessidades básicas. Nesse ponto analítico, leiamos um excerto em que, detidamente, encontra-se o momento central em que o narrador consegue libertar-se da culpa do passado, visualizando em Renato sua redenção. O trecho[31], um pouco extenso, faz-se necessário nesse momento preciso da análise:

[31] O momento em que Camilo se imagina assassinando Renato, em tese, é extensa, por isso, optamos por registrar diretamente nessa análise somente os pontos mais necessários, a fim de que o leitor não fique saturado.

> Basta ir até a cozinha, puxar uma faca de pão da gaveta e tentar enfiar na nuca dele. Vou botar o CD do Nelson Cavaquinho para tocar, para abafar os gritos [...] Não sei se vou ter energia para ir até o fim, não sei se tento acertar a jugular do menino ou se tento um enforcamento (com as mãos? Um cinto?), se vou ter força para enterrar a faca no poço da clavícula. Vai espirrar muito sangue [...] Não deu tempo de comprar chumbinho – seria mais prático: só botar na comida dele e esperar. Vou até a cozinha procurar veneno de rato, mas nunca na vida eu comprei veneno de rato [...] A mão esquerda segura o ombro esquerdo dele – por alguns segundos ele acha que é uma brincadeira, faz que vai rarrarrrir – e a direita enfia a faca de pão na fossa do ombro direito. Minha bengala vai ao chão. (HERINGER, 2016, p. 116-117).

Camilo imagina uma cena em que assassina Renato de forma cruel, sem consolos. O leitor, no início, supõe tratar-se de algo verídico, e não como fruto da imaginação do narrador. No entanto, é após esse momento catártico de Camilo, que ele consegue finalmente a absolvição que tanto buscava, isto é, pelo esvaziamento do ódio que sentia por Adriano:

> A faca não deve ser retirada ou vai sair sangue a rodo, uma cascatinha cremosa pelas costas e peitos do menino vai alagar o piso, depois para limpar vai ser um inferno. Preciso ter cuidado ao abaixar para pegar minha bengala, para não puxar a lâmina para baixo e rasgar ao meio as costas dele. A pele fininha vai se abrir como uma linguiça crua, as tripas vomitadas inteiras, dois pedações de carne para cada lado, um de vinte, outro de trinta e poucos quilos [...] Eu teria que conviver com o cadáver até anoitecer, um pedacinho de carne se equilibrando sentado de frente para a TV, com um cabo de plástico perolado enfiado no ombro. (HERINGER, 2016, 118-119).

Aportamos, portanto, nos instantes específicos em que o narrador condensa toda a sua raiva e desconsolo na imagem do Outro. É exatamente nesses momentos que Camilo consegue extravasar tudo o que até então vinha o autocomiserando, portanto, é por meio da imaginação que se presentificam, na narrativa, o esboço e a concretização da redenção almejada pelo narrador do romance. Importante perceber que a ideia de absolvição, em Camilo, não se encontra necessariamente em uma busca empreendida pelo narrador, mas sim em algo que ocorre de maneira inerente, isto é, mesmo que o personagem não estivesse buscando absolvição, esta ocorre com o personagem, transformando, desse modo, sua intimidade e forma de perceber a vida. A imaginação, em detalhes, da morte de Renato, figura como a última parada de uma estrada caótica e, principalmente, nociva, cujo narrador se emaranhara durante a perda de Cosme. A partir desse momento, dessa esfera imaginária que o narrador cria, é que a relação entre ambos os personagens passa a tomar corpo, tornando-se mais forte. Camilo, agora liberto do luto e da culpa, aproxima-

se cada vez mais do menino, que passaria a morar com ele, tendo em vista que a família com a qual ele morava não dava importância à sua presença.

Um dos fatores narrativos que chamam atenção em *O amor dos homens avulsos* é aquilo que ocorre após esse período imaginativo de Camilo. Poucas páginas à frente, acontece no romance, como já mencionado em momento anterior, uma ruptura de voz discursiva, isto é, a narrativa muda para um discurso em terceira pessoa. Essa *fratura* ocorre necessariamente nos últimos momentos do romance, quando o narrador já se encontra em paz consigo mesmo e com Renato. Há, nessa fase final da narrativa[32], um apuro na descrição e nos diálogos entre ambos os personagens; um detalhamento específico sobre como vinham ocorrendo as preparações para a ceia natalina entre eles.

Em Camilo – o escalpelado barthesiano representado literariamente –, houve uma reconfiguração de si mesmo por meio da presença do Outro, no caso, Renato. O processo de desolação que acometia o narrador passa a ser extinguido a partir do momento em que entra em contato com o neto de Adriano, criando no personagem uma lenta, mas incisiva, diminuição de sua culpabilidade. O perdão, aqui, é devido não apenas ao regresso memorialístico desse narrador homoerótico, mas também à imagetização de Cosme em Renato, não em tons eróticos, longe disso, mas em afeto e reparação pela melancólica e cruel perda do amado.

De todos os três narradores investigados nesta tese, aquele a quem é conferido maior efeito trágico é Camilo, pois é nesse protagonista que se encontra uma perda efetiva causada por um crime hediondo. A perda do primeiro e único amor é potencialmente calibrada pela dor inconsolável do assassinato impune de Cosme. Nesse horizonte, o caminho pelo qual Camilo percorre em sua busca por absolvição parece recoberto pelo constante e sofrível sentimento de angústia e reparação. Em termos comparativos aos romances examinados anteriormente, é possível afirmarmos que há, em Camilo, a maior desolação aferida a esses narradores. Enquanto em Tiquinho reside a culpa pela vingança cometida contra Abel, e em *Mil rosas roubadas* há também o arrependimento pelos anos de afastamento de Zeca, em *O amor dos homens avulsos* reside a tônica do crime, mais especificamente daquilo que fere, incapaz de ser suturado.

Em seus trechos finais, o romance articula uma estrutura narratorial que observa Camilo e Renato com o distanciamento necessário, a fim de que o leitor perceba o atual

[32] Nesses momentos finais do romance, em que a narrativa muda para terceira pessoa, lembramo-nos da obra *Leite derramado*, de Chico Buarque de Hollanda, em que, em seus parágrafos finais, a narrativa de Eulálio é encerrada com um discurso em terceira pessoa, contrariando o que vinha sendo narrado anteriormente.

estado sentimental de seus personagens. Percebemos nesse novo e breve enquadramento narratorial, o resultado do processo de consolo almejado pelo até então narrador do romance. Não mais a Camilo é dada a voz narrativa, mas a um outro narrador, aquele que observa os personagens de outro ângulo, um novo matiz, ajudando a solidificar, a seu modo, a absolvição no romance. Eu narro, eu me reparo.

CONCLUSÃO

O perdão, se tem algum sentido e se existe,
constitui o horizonte comum da memória,
da história e do esquecimento. ***(Paul Ricoeur)***

Deleuze, em sua teoria dos afetos, argumenta que o sentimento de tristeza pode redirecionar o indivíduo – ainda que involuntariamente – para a alegria. Em termos mais didáticos, o autor explica que o sentimento que o sujeito sente pelo Outro, oferece a si próprio uma alegria compensatória. Esta, por sua vez, nada mais é do que algo relacionado à tristeza que habita interiormente em cada um de nós. Justamente sobre tristeza, solidão, culpa e desolação que a presente tese procurou evidenciar o modo como um conjunto de romances da literatura brasileira contemporânea presentifica narradores protagonistas que anseiam por absolvição, seja ela propriamente dita, ou uma busca constante pela libertação de um erro cometido no passado.

Como asseverado na primeira linha introdutória dessa tese, desejo, corpo, redenção, culpa e narração constituíram elementos narrativos – mais especificamente, operadores produtores de sentido na realidade diegética dessas narrativas – que procuramos rastrear no intuito de comprovar a hipótese de que nos três romances aqui selecionados – *Em nome do desejo*, *Mil rosas roubadas* e *O amor dos homens avulsos* –, o que se apresenta são narradores que presentificam o que intitulamos por *estética da absolvição*, isto é, narrativas de temáticas homoeróticas que expressam, por meio de seus narradores autodiegéticos, uma busca pela remissão de algum erro cometido no passado, sendo esta falha a condutora da ausência do sujeito amoroso na vida desse narrador.

O romance de tematização homoerótica, na contemporaneidade, coloca em discussão o lugar de enunciação desses narradores. A relação dessas obras com a tradição literária pode ser notada, precisamente, na posição narrativa que esses personagens assumem quando a eles é dada a voz. Nos romances aqui analisados, é inegável a qualidade estética e a precisão assertiva quanto ao trato no tema da relação homoerótica. Nesses romances, há uma enunciação absoluta do Eu frente aos fatos que são narrados, o que culmina em uma urgência em se dizer o amor. Não há a presença do escalpelado sem o sentimento profundo da afetividade, da mesma forma que não há o *chiffonnier* sem a saudade do Outro. Exatamente na convergência entre esses polos que o romance homoerótico assume lugar de destaque na contemporaneidade, pois nele o amor está intimamente ligado à carne, ao cheiro do outro, à lembrança do toque, do sexo e da materialidade do ser. Em tese, são prosas que trabalham o corpo não necessariamente como território de prazer, mas como fator de consolo, alegria e serenidade. É essa a

quebra que esses romances articulam com a tradição, sobretudo por conseguir trazer da margem o que é efetivamente central.

Realizamos um vasto trabalho analítico que averiguou os romances de forma a compreender como se dão os mecanismos de composição estético-literários que engendram o fenômeno textual da absolvição nas narrativas. A ideia de absolvição, nesta tese, não parte, de forma alguma, da condição homossexual dos personagens, mas de um erro ou de uma falha que fôra cometida no passado, fazendo com que os narradores seguissem um caminho de tristeza, descontentamento e desolação pelo restante de suas vidas. A trinca de romances selecionados possui envergadura memorialística, extraindo da memória toda a complexidade das relações homoeróticas vivenciadas, quase sempre, na infância. Memória e homoerotismo, aqui, são elos na construção da libertação almejada por esses narradores.

Como opção metodológica, elegemos a estruturação da tese em cadernos, de modo que, em cada um deles, fosse realizado um profundo e detido mergulho analítico no romance objeto de pesquisa. Em todos os cadernos, as análises empreendidas procuraram demonstrar como, por meio de determinados mecanismos narrativo-temáticos, a absolvição é configurada nas narrativas. Optamos, de igual forma, pela exclusão de capítulos extensos sobre teoria, de maneira que a leitura não se tornasse extenuante, muito menos improdutiva. Nessa perspectiva, toda a teoria que gera suporte para as discussões aqui fomentadas foi trazida no próprio corpo do texto, criando um estilo mais dinâmico e exemplificador para a hipótese comprovada.

João Silvério Trevisan, primeiro autor analisado, sempre demostrou domínio para a escrita de uma literatura que carrega consigo um peso sentimental profundo e espesso; seu último romance publicado até o fechamento desta tese, intitulado *Pai Pai*, também apresenta um forte apelo à libertação de seu personagem, que busca redenção da relação conflituosa com o pai. Não somente em *Pai Pai*, mas também em outros textos do autor, é possível enxergar seu exímio trabalho em representar relações homoeróticas que se chocam com a realidade heteronormativa e cerceadora de nossa sociedade, tal como em *Testamento de Jônatas deixado a Davi*, ou *Tróços e destroços*. A literatura de Trevisan certamente ocupa lugar de destaque no cenário literário contemporâneo, tornando-o um autor singular na forma específica de criação de personagens e fabulação de histórias.

Silviano Santiago, segundo autor analisado, dispensa comentários sobre sua produção artístico-literária; renomado crítico e ensaísta brasileiro, é também consagrado

no ramo da ficção, com obras que versam desde a contística até romances e poesia. A maestria com que o autor conduz suas narrativas pode ser percebida em notáveis obras, tais como *Stella Manhattan*, *O falso mentiroso*, *Heranças*, e, mais recentemente, *Machado*. Em *Mil rosas roubadas*, no entanto, o escritor parece ter realizado sua prosa de cunho mais sentimental e emotiva possível, construindo um narrador que consegue expressar toda a angústia, solidão e tristeza ao relembrar sua relação com Zeca. De certa forma, Santiago retoma um projeto de literatura homoerótica iniciado com o já aludido *Stella Manhattan*, mas que, em *Mil rosas roubadas*, possui um melhor acabamento na configuração do personagem central da narrativa. O que chama muito a atenção nesse romance, em particular, é a escolha pela escrita da biografia, pois isso cria um constraste entre aquilo que se quer dizer, com a potência do sentimento dito. A opção por um gênero altamente racional – a biografia – para se narrar um sentimento tão profunfo e arrebatador, presentifica-se como uma assertiva, o que nos leva novamente ao lugar de enunciação desses personagens, ou seja, para se dizer algo socialmente repudiado é preciso que se encontre uma forma racional e incisiva de dizê-lo. Justamente por isso, o narrador de Santiago é mais coerente e menos emotivo que os demais.

Por último, Victor Doblas Heringer é o responsável pelo belíssimo *O amor dos homens avulsos*; escritor jovem e sensível às mazelas da vida, Heringer nos deixou precocemente, falecendo em 07 de março de 2018, de suicídio, em seu apartamento, no Rio de Janeiro. *O amor dos homens avulsos* é seu último romance, tornando-se praticamente seu testamento literário aos leitores que ele tanto cativou em sua breve, mas consistente, carreira como escritor. Dentre suas obras, destacam-se *Glória* (pela qual recebeu o prêmio Jabuti) e *Automatógrafo*, este último, um livro de poemas. O que chama a atenção no escritor é a profundidade e qualidade estética que suas obras são capazes de exprimir. No romance aqui analisado, é notória a singularidade com que o tema do amor homoerótico é levado adiante, com personagens que revelam uma forma quase incognoscível de vivenciar a experiência dolorosa do primeiro amor.

Postulados esses aspectos, a proposta de circunspecção nos romances selecionados ocorreu a partir da hipótese de que estes dão forma ao que denominamos de estética da absolvição. De modo a comprovar essa questão, o primeiro romance analisado, *Em nome do desejo*, foi cautelosamente averiguado, evidenciando que a figura da absolvição, na narrativa, presentifica-se por meio de mecanismos narratológicos que, quando somados, fazem o leitor perceber não apenas a angústia do narrador, mas também

sua vontade de exorcizar-se do passado. Evidenciamos que Tiquinho, além de representar o escalpelado barthesiano, constrói, por meio da memória, uma batalha consigo mesmo, decorrente do erro cometido contra Abel, no passado. Ter exposto o amado aos olhos dos reitores culminou na completa ausência do amado em sua vida. Essa culpa, esse desígnio trágico, ainda no presente, assola o imaginário do narrador.

Da mesma forma como ocorre no romance escrito por Trevisan, em *Mil rosas roubadas*, o narrador central sucumbe à saudade e à tristeza acarretadas pela morte do amado, Zeca. Esse *chiffonnier*, conforme comprovamos, vai recolher os cacos de sua memória de maneira a construir a biografia de Zeca, sendo precisamente mediante o ato de escrita do Outro que esse narrador busca a absolvição que tanto almeja. Na obra de Santiago, o erro desse narrador foi distanciar-se, por décadas, do amigo, reencontrando-o somente quando Zeca estava em fase terminal de câncer. Não houve tempo para um último diálogo, tampouco para um último abraço. É sob essa linha de culpa e arrependimento que o narrador resolve escrever a biografia de Zeca, na esperança de que isso possa conformá-lo, absolvê-lo do distanciamento mantido durante longos anos.

Em *O amor dos homens avulsos*, último romance a ser investigado, notamos a figura da absolvição nos mesmos moldes em que ocorrera nas obras antecessoras, ou seja, por meio de um narrador autodiegético que perscruta seu passado na tentativa de livrar-se do peso da culpa e do desconsolo atuais. Em relação a Camilo, foi possível comprovar que, por intermédio da memória e de suas reminiscências, o personagem reconstrói o passado, suturando feridas que ainda teimavam em arder. Na produção literária de Heringer, a absolvição se dá pela presença do Outro, no caso, o menino Renato, que se manifesta na narrativa de modo a trazer o equilíbrio emocional do narrador. Utilizamos, para essa parte da pesquisa, as argumentações de Paul Ricoeur sobre a memória e suas formas de compactuação com o passado; aqui, o passado amoroso, repleto de encruzilhadas afetivas.

Em se tratando de uma pesquisa que examinou o percurso da infelicidade de narradores do Eu, bem como a engenho configural que as narrativas estabelecem, chegamos à conclusão de que a figura da absolvição, no *corpus* aqui selecionado, é muito mais substanciosa e material quando relacionada à busca propriamente dita por essa libertação, isto é, os caminhos que esses personagens trilham enquanto expõem as mazelas advindas da ausência do amado.

Em Tiquinho, a absolvição ocorre no final do romance, quando, após o ritual de confissão ao seu duplo, o personagem vai ao possível encontro de Abel, na entrada do

atual orfanato. Mesmo frente a isso, é possível afirmar que puramente pelo ato de rememoração, o protagonista já atingisse o "seu secreto centro", mais especificamente, sua paz interior. De igual forma, mas com proposições contrastantes, em *Mil rosas roubadas* o narrador apenas busca, mas não consegue livrar-se da culpa pelo afastamento de Zeca. Nesse romance, a absolvição concretiza-se como uma busca, por meio da escrita da biografia, que concerne consolo ao narrador. Em última instância, Camilo consegue sua absolvição devido a aproximação com o menino Renato. Aqui, não apenas a busca, mas o fato em si, é presentificado com o auxílio da inocência, da presença de um outro que apazigue seu desconsolo.

Durante todo o percurso analítico, as teorias de Barthes, de Ricoeur, de Bachelard e de Foucault, dentre outros, forneceram suporte para que compreendêssemos como esses três narradores, em consonância, estabelecem uma unidade, qual seja, a da redenção. Por meio desse estudo, é possível ainda levantar outras perspectivas teórico-metodológicas sobre como a figura da absolvição percorre o universo de produção da literatura brasileira contemporânea, percebendo essa questão como uma constante em narrativas de tematização homoeróticas.

Faz-se importante, nessa conclusão, salientar que o estudo aqui desenvolvido teve como instrumento de análise o estatuto do narrador, isto é, todas as reverberações ocorridas nessas diegeses foram oriundas do processo narrativo que esses protagonistas desvelaram. Apresentou-se, em suma, um estudo que abordou o modo como a presença do narrador em vias de desolação é capaz de construir todo um compêndio de situações que, quando somadas, presentificam a estética da absolvição, aqui devidamente comprovada. Em princípio, acreditamos que o percurso trilhado tenha evidenciado as conjecturas no projeto estético desses autores, tendo ficado explícitas as noções de ausência, solidão, devastamento interior e culpa, todos elementos que coadunam na conjuntura desses narradores homoeróticos que padecem pela falta do Outro amoroso. Em termos gerais, como aludido acima, esperamos que o conteúdo aqui produzido sirva de base para demais análises que averiguam o tema do amor homoerótico nas literaturas de língua portuguesa. A absolvição, mesmo que constitua uma busca, e não um fato concreto, possivelmente é algo que, em certa medida, acompanha a existência de todos nós.

BIBLIOGRAFIA

Dos autores:

João Silvério Trevisan:

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.

_____. *Pedaço de mim*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. *Ana em Veneza*. São Paulo: Círculo do livro, 1994.

_____. *Devassos no paraíso*: A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. 4ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

_____. *Seis balas num buraco só*: a crise do masculino. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. *Pai, Pai*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2017.

Silviano Santiago:

SANTIAGO, Silviano. *Mil rosas roubadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. *Stella Manhattan*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *Machado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. *Keith Jarret no Blue Note*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

_____. *De cócoras*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *O falso mentiroso*: memórias. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. *Histórias mal contadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. *Nas malhas da letra*: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. *Em liberdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. *Uma literatura nos trópicos*: ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. *Vale quanto pesa*: ensaios sobre questões políticos-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. *O cosmopolitismo do pobre*: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

_____. *Genealogia da ferocidade*: ensaio sobre *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. 1ª ed. Rio de Janeiro: Cepe Editora, 2017.

Victor Heringer:

HERINGER, Victor. *O amor dos homens avulsos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. *Automatógrafo*. São Paulo: Editora 7 letras, 2012.

_____. *Glória*. São Paulo: Editora 7 letras, 2012.

_____. Pósfácio à obra de Hilda Hilst. In: *Da Poesia*. São Paulo, 2017. p. 532-550.

Gerais:

ABREU, Caio Fernando. *Limite Branco*. Rio de Janeiro, Agir, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Santa Catarina: Argos, 2009.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad.: Frederico Ozanam Pessoa de Barros. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ALVES, Túlio César Vieira. *A política da escrita em Mil rosas roubadas*. RevLet – Revista Virtual de Letras, v. 08, nº 02, ago/dez, 2016. Disponível em: http://www.revlet.com.br/artigos/415.pdf. Acesso em: 15 set. 2017.

ANDRADE, Eugénio de. *Poesia*. Fundação Eugénio de Andrade, Portugal, 2000.

ANTONIO NIETO, José. *Sexualidad y deseo.* Crítica antropológica de la cultura. Madri: Siglo Vientiuno de España Ediores, 1993.

ALIGHIERI, DANTE. *A divina comédia*. Trad.: Cristiano Martins. 8ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.

ARAÚJO, Mateus. *João Silvério Trevisan: "O Brasil é um país cheio de aspas"*. 05 julho. 2015. Disponível em: <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/literatura/noticia/2015/07/05/joao-silverio-trevisan-o-brasil-e-um-pais-cheio-de-aspas--188748.php>. Acesso em: 02 março. 2017.

ARRUDA, Roldão. *Na ditadura, gays eram rejeitados pela direita e pela esquerda, afirma o escritor e ativista gay*. 27 março. 2014. Disponível em: < http://politica.estadao.com.br/blogs/roldao-arruda/na-ditadura-eramos-indesejados-

pela-direita-e-pela-esquerda-diz-escritor-e-fundador-de-movimento-gay/>. Acesso em: 11 mar. 2017.

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

AUERBACH, E. *Mimesis*: a representação da realidade na literatura Ocidental. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BACHELARD, Gastón. *A poética do devaneio*. Trad.: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. *A água e os sonhos*: ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad.: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad.: Paulo Bezerra. 6ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

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

BARBO, Daniel. *O triunfo do falo:* homoerotismo, dominação, ética e política na Atenas clássica. Rio de Janeiro: E-papers, 2008.

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

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad.: Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *O rumor da língua*. Trad.: Mário Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad.: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire:* um lírico no auge do capitalismo. In.: *Sociologia*. KOTHE, Flávio R. (Org). FERNANDES, Florestan. (Coord). São Paulo: Ática, 1991. p. 45-122.

_____. *Obras escolhidas*: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Documentos de cultura, documentos de babárie*: escritos escolhidos. Trad.: Celeste H. M. Ribeiro de Sousa [et al]. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BUARQUE, Chico. *Leite Derramado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CAMUS, Albert. *O Estrangeiro*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

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

_____. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000, v. 2.

CARUSO, Igor A. *La separación de los amantes*: una fenomenología de la muerte. 29ª ed. Mexico: Siglo Veintiuno editores, 1997.

CONNELL, Raewyn. *Gênero em termos reais.* Trad.: Marilia Moschkovich. São Paulo: nVersos, 2016.

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.

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.

DANIEL, Herbert; MÍCCOLIS, Leila. *Jacarés e Lobisomens*. Rio de janeiro: Achiamé, 1983.

DELEUZE, Gilles. *Spinoza y el problema da la expresión*. Barcelona: Muchnik Editores, 1999.

_____. *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus, 2008.

DEMAMAM, Noili. *Os limites da prosa*: Em liberdade de Silviano Santiago. 172 f. 2003. (Doutorado em Letras) – Programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003.

DERRIDA, Jacques. *Canallas*: dos ensayos sobre la razón. Madrid: Trotta, 2005.

DIAS, Ana Crélia Penha. *Retratos dispersos*: artimanhas dos textos de Santiago. 186 f. 2008 (Doutorado em Letras Vernáculas) - Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

DUMOULIÉ, Camille. *O desejo*. Trad.: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis – RJ: Vozes, 2005.

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

DYNES, Wayne R. & SONALDSON, Stephen (ed.). *Studies on Homosexuality.* Homosexual Themes in Literary Studies. New York & London: Garland Publishing, 1992.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____. *Como se faz uma tese*. Editora: Perspectiva. São Paulo. 1998.

ELIOT, T. S. *Ensaios*. Tradução, introdução e notas: Ivan Junqueira. São Paulo, Art Editora, 1989.

HORTA, Maria Teresa Horta. *As palavras do corpo* (antologia de poesia erótica). Publicações Dom Quixote, Cidade de Córdova, Portugal, 2012.

SANTOS, Rick; GARCIA, Wilton (orgs.). *Perspectivas teóricas dos estudos gays e lésbic@s no Brasil*. São Paulo: Xamã: NCC/SUNY, 2002.

FALCÃO, Maria de Fátima Lopes Vieira e CAMARGO, Flávio Pereira. "Eu amo Abel como a mim mesmo e o amor de Jesus é o mesmo dentro de nós": a dessacralização do divino na obra *Em nome do desejo*, de João Silvério Trevisan. In: MITIDIERI, André Luis; CAMARGO, Flávio Pereira (org.). *Literatura, homoerotismo e expressões culturais.* Ilhéus, Editora da UESC, 2015, p. 165-190.

_____. *Dispositivos de poder e tecnologias disciplinares no romance Em nome do desejo, de João Silvério Trevisan*. In: Revista Estação Literária. [online]. Vol. 16, Universidade Estadual de Londrina, 2016. p. 121-136. Disponível em: http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/28501 Acesso em: 15 agos. 2018.

FAURY, Mára. *Uma flor para os malditos.* A homossexualidade na literatura. Campinas: Papirus, 1983.

FERREIRA, Isabel Maria da Cunha. *A morte em quatro narrativas brasileiras da segunda metade do século XX*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Curso Integrado de Estudos Pós-Graduados em Literaturas Românicas. Portugal, 2006. Disponível em: https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/13043/2/tesemestmorte000069331.pdf Acesso em 25 ago 2018.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*: a vontade de saber. Trad.: Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. *História da sexualidade*: o cuidado de si. Trad.: Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

_____. *História da sexualidade*: o uso dos prazeres. Trad.: Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

_____. *Vigiar e punir*: nascimento da prisão. Trad.: Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Lembrar escrever esquecer. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GARCIA, Paulo César. *Literatura e representações do homoerotismo.* Salvador: EdUNEB, 2014.

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

_____. *Homoerotismo e imagem no Brasil*. Editora: U.N. Nojosa, 2004.

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. 3ª. ed. Lisboa: Vega, 1995.

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

GINZBURG, Jaime. *O narrador na literatura brasileira contemporânea*. In: Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, vol. 2, 2012. p. 199-221. Disponível em: <http://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/download/2790/2999>. Acesso em 03 março. 2017.

GREEN, John e QUINALHA, Renan (org.). *Ditadura e homossexualidade.* Repressão, resistência e a busca da verdade. São Carlos: EdUFSCar, 2014.

GREEN, John N. e POLITO, Ronald. *Frescos Trópicos.* Fontes sobre a homossexualidade masculina no Brasil (1870-1980). Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

GUIMARÃES, Carmen Dora. *O homossexual visto por entendidos.* Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

HERITIER, Françoise. *Masculino / Feminino.* O pensamento da diferença. Trad.: Cristina Furtado Coelho. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.

HICKMANN, Tom. *Um rabisco de Deus.* O Pênis, da criação aos dias de hoje. Trad.: Frederico Simeone. São Paulo: Bússola, 2013.

HILST, Hilda. *O caderno rosa de Lori Lamby*. São Paulo: Ed. Globo, 2005.

INÁCIO, Emerson da Cruz. *A herança invisível:* ecos da "literatura viva" na poesia de Al Berto. Manaus: UEA Edições, 2013.

JOAQUIM, Teresa (org.). *Masculinidades / Feminilidades.* Porto: Afrontamento, 2010.

KÜBLER-ROSS, Elisabeth. *Sobre a morte e o morrer*. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

LANCE, Daniel. *Além do desejo.* Literatura, sexualidades e ética. Trad.: Margarita Maria Garcia Lamelo. São Paulo: É Realizações, 2015.

LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. São Paulo: Almedina, 1980.

LEXICON - *dicionário teológico enciclopédico*. Trad.: João Paixão Neto e Alda da Anunciação Machado. Edições Loyola, São Paulo, 2003.

LEYLAND, Winston (org.). *Sexualidade e criação literária.* As entrevistas do *Gay Sunshine.* Trad.: Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

LILLY, Mark. *Gay Men's Literature in the Twentieth Century.* London: Macmillan Press, 1993.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LÍSIAS, Ricardo. *Vou, com meu advogado, depor sobre o delegado Tobias*. Rio de Janeiro: Lote 42, 2016.

_____. *Divórcio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

LLOSA, Mario Vargas. *A verdade das mentiras*. São Paulo: Arx, 2004.

LUGARINHO, Mário César. *Uma nau que me carrega:* rotas da literariedade em língua portuguesa. Manaus: UEA Edições, 2013.

MAGRI, Milena Mulatti. *O narrador chiffonnier no romance de Caio Fernando Abreu*. Artigo. Revista Cadernos Benjaminianos. (online). Belo Horizonte, v. 10, p. 62-76, 2015. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/article/view/10382/9284 Acesso em 03 jun. 2016.

MAECHEZAN, Renata Coelho; PERNAMBUCO, Juscelino. *Mil rosas roubadas, de Silviano Santiago, em perspectiva bakhtiniana*. Artigo. Linha D'Água (Online), São Paulo, v. 30, n. 2, out. 2017. p. 113-128. Disponível em: file:///C:/Users/Samuel%20Lima/Downloads/133485-Texto%20do%20artigo-272909-1-10-20171027.pdf Acesso em 28 mar 2018.

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.

MELO, Adrián. *El amor de los muchachos.* Homosexualidad & Literatura. Buenos Aires: Ediciones Lea S.A., 2009.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

MUCHEMBLED, Robert. *O orgasmo e o ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

NAPHY, William. *Born to be Gay.* História da Homossexualidade. Trad.: Jaime Araujo. Lisboa: Edições 70, 2006.

NOLL, João Gilberto. *A céu aberto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *A fúria do corpo*. São Paulo: Círculo do livro, 1989.

PAZ, Octávio. *A dupla chama:* amor e erotismo. Trad.: Wladyr Dupont. São Paulo, Siciliano, 1994.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

PICAZIO, Claudio *et alii. Sexo secreto.* Temas polêmicos da sexualidade. São Paulo: Summus, 1998.

PITTA, Eduardo. *Fractura.* A condição homossexual na literatura portuguesa contemporânea. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

POSSO, Karl. *Artimanhas da sedução.* Homossexualidade e exílio. Trad.: Marie-Anne Kremmer. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.

RANK, Otto. *O duplo*: um estudo psicanalítico. Trad.: Erica Luisa Sofia Foerthmann Schultz. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

RIBEIRO, Roberto Carlos. Duplo estilete: crítica e ficção em Silviano Santiago. 201 f. 2008 (Doutorado em Teoria da Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2008.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad.: Alain François [et al]. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

ROUSSEAU, Jean-Jacques*. As confissões*. Trad.: Rachel de Queiroz. 2ª ed. São Paulo: Atena Editora, 1959.

ROSA, Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *Grande Sertão*: Veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ROUGEMOUNT, Denis de. *O amor e o ocidente*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

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

SANTOS, Marcelo. *Vidas em arquivo*: cicatriz e memória em Rosângela Rennó e Silviano Santiago. 171 f. 2010 (Doutorado em Literatura comparada) – Programa de pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2010.

SANTOS, Rick e GARCIA, Wilton (org.). *A escrita de Adé:* perspectivas teóricas dos estudos gays e lésbic@s no Brasil. São Paulo: Xamã, 2002.

SANTOS, Rick J. *PoÉtica da Diferença*: um olhar *queer*. São Paulo: Factash: Hagrado, 2014.

SARTRE, Jean- Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

_____. *Esboço para uma teoria das emoções*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

SCHØLLHAMMER, Karl Erick. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2009.

SCHPUN, Mônica Raissa (org.). *Masculinidades.* São Paulo: Boitempo, Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2004.

SEDGWICK, Eve K. "Paranoid Reading and Reparative Reading; or, You're so Paranoid, You Probably Thin This Introduction is About You". In: SEDGWICK, Eve K. *Novel Gazing.* Queer Readings in Fiction. Durham & London: Duke University Press, 1997, p. 1-37.

SEDGWICK, Eve K. *Epistemologia do armário.* Trad.: Ana R. Luis e Fernando Matos Oliveira. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Porto Alegre: L&PM, 1997.

SILVA, Antônio de Pádua Dias da (org.). *Aspectos da literatura gay.* João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2008.

SILVA, Antônio de Pádua Dias da; CAMARGO, Flavio Pereira (org.). *Configurações homoeróticas na literatura.* São Carlos: Claraluz, 2009.

SILVA, Samuel Lima da. *"Santa é a carne que peca"*: estudo sobre o homoerotismo na obra Em nome do desejo, de João Silvério Trevisan. 95 f. 2014 (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de pós-graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso, 2014.

SILVA, Leandro Soares da. *Dois meninos:* a construção do amor perdido em dois romances contemporâneos. Fólio – revista de letras, Vol. 9, nº 01, Vitória da Conquista. 2017. p. 85-102. Disponível em: http://periodicos2.uesb.br/index.php/folio/article/view/3246. Acesso em 21 nov 2018.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Trad.: Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2003.

SOUZA JÚNIOR, José Luiz Foureaux (org.). *Literatura e Homoerotismo:* uma introdução. São Paulo: Scortecci, 2002, p. 123-144.

_____. *Ecos e Reverberações: o caminho (oculto) da amizade*, 2015. Disponível em: http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/19716/13823.

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

TERRON, Joca Reiners. *Do fundo do poço se vê a lua*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

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

_____. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Edições 70, 1981.

TORRÃO FILHO, Amilcar. *Tríbades galantes, fanchonos militantes.* Homossexuais que fizeram história. São Paulo: Summus, 2000.

VALENTIM, Jorge Vicente. *Corpo no outro corpo*: Homoerotismo na narrativa portuguesa contemporânea. São Paulo: EDUFSCAR, 2016.

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.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. São Paulo: Martim Claret, 2002.

WOOLF, Virgínia. *Orlando*. Trad.: Laura Alves. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

ZANOTTI, Paolo. *Gay.* La identidad homosexual de Platón a Marlene Dietrich. Traducción de Nuria Martinez Deaño. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 2010.