



ESTADO DE MATO GROSSO
SECRETARIA DE ESTADO DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA
FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA
SETOR PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS-PPGEL



SAMUEL LIMA DA SILVA

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

João Silvério Trevisan
EM NOME DO DESEJO

Tangará da Serra
Faculdade de Letras da UNEMAT
2014





ESTADO DE MATO GROSSO
SECRETARIA DE ESTADO DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA
FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA
SETOR PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS-PPGEL



SAMUEL LIMA DA SILVA

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

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

Área de concentração: Estudos Literários (Mestrado).

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

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

**Tangará da Serra
Faculdade de Letras da UNEMAT
2014**



ESTADO DE MATO GROSSO
SECRETARIA DE ESTADO DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA
FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA
SETOR PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS-PPGEL



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

Profª Drª Walnice Aparecida Matos Vilalva (UNEMAT)
(Orientadora)
Presidente

Prof. Dr. Emerson da Cruz Inácio (USP)
(Avaliador externo)
Componente

Prof. Dr. Arodo José Abreu Pinto (UNEMAT)
(Avaliador)
Componente

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

Tangará da Serra
Faculdade de Letras da UNEMAT
2014



(Fotografia de *Pierre et Gilles*)
Imagem assimilada como homoerótica¹

¹ Disponível em: <http://homo-eros.blogspot.com.br/>. Acesso em 30/10/2014.

AGRADECIMENTOS

Ao Deus que acredito e confio, por tudo.

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

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

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

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

À CAPES, pela bolsa concedida.

À Professora Rejane Centurion, pelas palavras de conforto.

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

À Literatura, por ser meu porto seguro.

*A linguagem é uma pele: fricciono minha linguagem contra o outro.
Como seu eu tivesse palavras à guisa de dedos, ou dedos na ponta de
minhas palavras. Minha linguagem treme de desejo.
(Roland Barthes).*

RESUMO

O processo de configuração homoerótica do romance **Em nome do desejo**, de João Silvério Trevisan, sistematiza-se mediante a instauração de uma plataforma narrativa que estratifica o desejo em três urgências. No rasto dessa trinca, a presente dissertação utiliza o texto trevisaniano como insumo para a teoria do romance polifônico de Mikhail Bakhtin, bem como se propõe a investigar o tema do amor homoerótico tecido em meio à sinfonia de vozes que o discurso romanesco impõe. O estudo alcança relevância na medida em que confere ao exame do romance uma posição analítica que busca enxergar o homoerotismo como valor estético dentro da *diegesis*, valorando-o como um elemento a ser diagnosticado e investigado com circunspeção. Almeja-se, em conformidade, um estudo sobre o tema da sexualidade como intróito à investigação do romance, compreendendo algumas composições e mecanismos da relação entre sexo e poder dentro da sociedade.

Palavras-chave: João Silvério Trevisan; Homoerotismo; Romance polifônico; Século XX.

ABSTRACT

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

Keywords: João Silvério Trevisan; Homoeroticism; Polyphonic novel; Twentieth century.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. Aquele assunto trancado no armário	
1.1 Um sexo (des)construído.....	19
2. A Polifonia homoerótica de Em nome do desejo	
2.1 As vozes em Silvério Trevisan.....	30
2.2 O seminário: uma prisão consentida.....	37
2.3 O caráter polifônico de Em nome do desejo.....	43
2.4 O tempo que se reconstrói: o romance e o conceito de cronotopo.....	49
3. O homoerotismo em três premências	
3.1 A pele descartável - <i>Prelúdio</i>	53
3.2 Instância primeira: o ímpeto de descobrir.....	54
3.3 Instância segunda: nos braços do amado.....	62
3.4 Instância terceira: a ânsia de reconstruir.....	70
4. Inflexões acerca das premências	
4.1 O mundo imaginado e o mundo afanado.....	76
4.2 O sexo em quatro atos.....	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	89
BIBLIOGRAFIA.....	91

INTRODUÇÃO

A literatura de João Silvério Trevisan é um abismo. Nesse abismo se alicerçam uma série de fatores que, somados, tornam seu projeto estético de extremo valor investigativo. Começamos refletindo sobre a forma como a literatura absorve as estéticas que nela são presentificadas. Iniciemos afirmando que podemos, numa determinada obra, a partir da sensibilidade interpretativa de quem a lê, estudar algo que se reverbera por entre as páginas de tal manuscrito. Durante muito tempo, a legião acadêmica optou sempre por caminhar em um caminho seguro, já estabelecido, aceito, embora saibamos que esse processo não se restringiu à academia, mas também à crítica que perfazia a produção literária de cada época. Dessa forma, os estudos sobre o feminismo, memória, fantástico, e tantas outras formas de expressões literárias acabaram se proliferando e obtendo uma considerável sustentabilidade dentro dos estudos literários, com avanços exponenciais.

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

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

Em conjunto com o processo social que o movimento *gay* politicamente engajado vinha disseminando, as abordagens analíticas de romances homoeróticos foram sendo (re)descobertas, podendo-se, assim dizer, saindo do armário. Os escritores que eram postos a margem, agora vinham obtendo um reconhecimento, embora pequeno, mas significativo de suas obras. Estava dado o início a um processo que tendia a crescer dentro das academias. Na medida em que a sociedade passava a assimilar a homossexualidade não como uma transgressão à religião vigente, um pecado mortal (como era comumente tida no século XVIII) muito menos como uma doença (visão obtida no século XIX), uma nova corrente de estudos surgia e, acima de tudo, fortalecia os estudos literários.

Na própria década de noventa, em meio a esse agitado movimento social e acadêmico, surge um termo que pode ser dito como o divisor de águas. Referimo-nos ao termo

homoerotismo, redescoberto (ou revitalizado) pelas mãos do Psicanalista e Professor livre docente, Jurandir Freire Costa². Costa prefere a utilização do termo homoerotismo ao invés de homossexualidade, pois:

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

A concordância com a opinião do autor provém de sua clareza em não apenas se buscar um termo que não carregue uma carga preconceituosa intensa, mas, sobretudo, em conceber a homossexualidade não como uma só, dando a ideia de, como ele mesmo afirma, de “um tipo humanos homossexuais” [*sic passim*], mas sim baseando-se na perspectiva do desejo, do erotismo propriamente dito. Os estudos do autor acabaram por causar uma pequena revolução dentro da universidade, injetando nova perspectiva à corrente de estudos voltados a essa temática. A partir de sua obra, uma nova concepção de erotismo foi aceita e imposta analiticamente sob a área dos estudos literários. É mérito de Costa que os estudos que se sucederam desde então puderam ser mais abrangentes, elucidativos e não preconceituosos.

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

Encontrando o céu que um dia me prometeste (2007), de José Nelson Marques Júnior traz um estudo acerca da construção da identidade dentro do romance. O autor trabalha a identidade vista sob o prisma do seminário, um espaço fechado, além de realizar pontes

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

investigativas com outras obras que possuem instituições fechadas como espaço narrativo, como **O Ateneu**, de Raul Pompéia, e **Internato**, de Paulo Hecker Filho.

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

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

Na literatura brasileira, o homoerotismo veio tornar-se frequente a partir do modernismo, com obras que abordariam esse universo de maneira a pô-lo, quase que comumente, vivenciado em lugares restritos onde o outro exerce uma proximidade maior com aquele que o rodeia. No cânone literário, as obras mais conhecidas e que despontam usualmente em discussões e textos sobre o percurso social da homossexualidade na literatura são: **Grande Sertão – veredas** (1956), de João Guimarães Rosa; **O Ateneu** (1888), de Raul

³O conceito de homoerotismo é muito útil, por vários motivos. Em termos de história e crítica da cultura, tem a vantagem de não impor nenhum modelo pré-determinado, permitindo assim que se respeitem as configurações que as relações entre homens assumem em cada contexto cultural, social ou pessoal específico. Em termos de crítica literária é de vital importância para a análise de determinadas obras, precisamente por não impor a elas ou a seus personagens modelos ou identidades que lhes são estranhos. Pensemos, por exemplo, no relacionamento entre Quintanilha e Gonçalves, em “Pílades e Orestes”, de Machado de Assis, ou entre Sebastião e Jorge, em *O primo Basílio*, de Eça de Queirós. O próprio fato de a palavra só existir na forma de substantivo abstrato (homoerotismo) ou de adjetivo (homoerótico/a) impede a atribuição arbitrária de uma identidade ou de uma tipologia previamente construída aos personagens em questão. Assim, o conceito de homoerotismo presta-se melhor que o de homossexualidade. (BARCELLOS, 2006, p. 20-21).

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

Pompéia; e **Bom Crioulo** (1895), de Adolfo Caminha. Há, para além dessas, outras como **Crônica da casa assassinada** (1959), de Lúcio Cardoso, e **A tragédia Burguesa** (1984-1985), de Octavio de Faria, literaturas que exprimem o desejo homoerótico ao mesmo tempo em que o enlaça às questões religiosas nas quais a presença de Deus e do Diabo são constantes. Não deixa de ser interessante o fato de essas narrativas sempre porem o homoerotismo entrelaçado à esfera religiosa ou católica.

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

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

O pesquisador não pode fechar os olhos, muito menos fingir que desconhece que toda uma história literária de temática homossexual fora relegada ao expurgo, ao crematório, desaparecidas da sociedade causando aquilo que podemos denominar de um “buraco negro” no processo de construção literário de uma cultura. Nessa perspectiva, os autores que emergiram na contemporaneidade como: Hilda Hilst, Caio Fernando Abreu, Paulo Hecker Filho, Silviano Santiago, João Gilberto Noll, Joca Reiners Terron, e o próprio João Silvério Trevisan, estão sendo responsáveis por constituírem um painel literário que ajuda não somente o homoerotismo deixar de ser um tabu, mas principalmente por estarem, mesmo que aos poucos, elevando essa literatura à nível de estatuto, de estética literária propriamente dita.

No romance **Em nome do desejo** somos postos frente a uma proposta provocativa de discurso amoroso: o envolvimento entre dois jovens seminaristas, dois garotos de treze e catorze anos, que estão vendo o amadurecer do corpo e da alma em pleno êxtase. O narrador,

⁵ O autor desenvolve um estudo no qual são analisadas seis narrativas homoeróticas brasileiras: **Bom Crioulo**, de Adolfo Caminha, **O menino do Gouveia**, de Capadocio Maluco, **Frederico Paciência**, de Mário de Andrade, **Grande Sertão – veredas**, de João Guimarães Rosa, **Pílades e Orestes**, de Machado de Assis, e a novela **Pela Noite**, de Caio Fernando Abreu.

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

inicialmente, nos apresenta Tiquinho, agora adulto, que retorna ao lugar onde fôra um seminário e vivera uma parte da infância, para tentar um possível reencontro com seu antigo colega de estudos, o formoso Abel. Ao chegar nesse local, pelo fio condutor da memória, o personagem regressa em suas lembranças nos apresentando como era sua vida no seminário, como conhecera Abel e, como fora a separação. É uma incursão na história dos dois meninos que se descobrem amando numa fase onde o amor ainda é tido como algo inacabado, confuso.

Narrado por Tiquinho de uma forma bastante peculiar, o personagem, já adulto, com pouco mais de quarenta anos, contempla-se diante do espelho, dialogando com a própria imagem. Desta forma, cria-se uma entrevista entre espelho e Tiquinho, ou seja, o duplo, o que acaba por construir, a partir deste instante, uma narração em forma de *flashback* sobre o que passa ser contado desde então. Esse esquema narrativo é extremamente interessante, pois o conto é narrado em primeira pessoa, no caso por Tiquinho, porém, sob uma perspectiva de terceira. O narrador fala de si como um produto pronto e acabado, sem espaços para reflexões, tecendo um panorama narrativo intenso.

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

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

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

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

A escolha pela delimitação do *corpus* desta dissertação deu-se através do pressuposto de investigar a construção literária do homoerotismo baseando-nos na perspectiva do desejo. Optamos pela escolha de um romance contemporâneo por aquilo que acreditamos ser uma necessidade de se investigar como a temática do homoerotismo constrói-se em uma obra na qual não apenas a homossexualidade prepondera, mas também a religião e o jogo de sedução que se estabelece junto ao processo de construção da identidade masculina. Encarcerados em um seminário onde a presença feminina restringe-se a apenas duas pequenas passagens durante a trama, o peso da presença masculina toma proporções gigantescas na *diegesis*, tornando o espaço como opressor a aqueles meninos que se consomem em um desejo contido, beirando a explosão a qualquer instante. Afirmamos, ainda, que um dos principais motivos que nos levou à obra de João Silvério Trevisan se manifesta na maneira imagética como o narrador tece o desejo homoerótico em meninos que estão em pleno êxtase hormonal.

Como **Em nome do desejo** é homoerótico, cabe-nos suscitar, também, a questão sobre determinadas terminologias que cercam a história da literatura, como por exemplo, o se refere aos ditos “rótulos literários” que circunscrevem a literatura brasileira. Notamos, com frequência, o estudo da chamada “literatura feminina” ou então da “literatura negra”. Assim como a literatura *gay*, essas terminologias vão além de meras conceituações, rótulos, pois possuem uma carga ideológica imensa. Destarte, o foco dessa pesquisa reside no interesse em compreender como o homoerotismo se coloca e progride na narrativa da obra. Analisar a forma como a narração forma o embate entre *desejo e punição, inocência e contenção*. Avaliar o homoerotismo e os mecanismos que envolvem seus reflexos nos estudos literários é uma das direções que buscamos empreender.

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

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

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

Ao quarto é reservado um espaço para inflexões acerca das instâncias homoeróticas no romance. São considerações ainda cabíveis a análise e que, somadas ao capítulo anterior, traz mais resultados à pesquisa. O prazer em realizar um estudo no qual se possa investigar um tema que desperta a curiosidade do ser humano, podendo realizá-lo sob o viés literário, é uma forma de não apenas contribuir às ciências humanas, mas principalmente de nos inscrevermos em um processo de exame de um tema literário que, com certeza, não tardará a firmar-se como estatuto.

AQUELE ASSUNTO TRANCADO NO ARMÁRIO

1.1 Um sexo (des)construído

*O amor é sexualmente transmissível*⁷

Pensar o sexo é pensar o corpo. Desse corpo é possível assimilar que ele fora solidificado como um construto condicionado pelo processo de construção da(s) identidade(s) que o indivíduo passou através dos séculos. Tais proposições nos situam num posicionamento histórico-crítico que acaba por fazer pertinente, como prelúdio à imersão analítica do romance **Em nome do desejo** feita nos capítulos subsequentes, um esboço, uma síntese de como o tema da homossexualidade fora sendo tratado ao longo da história da humanidade. Como o objeto a ser investigado é um romance cujos alicerces narrativos são centrados na conjuntura do amor homoerótico, bem como da descoberta da sexualidade, do corpo e do desejo, é necessário voltarmos nosso olhar ao tema da sexualidade na sociedade, compreendendo, mesmo que de forma breve, como a civilização absorvera a condição da homossexualidade, com suas aporias e concomitâncias.

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

Outro fator interessante quanto à problematização do homoerotismo na literatura e que não podemos deixar de perceber é a consolidação do gênero romance, que é justamente sobre o qual tratamos nesta pesquisa. Se a literatura homoerótica é considerada como marginal, muita dessa percepção é advinda da forma como o romance se estabeleceu através dos tempos. Conforme Junkes:

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

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

O gênero romanesco pode ser considerado de firmação heterossexual, pois teve sua consolidação através da ascensão da burguesia. Esse firmamento, essa sua caracterização em moldes heteronormativos, acaba por tornar a literatura que trata de indivíduos homoeroticamente inclinados cada vez mais sedimentada. Embora saibamos que cada época possui um discernimento diferente acerca do que é ou não aceitável, a homossexualidade na sociedade e na literatura passou a ter mais representatividade somente da década de 2000 em diante, com escritores tendo suas obras redescobertas e trazidas para o âmbito acadêmico. Situação, essa, possível graças à intensificação do movimento GLBT e a discussão cada vez maior sobre os relacionamentos homoafetivos.

É interessante que nos reportemos à questão do apedrejamento dos indivíduos homoeroticamente inclinados, como algo não muito discutido no romance e que fora construído, formado pelas contingências que uma sociedade heteronormativa dominava – e domina. Trata-se de uma ideologia que fora impregnada à sociedade de forma ora incabível, ora disfarçada de uma cientificidade sem preceitos ou lógica. Tratemos, inicialmente, do primeiro ponto a ser considerado dentro do painel da história da sexualidade: a reprodução. Conforme Foucault:

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

Foucault argumenta sobre a questão da concepção de reprodução e seu imperialismo no que concerne à problemática da sexualidade. A discussão em torno da reprodução humana é, basicamente, a unidade de todas as polêmicas acerca da homossexualidade, principalmente em vias políticas e/ou religiosas. Se no século XVIII, como o próprio autor explicita, a divisão, essa separação entre o lícito e o ilícito, começara a se formar, o século XIX presentificou-se como a era das “implantações”, das nomenclaturas que carregavam uma intensa carga negativa, capaz de oprimir e configurar o imaginário social sobre a questão do certo e errado. O embate entre as três instâncias acima (o direito canônico, a pastoral cristã, e a lei civil) foram cada vez mais potencializados e culminaram no direcionamento à ordem médica da condição homossexual, ou seja, sua implementação no catálogo internacional de doenças. Somente em 1981, já no século XX, fora retirado e refutado.

Submergir nesse universo histórico da sexualidade, tendo como prioridade a circunscrição da homossexualidade, é caminhar numa via de mão dupla, num caminho que se caracteriza pelo embate entre a já dita reprodução e a união indivíduos do mesmo sexo. A família, com seu modelo heteronormativo, catalisa na sociedade a reprodução como fator indispensável não apenas à constituição desta, mas como via de regra para a mulher. Essa norma pré-estabelecida foi crucial para que, ao longo dos séculos, o repúdio entre os homossexuais fora sendo cada vez mais potencializado. Não por acaso, a problemática que se instaura no romance de Silvério Trevisan não se centra somente no desejo homoerótico entre dois meninos, mas sim numa corrente que estratifica o amor homoerótico junto às aporias sociais que foram e são o foco de suas principais divergências – a família e a igreja.

Faz-se pertinente, nessa parte da argumentação, reportarmo-nos à teoria de Costa sobre o termo homoerotismo com um pouco mais de veemência. Nas palavras do autor, acerca do estudo de Richard Parker, o erotismo é:

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

Se nos ativermos com acuidade às palavras de Costa, é possível perceber a completude que a concepção dos amores masculinos, principalmente no campo literário, pode alcançar sem que estes estejam num limar de desolação, de assolação do próprio corpo. Quando lemos que nunca houve um homoerotismo puro, livre de coerções ideológicas, acabamos por nos posicionar contra toda uma história da sexualidade que sempre relegou ao abismo essa prática sexual. É importante ressaltar que não basta que compreendamos como a homossexualidade se desenvolveu no campo extra-literário sem que entendamos, antes de tudo, como a compreendemos no contexto literário, que é sob o qual estamos debruçados.

Todavia, homoerotismo abarca toda uma série de concepções e acepções do desejo humano. É um termo empregado ao universo artístico, onde o erótico se manifesta de diversas formas. Desta forma, é preferível a utilização deste termo, principalmente em panos literários,

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

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

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

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

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

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

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

Esta discussão nos põe frente à relação entre os protagonistas de **Em nome do desejo**, pois no romance de Silvério Trevisan essa ideia de dominador é muito bem construída, tendo a figura de Abel, o jovem “de feições bondosas e um vigoroso brilho no olhar” (SILVÉRIO TREVISAN, 2001, p. 141), como a presentificação social do indivíduo que domina, que trata Tiquinho como um algo corrompível, um instrumento para dar-lhe prazer. Em sua inocência, Tiquinho, a representação do passivo numa relação homoerótica, cede aos pedidos de Abel como se esse ceder caracterizasse uma prova do amor que sentia pelo amante. Abel, em pleno poder masculino, aproveita da submissão de Tiquinho para que este o dê prazer sempre que queira, caracterizando a relação de ambos como, os próprios autores afirmam acima, dominador versus dominado. Muito dessa percepção amorosa de Tiquinho, dessa ideia de sempre ceder ao amado também provém da ideia de amor romântico, de fusão total entre duas pessoas que acreditam que uma vá completar a outra, ignorando as decepções, traições, dentre outras aporias que uma relação amorosa empreende.

Leiamos um trecho que comprova a relação de dominação sexual hostil entre os personagens:

— *Como eram esses estranhos duelos?*

— Assim, por exemplo: “Chupa”, ordenava Abel. “Não”, balbuciava um Tiquinho inseguro. “Se você gosta de mim, então chupa” – insistia Abel.

— *Era esse argumento que subjugava Tiquinho?*

— Em muitos casos, sim. Ele ansiava por demonstrar a veracidade de seu amor. **Então Abel vencia**, mas seu contendor, não vertia sangue. Abel é que derramava **sinais de vitória** por todo rosto e boca do pequeno amante. Tiquinho, cujo olfato e paladar aprenderam a deliciar-se com o esperma de Abel, no fundo julgava-se um privilegiado. Mas sentia a sombra de uma certa maldição bíblica. (SILVÉRIO TREVISAN, 2001, p. 194). (Grifo nosso).

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

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

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

forma como a sexualidade era tida no passado, ainda reverbera no inconsciente da população. De tal forma, retomamos o enunciado inicial deste capítulo, que dizia que pensar o sexo é pensar o corpo, e, desse mesmo corpo, assimilá-lo como algo que fora e ainda vem sendo construído.

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

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

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

Em Tiquinho e Abel essa iniciação se dá de forma dolorosa, inquietante, ferina. Garotos que beiram a adolescência e sentem a efervescência do desejo passear pela pele em afloramento. Com **Em nome do desejo**, vemos o personagem Tiquinho ter a iniciação sexual com o jovem colega de seminário, e descobre, através das encruzilhadas e dos poemas místicos de São João da Cruz, o orgasmo, a (in)fidelidade, o ciúmes, o engano e a despedida. Percebamos:

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

No trecho acima observamos a primeira relação entre os personagens. A construção narrativa é metafórica, poética, como quase tudo dentro do romance. O momento da primeira relação também é o instante da perpetuação, ao menos para Tiquinho, do elo inquebrável que

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

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

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

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

Se o modelo grego exposto acima ainda se reflete, independente da forma, no imaginário social, o que descamba na sociedade vigente não são as formas, as preocupações com uma série de metodologias que esboçam um significado amplo, mas sim um crescimento

ou um descortinamento dos indivíduos homoeroticamente inclinados. Denilson Lopes afirma que:

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

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

Ainda prevalece a ideia de “perversão” ligada à prática homossexual. Provavelmente seja esta a unidade de todo o processo negativo que os indivíduos homoeróticos inclinados foram e são vítimas até hoje. A falsa ideia de pecado associada à pandemia da AIDS figuraram como uma sombra ainda maior sob a luta dos direitos homossexuais não apenas no Brasil, mas no mundo todo. É interessante que percebamos a representação da descoberta do vírus HIV dentro da história dos homossexuais. Vejamos a opinião do pesquisador Fernandes:

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

Se o imaginário social sempre fora assolado pela conduta heteronormativa, a AIDS surge nesse contexto de forma a pôr os homoeróticos cada vez mais à margem. O gueto passara a figurar nas clínicas, nas sessões de terapia, nas farmácias. Contudo, a AIDS trouxe uma maior visibilidade para a comunidade GLBT, pois estes passaram a estampar capas de

revistas, jornais, dentre outros meios de comunicação. A partir da evidência, pode-se perceber que a revolução dos direitos homossexuais aludida anteriormente começou a tomar forma de maneira mais incisiva. É fato que a associação da doença aos homossexuais nada mais é do que uma estratégia de dominação masculina, no intuito de massacrar cada vez mais o cidadão homoerótico. O que não podemos deixar de apreender de uma história, de uma trajetória homossexual é a de que, embora a sexualidade humana fora engessada por uma construção paradigmática e cristã, é necessária que essa *minoría* esteja disposta a lutar cada vez mais não pela imposição do desejo, o que por si só já seria uma tarefa inglória, mas por uma compreensão menos destrutiva e mais compreensiva da sexualidade humana.

A POLIFONIA HOMOERÓTICA DE EM NOME DO DESEJO

2.1 As vozes em Silvério Trevisan

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

O tema do envolvimento amoroso entre pessoas do mesmo sexo não figura como elemento inovador no campo literário, muito menos uma relação entre meninos beirando a adolescência. Esse discurso, embora comum, é provocativo e dúplice, pois comumente vem precedido de uma carga ideológica negativa demasiada. Histórias de amor são, em sua maioria, tecidas de um discurso melancólico que preenche a *diegesis*. Tendo a teoria de Bakhtin como palco para a análise pretendida, enxergamos o gênero romance como um sistema de representação das vozes sociais. Esclarecido isso, concebemos **Em nome do desejo** como representação viva do processo não apenas dialógico, mas polifônico que o teórico russo empreende. Tiquinho é o catalisador do romance, aquele que retorna ao seminário quarenta anos depois para um processo de autoconhecimento, de uma jornada interior que precisa ser empreendida. É nele e, a partir dele, que o processo de narração se inicia e a sinfonia de vozes passa a ser orquestrada no universo diegético romanescos. Bakhtin considera o dialogismo como o princípio que constitui a linguagem, afirmando que nenhum tipo de discurso é individual, pois além deste se constituir entre dois interlocutores (seres sociais), não pode ser isolado em sua totalidade, mas sim mantendo conexões, relações com demais discursos.

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

Nessa perspectiva de pesquisa, é importante que entendamos o processo de produção estilística pelo qual Silvério Trevisan passou, o que nos aponta para um fato curioso: sua produção quase sempre se cerca pela onipresença do elemento *espelho*. De início e sob uma perspectiva cronológica, temos o romance **Em nome do desejo** (1983), cujo processo narrativo se engendra mediante o ato de *olhar-se* no espelho e *enxergar-se* como *outro*, não sendo mais si mesmo, porém, encarando-se como uma forma de tentar resgatar a verdadeira identidade esquecida no passado, relegada ao escuro da memória. Anos mais tarde, no início da década de noventa, agora com mais refinamento, o escritor volta a trabalhar com a presença do espelho, desta vez em **O livro do avesso/ O avesso do livro** (1992), obra dividida em duas, na qual na primeira, **O livro do avesso**, encaramos o protagonista *diante do espelho*, para logo ao fim, virarmos a obra de cabeça para baixo e o vemos voltar-se contra seu criador e dar forma ao **Avesso do livro**, do qual *detrás do espelho*, a narrativa se constrói (ou destrói), e seguimos o protagonista rebelar-se contra o seu criador (o autor João Silvério Trevisan) e assumir as rédeas da narrativa.

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

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

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

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

Em meio a sua argumentação, o escritor cita o poema de um de seus poetas favoritos, **Jorge Luís Borges**, escritor argentino, com um trecho do poema *Elogio de La sombra*. Ao emprestar essa expressão do poema de Borges, a enxergamos na narrativa trevisaniana como o fim de tudo, o fim de uma jornada, de um dilema, de uma busca, sendo, por conseguinte, o início da plenitude⁸. Percebemos uma das características mais acentuadas de João Silvério: o desejo de morte como força libertadora, como refúgio do pecado e início de uma jornada na qual o ser humano passará realmente a conhecer sobre si mesmo, sobre sua essência. É justamente por essa vontade de se descobrir, esse enclausuramento que assola os personagens do romance, que este passa a construir um reduto de vozes que permeiam toda a estrutura narratológica do romance. É em meio às dúvidas e incertezas dos personagens que a sinfonia de vozes sociais que afirma Mikhail Bakhtin toma corpo e reveste o discurso romanesco de João Silvério Trevisan.

Tendo essa afirmação posta, o estudo que se fará será realizado, primordialmente enxergando o romance como um conjunto de vozes sociais.⁹ Temos, portanto, a partir dessa afirmação, a compreensão do romance de Trevisan como um compêndio de vozes que se inter-relacionam, formando um amálgama que causa, além de uma intensa habilidade narrativa, um painel em que diversos temas da sociedade estão presentes. O romance, justamente por ceder voz para um discurso amoroso entre dois jovens seminaristas, nos coloca frente a uma realidade que abarca não apenas questões ideológicas, mas também metafísicas.

Em nome do desejo passa a tomar forma a partir do segundo capítulo, intitulado **Da obediência e outros mistérios**. É nesta parte da obra que o processo de rememoração por parte do narrador, Tiquinho, tem início. Passamos então a conhecer a história de um menino que configurou a presença divina em um colega de seminário e passou a tê-lo como essencial para si. Voltamos à época onde “o coração era exatamente uma colcha feita de puros mistérios” (SILVÉRIO TREVISAN, 1982, p. 23). O Tiquinho do espelho dialoga com o Tiquinho entrevistado, em um jogo de perguntas e respostas, prática assídua no catecismo, fazendo, desta forma, termos acesso aos acontecimentos que fizeram de Tiquinho, hoje aos quarenta anos, um homem amargo, vítima do sistema, enclausurado em si mesmo.

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

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

Partindo pelo viés narrativo é que se constrói a identidade de Abel e também o desenho de como era a rotina dos seminaristas. Enquanto o narrador-protagonista desfia suas lembranças, vamos percebendo como funciona o cotidiano do seminário. É como se Tiquinho, agora maduro, nos chamasse para uma conversa onde nos está sendo mostrada uma parte de sua vida que fôra vivida com a máxima intensidade possível. O contar aqui se torna olhar através do interior do personagem. Lembro, portanto, soffro. O que devemos assimilar é que nesse processo de narração de seu sentimento por seu colega, o personagem cria um discurso na narrativa que mescla a linguagem religiosa, erótica e inocente, todas condensadas em um só esquema, um só jogo, formando um campo semântico de metáforas onde o discurso atinge um patamar elegante e, o principal, bem construído. A arte de narrar a história pelo personagem provém do fato de tê-la vivido, e, agora, na maturidade, revivê-la com a mais verdadeira das condições.

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

A passagem acima é um exemplo das metáforas, ora religiosas, ora eróticas, que não somente o capítulo em análise nos mostra, mas a obra como um todo. O texto de Trevisan, aqui, é o palco para o protagonista contar o que fôra vivido e regular as engrenagens do seu próprio eu. A ideia da mescla do tema religioso com o erotismo, mais especificadamente o homoerotismo, pode nos levar a algumas ponderações acerca do comportamento que Tiquinho demonstra por Abel. Vejamos a opinião de Castello Branco¹⁰, que traça um mosaico sobre o erotismo envolto às questões religiosas:

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

A autora abarca a concepção de Eros o ligando com o tema da religião, pois se nos ativermos à etimologia da palavra religião, perceberemos a função de união de Eros, esse amor apaixonado com desejo e atração sexual. Pensando nisso, consideramos as atitudes de

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

Tiquinho, que coloca Abel como um Deus, como um fator próprio causado pelo espaço onde os personagens se situam: o seminário. Tiquinho metaforiza o amado, o compara a Jesus. Durante todo o capítulo é notável como o personagem olha para o seu pupilo. Este capítulo do romance abarca a concepção de criação de Tiquinho, tamanha a erotização que a narração desprende.

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

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

Este é mais um dos momentos que Tiquinho vislumbra a imagem de Abel, corporificando-a como algo divino, eterno. Primeiro há o momento do sofrimento, do apedrejamento, da angústia, para logo em seguida vir a surgir o redentor, aquele que retira o oprimido das garras do opressor. O trecho nos remete à passagem bíblica de Jesus salvando a prostituta Maria Madalena. Tiquinho converte o choro em alegria e recosta-se ao peito de seu salvador, num êxtase sem igual. Esse o primeiro contato dos personagens no que se refere ao toque, sendo o momento onde o corpo de Tiquinho queima de desejo e fúria. Para Tiquinho, Deus não existia nesses instantes, ele desaparecia, se consumia em sua condição abstrata: “Tratava-se justamente dos momentos em que Deus nada podia fazer por ser abstrato ambíguo, deixava de ter significado em situações muito concretas.” (IDEM, p. 132). O personagem, por entender Deus como uma presença abstrata e ambígua, corporifica Abel

como sendo tal. Essa junção entre homoerotismo e religião chega a ser perigosa caso a interpretação que se fizer a respeito seja de presentificação homossexual do Messias.

Esse encontro dos personagens pode ser tido como o pilar para todos os acontecimentos que se seguirão no romance. Este é o primeiro momento de êxtase completo de Tiquinho, onde este se vê abraçando seu salvador, sendo protegido do espaço hostil que o cerca. A presença de Abel é a do jovem viril, forte, que os demais têm medo de enfrentar, enquanto Tiquinho figura como um jovem franzino, de aparência frágil, titubeante, que corporifica a imagem do homem sensível, romântico, que necessita de compaixão. Esses opostos são refletidos nesta passagem do jogo do garrafão, mas não com o intento de estereotipar a imagem dos personagens, mas como uma forma de intensificação dos sentimentos de Tiquinho. A força, a coragem do intrépido Abel é o porto seguro de Tiquinho, fazendo desse trecho o marco inicial do romance de ambos. O jovem levita de prazer somente pelo fato de estar ao lado de Abel, fazendo o espaço da *diegesis* se transformar em um paraíso. Um paraíso com portões, onde o êxtase do pupilo se funde no desejo de seu anjo. Dispostos a seguir alguns trechos do capítulo, de forma ordenada, que destacam o delírio de Tiquinho, seu êxtase:

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

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

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

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

Em nome do desejo compreende um projeto estético em que o texto é moldado pelas adjacências sociais que extravasam em determinados momentos. A obra nasce em um período ditatorial repleto de restrições e aporias. Esses interditos aparecem nas linhas do romance de maneira a colocar o leitor frente a uma obra que grita o problema do amor homoerótico, que o engessa à literatura tornando-a um compêndio de vozes sociais que dialogam, inclusive hoje, com diversos problemas sociais. Não se trata de estarmos tratando o texto literário em análise como um documento, mas sim de entendê-lo como uma estética da presentificação do desejo, da intuição do sentimento, mais especificadamente de uma estética da dor que se vincula a um passado longínquo da memória, presentificado pelo desejo de se restabelecer.

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

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

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

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

2.2 O seminário: uma prisão consentida

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

A representação do seminário na literatura não é novidade. Se no cânone encontramos **O Ateneu** (1888), na margem nos deparamos com narrativas de valor estético também significativo para esse cenário. Apesar de em 1976, Silvério Trevisan já esboçar seu desejo de escrever um romance no qual presentificasse o desejo homoerótico nesse ambiente (com o conto **Testamento de Jônatas deixado a David**), Paulo Hecker Filho, vinte e cinco anos antes, já havia escrito sobre esse tema em sua novela **Internato** (1951), elaborando um projeto estético em que o tema da homossexualidade se presentificava pelo viés do ato sexual entre meninos no seminário. Sob outro viés e com uma perspectiva mais voltada para o estudo do que deixamos do lado de fora dos muros do seminário, o escritor Autran Dourado, com **Três histórias no Internato** (1978), nos apresenta, logo no conto de início, a dura despedida entre o menino João e a mãe, em um texto cheio de nuances e extremamente melancólico, configurando que a ida para o seminário era a representação do adeus ao antigo eu e início de um processo de vivência do qual não se sairá mais o mesmo.

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

No caso, essas paixões adolescentes concentravam-se ainda mais fortes por estarem contidas dentro de muros altos, de onde só se podia sair em ocasiões muito especiais: a realidade estava toda ali. A esses elementos propriamente físicos e fisiológicos, acrescenta-se um dado francamente místico: **tratava-se de sessenta meninos encerrados dentro de muros também espirituais, onde se vivia**

primordialmente para Deus. (SILVÉRIO TREVISAN, 2001, p. 26). (Grifos nossos).

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

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

A forma como o seminário é constituído dentro do romance nos remonta ao estudo de Goffman, que investiga a concepção desses espaços fechados (não apenas seminários, mas também instituições com outras finalidades) intitulando-os como “espaços totais”. Para o autor, essas instituições criam um hibridismo social intenso, figurando-se não apenas como comunidades residenciais, mas também como organizações formais. Uma vez inserido dentro delas, o indivíduo penetra em um espaço que “em nossa sociedade são as estufas para mudar pessoas; cada uma é um experimento natural sobre o que se pode fazer ao eu”. (GOFFMAN, 1961, p. 1961).

Passamos, aos poucos, a conhecer o local onde a história se desenrolará e também como funcionava o regimento interior do seminário. A narração revela, em doses pequenas, como os seminaristas enxergam a presença divina, a carnalização do desejo, e a forma como a transgressão era punida. Já no início, quando lemos a respeito de Tiquinho que “ia iniciar o terceiro ano ginásial e seu coração viveria, nesse ano, um bombardeio quase atômico de

descobertas.” (SILVÉRIO TREVISAN, 1982, p. 25), já somos forçados a assimilar o processo de discurso amoroso que se pautará o romance, aquele que Roland Barthes¹¹ (2003) adverte ser um discurso amoroso de extrema solidão.

É importante constatar que no conto **Testamento de Jônatas deixado a David** (1976), Silvério Trevisan realiza sua primeira incursão por entre os muros do seminário. A narrativa integra seu primeiro livro para o público adulto, uma coletânea de contos em que quase todos giram em torno do tema da homossexualidade. No conto, o seminário também é o cenário para o romance homoerótico e o diálogo com diversas passagens bíblicas é visto, por exemplo, na cerimônia de lava-pés, em que o protagonista lava os pés de seu amado, uma referência, entre tantas outras, ao texto bíblico.

Fechando esse parêntese, temos no romance um personagem solitário, enjaulado em si mesmo, em uma busca, numa “escavação”, como a própria narração menciona, por um autoconhecimento, uma revelação, talvez um alívio para uma ferida que, na verdade, nunca cicatrizara. Este capítulo serve, acima de tudo, para a compreensão do espaço, das normas, das aporias sociais que o tema de ser um “eleito”, um “escolhido” para ser o representante de Deus entre os homens causa na sociedade. É a parte do romance em que adentramos ao seminário, onde somos postos neste espaço como observadores do que se passam pelos corredores, pátios, dormitórios. O leitor é convidado para uma viagem (ou estadia) em um mundo rodeado por muros altos, onde sessenta meninos se consomem em um cotidiano massacrante.

— *Nessa escalada para a perfeição, buscava-se a morte de todo o pecado?*

— Buscava-se a morte de todo o pecado. **E o corpo era seu túmulo.**

— *De quantas maneiras se pecava naqueles tempos?*

— De muitas. Na verdade, de infinitas maneiras. Pecava-se por preguiça, por inveja, por gula, por concupiscência, por luxúria, por vaidade, por impureza, por blasfêmia, por murmurar contra o próximo, por omissão de pensamentos, palavras e obras, venialmente ou mortalmente.

— *O que mereciam os pecadores ou os faltosos?*

— Punições. Pelo catecismo, logo após a morte, seguia-se o juízo particular, pois o universal só ocorreria no final dos tempos. Conforme o julgamento, havia o Céu ou o Inferno, por toda a eternidade. **Mas antes da morte, já havia ali no seminário, muitas punições, que ainda não eram eternas, mas nem por isso menos chatas.** (SILVÉRIO TREVISAN, 2001, p. 33). (Grifos nossos).

O narrador prossegue com a descrição do como é habitar um seminário, quais suas regras, punições, e como os jovens seminaristas absorviam esses ditames de pensamento e

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

convivência. Tiquinho, aqui, apresenta seus medos, como encara essas restrições enquanto seminarista, enquanto um eleito. Todavia, também divaga sobre as ironias de viver em tais circunstâncias e, principalmente, da hipocrisia social que imperava aquele ambiente. Para ser um escolhido de Deus, antes era necessária a vocação, porém, nem sempre tal manifestação era aceita. Em grande parte das vezes, essa vocação se manifestava a força, ou seja, por pais que fizeram promessas de que seus filhos seriam padres, ou então porque os estudos de um seminarista saíam gratuitos. Assimilando essas ponderações do narrador, já se pode perceber o reduto de vozes sociais que se forma no romance, nos fazendo sempre ancorar-nos em Bakhtin, para podermos sistematizar e investigar o processo dialógico do romance trevisaniano.

Não podemos deixar de notar que, logo no início do capítulo, temos uma fala de Tiquinho que se engendra na teoria bakhtiniana de cronotopo. Neste romance, a pluralidade de vozes e o dialogismo ao qual alude Mikhail Bakhtin¹² estão inteiramente presente. Para o autor:

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

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

— *Tudo se desenvolve num palco. Qual o palco daqueles tempos?*

— **O mesmo local onde me encontro agora.** Época: mais de vinte e cinco anos atrás, quase trinta. E parece ter sido ontem.

— *Quais eram os personagens desse drama já antigo?*

— Meninos e adolescentes, entre 10 e 15 anos de idade, totalizando no máximo umas sessenta cabeças, que pensavam estar ali em atenção a um chamado de Deus para serem seus ministros e representantes. (SILVÉRIO TREVISAN, 2001, p. 23-24). (Grifo nosso).

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

O personagem volta não apenas na memória, mas também no espaço onde as vivera, ocasionando aquilo que Bakhtin descreve como “a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto”. (BAKHTIN, 2010, p. 211). Toma-se, portanto, o espaço, como catalisador do processo de intercessão entre memória e narrativa, entre desejo e consumação. No espaço onde Tiquinho encontra-se agora, antes fora palco para a consumação de um desejo homoerótico intenso, onde o espaço os incitava, os amendrotava, aterrorizando-os e, ao mesmo, fascinando-os com a ideia de que Cristo os abençoava, os dava a sua misericórdia.

Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo, da história. **Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo.** Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. (BAKHTIN, 2010, p. 211). (Grifo nosso).

Durante todo o processo narrativo que Tiquinho engendra, temos o seminário como elemento catalisador. O espaço é sempre o mesmo, local restrito, fechado, onde todo e qualquer sentido se aflora, torna-se mais intenso, fazendo aqueles sessenta meninos se consumirem num cotidiano cheio de encruzilhadas, pesadelos, desejos não realizados, castigos não merecidos. Não por acaso, uma das primeiras coisas que o romance nos apresenta é um mapa, apresentado toda a planta do cenário onde a trama se desenvolverá. A ideia da criação de uma planta como essa apenas reforça a ideia de aprisionamento que o romance constrói. Soa como se o narrador já nos avisasse de imediato que a história de amor que prosseguirá, passará por corredores labirínticos, escadarias, cômodos fechados que, quase sempre, causam angústia e aniquilamento.

Bakhtin desenvolve um conceito de dialogismo que o romance de Silvério Trevisan absorve e desenvolve prolificamente dentro de sua *diegesis*. Dentro do seminário, esse processo dialógico que a narrativa engendra corrobora para que percebamos com mais nitidez esse reduto de vozes que a obra possui. Nesse ambiente, onde a esfera religiosa se mescla à homoerótica, enxerga-se a sociedade como uma plataforma, onde os meninos são instrumentos para que o discurso religioso, moral e ético se disseminem. O seminário se mostra com metáfora da sociedade, do mundo cheio de aporias e repleto de idiossincrasias que, se somadas gradativamente, nos conduzem a um local de desolação. Nele, os protagonistas são os porta-vozes dos “esquecidos”, dos “malditos”, que apenas conseguem materializar o desejo homoerótico quando encarcerados em lugares escuros, claustrofóbicos. Venturelli escreve:

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

Deixar-nos levar pelo seminário como sendo um mero instrumento espacial para os protagonistas de consumirem em seu desejo seria como taparmos os olhos para a imensa representação deste como presentificação da prisão social que as pessoas homoeroticamente inclinadas convivem. O próprio Venturelli atenta para essa leitura, alertando-nos contra o perigo do olhar ingênuo e da sensibilidade interpretativa rasa, afirmando que, para além do espaço ordeiro, há o espaço oculto, que existe camuflado sob os longos corredores, escadarias e estátuas de anjos que, atentos, observam tudo o que se passa.

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

Nesse amálgama de vozes que o romance de Silvério Trevisan estabelece, o seminário se constitui como sendo a voz catalisadora do discurso romanesco que impera na narrativa. É pelo viés do religioso, à portas fechadas, que o amor homoerótico toma forma, se desenha na multiplicidade de vozes que o ambiente exala. Não afirmamos que o seminário e sua representação sagrada sejam capazes de induzir o sentimento homoerótico nos personagens, contudo afirmamos que é através das representações bíblicas que o discurso amoroso se constrói. É um embate entre a religião e o tema da homossexualidade, um jogo de poder em que o mais forte, seja o desejo da carne ou a fé, ocupará mais espaço. A narrativa de **Em nome do desejo** constrói um espaço simbólico que nos faz enxergar que os “homossexuais

habitam o paraíso”, pois o romance homoerótico se presentifica dentro de um território sagrado. Nesse processo de constituição do tema da homossexualidade dentro do romance, o dialogismo entre discursos, esse entrecruzar de contextos, corrobora para a riqueza do projeto estético de Silvério Trevisan.

2.3 O caráter polifônico de *Em nome do desejo*

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

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

O romance de Silvério Trevisan se caracteriza como sendo um romance polifônico, pois em sua narrativa podemos perceber o diálogo entre os discursos, diferindo-o, dessa forma, de um romance monofônico, este caracterizado por textos cujos diálogos são ocultos “sob a aparência de uma única voz”. (PESSOA DE BARROS, 2007, p. 33). Justamente nesse ponto chegamos a uma encruzilhada: o curioso fato de a narrativa deste romance parecer, a primeira vista, com um texto monofônico. A voz principal do discurso romanesco é a de Tiquinho, adulto, rememorando suas aventuras amorosas com Abel. O procedimento discursivo que Silvério Trevisan adota nos coloca perante uma única voz, uma única visão, as de Tiquinho, causando à narrativa um efeito de sentido no qual o texto se “disfarça” de monofônico, disfarce, esse, diluído logo após avançarmos na análise e percebermos que o diálogo da narrativa com outros discursos, seja o da música ou o universo místico de Santa Tereza e São João da Cruz, se evidenciam.

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

A música surge no romance simultaneamente a um pequeno momento de flerte. Parado, do lado de fora do saguão, o personagem ouve os acordes da rapsódia e se embebeda com tamanha beleza acústica. Sua pele quase levita em êxtase, sendo um momento de afirmação poética na construção da personalidade do personagem. Ali, do lado de fora, Tiquinho sente uma rápida atração por um rapaz sentado a sua frente. A Cena é uma das mais imagéticas de todo o romance, revelando a forte imaginação de Tiquinho. Em meio aos acordes, ao som de violino sob o espaço sagrado, o personagem se “embriaga” tornando-se mais suscetível às coisas que o rodeiam. Tiquinho sorve as delícias da música como se esta embalasse sua vida para além do sentido metafórico. A música embalava seu coração. Embevecido pelo som, imaginava, naquele instante, o jovem, que “voluteava pelos ares, ao som dos violinos dolorosos”. (SILVÉRIO TREVISAN, 2001, p. 49).

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

O som instrumental reflete em Tiquinho um estado profundo de gozo, de plenitude. Embalado pelo som dos acordes sagrados, o personagem passa e perpassa diversas camadas do desejo. É na música e seu efeito perturbador que Tiquinho passa a equalizar suas noções

entre o proibido e o não proibido. O som instrumental que o embala o imaginário de Tiquinho, tão profundo, intenso, é um bálsamo às feridas, às chagas que ardem na pele de ambos os amantes. Embora a perspectiva narrativa seja a de Tiquinho com toda a soberania da memória, Abel não foge ao efeito polifônico da música na configuração dialógica do romance. **Em nome do desejo** nos apresenta um ciclo fechado, pois os personagens evidenciados são poucos, embora saibamos que o espaço onde se passa a história seja repleto de outras pessoas. Mas, a narrativa se centra quase que única e exclusivamente em Tiquinho e Abel. Passamos a conhecer Abel pelos olhos de Tiquinho, ou melhor, pela sua memória.

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

— *Por que iniciar estas lembranças com a Rapsódia Húngara Número 2, de Franz Liszt?*

— Por que seus acordes parecem compor, em linhas tortuosas, uma forma de paixão quase patética. Mas principalmente porque tais contorções sonoras **repercutiam no menino Tiquinho** como expressão de sua inadequação pessoal.

— *Tiquinho conhecia música?*

— Não, era apenas sensível a ela, como aliás tantos outros meninos daqueles tempos. O fato é que **a não verbalidade musical lhes permitia interpretações muito subjetivas, tornando-se um perfeito canal de expressão dos sentimentos mais intraduzíveis que pulavam no interior deles.** (SILVÉRIO TREVISAN, 2001, p. 47). (Grifos nossos).

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

Tiquinho é um apaixonado por música, sendo esta afirmação notória no painel romântico construído pela narração. É ao som de violinos que o personagem se aventura por entre os corredores, bolarias, quartos, lugares escuros. A sucessão de fatos construída pelo

narrador nos causa a sensação de estarmos diante uma obra que se apropria de certos elementos do cinema para corroborar em algo que culmine em um efeito estético mais visual. O envolvimento amoroso entre Tiquinho e Abel passa, desta forma, a possuir uma trilha sonora que os acompanha até o desfecho da relação, até o ato de perderem-se um do outro. A música, que preenche toda a narrativa, é um dos elementos artísticos mais interessantes no romance, pois embala os amantes e os consola no ato final do desejo.

Nesta parte do estudo cabe-nos refletir o romance partindo do conceito exposto por Tzvetan Todorov¹³, de sucessão e transformação em narrativas literárias e, tendo como base para análise uma pequena passagem do romance, buscaremos tecer algumas injunções da teoria do autor no texto de Trevisan, acreditando, dessa forma, numa melhor compreensão dos mecanismos narrativos que o narrador utiliza na *diegesis*. A atenção aqui é dada ao capítulo cinco da obra. Capítulo, esse, que narra o encontro de ambos, mais necessariamente a forma como Tiquinho vê Abel pela primeira vez, como se dá o primeiro impacto, que na obra é intitulada de **Do mistério da Santíssima paixão**. Aqui, Tiquinho é incumbido de receber um colega novato que acabara de chegar ao seminário, ou seja, Tiquinho seria o “anjo” de seu colega novato, denominação assim dada aos garotos que são ordenados a mostrar o prédio e as normas do seminário. A passagem a seguir narra o exato momento no qual Tiquinho, estando a espera do desconhecido colega, o avista adentrar o quarto:

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

Este é o momento da revelação, do primeiro olhar, da primeira impressão. Aqui se nota o fascínio pelo qual o personagem Tiquinho encara o colega recém-chegado. O narrador transpassa um lirismo intenso nesse momento, de verdadeira contemplação do outro. Os fatos que se sucederão a partir daí são todos movidos pelo desejo de Tiquinho em estar próximo de

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

Abel, de senti-lo por perto, de tocá-lo. Temos, portanto, nessa passagem, um processo narrativo. A narração de fatos que corroboram para a configuração do sentimento de Tiquinho por Abel. Primeiro o narrador nos descreve Abel, aquele eroticamente visto como **o jardineiro espanhol**, descrevendo o impacto que sua presença causou não somente no espaço ao qual adentrou, mas principalmente no imaginário de Tiquinho, seu anjo. Logo em seguida o narrador nos descreve as situações vivenciadas pelo personagem Tiquinho, tamanha sua perplexidade em relação ao novato. Todorov (1981) nos ajuda na compreensão da narrativa, quando este explica que uma narrativa, um texto literário, não se limita a uma sucessão de fatos, pois não é sempre que se terá a verdade através de um encadeamento cronológico dos fatos.

Se nos ativermos somente ao início da passagem: “Quando casualmente levantou os olhos, viu um quadro espantoso: emoldurado pelo batente da porta do dormitório, o Jardineiro Espanhol chegava com duas pesadas malas” temos aqui um processo descritivo que, partindo da perspectiva de Todorov, não forma necessariamente uma narrativa. A narrativa só passa mesmo a ocorrer quando vimos ocorrer a *mudança*, a *diferença*, ou seja, quando se cria uma nova perspectiva dentro do qual se narra, onde o tempo é recortado em unidades descontínuas. Primeiro tínhamos a chegada do novato, logo após a narrativa efetivamente aparece quando somos postos diante de todo o processo pelo qual Tiquinho, quase em êxtase, é acometido. Todorov esclarece:

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

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

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

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

Durante o processo de chegada de Abel ao quarto onde Tiquinho o esperava, nota-se uma forma de transformação na atitude do personagem, a que podemos chamar de transformação da reação: as atitudes de Tiquinho em relação ao que fazer ou não quando avista a presença de seu pupilo. Entre fazer o pensado (no caso, o correto) há uma transformação onde o oposto acaba por acontecer: “Quando quis dar uns passos adiante, tropeçou” ou então “ficou aguardando o momento em que tudo se desvaneceria. Mas nada” ou ainda “Tentou falar. Nada de voz”. Em todas essas passagens notamos a transformação nas atitudes do personagem Tiquinho, ou seja, o processo de inversão ou passagem pelo qual o personagem é acometido.

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

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

— *Tiquinho vivia fora do mundo?*

— Tiquinho viva em estado de graça. (SILVÉRIO TREVISAN, 2001, p. 143).

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

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

Não há demais espaços no romance, outros locais, territórios adjacentes que poderiam figurar como elementos contrastantes ao estudo da narrativa. Eles não existem, não são mencionados. O seminário impera vigoroso por entre as linhas do discurso romanesco de **Em nome do desejo**. O discurso que o romance engendra toma corpo no local onde as mazelas e paixões foram descobertas pelos jovens amantes. O primeiro parágrafo do romance nos põe frente a um personagem adentrando um local perigoso, doloroso: “Vejo-me entrando no

escuro, como quem penetra um santuário, ansioso por certa luz” (SILVÉRIO TREVISAN, 2001, p. 13). É nesse local, esse **santuário**, que a personagem ativa a memória num fluxo de lembranças contínuo e ininterrupto, em forma de confissão, como se a história narrada fosse um segredo que agora está sendo entregue aos ouvintes.

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

Torna-se cada vez mais evidente que o cronotopo que o teórico russo assimila como artístico-literário se mostra presente na presente investigação, pois no texto em análise “o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história.” (BAKHTIN, 2010, p. 211). O cronotopo no romance de Silvério Trevisan auxilia na demonstração da sucessão de fatos que ocorrem na trama, fatos esses que ocorrem justamente por essa indissolubilidade que as duas instâncias narrativas apresentam dentro da *diegesis*. O momento em que o personagem narra sua história frente ao espelho não deve ser escrito como estático-espacial, pois conforme se lê e Bakhtin, devemos inseri-lo dentro da série temporal dos acontecimentos da trama, ou seja, o ato de Tiquinho rememorar suas desventuras no presente não se concretiza como ato isolado, mas se inclui na série temporal dos acontecimentos narrados.

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

Investigando **Em nome do desejo** percebemos que o cronotopo da estrada é o que se insere na perspectiva narrativa da trama, sendo presentificado pelo seminário, por isso o enxergamos como uma ramificação deste cronotopo. O espaço do seminário aqui é o caminho pelo qual Tiquinho percorre toda a ação do envolvimento amoroso com Abel. O que nos leva até essa afirmação é o caminho pelo qual o personagem principal percorre dentro do romance, que vai desde a apresentação à Cristo, passando pelos amores platônicos que sentia pelos

jovens formosos de outros grupos dentro do seminário, até a chegada ao encontro com Abel, que se dá de forma extremamente imagética, durante o jogo do garrafão.

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

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

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

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

O HOMOEROTISMO EM TRÊS PREMÊNCIAS

3.1 A pele descartável - *prelúdio*

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

3.2 Instância primeira: a vontade de conhecer

É pela narrativa em primeira pessoa que **Em nome do desejo** se perfaz, numa confissão memorialística que o leitor toma por verdade absoluta. Nessas confissões, o personagem revela uma parte do seu passado adormecida no limbo da memória. Tudo quanto se lê é fruto da mente de Tiquinho, de suas vivências e desejos. A construção do personagem Abel, que veremos mais adiante, da mesma forma como tudo que se lê romance é partindo da perspectiva total do narrador, da sua verdade, da sua intensidade de narrar. Não conhecemos a verdade de Abel, ou de qualquer outro personagem citado na história. Tudo se constrói pela verdade do personagem Tiquinho. Nessa condição narrativa, que nos lembra o famoso **Dom casmurro**, de Machado de Assis, do qual a perspectiva narrativa é advinda soberanamente do personagem Bentinho, a ideia de homossexualidade dentro dos parâmetros narratológicos está engendrada às hélices do discurso romanesco. O que percebemos é a preponderância do discurso direto, mais intensificado ainda pelo fato de o romance se caracterizar em um estilo de confissão católica. No romance, o homoerotismo é tecido com conhecimento de causa, por um personagem que conhece o dinamismo dessa condição tendo vivido-a por dentro.

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

A iniciação de Tiquinho no seminário se dá de forma dolorosa, imediata, quase que vulcânica. Uma vez lançado àquela cova de leões, a melhor forma de sobrevivência era a enturmação com pessoas que compunham um estilo parecido com o do personagem. Inerente ao caráter social que permeia o discurso romanesco, um ponto em especial chama a atenção: a

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

— *Como era a panelinha de Tiquinho?*

— Engraçada, porque mantida à base de um sistema de autodefesa que incluía confiança absoluta entre os seus componentes e um vocabulário próprio. [...] o grupo compunha-se de cinco ou seis meninos da mesma classe, que tinham jurado confiar cegamente um no outro e repartiam todos os segredos e problemas mais íntimos, aí incluindo suas paixões. Em maior ou menor grau, eram todos classificados na categoria de “mariquinhas”.

— *O que os aproximou afinal e os tornava tão coesos?*

— O fato de viverem inapelavelmente apaixonados por outros colegas. Seus assuntos prediletos e seus segredos maiores giravam em torno dessas paixões às vezes passageiras, às vezes devastadoras. (SILVÉRIO TREVISAN, 2001, p. 60-61).

Por essa narração adentramos no grupo de Tiquinho, compreendendo o grupo social que este se encaixava dentro do seminário. A narrativa aqui é um espelho da sociedade. Essa afirmação é constatada, pois o autor tem cuidado em estabelecer um painel adjacente ao tema do homoerotismo que represente a sociedade preconceituosa e partidária da qual somos, mesmo que involuntariamente, inseridos. Nesta parte, o tema da amizade imbricada ao homoerotismo é posta em evidência nos levando a compreender que os personagens são, antes de tudo, movidos pelo desejo de se relacionarem, de se protegerem contra o espaço opressor. O que a passagem acima nos mostra é um dado relevante no romance, presentificando a existência de não apenas um tiquinho, mas de vários. Aquele chão sagrado fracionado em

grupos revela a existência de uma sociedade que desde cedo obriga o indivíduo homoeroticamente inclinado a esconder-se, a camuflar-se junto aos outros que também compartilham da mesma situação.

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

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

Iniciado o processo de rememoração por parte de Tiquinho, a primeira parte do romance se centrará nos aspectos técnicos e simbólicos do seminário. Com a visão já panorâmica do cenário dada ao leitor graças ao desenho da planta do seminário no início do romance, o leitor já é de início alertado de que “tratava-se de sessenta meninos encerrados dentro de muros também espirituais, onde se vivia primordialmente para Deus.” (SILVÉRIO TREVISAN, 2001, p. 31). Essa área da obra assume uma das partes mais importantes do romance: a de situar o leitor no terreno em que está pisando. Serve como um demorado prólogo do que está por vir nos capítulos seguintes, nos quais, já conhecedor da funcionalidade do espaço opressor, vemos a complicação da narrativa em planos narratológicos que beiram o cinematográfico. O caráter didático deste intróito romanesco surge de maneira a mistificar ainda mais a relação entre personagens e religião. O narrador, durante quase todo o capítulo, cria um jogo que se regula pela ideia de *pecado e punição*,

mais precisamente da palavra obediência. É pela vontade de conhecer, que Tiquinho se embrenha pelas encruzilhadas do seminário, pelos seus lugares escuros, mofados, cheios de santos. O protagonista está encerrado dentro de um local opressor e carnavalizado, de onde as esporas sociais são mantidas pela ordem da obediência.

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

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

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

A vontade de conhecer não conseguia, na maioria das vezes, proibir a negação do saber. No seminário, o conhecimento era domesticado, regrado. Os seminaristas não tinham

acesso a diversos livros, estes detentores do poder de contaminá-los com o falso prazer do mundo. Em dado momento do romance quando se lê que um aluno fora expulso “porque estava lendo *Os miseráveis*” (SILVÉRIO TREVISAN, 2001, p. 41) é uma demonstração de que as formas de se conhecer o mundo por outras esferas, outras dimensões, era castigada com todo o rigor. A forma como Tiquinho lidava com a vontade conhecer as coisas que o tornavam um ser passível de sorver as delícias do mundo eram particulares e extremamente prazerosas. É, por exemplo, pelo conhecimento da música que o herói embalava seus sentimentos e tentava se posicionar mediante aos ditames do seminário.

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

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

O três tipos de mistérios que o narrador estipula estão intimamente ligados à ideia de corpo, mais necessariamente com a violação deste pelo pecado original realizado com um indivíduo do mesmo sexo. Neste primeiro, o mistério é particular, ligado diretamente ao ato de não ser percebido, mas de observar o amado de forma a se consolar somente com sua presença. Os olhos aqui são o canal para que o corpo se embriagasse com a imagem do amado próxima a sua.

O segundo mistério da santíssima paixão era aquele cuja essência se pautava em uma sensação profunda do corpo: a dor e os seus desdobramentos:

Os mistérios dolorosos eram chatos, ruins: quando se sentia saudades demais e não havia consolo possível, nem que se fechassem os olhos para imaginar o amado chegando; ou quando não se sabia ao certo se o amor ao próximo era correspondido pelo próximo tão imensamente amado; mas o mistério mais doloroso eram amar o próximo com toda a alma e, por causa disso, cometer pecado contra a castidade – como pensar no próximo pelado ou pegar na mão do próximo disfarçadamente ou, já enlouquecido de amor, apalpar o pinto do próximo amadíssimo, durante uma projeção de filme; aí, o mistério ficava perigosíssimo e podia provocar até a expulsão do Seminário, além naturalmente de acarretar um pecado dos mais mortais. (SILVÉRIO TREVISAN, 2001, p. 33).

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

O último mistério que integra essa trinca é o chamado **mistério glorioso**, o mais raro de todos, tido quase como um milagre: “era quando um menino amava o próximo como a si mesmo, e podiam guardar o segredo entre si, com toda confiança, e amar-se incansavelmente, sem medo.” (SILVÉRIO TREVISAN, 2001, p. 33). Esse o mistério da completude, aquele capaz de romper as barreiras do interdito tornando-o pleno, audaz. Para Tiquinho, esse era o mistério que transformava seu corpo em instrumento de intensidade e levitação. Era na intensidade do amor de Abel que Tiquinho resplandecia com cada toque sob sua pele, cada possessão às escuras, entre paredes inaudíveis, que ambos realizavam na busca pela compreensão do mistério que intensificava a carne a aflorava as paixões fazendo do corpo uma casa onde o gozo e os pecados habitam.

Seguindo essa perspectiva analítica que a própria trama nos enreda, ou seja, essa mistificação entre sofrimento e amor, se faz pertinente uma incursão na linha de estudos do escritor Georges Bataille, que realiza um estudo profundo sobre o tema do erótico imbricado à condição humana. Se seguirmos a opinião do francês, temos o erotismo como fenômeno humano, como condição que nos aprova desde a vida até a morte. Essa temática circula o universo literário seja de forma escatológica, como em Sade, visceral, como em Júlio Ribeiro, ou plena, como o próprio Silvério Trevisan. Distinguindo três formas de manifestação erótica: o erotismo dos corpos; do coração e, por último, o erotismo sagrado, Bataille tece um panorama perspicaz sobre a concepção do ser erótico, da intensa e complexa relação entre homem e sexualidade. Essa trinca Batailleana abarca as diferentes formas de exposição que esse tema tem adquirido ao longo do tempo. Diferente do que elabora em seu outro livro, **As**

lágrimas de Eros, no qual associa, de maneira polêmica, dor e gozo, em **O erotismo** lemos a sexualidade sob vários ângulos, enxergando-a como ponte para a compreensão de vários mecanismos distópicos que comumente, seja por medo ou repreensão social, somos levados a crer que se estabeleceram como padrão, um paradigma indestrutível.

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

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

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

Discutindo a ideia de experiência interior, da qual a ideia de interdito e transgressão está intimamente ligada, sendo igual e contraditória a ela, o autor afirma que as imagens eróticas ou religiosas são, para alguns, objeto de desencadeamento de desejo, sendo este direcionado à ideia de transgressão, interdito. Nesse jogo entre lei e sua violação que o erotismo e a religião encontram suas molas-mestras, suas bases. A ótica que **Em nome do desejo** constrói enquanto panorama (homo)erótico/religioso em sua *diegesis*, procurando mostrar que o amor homossexual não é uma violação às leis divinas, construindo desta forma a concepção de junção entre Jesus Cristo e a condição homossexual, fora abordada quase uma década antes por Silvério Trevisan no conto **Testamento de Jônatas deixado a David**, no qual os protagonistas também vivenciam o amor homoerótico também um seminário. Nesse espaço, essa esfera que a narração cria, propicia um estranhamento um tanto polêmico, mais ainda do que o tema da homossexualidade em si. Referimo-nos ao religioso, ao sagrado, ao imaculado, pois a narrativa trevisaniana engessa esses universos de maneira que ambos caminhem juntos, sem esporas, sem feridas: Cristo me habita, eu habito em Cristo. Esse “mundo sagrado é para o homem moderno uma realidade ambígua: sua existência não pode ser negada, e pode-se fazer sua história, mas não é uma realidade apreensível.” (2013, p. 209). A posição de Bataille acerca do sagrado ligado ao erótico corrobora para o painel que se delineia no conto de Trevisan, pois à olhos crus, as atitudes dos dois adolescentes, protagonistas da história, podem ser tidas como sádicas, intensamente transgressoras da sagrada conduta de um seminarista.

3.3 Instância segunda: nos braços do amado

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

As nuances do relacionamento entre os personagens, principalmente as do herói, nos fazem ancorar ainda mais no estudo de Barthes (2003) sobre o discurso amoroso na literatura. O teórico europeu trata da questão do sujeito amoroso estabelecendo significações para diversas atitudes e sensações que envolvam o universo do indivíduo que está apaixonado. Essas atitudes e situações são chamadas de figuras pelo teórico francês, todavia não figuras no sentido retórico da palavra, mas sim no sentido “ginástico, coreográfico [...] de um modo bem mais vivo, o gesto do corpo apanhado em ação, e não contemplado em repouso.” (2003, p. 18). Não por acaso, todo END é subsidiado pela presença dessas figuras que Barthes descreve com precisão aguda, seja a da sedução, a da união, a do corpo do outro, dentre outras, estão presentes dentro desse projeto estético de Silvério Trevisan. Vejamos com mais sensibilidade analítica essa afirmação.

A primeira figura que se impõe no discurso romanesco é a que se caracteriza como **Quero entender**. Na opinião de Barthes (2003, p. 139), “percebendo repentinamente o episódio amoroso como um nó de episódios inexplicáveis e de soluções bloqueadas, o sujeito exclama: “quero entender (o que está acontecendo comigo!)”“. Essa dúvida, essa indagação que sujeito amoroso adquire, está intimamente ligada à noção de medo da descoberta de um estado corporal cujos hormônios passam a não mais nos obedecer. Todas essas perturbações assolam o imaginário do nosso herói e o torna vulnerável às humilhações e traumas que

podem desferir uma ferida no processo de construção de identidade que está em circulação por entre os seminaristas.

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

Não obstante, na figura simbolizada em **Como estava azul o céu**, Barthes descreve-a como sendo um encontro, uma época feliz à primeira sedução que precede as dificuldades de uma relação amorosa. Essa é uma figura bastante reverberante no romance, pois a narração de Tiquinho adulto frente ao seu duplo no espelho, embora saiba do desfecho infeliz com Abel, fala da época da primeira sedução com ares saudosos e febris, já antevendo ao leitor que o se sucederá é uma despedida dolorosa e espinhosa. A questão aqui não é a de olhar o passado e enxergá-lo como algo inalcançável, pecaminoso ou opaco, mas falar do passado de forma a presentificá-lo e buscar nesse momento claro do dia, nesse limiar de céu azul, respostas e consolos não dados ao sujeito amoroso na época feliz subsequente ao primeiro encontro.

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

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

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

O personagem, em vários momentos da narrativa, mergulha no seu ideário de amor romântico e acaba por construir uma realidade subjetiva à situação que realmente está jogando como, por exemplo, quando idealiza Abel ora como “um Jesus cristo de olhos ligeiramente amendoados”, ora como “um jardineiro espanhol”. Nessas corporificações do desejo, a imagem de Abel resplandece e leva o amante a suspirar em outra dimensão espacial, num lugar onde o amor é tido livremente, sem esporas. Leiamos um trecho da mistificação de Tiquinho em torno do amado:

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

A idealização romântica que configura a presença de Abel é tão forte que, por vezes, a figura de Abel chega a ser quase mística, onipresente, simbólica ao extremo. Não nos esquecendo de que toda a construção de Abel se dá pela visão apaixonada e criativa de Tiquinho, cabe-nos compreendê-lo como um personagem que se materializa na trama sempre com requintes líricos e cheios de adjetivos e mistério. Abel é um grande mistério, provavelmente o maior mistério da trama, aquele que surge como um anjo de longas asas e salva Tiquinho da dor, aquele que o leva a conhecer os prazeres carnavais com total intensidade, que o leva a ter sonhos e viver a época mais feliz e memorialística de sua vida para depois

desaparecer tal como surgira: envolto de mistério e encanto, como que voando alto com suas asas para outras terras, outros vales, em busca de um novo pupilo.

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

Ainda na perspectiva proposta por Barthes, uma figura que muito define a personalidade de Abel e que através dela se pode visualizar com maior transparência suas atitudes, se dá pela do **escalpelado**. Conforme Barthes, essa é uma figura que detém “uma sensibilidade própria do sujeito amoroso, que o torna vulnerável, exposto na carne viva aos mais leves ferimentos.” (2003, p. 147). A escolha do termo “escalpelado” para o tratamento de um tema amoroso pode parecer estranho de início, mas essa impressão se dilui na própria explicação do teórico, quando afirma que o sujeito amoroso está “exposto na carne viva” aos ferimentos de uma relação romântica. Neste horizonte, não podemos nos esquecer que tal figura, no romance configurado como Tiquinho, sente essas feridas, esse escalpelamento de uma maneira muito mais intensa e reverberante, pois aqui tratamos de um relacionamento homoerótico, entre adolescentes que estão em plena fase de descoberta do corpo, num contexto moral e religioso bastante rígido e dilacerante.

Justamente por essa concepção de intensidade é que chegamos à segunda instância do desejo dentro da *diegesis*. Nessa segunda instância, momento em que a configuração homoerótica se dá pelo relacionamento amoroso entre os protagonistas, já tendo passado pela fase do conhecimento dentro do seminário, os personagens da história se emaranham em situações eróticas, deixando de apresentar personagens secundários, fato bastante recorrente na primeira metade do livro. O foco do romance agora se centra primordialmente na narração do envolvimento amoroso entre Tiquinho e Abel e em que circunstâncias isso ocorre.

Nos braços do amado e pelo magnetismo que o ato de estar próximo um do outro exerce é que podemos compreender a tonalidade do desejo homoerótico que a trama se põe a

delinear. Se nos ativermos à perspectiva de que “toda a narrativa é um mistério” (TACCA, 1978, p.15), e que o romance é sua forma mais completa de dissolução da realidade, **Em nome do desejo** passa a figurar como um relato ficcional quase que diarístico, um caderno de memórias que começa a ser desfiado como se o mistério da forma romanesca se intrincasse ao mistério da vida do personagem.

Nessa segunda instância, o que prepondera mais no romance é a ideia de transgressão, de interdito. O romance, após a entrada do personagem Abel das memórias do narrador, passa e associar o homoerotismo com atos de violação à norma vigente. Utilizando metáforas bíblicas como pano de fundo para as aventuras do protagonista, o narrador nos descreve o seu envolvimento sempre com a proibição iminente, com o castigo da expulsão do céu, do paraíso: “o expulso do paraíso ficava isolado e incomunicável enquanto seus pais não o viessem buscar [...] era atirado ao “Mundo”.” (SILVÉRIO TREVISAN, 2001, p. 40). O medo da expulsão do seminário assola o imaginário não apenas do herói, mas também de todos os seminaristas.

Característica importante do romance, essa capacidade de associar dados não somente religiosos, como também o discurso social que entrecruza e perfaz toda a forma romanesca da obra, o elemento social a que Cândido (2011) descreve está presente em toda a *diegesis*, se insere no discurso homoerótico do romance, juncionando esse tema espinhoso com exemplos da sociedade discriminadora, intolerante. Conforme fora dito no capítulo anterior, o seminário, tido na narrativa como espelho da sociedade intransigente, é assolado por exemplos sociais, ou seja, as minorias que habitam a margem.

Cabe-nos nesse momento percebermos a relevância do que se chama por desejo dentro do estudo do romance e a dinâmica que ocorre dentro da narrativa por meio da pareação entre desejo e transgressão. Na opinião de Dumoulié:

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

O campo do erotismo e suas manifestações próprias, tais como o homoerotismo circula por entre a plataforma do bem e do mal, sendo intimamente ligado a ideia de transgressão, de violação do que se preserva original. O desejo, esse manifesto que advém do erotismo, se revela como mola-mestra do jogo de sedução entre os indivíduos que vivenciam o desejo da carne e a violação do corpo. Dumoulié prossegue discutindo as categorias entre

desejo forte e fraco. Para a autora, “o desejo fraco e inibido se agarra ao prazer, ao desfrute de um objeto. O desejo forte vê em cada objeto a oportunidade de se ver arrastado “a loucos gastos e cair na ruína”.” (DUMOULIÉ, 1999, p. 283). Entendemos a posição do personagem Tiquinho como o que autora descreve como “desejo forte”, aquele se desfaz nos atos da carne e vibra com as sensações do delírio.

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

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

A amizade dentro do seminário é uma das premências do desejo dentro da narrativa. Ela se estabelece como um prelúdio do homoerotismo, ou seja, figurando como processo antecipatório de uma relação homoerótica. Na subdivisão dos personagens nos grupos dos quais cada sapinho ou veterano pertencia, o que se nota é a relevância social que cada grupo detinha. Nessa perspectiva percebemos que quando se trata de um meio social cujo conceito de heteronormatividade impera

“a existência de grupos sociais fora do controle só pode provocar temor e desconfiança, grupos que operam em segredo, possuidores de uma posição incerta, capazes de ameaçar o *status quo*.” (ORTEGA, 2002, p. 88). Nesse viés, as atitudes de Tiquinho antes do envolvimento amoroso se cerca pelo contexto da amizade. Desde a incumbência de recepcionar Abel, até as investidas noturnas e diurnas no intuito de estar próximo do novo seminarista, o herói percorre os degraus de um ritual de sedução que possui intróito, desenvolvimento e fim.

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

— *Tiquinho foi obrigado a realizar muitos sacrifícios de amor?*

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

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

Nessas situações nas quais o casal se vê imerso, a posição social do romance se mostra cada vez mais, pois são claramente exemplos sociais da forma como a figura do homossexual é isolado ou mascarado dentro da sociedade, precisando redimensionar seus atos de maneira a esconder-se, camuflar-se numa pele que não é a sua, numa postura ditada pela voz maior dentro da civilização. Fica-se, portanto, à margem de tudo, inclusive da vida. Sobre esse assunto Candido (2011, p. 42) explica que “tanto quanto os valores, as técnicas de comunicação de que a sociedade dispõe influenciam na obra, sobretudo na forma, e, através

dela, nas suas possibilidades de atuação no meio”. Essas técnicas e valores que o autor menciona são vistos no romance, principalmente no exemplo dos grupos dito acima, pois a escrita de Silvério Trevisan e sua posição enquanto artista faz da obra um romance de cunho social.

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

Uma vez reconhecidos como tais, os artistas podem permanecer desligados entre si ou vincular-se, seja por meio de uma consciência comum, seja pela formação de grupos geralmente determinados pela técnica. Esta é, em grau maior ou menor, pressuposto de toda a arte, envolvendo uma série de fórmulas e modos de fazer que, uma vez estabelecidos, devem ser conservados e transmitidos. (2011, p.38).

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

3.4 Instância terceira: a ânsia de reconstruir

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

É pela ânsia de reconstruir o passado, a relação amorosa com o colega de seminário, que o narrador-personagem retorna ao antigo local da adolescência e empreende um retorno memorialístico aos tempos de outrora. Tiquinho, já adulto, em torno dos seus quarenta anos, deseja reencontrar Abel, reconstruir o que fora perdido, tomado de si na adolescência. Apoiado na memória e em toda a força que as lembranças possuem, o personagem consegue, mesmo que abstratamente, reerguer o passado e pô-lo à frente de seus olhos, voltando (dessa vez como observador) à época cujos “mistérios eram coisas para além da imaginação dos eleitos, e superiores à sua razão.” (SILVÉRIO TREVISAN, 2001, p. 31). A ânsia de reconstrução do passado figura como a instância onde o desejo, que estava adormecido, não suporta a pleora da carne e acaba por assumir o comando o sujeito amoroso.

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

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

Vemos a entrada do personagem no quarto que lhe fora oferecido, o momento exato de sua aproximação com o passado. A decoração do ambiente é austera, rústica, com poucos

sinais de requinte. A narração é extremamente detalhista na descrição do espaço e atos do personagem, como se fosse necessário a absorção de cada minúcia do momento estabelecido para podermos assimilar o ato de se contar a história vivida. O narrador sabe e, portanto, contará suas memórias num jorro cheio de coragem e vicissitudes. Esse mesmo narrador-memorialista quer contar o que viveu, pois nessa posição de contar pode reviver e presentificar o passado. Desta forma “aquilo que se sabe pode ser explorado a partir do fim, visto de fora ou de dentro, percorrido em infinitas direções” (TACCA, 1978, p. 62). Nessas possibilidades narrativas que o a forma romanesca possui, Silvério Trevisan opta por iniciar **Em nome do desejo** do fim, mais especificadamente do fim do desejo, de uma parte da vida do personagem em que o desejo homoerótico estava camuflado, interiorizado. É em nome do desejo que Tiquinho vai de encontro a Abel bem no fundo de suas memórias, num lugar onde a carne ainda vibra.

A configuração do tripé do desejo que a trama engendra retoma algumas considerações acerca da força que o papel do narrador assume dentro da trama. Nas palavras de Tacca (1978, p. 65), “basicamente, a voz do narrador constitui a única realidade do relato. É o eixo do romance”. Um ponto que não podemos nos esquecer dentro desse projeto estético é o fato de que Tiquinho, esse narrador absoluto do romance, tece a narrativa em primeira pessoa, contudo não podemos caracterizar esse narrador como um narrador que “está participando da história”, pois ele não está. O que ocorre é a narração de “alguém que participou da história” e que agora ocupa uma posição privilegiada de narração para contar uma parte da sua vida, mas dessa vez como observador. Tiquinho não narra os acontecimentos em seus momentos inéditos, mas sim os conta estando agora como um homem maduro, lembrando de uma época de descoberta, de afloramento do conhecimento e do amor.

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

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

A necessidade do personagem em reconstruir sua vida pós-seminário em um curto e único bloco de texto não se dá por acaso. Tal fato figura como se o narrador pretendesse nos mostrar a insignificância da vida quando se relega o desejo que assola o indivíduo. Resumindo toda a sua vida de forma rápida e concisa, o narrador compreende que uma vida

disfarçada dificilmente alcançará a satisfação. A figura do homossexual direcionada a um pai de família não é inédita na escrita de Silvério Trevisan, pois anos antes o escritor já demonstrava habilidade em versar sobre esse assunto. No conto **O amigo do meu tio**¹⁴, por exemplo, o protagonista também é um homem maduro, pai de família, estruturado, que decide reencontrar um amigo da época da faculdade. O reencontro traz a tona desejos e sentimentos do passado que afloram à flor da pele e acabam por romper num clímax cuja explosão sentimental de um deles é intensa. Tudo é visto e narrado pelo sobrinho, agora adulto, mas que rememora essa passagem da vida em função de saber que seu tio, após o reencontro, não é mais o mesmo, “que se enfiou na biblioteca e não sai de lá por nada. Que toma uísque o dia inteiro, velho que nem ele só”. (SILVERIO TREVISAN, 1976, p. 17). Da mesma maneira como trabalha com Tiquinho e Abel, Silvério Trevisan enxerga no pai de família a representação mais verossímil da mortificação do desejo homoerótico no indivíduo.

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

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

¹⁴ Uma análise mais detida e completa sobre esse conto é encontrada num artigo escrito por mim em 2013, intitulado **O amigo do meu tio: João Silvério Trevisan e o tema do homoerotismo**. Disponível no site: www.ppgel.com.br/revistaathena.

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

— *De anjo bom, Abel tornara-se um anjo rebelde?*

— Sem dúvida. Tiquinho sentia-se traído. Abel lhe parecia um anjo mau que se rebelara contra seu amor, por pura venalidade.

— *Teve desejos de punir esse anjo rebelde?*

— Dali por diante, Tiquinho entregou-se totalmente à tarefa de vingança. Aquele amor que tinham vivido era radical demais para se deixar perder sem uma reação contrária, em igual intensidade. Queria punir, ferozmente, calculadamente. Como um Deus inflexível e sábio. (SILVÉRIO TREVISAN, 2001, p. 215).

Partindo desse ponto, veremos o ódio nas atitudes do personagem. O desejo reveste-se de amargura e tentará contra o desejado. A vingança de Tiquinho ocorre durante um apagão no seminário. Na escuridão da noite e com as lâmpadas apagadas por tempo indeterminado, os seminaristas entram em baderna geral, quase um motim. Uma enorme gritaria se sucede em meio a uma bagunça generalizada, na qual seminaristas ficam nus, sendo encobertos pela escuridão. Essa fora a oportunidade perfeita para o plano de vingança de Tiquinho, pois Abel fora um dos rebeldes que estava sem roupas, pulando pelas camas:

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

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

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

INFLEXÕES ACERCA DAS PREMÊNCIAS

4.1 O mundo imaginado e o mundo afanado

[...] o Amor é dos deuses o mais antigo, o mais honrado e o mais poderoso para a aquisição da virtude e da felicidade entre os homens, tanto em sua vida como após sua morte¹⁵.

Explicitadas as premências reguladoras do desejo homoerótico dentro do romance, aportamos num espaço analítico que se relaciona com tais instâncias, nos dando abertura para algumas inflexões dentro do tripé homoerótico que **Em nome do desejo** desenvolve. Referimo-nos, nesse enquadramento, ao universo particular que o personagem Tiquinho constrói devido o seu estado amoroso. As atitudes do personagem são, quase sempre, precedidas de um estado de êxtase emocional, de elevação espiritual, que culminam, na maioria das vezes, num processo de degradação futura do personagem, pois o romance acaba por desenvolver uma concepção de que aquilo que se imagina e/ou idealiza, dificilmente é tido sob o prisma da compensação. Em Tiquinho, esse pós-imagético se dá em vias de desolação. Algumas ponderações a esse respeito já forma aludidas durante a análise, mas sentimos a necessidade de, nessa última etapa da pesquisa, percebemos com mais clareza como a imaginação do personagem Tiquinho se desenvolve dentro da *diegesis*.

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

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

¹⁵ PLATÃO, **O banquete**. Vide bibliografia.

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

A paixão amorosa é um delírio; mas o delírio não é estranho; todo mundo fala dele, já está domesticado. O que é enigmático é *a perda do delírio* [...] No luto do real, é a “prova da realidade” que me mostra que o objeto amado cessou de existir. No luto amoroso o objeto não está nem morto nem afastado. Sou eu quem decide que sua imagem deve morrer (e nesta morte, irei talvez ao ponto de escondê-la dele próprio). (BARTHES, 2003, p.185-86). (Itálico do autor).

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

— *Tiquinho sonhava com Abel?*

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

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

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

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

O pesquisador Rodolfo Franconi que realiza um estudo sobre as relações entre erotismo e poder, destaca um fator importante dentro do contexto analítico aqui concebido:

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

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

A próxima figura a ser destacada dentro do romance é a que Barthes intitula como a figura **dos óculos escuros**.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

— *Quais eram os planos?*

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

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

4.2 O sexo em quatro atos

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

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

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

orgia praticada entre um grupo de seminaristas) não fora especificada pelo narrador, pois este mesmo não sabia em detalhes o ocorrido, a primeira descrição de como o sexo era vivido no seminário é dada ao leitor pelo narrar da masturbação.

— *E a masturbação: era uma forma corrente de exercitar o gozo na solidão?*

— Podia se falar em verdadeira epidemia, na verdade. Masturbar-se era não apenas “bater punheta”, mas também “matar jacaré” e “tocar bronha”. Naquele tempo, o terror do fogo eterno equiparava-se à impetuosidade com que o magma jorrava dos pequenos corpos ansiosos de santidade e prazer. (SILVÉRIO TREVISAN, 2001, p. 74).

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

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

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

— *O sexo era onipresente, naqueles tempos?*

— **Além de onipresente, o sexo ali era polivalente**, como se viu, mesmo contra a vontade inflexível e, muitas vezes, a ira manifesta de Deus. Os sermões insistiam sobre isso, as palestras regulares do Reitor e do padre espiritual também. A pureza era a virtude que fertilizava o terreno das outras. (SILVÉRIO TREVISAN, 2001, p. 76). (Grifo nosso).

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

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

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

Aportamos, portanto, no segundo ato: a ideia de Cristo, mais necessariamente a imagem de Jesus Cristo que predominava na mente de Tiquinho. É nela que se concentra o segundo movimento que configura a presença do ato sexual dentro do romance, pois através da masturbação vem a culpa e, por esta, o acolhimento em Jesus, como um protetor, um bálsamo. Não é necessário que nos delonguemos sobre o poder de imaginação que o

personagem possuía, pois nessa etapa final da pesquisa isto já está mais que explicitado, portanto o sagrado no romance vem moldado como em tons eróticos, mas é necessário cuidado nessa argumentação para que não caiamos na perigosa interpretação de que o autor e/ou o narrador constrói um Deus homossexual. Distante disso. O que consideramos aqui é que, no imaginário de um jovem Tiquinho, Jesus Cristo se presentifica ora como redentor de seus pecados, ora como aprovador de sua relação amorosa com Abel.

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

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

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

Nesta passagem da narrativa temos o momento no qual o protagonista lava os pés do protagonista Marcelo, em uma referência clara ao texto bíblico, mas aqui somos postos frente a um contexto onde o homoerotismo é representado pelo viés da religião, sendo talhado com uma elegância e cuidado. Da mesma forma como em **Em nome do desejo**, não é uma apropriação hostil e desmerecedora da bíblia, mas uma maneira de o narrador alertar o leitor de que o desejo não deve ser refreado, contido, mas vivenciado, sentido.

Durante todo o romance há a associação de Abel como uma entidade de outra dimensão, como se o personagem não houvesse surgido por acaso, tendo sua existência sido causada por algo pré-estabelecido, esperado. A narração nos evidencia um protagonista que em constante dúvida em relação a Jesus. Essas mesmas dúvidas são o que dão forma para o segundo ato em análise. Nas perguntas lançados pelo duplo no espelho, as respostas, sem que nos esqueçamos, são ditas pelo Tiquinho adulto, já maduro.

— *Era assim apaixonado o amor de Tiquinho por Jesus?*

— [...] Tiquinho amava com paixão. Mas desconhecia (e inquietava-o) a natureza do amor expresso por Jesus: amai-vos uns aos outros como eu vos amei. Que amor

seria esse? Jesus Cristo amaria com a mesma severidade dos velhos superiores? Nesse caso, como permitiria que o apóstolo João recostasse a cabeça em seu peito, se eram proibidos os toques uns aos outros? (SILVÉRIO TREVISAN, 2001, p. 123).

Através desses e de outros questionamentos a homoerotização de um cristo imaginado pelo personagem se concretiza. O Eros exerce influência direta na construção da percepção imagética do messias, alicerçando o sexo dentro do romance como um fator que se liga não somente ao corpo, mas também ao espírito. Se o protagonista na infância se indaga desta maneira, o adulto que revive as memórias não faz julgamentos, tecendo-as sem realizar concessões ou respostas.

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

Bataille (2013) aborda a questão da beleza dentro do contexto do erotismo e, dentre outros pontos, argumenta que a beleza é de cunho extremamente subjetivo, variando de acordo com o indivíduo que a aprecia. O autor constrói uma argumentação na qual avalia o contexto do belo ligado ao humano sempre condicionado a uma espécie de animalização do indivíduo, como se a visão da beleza humana estivesse interligada à condição animal. Para abordar essa questão, ele utiliza-se do sexo feminino como matéria e afirma que a imagem da mulher não seria catalisadora de desejo se esta não tivesse em si um aspecto animal. Chega a ser curioso o aspecto revelado pelo autor: as partes íntimas, pudendas, animais. Percebemos, portanto, que a sexualidade humana, para Bataille, está intimamente ligada ao instinto, a uma animalização da qual o homem é fruto, não podendo se esquivar dessas condições.

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

Por último, se descortina o último dos quatro atos configuradores do sexo dentro do romance. Nada mais natural de que este fosse o sexo propriamente dito, a relação sexual que se dá entre os personagens. Após a trinca iniciatória, há o envolvimento amoroso, o desejo em chamas, a fusão dos corpos. O sexo em **Em nome do desejo** é, conforme visto no decorrer da pesquisa, uma representação do poder masculino. Tiquinho é a representação do *passivo*, enquanto Abel o *ativo*. Esses papéis são bem delineados na trama, mas acabam por acarretar no protagonista uma espécie de tristeza, como se fosse obrigado, por toda a eternidade, a subjugar a Abel. Vejamos:

— *Como se configurava essa dicotomia na cabeça de Tico?*

— **A mesma entre o macho (Abel) e a fêmea (Tiquinho), coisa que o torturava e enchia de ressentimentos.** Por exemplo, temia muito compreensivamente que Abel o deixasse de amar e não o respeitasse mais ao comprovar que seu amigo não passava de um fresquinho. (SILVÉRIO TREVISAN, 2001, p. 194). (Grifo nosso).

A divisão dos papéis é exata, sem redomas, deixando clara ao leitor a ideia de poder entre os amantes. Já se nota, partindo dessa narração, que a manifestação estética que o sexo atingirá na narrativa não será contemplativa ou pura. Ela surge como pecaminosa, transgressora, um sexo proibido, corrosivo, que é visto ao todo o instante pelas estátuas de anjos ao longo do seminário. Embora exista a culpa por parte de Tiquinho, a relação sexual entre ambos fincou-se em sua memória, em seu próprio corpo feito cicatriz. Não fora pela básica vontade da curiosidade que os jovens violaram a regra da castidade e não se tornaram *eleitos*. Fora pelo desejo, pela ânsia por algo que já se previa indissolúvel, demasiado forte. As marcas desse passado, não por acaso, pesam ao protagonista e o faz regressar ao local não somente da edificação, mas das ruínas do seu relacionamento amoroso. Se há uma reconstrução possível, isso não nos é mostrado, mas se o regresso ao passado não cura feridas, ao menos as revive, trazendo o que um dia fora felicidade de volta ao nosso imaginário.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

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

Um dos fatores que chamou a atenção durante nossa investigação se deu através de como a sexualidade é tida dentro cenário romanesco. Buscamos, como intróito à análise, uma passagem por entre a história da sexualidade, com um posicionamento que nos evidenciou que o erótico, independente da época, está condicionado a fatores histórico-sexuais que foram sendo passados de geração a geração havendo uma politização do sexo, mesclando-o a contextos que o envolvem a poder e dominação. A forma como a literatura absorvera a (homo)sexualidade através dos tempos é vista em **Em nome do desejo**, contudo numa espécie de fábula, na qual o sonho, a imaginação e a aventura são a mola-mestra da narrativa.

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

A *diegesis* romanesca nos coloca frente a um discurso metafórico que une religião ao tema do homoerotismo, sendo a partir dessa perspectiva que a narrativa toma fôlego. Se na fase inicial da obra o leitor é apresentado ao seminário, na segunda conhecemos Abel e, paulatinamente, pelas memórias de Tiquinho, como esse personagem se constrói mediante o olhar do outro. É nesse processo de configuração do personagem que o discurso da narrativa

toma corpo e passamos a compreender o desejo, o delírio que toma conta dos personagens, principalmente de Tiquinho. O homoerotismo, aqui, é levado de maneira suave, sem exageros, não apelativa dando-nos à convicção de que o romance não se presta a nenhum tipo de maniqueísmo. O que o texto de Trevisan nos passa é a história de um desejo que brota inicialmente do coração de um menino, ainda ingênuo, mas carregado de sinceridade.

O primeiro resultado analítico a que chegamos fora a de que **Em nome do desejo** pode ser considerado como um romance polifônico, conforme investigação realizada no segundo capítulo. O se percebe no romance é de que, partindo do dialogismo interno do texto, há uma conexão com outros discursos que estão imanentes à obra, tornando-a um reduto de vozes sociais intenso e potencializado por discursos polêmicos ainda considerados como *não dizíveis*. Partindo da imersão investigativa que realizamos no intuito de circunspecionar a tessitura do amor homoerótico no romance, pudemos notar a prevalência de três instâncias que regulam essa questão estética dentro do romance. Esses estágios da configuração do homoerotismo foram perceptíveis somente após a análise realizada acerca da polifonia, pois fora graças a uma investigação detida sobre a questão interna do romance que podemos chegar a esses dados, enxergando a construção narratológica solidificada num processo dialógico, polifônico sendo estratificados em etapas quanto à edificação do homoerotismo não apenas nos personagens, mas no espaço que os cerca.

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

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

Bibliografia

Do autor:

TREVISAN, João Silvério. **Testamento de Jônatas deixado a David**. São Paulo: Brasiliense, 1976.

_____. **Vagas notícias de Melinha Marchiotti**. São Paulo: Global, 1984.

_____. **O livro do avesso/O avesso do livro**. São Paulo: Ars Poética, 1992.

_____. **Troços e destroços**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

_____. **Em nome do desejo**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

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

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

Sobre o autor:

COSTA CRUZ, Rosemário da. **O risco à beira do abismo: homoafetividade e crítica da cultura em João Silvério Trevisan**. 207 f. 2007 (Mestrado em Letras e Linguística) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, 2007.

MARQUES JUNIOR, José Nelson. **Encontrando o céu que um dia me prometeste: um estudo sobre a formação da identidade masculina no romance Em nome do desejo, de João Silvério Trevisan**. 87 f. 2007 (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2007.

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

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

Gerais:

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

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

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

- AZEVEDO, Aluizio. **O cortiço**. 33ª ed. São Paulo: Ática, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 2010.
- _____. **Estética da criação verbal**. 6ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- _____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2013.
- BARCELLOS, José Carlos. **Literatura e homoerotismo em questão**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BATAILLE, Georges. **A parte maldita** - precedida de a noção de dispêndio. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- _____. **As lágrimas de Eros**. São Paulo: Sistema solar, 2012.
- _____. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BAUDRILLARD, Jean. **À sombra das maiorias silenciosas**: o fim do social e o surgimento das massas. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- BOSI, Alfredo. **Céu, Inferno**: ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2003.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 35ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BULHOES, Marcelo Magalhães. **Leituras do desejo**: o erotismo no romance naturalista brasileiro. São Paulo: Edusp, 2003.
- CAMINHA, Adolfo. **Bom crioulo**. São Paulo, Hedra, 2009.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 12ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.
- CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2004.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. **Eros travestido**: um estudo do erotismo no realismo burguês brasileiro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1985.
- COSTA, Jurandir Freire. **A face e o verso**: estudos sobre o homoerotismo II. São Paulo: Escuta, 1995.
- COSTA, Jurandir Freire. **A inocência e o vício** – estudos sobre o homoerotismo. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.
- DOURADO, Autran. Três histórias no internato. In: **Solidão Solitude**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- DUMOULIÉ, Camille. **O desejo**. Petrópolis – RJ: Vozes, 2005.
- DURIGAN, Jesus Antônio. **Erotismo e literatura**. São Paulo: Ática, 1985.
- FARACO, Carlos Alberto et. al. **Diálogos com Bakhtin**. Curitiba, Editora UFPR, 2007.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**: Sodoma e Gomorra. São Paulo: Globo, 2005, (v. 4).

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina, 2014.

SOUZA, Warley Matias de. **Literatura homoerótica**: o homoerotismo em seis narrativas brasileiras. 142 f. 2010. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2010. Disponível em:
<<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ECAP-8BRF39>> Acesso em 10/05/2013.

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

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

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

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

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