

DEIXE-ME TOCÁ-LO MAIS UMA VEZ: O
DISCURSO HOMOERÓTICO NO ROMANCE *EM
NOME DO DESEJO*, DE JOÃO SILVÉRIO TREVISAN
LET ME PLAY IT ONE MORE TIME: THE HOMOEROTIC
DISCOURSE IN ROMANCE *EM NOME DO DESEJO*, BY
JOÃO SILVÉRIO TREVISAN

SAMUEL LIMA DA SILVA*
WALNICE APARECIDA MATOS VILALVA**
EMERSON DA CRUZ INÁCIO***

Resumo: Este artigo investiga o romance *Em nome do desejo*, do escritor paulista João Silvério Trevisan, tendo como pedra de toque, primordialmente, a teoria bakhtiniana sobre o romance polifônico. Concomitantemente, são averiguadas questões concernentes ao homoerotismo literário, que, no romance em questão, articula-se junto à religião, à adolescência e ao abandono.

Palavras-chave: *Em nome do desejo*, Joao Silvério Trevisan, romance, homoerotismo

Abstract: This article investigates the novel *Em nome do desejo*, of the São Paulo writer João Silvério Trevisan, having as touchstone, primordially, the Bakhtinian theory on the polyphonic novel. At the same time, questions concerning literary homoeroticism, which, in the novel in question, are articulated with religion, adolescence and abandonment are investigated.

Keywords: *Em nome do desejo*, Joao Silvério Trevisan, novel, homoeroticism

* Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso (PPGEL/ UNEMAT)

** Professora da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT).

*** Professor da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP).

As vozes em Silvério Trevisan

Concebemos *Em nome do desejo* como uma representação ativa do processo – não apenas dialógico, mas polifônico – que Mikhail Bakhtin empreende em seu estudo acerca dessa questão. Tiquinho é o protagonista do romance; aquele que retorna ao seminário após quarenta anos, em busca de 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 romanesco. Bakhtin considera o dialogismo como o princípio constituidor da linguagem, afirmando que nenhum tipo de discurso é individual, pois, além de este se constituir entre dois interlocutores (seres sociais), não pode ser isolado em sua totalidade, mas sim mantendo conexões, suas relações com demais discursos.

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

É em meio às dúvidas e incertezas dos personagens que a sinfonia de vozes sociais afirmada por Mikhail Bakhtin toma corpo e reveste o discurso romanesco de João Silvério Trevisan. Temos, portanto, a partir dessa asseveração, a compreensão do romance de Trevisan¹ como um compêndio de vozes que se inter-relacionam, constituindo um amálgama que causa, além de uma intensa habilidade

¹ Este artigo é uma súmula de minha (Samuel Lima da Silva) dissertação de mestrado, defendida em 2014 junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado do Mato Grosso, *campus* de Tangará da Serra.

narrativa, um painel em que estão presentes diversos temas sociais. O romance, justamente por ceder voz a um discurso amoroso entre dois jovens seminaristas, coloca-nos frente a uma realidade que abarca não apenas questões ideológicas, mas também metafísicas.

Em nome do desejo passa a tomar forma a partir do segundo capítulo, intitulado “Da obediência e outros mistérios”. É justamente nesta parte da obra que o processo de rememoração 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 em que “o coração era exatamente uma colcha feita de puros mistérios” (TREVISAN, 2001, p. 27). O Tiquinho do espelho dialoga com o Tiquinho entrevistado, em um jogo de perguntas e respostas, prática assídua no catecismo, fazendo, desta forma, com que o leitor tenha acesso aos acontecimentos que fizeram de Tiquinho, atualmente aos quarenta anos, um homem amargo, vítima do sistema, enclausurado em si mesmo.

Partindo-se do viés narrativo é que se constrói a identidade de Abel, bem como a configuração de como se dava a rotina dos seminaristas; enquanto o narrador-protagonista desfia suas lembranças, é possível perceber o modo como funciona o cotidiano do seminário. É como se Tiquinho, agora maduro, convidasse-nos para uma conversa em que nos está sendo mostrada uma parte de sua vida que fora vivida com a máxima intensidade possível. O contar, aqui, torna-se olhar por meio do interior do personagem: lembro, portanto, sofro. O que devemos assimilar é que, nesse processo narrativo acerca de seu sentimento por seu colega, o personagem cria um discurso na narrativa que mescla as linguagens religiosa, erótica e inocente, todas condensadas em um só esquema, um só jogo, formando um campo semântico de metáforas em que o discurso atinge um patamar elegante – e, principalmente, bem construído. A arte de narrar a história, por parte do personagem, provém do fato de tê-la efetivamente vivido, e, agora, na maturidade, revivê-la com a mais verdadeira das condições:

Esforçou-se para vencer o aspecto terreno e amar a Deus com maior dedicação. Por um certo período, chegou a frear seu idílio com Abel, para mortificar-se. Voltou a passar longas horas na capela, meditando sobre a Ressurreição da Carne, quando não poderia ficar eternamente ao lado de Abel. Mas, à força de tanto meditar, chegou à conclusão óbvia de que a Ressurreição da Carne ia demorar demais.

Entre ele e Abel haveria uma eternidade de distância, enquanto isso – o que equivaleria a trocar o Paraíso da finitude por um inferno sem fim. (TREVISAN, 2001, p. 157) (grifo nosso)

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

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

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

Há uma passagem em particular que chama a atenção para esse fato: durante o recreio, um dos grandes receios de Tiquinho era o temível jogo dos garrafões, do qual nunca conseguira se livrar, sendo vítima principal dos demais colegas, pois, estes, por serem mais velhos e fortes, massacravam-no. Em um desses jogos, Tiquinho fora acuado, e, para se defender, encostou-se a um muro e se protegeu contra as inúmeras surras de pelotas de cola seca: “Encostou-se a uma co-

luna e lá ficou, procurando proteger o rosto com os braços levantados e lá ficou posando como um pequenino São Sebastião atingido por seus soldados cruéis” (TREVISAN, 2001, p. 158). No meio da cena de horror, Tiquinho, entre lágrimas, defendendo-se como podia, apenas aguardando o fim daquilo; eis, então, que surge, abrindo espaço por entre a multidão que o mutilava, Abel, envolto pela narrativa em uma luminosidade quase que sublime:

Como por encanto, foi se abrindo um corredor entre os furiosos atacantes e Tiquinho viu se aproximar, borrada pela interferência das lágrimas, a figura do Jardineiro Espanhol em pessoa. Distribuindo murros e cotoveladas, Abel chegou até Tiquinho e retirou-o dali, sob as vaias dos atacantes que, no entanto, não ousaram desferir-lhe um único golpe. Tiquinho chorava com todas as comportas abertas. Mas a qualidade de seus soluços foi se transformando a medida que Abel o levava para longe dali. No porão, ao lado da bolaria, Abel abraçou-o. Parado no tempo, Tiquinho passou a chorar de intensa felicidade, com a cabeça recostada no peito de Jesus. (ibid., p. 158-159)

Com efeito, este é mais um dos momentos em que Tiquinho vislumbra a imagem de Abel, corporificando-a como algo divino, eterno. Primeiramente, há o instante do sofrimento, do apedrejamento, da angústia, para, logo em seguida, vir a surgir o redentor, aquele que retira e salva o oprimido das garras do opressor; este trecho nos remete à passagem bíblica em que Jesus salva a prostituta Maria Madalena. Tiquinho, então, converte o choro em alegria e recosta-se ao peito de seu salvador, em um êxtase sem igual. Este é o primeiro contato dos personagens no que se refere ao toque, sendo o momento em que o corpo de Tiquinho arde de desejo e fúria. Para Tiquinho, Deus não existia nesses instantes, ele desaparecia, consumia-se em sua condição abstrata: “Tratava-se justamente dos momentos em que Deus nada podia fazer por ser abstrato, ambíguo, deixava de ter significado em situações muito concretas” (ibid., p. 158). 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.

Assim, esse encontro dos personagens pode ser compreendido como o pilar para todos os acontecimentos que se seguirão no romance. Este é o primeiro

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

[...] seus olhos desviavam-se de Abel como se temesse a visão do próprio Deus. Já não tinha dúvida: estava diante de uma revelação tão estonteante quanto o êxtase. (ibid., p. 141)

Um Jesus Cristo de olhos ligeiramente amendoados, cabelos muito negros, corpo ereto, feições bondosas e um vigoroso brilho no olhar. (ibid., p. 141)

Ele, que queria possuir, começava a sentir-se possuído pelo Jardineiro Espanhol milagrosamente encarnado. (ibid.p. 144)

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

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

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

Dada essa pluralidade de discursos romanescos que a literatura produz, o referido texto de Bakhtin soa como um alerta, como se o teórico russo já previsse que o processo plurilinguista em que o romance se baseia tomaria contornos cada vez mais abrangentes e relevantes. O discurso romanesco que sucedeu à teoria bakhtiniana reforçou a ideia do gênero romance como um campo em que o dialogismo e a polifonia foram, paulatinamente, extinguindo a concepção de romance como linguagem única, como engendramento de um processo interior do autor, que em nada se relaciona com o meio em que se insere.

O seminário: uma prisão consentida

A representação de seminários na literatura não constitui uma novidade. Se, no cânone, encontramos *O Ateneu* (1888), na margem, deparamo-nos com narrativas de valor estético também significativo para esse cenário. Apesar de, em 1976, Trevisan já ter esboçado seu desejo de escrever um romance em que

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

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

No caso, essas paixões adolescentes concentravam-se ainda mais fortes por estarem contidas dentro de muros altos, de onde só se podia sair em ocasiões muito especiais: a realidade estava toda ali. A esses elementos propriamente físicos e fisiológicos, acrescenta-se um dado francamente místico: **tratava-se de sessenta meninos encerrados dentro de muros também espirituais, onde se vivia primordialmente para Deus.** (TREVISAN, 2001, p. 31) (Grifo nosso)

O narrador tem completa ciência de que está “encarcerado” em um espaço em que a presença divina configura onipresença acerca de tudo o que se passa. Como asseverado anteriormente, Tiquinho, enquanto narrador, fala de si como um produto pronto e acabado, como se estivesse se narrando em terceira pessoa. Nesse jogo de perguntas e respostas que se constrói na diegese, o Tiquinho-entrevistador, aquele que está “por detrás do espelho”, lança as perguntas, ao passo que o Tiquinho-entrevistado as responde, desenrolando, nesse jogo, os acontecimentos que o tornaram atualmente um homem incompleto. Nos dois capítulos iniciais do romance, a descrição do seminário é realizada de forma minuciosa, extremamente detalhada e pormenorizada. O narrador “atrás do espelho” indaga a Tiquinho sobre o cotidiano do seminário, suas regras, proibições, concessões e castigos. A narração não poupa esforços em refletir e descrever o espaço em que se passa a história; são cerca de doze páginas em que o narrador praticamente esboça um profundo conhecimento de causa, tal como alguém que conhece efetivamente o problema, tendo o vivido por dentro, sendo como uma peça nesse jogo de relacionamentos. A ideia de o romance dispor de um capítulo inteiro para apresentar o ambiente em que os fatos ocorrerão não se dá por acaso: o leitor é convidado a adentrar no seminário, a conhecer seus corredores, cômodos, refeitório e salas de aula. Somos postos no interior da memória de Tiquinho, de modo a presenciar os fatos como se fôssemos residentes ali, como se nós próprios fizéssemos parte das lembranças de Tiquinho.

A forma como o seminário é constituído no âmbito do romance nos remonta ao estudo de Goffman, que investiga a concepção desses espaços fechados (não apenas seminários, mas também instituições com outras finalidades), intitulando-os como “espaços totais”. Para o autor, essas instituições criam um hibridismo social intenso, figurando não apenas como comunidades residenciais, mas também como organizações formais. Uma vez nelas inserido, 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, 1974 [1961], p. 196.

Passamos, aos poucos, a conhecer o local em que a história desenrolar-se-á e também o modo como funcionava o regimento interior do seminário. A narração revela, em pequenas doses, como os seminaristas enxergam a presença divina, a carnalização do desejo e a forma como a transgressão era punida naquele ambiente. Já ao início, quando lemos a respeito de Tiquinho, que “ia iniciar o

terceiro ano ginasial e seu coração viveria, nesse ano, um bombardeio quase atômico de descobertas” (TREVISAN, 2001, p. 30), já somos forçados a assimilar o processo de discurso amoroso que pautará o romance, aquele que Roland Barthes (2003) adverte ser um discurso de extrema solidão.

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

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

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

— *De quantas maneiras se pecava naqueles tempos?*

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

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

— Punições. Pelo catecismo, logo após a morte, seguia-se o juízo particular, pois o universal só ocorreria no final dos tempos. Conforme o julgamento, havia o Céu ou o Inferno, por toda a eternidade. Mas antes da morte, já havia ali no seminário, muitas punições, que ainda não eram eternas, mas nem por isso menos chatas. (TREVISAN, 2001, p. 39-40)

O narrador prossegue com a descrição de como é habitar um seminário, quais suas regras, punições, e explicita o modo como os jovens seminaristas absorviam esses ditames de pensamento e convivência. Tiquinho, aqui, apresenta seus medos, a forma como encara essas restrições enquanto seminarista, enquanto um eleito. Todavia, também divaga sobre as ironias de viver em tais circunstâncias e,

principalmente, acerca da hipocrisia social que imperava aquele ambiente. Para ser um escolhido de Deus, antes era necessária a vocação, porém, nem sempre tal manifestação era aceita; em grande parte das vezes, essa vocação se manifestava à força, ou seja, por intermédio de pais que fizeram promessas de que seus filhos seriam padres, ou então porque os estudos de um seminarista seriam gratuitos. Assimilando essas ponderações do narrador, já é possível perceber o reduto de vozes sociais que se forma no romance, fazendo-nos sempre ancorar em Bakhtin, a fim de podermos sistematizar e investigar o processo dialógico do romance trevisaniano. Não podemos deixar de notar que, logo ao início do capítulo, temos uma fala de Tiquinho que se engendra na teoria bakhtiniana de cronotopo. Neste romance, a pluralidade de vozes e o dialogismo ao qual Mikhail Bakhtin alude estão inteiramente presentes. Para o autor:

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

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

— *Todo drama desenvolve num palco. Qual o palco daqueles tempos?*

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

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

— Meninos e adolescentes, entre 10 e 15 anos de idade, totalizando no máximo umas sessenta cabeças, que pensavam estar ali em atenção a um chamado de

Deus para serem seus ministros e representantes. (TREVISAN, 2001, p. 27-28)
(Grifo nosso)

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

Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo, da história. **Os 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. (ibid.p. 211) (Grifo nosso)

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

Bakhtin desenvolve um conceito de dialogismo que o romance de Silvério Trevisan absorve e desenvolve prolificamente no âmbito de sua *diegesis*. Dentro do seminário, esse processo dialógico que a narrativa engendra corrobora a percepção, com mais nitidez, desse reduto de vozes que a obra possui. Nesse ambiente, em que a esfera religiosa se mescla à homoerótica, enxerga-se a sociedade

como uma plataforma, em que os meninos constituem instrumentos para que o discurso religioso, moral e ético se dissemine. O seminário se mostra, portanto, com metáfora da sociedade, do mundo cheio de penalidades e repleto de idiosincrasias que, se somadas gradativamente, conduzem-nos a um local de desolação. Neste espaço, os protagonistas são os porta-vozes dos “esquecidos”, dos “malditos”, que apenas conseguem materializar o desejo homoerótico quando encarcerados em lugares escuros, claustrofóbicos. Venturelli² 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 dúvida, 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) (grifo nosso)

Deixar-nos levar pelo seminário como sendo meramente um instrumento espacial para os protagonistas se consumirem em seu desejo seria como taparmos os olhos para a imensa representação deste ambiente como presentificação da prisão social que as pessoas homoeroticamente inclinadas vivem. Venturelli também atenta para essa leitura, alertando-nos contra o perigo do olhar ingênuo e da rasa sensibilidade interpretativa, afirmando que, para além do espaço ordeiro, há o espaço oculto, que existe camuflado sob os longos corredores, escadarias e estátuas de anjos que, atentos, observam tudo o que se passa. Ao retomar Bakhtin, observamos que o crítico absorve a linguagem como dialógica. Em sua obra analítica sobre Dostoievski, lemos a afirmação de que “o ser mesmo do homem (tanto exterior quanto interior) é uma comunicação profunda. Ser significa comunicar-se” (TODOROV, 1981, p. 311-12); mais adiante, complementa que “a vida é dialógica por natureza”. É propriamente nesse painel que notamos a amplitude do pensamento de Bakhtin e o modo como o discurso textual se torna mais rico quando visto sob a ótica de suas afirmações. Partindo-se do

² Venturelli também realiza uma leitura polifônica do romance *Em nome do desejo*, atentando-se a questões referentes à infância e homossexualidade.

instante em que Tiquinho se comunica com o seu passado de quarenta anos, o personagem está reafirmando, presentificando uma época pueril de assuntos inacabados que ficara presa nos muros altos do antigo seminário; nessa comunicação profunda estabelecida pelo eu que viveu a história e o eu que a conta, o processo dialógico da narrativa passa a compreender passado e presente como feridas a serem devidamente cicatrizadas na pele de Tiquinho.

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

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

O romance escrito por Trevisan se caracteriza como polifônico, haja vista que em sua narrativa é possível perceber o diálogo entre os discursos, diferindo-o, dessa forma, de um romance monofônico, este caracterizado por textos cujos diálogos são ocultos “sob a aparência de uma única voz” (PESSOA DE BARROS,

2007, p. 33). Justamente nesse ponto chegamos a uma encruzilhada, a saber: o curioso fato de a narrativa deste romance parecer, à primeira vista, um texto monofônico. A voz principal do discurso romanesco é a de Tiquinho, adulto, rememorando suas aventuras amorosas com Abel. O procedimento discursivo adotado por Trevisan nos coloca perante uma única voz, uma única visão – as de Tiquinho, causando à narrativa um efeito de sentido em que o texto se “disfarça” de monofônico, disfarce este diluído logo após avançarmos na análise e percebermos que o diálogo da narrativa com outros discursos, seja o da música, seja o universo místico de Santa Tereza e São João da Cruz, evidenciam-se.

No rastro de Bakhtin, é essencial que entendamos essa perspectiva polifônica do romance de Trevisan, investigando-o, descobrindo e compreendendo quais são as vozes que ressoam da obra a partir do diálogo interno ao discurso do qual se disseminam as vozes que permeiam o romance. Nesse “mergulho radical ao fundo do coração” (TREVISAN, 2001, p. 27), em que Tiquinho se aventura e que dá corpo à narrativa, uma das vozes sociais que se estabelece na diegese é a do seminário, já aludido em tópico anterior. Nesse espaço, temos cerca de sessenta meninos que absorvem cotidianamente a religião. Como já tratamos sobre a questão do seminário, podemos avançar para outra voz que fala em *Em nome do desejo* e que corrobora o tecido 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 Tiquinho ouve os acordes da rapsódia e se embebedada com tamanha beleza acústica. Sua pele quase levita em êxtase, configurando um momento de firmação poética na construção da personalidade deste personagem. Ali, do lado de fora, Tiquinho sente uma rápida atração por um rapaz sentado à sua frente. A cena é uma das mais imagéticas de todo o romance, revelando a forte imaginação de Tiquinho. Em meio aos acordes, ao som de violino sob o espaço sagrado, o personagem se “embriaga”, tornando-se mais suscetível às coisas que o rodeiam. Tiquinho sorve as delícias da música como se esta embalasse sua vida para além do sentido metafórico; a música embalava seu coração. Embevecido pelo som, imaginava, naquele instante, o jovem, que “voluteava pelos ares, ao som dos violinos dolorosos”. (ibid., p. 59).

A questão musical é um elemento polifônico no texto, pois a partir dela são configuradas demais funcionalidades narrativas que exercem no romance uma totalidade maior de dialogismo com os demais discursos que o cercam. Neste

entrecruzar polifônico entre música e narrativa, um intrínseco ao outro, a diegese se estabelece como palco para um enredo em que, a partir do discurso interno à narrativa, demais vozes são atribuídas ao contexto romanesco. A configuração do personagem Tiquinho é feita por esse efeito polifônico que *Em nome do desejo* exerce, pois no contexto do seminário, 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.

Deste modo, o som instrumental reflete em Tiquinho um estado profundo de gozo, de plenitude. Embalado pelo som dos acordes sagrados, o personagem passa e perpassa diversas camadas do desejo. É na música e em seu efeito perturbador que Tiquinho passa a equalizar suas noções entre o proibido e o não proibido. O som instrumental que embala o imaginário de Tiquinho, tão profundo, intenso, é um bálsamo às feridas, às chagas que ardem na pele de ambos os amantes.

Embora a perspectiva narrativa seja a de Tiquinho, com toda a soberania de sua memória, Abel não foge ao efeito polifônico da música na configuração dialógica do romance. *Em nome do desejo* nos apresenta um ciclo fechado, pois os personagens evidenciados são poucos, embora saibamos que o espaço em que se passa a história esteja repleto de outras pessoas; no entanto, a narrativa se centra quase que única e exclusivamente em Tiquinho e Abel. Passamos a conhecer Abel pelos olhos de Tiquinho, ou melhor, por sua memória. O primeiro contato de Tiquinho com a música nos é mostrado no terceiro capítulo, intitulado “Da apsódia úngara e paixões correlatas”, no qual leremos os motivos pelos quais o universo da música ronda o imaginário do herói. A música neste romance é instrumental, erudita, catalisadora de determinadas ações românticas do protagonista.

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

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

— *Tiquinho conhecia música?*

— Não, era apenas sensível a ela, como aliás tantos outros meninos daqueles tempos. O fato é que **a não verbalidade musical lhes permitia interpretações muito subjetivas, tornando-se um perfeito canal de expressão dos sentimentos mais intraduzíveis que pulavam no interior deles.** (TREVISAN, 2001, p. 57) (Grifo nosso)

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

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

Ao criar uma esfera tempo-espacial em sua *diegesis*, *Em nome do desejo* nos põe frente a uma situação peculiar no âmbito da própria narrativa versada pelo apaixonado Tiquinho: a de um espaço configurado pela memória e presentificado pelo tempo. Quando o personagem retorna ao local em que vivera parte de sua adolescência, encontra não mais um seminário, mas sim um orfanato. Nesse local, chão de lembranças e território doloroso, o personagem se apoia na

memória e lança-se ao passado como narrador de si mesmo, como dono de sua história, comprimindo, condensando o tempo passado com o espaço perdido, promovendo uma fusão entre tempo e espaço, cujos desdobramentos são narrados de uma maneira que beira o cinematográfico. Essa perspectiva narrativa nos aproxima da teoria bakhtiniana de cronotopo, ou seja, da indissolubilidade de tempo e espaço, criando um panorama narrativo cuja história do romance é fruto de uma memória relegada no tempo, de um discurso amoroso vinculado a um local imanente.

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

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

A interligação fundamental entre tempo e espaço é substanciada pela visão adulta de Tiquinho. Enquanto narra suas memórias em um longo monólogo,

o tempo, que figura como princípio condutor do discurso romanesco, é apresentado em junção com o espaço em que o personagem atualmente habita. O cronotopo no romance de Silvério Trevisan é o organizador de quase todos os acontecimentos da narrativa, pois, nele, as complicações da trama são vividas e intensificam a opressão causada pelo espaço aos personagens da trama, configurando nesse processo o personagem histórico-real que narra o romance.

Torna-se cada vez mais evidente que o cronotopo que o teórico russo assimila como artístico-literário se mostra presente na investigação aqui proposta, pois no texto em análise, “o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história.” (BAKHTIN, 2010, p. 211). O cronotopo no romance de Silvério Trevisan auxilia na demonstração da sucessão de fatos que ocorrem na trama, fatos estes que ocorrem justamente por essa indissolubilidade que as duas instâncias narrativas apresentam no âmbito da *diegesis*. O momento em que o personagem narra sua história frente ao espelho não deve ser escrito como estático-espacial, pois, conforme se lê em Bakhtin, devemos inseri-lo na série temporal dos acontecimentos da trama, ou seja, o ato de Tiquinho rememorar suas desventuras no presente não se concretiza como ato isolado, mas se inclui na série temporal dos acontecimentos narrados. Quando propõe o estudo do cronotopo dentro do viés literário, Bakhtin discerne alguns tipos de cronotopo já consolidados na literatura, quais sejam: a estrada, o castelo, o salão-sala de visita e a soleira, sempre salientando a importância de suas significações no processo romanesco que se constituiu a partir deles. Compreendemos que o cronotopo determina a imagem do indivíduo dentro da literatura, e claramente nesse horizonte nos debruçamos sobre o seminário como sendo uma representação do cronotopo da estrada no âmbito do discurso romanesco.

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

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

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

A argumentação do teórico revela uma preocupação com o tempo na narrativa que deve ser objetivada em uma análise detida do romance. Essa capacidade de enxergar o tempo no romance como um todo em formação, de categorizá-lo como um objeto de análise conteudístico-formal é o eixo-movente para realmente podermos ler os indícios do tempo na *diegesis* romanesca. A obra apresenta características que unificam local e desejo, configurando nos meninos que habitam o seminário uma vontade maior de libertação, de transfigurar o interdito, de pôr efetivamente em prática aquilo que lhes é refutado. Desta forma, quase como uma metáfora de Adão e Eva, os personagens de Trevisan, neste romance, enxergam no próximo do mesmo sexo o fruto proibido, um desejo incontrolável de violação de identidade, de corpo, de espírito. No relato ficcional criado pelo autor, notamos, por meio da narração de Tiquinho e seu duplo, que a solidificação dos índices do tempo se materializa pela forma como a cronotopia é configurada no âmbito 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. Em caráter conclusivo, o tempo se funde ao espaço e recobre a atmosfera narrativa com a força da memória e da narração.

Considerações finais

A análise que fora realizada no percurso desta pesquisa trouxe à superfície algumas questões que a obra trevisaniana catalisa. Trevisan mesclou o tema do desejo homoerótico ao universo religioso, o seminário e, neste cenário, cuja 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 a essas questões. A *diegesis* romanesca coloca o leitor frente a um discurso metafórico que une religião ao tema do homoerotismo, sendo a partir dessa perspectiva que a narrativa se engendra. 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.

Em nome do desejo pode ser considerado como um romance polifônico, conforme investigação realizada neste estudo. O que se percebe no romance é que, partindo do dialogismo interno ao texto, há uma conexão com outros discursos que estão imanentes à obra, tornando-a um reduto de vozes sociais potencializado por discursos polêmicos, ainda, considerados como não dizíveis, marginais. É justamente nesse limiar que o discurso da narrativa toma corpo e passamos a compreender o desejo, mais especificamente o delírio que toma conta dos personagens, principalmente de Tiquinho. O homoerotismo é levado de maneira suave, sem exageros, dando-nos à convicção de que o romance não se presta a nenhum tipo de maniqueísmo. O que o texto de Trevisan passa ao leitor é a história de um desejo que brota inicialmente do coração de um menino, ainda ingênuo, mas carregado de sinceridade. Desejo e Inocência, Amor e Plenitude.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 6ª ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 6ª ed. Trad.: Paulo Bezerra. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5ª ed. Trad.: Paulo Bezerra. 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*. Trad.: Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BATAILLE, Georges. *A parte maldita - precedida de a noção de dispêndio*. 2ª ed. Trad.: Júlio Castañón Guimarães. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad.: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2003.
- CAMINHA, Adolfo. *Bom crioulo*. São Paulo, Hedra, 2009.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. *Eros travestido: um estudo do erotismo no realismo burguês brasileiro*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1985.
- COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício – estudos sobre o homoerotismo*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.
- DOURADO, Autran. *Três histórias no internato*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.
- DOURADO, Autran. *Três histórias no internato*. In: *Solidão Solitude*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- FARACO, Carlos Alberto et. al. *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba, Editora UFPR, 2007.
- GOFFMAN, Erving. *Manicômios, prisões e conventos*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- INÁCIO, Emerson da Cruz. *Uma epistemologia periférica ou para uma estética (bem) marginal*. Revista Verbum – cadernos de pós-graduação, n. 12, p. 73-91, 201.
- TREVISAN, João Silvério. *Em nome do desejo*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- TREVISAN, João Silvério. *Testamento de Jônatas deixado a David*. São Paulo: Brasiliense, 1976.
- VENTURELLI, Paulo Cesar. *A carne embriagada: uma leitura em torno de João Silvério Trevisan*. 222 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Paraná. Paraná, 1993.

VENTURELLI, Paulo Cesar 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.