

PAULO CESAR VENTURELLI

A CARNE EMBRIAGADA
UMA LEITURA EM TORNO DE JOÃO SILVÉRIO TREVISAN

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Literatura Brasileira, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador: Prof.^ª Dr.^ª Rosse Marye Bernardi

CURITIBA

1993

PAULO CESAR VENTURELLI

A CARNE EMBRIAGADA

UMA LEITURA EM TORNO DE JOÃO SILVÉRIO TREVISAN

Dissertação aprovada como requisito parcial
para obtenção do grau de Mestre no Curso de
Pós-Graduação em Letras, pela comissão formada pelos professores.

Orientador: Profa. Dra. Rosse Marye Bernardi
Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes

Prof.
Setor de

Prof.
Setor de

Curitiba, de de 1993.

Este trabalho não brotou apenas de duas mãos. Para que tomasse forma e soasse com voz própria, algumas pessoas deram contribuições especiais e difíceis de definir.

Dedicar-lhes o resultado final não é apenas gratidão, mas a necessidade de marcar suas presenças no trajeto:

- LÍBERA REGINA C. CECON VENTURELLI

- Sua incansável batalha pela nossa sobrevivência no dia-a-dia permitiu-nos a dedicação exclusiva à literatura;

- ROSSE MARYE BERNARDI

- Mais que orientadora, um caminho seguro na intrincada floresta de signos com a qual nos deparamos;

- CARLOS ALBERTO FARACO

- O primeiro indicador a apontar-nos as turbulentas águas de Bakhtin, assegurando um porto-seguro além;

- CARLOS ALBERTO DALA STELLA

- O amigo sacrificado durante o longo período de isolamento;

- PÉRSIO GUIMARÃES

- Durante onze anos e muitas vezes silenciosamente, ensinou-nos que a sombra pode ser também uma forma de luz.

Pelo empréstimo de livros e revistas, agradecemos penhoradamente a:

Pe. Dionísio Seibel, SJ.

Lígia Negri

José Borges Neto

Elisa Campos de Quadros

Anamaria Filizola

Cristovão Cesar Tezza

Pela atenta leitura dos originais desta dissertação e pelas valiosas sugestões, nosso agradecimento especial a:

Sônia Monclaro Virmond

Pela assessoria na língua inglesa, um obrigado sincero a:

Peggy Paciornik Distefano

SUMÁRIO

RESUMO	vii
ABSTRACT	ix
1 PERCURSO DO VÔO	1
1.1 EXPERIMENTANDO AS ASAS	1
1.2 O SOLO - MATÉRIA DE RUMO	19
1.3 O SOLO - MATÉRIA DE DEFINIÇÃO	51
1.4 POR TRÁS DO BIGODE E DAS PALAVRAS	60
2 UM DEUS DE CARNE E GOZO	64
2.1 A CASA DA PAIXÃO	64
2.2 EM BUSCA DO ÚNICO UM	93
2.3 O SEXO ALADO	116
2.4 A MÚSICA DAS ESFERAS SUBTERRÂNEAS	142
2.5 A PASSAGEM	155
2.6 CASA DE DEUS: CASA DO CORPO	169
3 PALAVRA DA SEDUÇÃO - Conclusões	183
3.1 CERTAS RELAÇÕES	183
3.2 A MALHA DA SEDUÇÃO	206
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	218

RESUMO

Tendo por base a teoria de Bakhtin sobre o romance, nossa dissertação debruça-se sobre *Em nome do desejo*, de João Silvério Trevisan. Como este romance é uma narrativa centrada num universo considerado "fora do mundo" pelo autor — o seminário católico — procuramos investigar de que modo o enredo formaliza sua relação dialógica com a ideologia cristã e como esta acaba amoldando a visão de mundo que embasa a concepção de amor e de vida do narrador. Por isso, privilegiamos o estudo do espaço — o seminário — para onde volta o narrador já adulto, depois de haver vivido ali sua adolescência. Foi nessa época que ocorreram os fatos que enformam a narrativa. Se temos um adulto no comando da recuperação do passado que vai sendo desfiado para o leitor, veremos como interessa ao narrador centralizar na sua perspectiva toda a recriação do vivido outrora. Para tanto, ele foge quase integralmente da exploração de qualquer visão conflitante com os seus valores, imprimindo no narrado o império da sua voz. Este aspecto estético materializa determinado objetivo do narrador: encontrar a *totalidade* que, em sua versão, radicaliza-se na vivência do menino que ele foi e que precisa reencontrar agora para a vida alcançar um sentido. Surge então o misticismo de Santa Teresa e de São João da Cruz, fontes explícitas da ideologia entranhada no romance. É sob este influxo que o narrador acredita que o amor experienciado naquele tempo foi tão sublime que somente na transcendência ele

agora tem lugar. Em razão disso, a História humana com seus caminhos e descaminhos não é trabalhada nas relações da personagem com o outro, o que dará uma coloração específica ao romance e que é nossa intenção definir.

A busca da *totalidade* sendo a plataforma de partida do narrador torna-se também a voz modelar de todas as suas peripécias. Em vista disto, conduzimos nosso estudo para uma atenção especial a diversas manifestações do discurso literário, tais como: a profunda importância dada ao sexo e que tipo de concepção cercou a atividade do menino e cerca agora a narração do adulto; a presença constante da música no desabrochar do adolescente, constituindo uma chave estético-ideológica com amplas repercussões na vida do seminarista; o verdadeiro ritual de passagem pelo qual ele passa, quando entra num jogo tenso entre os valores religiosos e místicos que ele professava e os apelos eróticos que descobre na relação com o outro; a tênue carnavalescação que ocorre na fusão dos espaços sagrados com a prática libidinosa. Finalizamos nosso trabalho com uma breve contextualização da obra nos anos 80, quando as relações mantidas ou não com o universo social e literário brasileiro deixam ainda mais evidente a intenção do autor em seduzir o leitor para a causa que defende e que está nas entrelinhas do discurso. Para tanto, o autor enfatiza a criação de uma personagem extremamente sensível que tem na emoção a matriz dos seus atos, sendo preocupação nossa deslindar a malha romanesca, na tentativa de deixar claro como o narrador pensa e age a fim de cativar a adesão incondicional de quem o lê.

ABSTRACT

Based on Bakhtin's theory of the novel, this dissertation is an analysis of *Em Nome do Desejo*, by João Silvério Trevisan. As the novel takes place in a catholic seminary, a universe considered by the author as "out of the world", I have attempted to investigate how the plot deals with the relationship between the dialogues and the Christian ideology, and how the latter ends up molding the narrator's conception of love and life. Thus, I have favored the study of the setting — the seminary — to where the narrator returns as an adult, after having lived there through his adolescence. The facts that give form to his narrative, happened at that time. As there is an adult trying to recover his past, which he is revealing to the reader, I will try to find out in what way this narrator will center his viewpoint when recreating the life he has lived before. He almost barely explores any conflicting view of his values, telling his story pure and simply. This aesthetic aspect discloses a certain purpose of the narrator: to find the *wholeness* which, for him, comes from the boy he once was and who he must now recover so that his life can make some sense. It is at this point that the mysticism of Saint Theresa and Saint John of the Cross emerges, an explicit source of the novel's deep-rooted ideology. Influenced by this mysticism the narrator believes that the love he felt back then in the seminary was so sublime that now it cannot be recalled unless it is transcendent.

So, the history of Man — with its advances and drawbacks — is not regarded in the relationships of the novel's main character with the "other", and this will give the novel a special hue, which I intend to define.

The search for *wholeness* is the narrator's starting point and also the ideal expression of all his adventures. Thus, I have focused this study on different forms of the literary language: the importance given to sex, and the kind of understanding the narrator had as a boy compared to what he has now as an adult; the constant presence of Music while he grew to become an adolescent, constituting an aesthetic-ideological clue with ample consequences in the life of the young priest-to-be; the authentic passage rite he goes through when engaging in a tense game involving the religious and mystical values he believed in, and the erotic appeal he discovers in his relationship with the "other", the subtle "carnivalization" that takes place when sacred places and lascivious practices fuse together. I finish this work, briefly setting the novel in the 80's context, when a relationship with the Brazilian social and literary universe — whether it is deliberate or not — shows even more clearly, the author's intention of seducing the reader to believe in what he preaches, and which may be read between the lines. For this purpose, the author emphasizes the creation of an extremely sensitive character, driven by emotion alone. My concern is to unravel the romance's plot, trying to elucidate how the narrator thinks and acts in order to capture his readers's total attention.

É difícil de repente livrar-se de um longo amor.

Catulo

Se me obrigarem a dizer por que gostava dele, sinto que isso não pode se exprimir senão respondendo: Porque era ele; porque era eu.

Montaigne

O amor é a única paixão que não admite nem passado nem futuro.

Balzac

O amor é o espaço e o tempo tornados sensíveis ao coração.

Proust

O querer e o estares sempre a fim
Do que em mim é de mim tão desigual
Faz-me querer-te bem, querer-te mal
Bem a ti, mal ao querer assim
Infinitivamente pessoal
E eu querendo querer-te sem ter fim
E, querendo-te, aprender o total
Do querer que há e do que não há em mim.

Caetano Veloso

.....
os corações cortam lenha e depois
se preparam pra outro inverno
mas o verão que os unira
ainda vive e transpira ali
nos corpos juntos, na lareira
na reticente primaveira
no insistente perfume de ...
alguma coisa chamada amor

Tunai/Sérgio Natureza

CHAVE 1

*Vivo sin vivir en mí,
y de tal manera espero,
que muero porque no muero.*

Vivo ya fuera de mí,
después que muero de amor;
porque vivo en el Señor,
que me quiso para sí.
Cuando el corazón le di
puse em él este letrero:
que muero porque no muero.

Esta divina prisión
del amor con que yo vivo
ha hecho a Dios mi cautivo,
y libre mi corazón;
y causa em mí tal pasión
ver a Dios mi prisionero,
que muero porque no muero.

¡Ay, qué larga es esta vida!
¡Qué duros estos destierros!
Esta cárcel, estos hierros
en que el alma está metida.
Sólo esperar la salida
me causa dolor tan fiero,
que muero porque no muero.

¡Ay, qué vida tan amarga
do no se goza el Señor!
Porque si es dulce el amor,
no lo es la esperanza larga;
quíteme Dios esta carga,
más pesada que el acero,
que muero porque no muero.

Sólo com la confianza
Vivo de que he de morir,
porque muriendo el vivir
me asegura mi esperanza;
muerte de el vivir se alcanza,
no te tardes, que te espero,
que muero porque no muero.

.....
Aquella vida de arriba,
que es la vida verdadera,
hasta que esta vida muera,
no se goza estando viva;
muerte, no me seas esquivia;
viva muriendo primero,
que muero porque no muero.

Vida, ¿ qué puedo yo darte
a mi Dios, que vive en mí,
si no es el perderte a ti
para merecer ganarte?
Quiero muriendo, alcanzarte,

pues tanto a mi Amado quiero,
que muero porque no muero.

Santa Teresa de Jesus

CHAVE 2

1
¿A dónde te escondiste,
Amado, y me dexaste con gemido?
Como el ciervo huiste
Habiéndome herido;
Salí tras ti clamando, y eras ido.

2
Pastores, los que fuerdes
Allá por las majadas al otero,
Si por ventura vierdes
Aquel que yo más quiero,
Decilde que adolezco, peno y muero.

3
Buscando mis amores
Iré por esos montes y riberas;
Ni cogeré las flores,
Ni temeré las fieras,
Y pasaré los fuertes y fronteras.

4
¡Oh bosques y espesuras
Plantadas por la mano del Amado!,
¡Oh prado de verduras,
De flores esmaltado!,
Decid si por vosotros ha pasado.

São João da Cruz

1 PERCURSO DO VÔO

1.1. - EXPERIMENTANDO AS ASAS

Uma história de amor pode ser um fato banal. Duas ou mais histórias de amor, presumivelmente, amplificam o lugar-comum, o previsível coroando todas as andanças do coração e da mente a circularem por caminhos que a literatura não se cansa de trilhar e refazer. Que outra coisa tem ocupado os escritores se não fabular sobre o amor e, por trás dele, flagrar pensamentos em riste, a matéria veemente e com tantas contradições de todas as linhagens sociais?

Quando, porém, essas histórias de amor acontecem entre rapazes e meninos, alguma tonalidade nova pode surgir na recorrente e esgarçada imagem do amor humano. É que entram em cena todos os tabus, todos os preconceitos e interditos, todos os fetiches criados num universo que até agora vem insistindo em ser organizado segundo os princípios e as necessidades que privilegiam as relações compreendidas entre os homens e as mulheres. Ao depararmos-nos com fatos, pelo que tudo indica, também bastante vivenciados, como são as tramas afetivo-sexuais envolvendo dois rapazes, estaremos lidando certamente mais que nunca com as máscaras que a sociedade foi tecendo para encobrir tudo o que traz incômodos. As máscaras sociais brotam daquelas fissuras produzidas nos esquemas de comportamento. Logo, são ideológicas e balançam quando se trata de considerar e definir ou

não uma modalidade de amor nem sempre prevista. Se não balançam, ao menos olham de esquelha o desfilar ao nosso redor e dentro de nós de uma carga afetiva não canonizada pelos discursos que nos moldam por meio da ação de pontos de vista que fazem de nós os seres que somos.

Nestes *casos*, o tratamento mais encontrável deságua na caricatura, cuja retórica e grandiloquência estilizadas produzem uma arena de autodevoração em que todas as nossas sombras e todos nossos perfis difusos são depositários dos medos acumulados. E ali, sob o foco do riso de escárnio, tenta-se ritualizar uma dança com objetivo claro: exorcizar os demônios camuflados naquilo que aparentemente abre uma brecha no muro das convenções que todos, ou quase todos, pretendem sólido e imutável.

Por esta via, ao estarmos frente a frente com um romance explícito entre dois pólos "iguais", isto é, entre duas criaturas com características genéticas idênticas, entramos no centro vivo do social. E é este centro o lugar do volume dos mais diversos discursos. Esses tramam a multifacetada e contraditória palpação da sociedade que, exultando ou envergonhando-se, tenta extirpar de si tudo o que ofende o brilho sacrossanto da forma de ser que é apresentada como oficial. E em tudo que é oficial revela a coercitiva aparência da verdade.

Dois rapazes, cujos caminhos se encontram e aceitam o desafio sub-reptício de um amor anti-convenção, estão, de fato, envolvidos com as questões mais intrincadas da ideologia. O assentimento de "'ser' homossexual ou pensar sobre o assunto" forçosamente está subscrito numa "nomenclatura e, conseqüentemente",

num discurso.¹ Este é, em decorrência, a verdadeira e escoregada personagem dessas histórias; a verdadeira e movediça personagem do romance com o qual estaremos ocupados, bem como daqueles com quem faremos paralelos e contrapontos, num diálogo de influxos constantes para abordar as questões propostas na análise que estabelecemos.

Como é do conhecimento de todos que nenhuma obra literária pode ser criada num vazio edênico e primordial, buscaremos as pontes que ligam o nosso romance à tradição. Sob esta arcada, travaremos uma conversa, ainda que breve, com algumas produções que, guardadas as suas especificidades, transitam por uma espécie de universo *sui generis*, onde o encontro afetivo e erótico entre rapazes, teoricamente, tem mais impulsão para efetivar-se: *O internato*. A pauta de nossa pesquisa e reflexão privilegia *Em nome do desejo*, de João Silvério Trevisan, em torno do qual estarão tensionando o trabalho, não como satélites, porém, como centros de gravitação, outros romances nos quais o internato é, além do cenário, o lugar de criação de uma ideologia e, ao mesmo tempo, sua materialização pungente. Por uma questão meramente quantitativa e para não alargar demais nosso espectro, optamos por ouvir uma obra extremamente significativa do século passado: *O Ateneu*, de Raul Pompéia. E, tendo em vista que o Brasil na sua feição de sociedade e local de produção de cultura é um país colonizado, isto é, um país construído/em construção sob a forte influência de muitas outras vozes deter-

¹PORTINARI, Denise. O discurso da homossexualidade feminina. São Paulo : Brasiliense, 1989. p. 15.

minantes em seus rumos, também abrimos espaço para um livro estrangeiro: *As amizades particulares*, de Roger Peyrefitte. Editado em meados de 40, na França, é o universo mais coeso com a criação de Trevisan, havendo mesmo, entre os dois romances, uma sólida relação espectral que exploraremos em alguns dos seus aspectos. Todas estas obras circulam pelo labirinto de um mundo fechado, razão do nome pelo qual é conhecido — *internato* — e nele confrangem-se linguagens capazes de refletir muitas nuances sociais e posturas ideológicas. Se considerarmos que o objetivo dessas instituições escolares é a educação, o aspecto social que ali deságua é muito mais intenso. No livro de Trevisan, ainda há um redimensionamento especial e uma bitola mais rígida a margear a vida das personagens: não estamos lidando com um colégio puro e simples e sim com um *seminário*, cuja finalidade é a formação para a carreira sacerdotal.

Por estes enquadramentos, não apenas a temática das obras está aproximada, como entre elas há muitos pontos em comum em termos de composição, onde avulta um trabalho extremamente revelador no trato da linguagem que tocará as raias do poético no sentido bakhtiniano. Da consistência literária destas obras, da feitura altamente artística que tresanda do registro de Trevisan, Peyrefitte e Pompéia, brota um cunho de intermitência, de lusco-fusco, em que o discurso de face dupla caracteriza os caminhos de personagens envolvidas na mais difícil arte da vida: conseguir um espaço e nele ser.

*Em nome do desejo*² narra a história de Tiquinho que, en-

²Todas as citações destes romances feitas durante o trabalho referem-se a: a) PEYREFITTE, Roger. *As amizades particulares*. Lisboa : Editora Ulissêia, 1945 (?); b) POMPÉIA, Raul. *O Ateneu: crônica de uma saudade*. São Paulo : FTD, 1991; c) TREVISAN, João Silvério. *Em nome do desejo*. 2. ed., São Paulo : Editora Max Limonad, 1985. Doravante, estes romances serão citados com as siglas AP, AT e END, e o número da página correspondente, incorporados no próprio texto.

cerrado num seminário, acaba apaixonado por Abel. Ambos são adolescentes de 13 e 14 anos respectivamente. O pulso da narrativa está centrado em Tiquinho que, aos 40 e tantos anos, já casado, resolve voltar àquele seminário para, recuperando o passado, desvendar o enigma de sua vida. Isolado num quarto, ele contempla-se num espelho e, dialogando com a própria imagem, investe numa entrevista que perfaz em *flash-back* a estrutura do que é contado. A "escavação", o resgate das "carcaças antigas" são dirigidos pelo "duplo" que, do espelho e com muitas informações prévias, lança as perguntas. O Tiquinho *real*, ao respondê-las, é atirado num jogo vivo de recordações atualizadas quando retorna ao tempo em que "o coração era exatamente uma colcha feita de puros mistérios". Desmembrado isso que se constitui num verdadeiro ritual de passagem, o Tiquinho adulto volta à tona e ao presente. Está no casarão transformado em orfanato, em meio a crianças vorazes por atenção e ele passa a ser movido pela *ilusão* de um reencontro com Abel a chamá-lo na portaria. É o instante pletórico de atingir o seu "secreto centro."

O Ateneu, por sua vez, tece-se como "crônica de saudades", igualmente do ponto de vista de um adulto que, em primeira pessoa, resgata a experiência de Sérgio nos seus tempos de internado no Ateneu. O estabelecimento é dirigido por Aristarco, o protótipo do arrivista autoritário, à sombra de quem deslizam os contratempos de Sérgio, envolvido com colegas, especialmente o vigoroso Bento Alves. Este será estimado "femininamente, porque era grande, forte, bravo" e, em tais condições, oferecia a necessária proteção para Sérgio poder sobreviver entre os diversificados abismos não estampados na face promocional ilustrada

pelas arengas moralistas do diretor, sempre preocupado em atrair novos alunos que garantissem o bom faturamento do colégio.

As amizades particulares é um alentado volume cuja história apresenta-nos os avanços e recuos de Georges, um menino de 14 anos, de família aristocrática, enviado ao internato conhecido como Saint-Claude, sob orientação de padres católicos. Ali ele conhece primeiramente Lucien que lhe desperta um interesse fervoroso. Acontece que Lucien já desenvolve uma "amizade particular" e especial com André. Cabe então a Georges manipular as situações para tornar-se dono exclusivo das atenções e dos sentimentos daquele que fora eleito seu amigo. Sem medir muito as conseqüências, ele acaba denunciando o relacionamento de André, entregando ao superior um poema amoroso que aquele escrevera em homenagem ao amado, sem denominá-lo. Na caça às bruxas que segue este episódio, André acaba expulso, para desespero de Lucien. Com o campo livre, Georges aproxima-se mais e mais daquele e, com a intimidade crescendo, Lucien tem ambiente para abrir-se e revelar todo o universo de emoção que ainda nutre com André, bem como os encontros mantidos durante as férias. Ferido, Georges sofre por não ocupar como pretendia o coração do companheiro. Enquanto os fatos correm, recheados por aulas, missas, preleções dos padres a respeito da formação moral e dos deveres cristãos, Georges acaba por conhecer Alexandre que, num espaço muito curto de tempo, torna-se sua verdadeira e devotada paixão. Como no colégio os rapazes eram rigorosamente divididos em turmas por idade, Alexandre pertence aos *menores*, com seus 12 anos e Georges aos *maiores*. A comunicação entre as tur-

mas é rigorosamente proibida, um modo que encontravam os superiores a fim de evitar *desvios* na conduta dos rapazes. As artimanhas de Georges para efetivar a aproximação começam na capela, no momento da comunhão e terminam numa estufa, onde mantêm os dois seus encontros secretos. Cerceados e policiados, acabam *descobertos*. Os recursos usados por Georges para manter o relacionamento não surtem efeitos e, depois de manobras inquisitoriais dos padres, a separação dos meninos é iminente. Desesperado, Alexandre, para quem Georges tornara-se fundamental, acaba por suicidar-se.

Tanto END, como AT e AP dão um valor agudo à moldagem de uma palavra de sabor ambíguo e isso está em profunda coerência formal com os temas desenvolvidos. Ao lado deste elemento de carpintaria textual, responsável pela face que iremos decompor na busca de uma interpretação, figura outro vértice fundamental na tessitura da ambigüidade: a injunção religiosa, menos marcante em AT, se bem que não menos modeladora, enquanto exerce papel fundamental em END e AP. A religião é, nestas obras, não apenas um valor, como uma razão de vida e, neste aspecto, o solo mais fecundo em que nossas personagens trilham seus destinos e desatinos. E, veremos, por trás dos signos de religiosidade, grassa uma avalanche de sensualidades mais ou menos reprimidas. São elas, em suas irradiações inebriantes, que intumescem, sob a investidura autoritária dos padres superiores, reitores e vigilantes, exigindo uma efetivação, mola propulsora da vitalidade, das especulações e da voragem a manietarem os meninos. Elas também obrigam à escamoteação inventiva e atilada para fugirem ao cerco de um regulamento cerberesco, como muito bem o define

Raul Pompéia. A religião investe no espírito, como se o homem fosse uma abstração paradisíaca ou estivesse sempre no limiar de chegar ao éden absoluto. Os adolescentes investem no corpo. Nele e com ele embriagam-se e deslumbram-se; com ele gozam e sofrem porque, antes de seres erotizáveis, são seres de linguagem e esta estampa a proibição, inculca o medo, provoca a culpa (sempre um índice monológico), condiciona-os num gueto onde aprendem-se *diferentes*. Na vivência do desejo — em nome do desejo — encarnam "o erotismo" como "resultado do jogo antagonico entre o interdito e sua violação."³ E eles violam duplamente: não apenas estão cerceados pelo império da moral generalizada. Estão cerceados também pelo regulamento do internato que, entre outros elementos, contém a proibição das *amizades particulares*, o que, no jargão profano, pode ser traduzido como uma espécie de namoro ou de relacionamento mais afetivo entre rapazes. Para que tal "infelicidade" não ocorra, toda uma escalada de admoestações obsessivas bate como flagelo naquela especial platéia de estudantes, circunscritos num território permissível apenas a manifestações intelectuais, religiosas e esportivas:

Vigiai as vossas amizades que podem ser o inimigo. Que nunca sejam destas amizades particulares que cultivam unicamente a sensibilidade; porque (...) a sensibilidade transforma-se facilmente em sensualidade.⁴

24. ³BRANCO, Lúcia Castello. Eros travestido. Belo Horizonte : Editora UFMG, 1985. p.

⁴PEYREFITTE, R. Op. cit., p. 29-30.

Com dicção do mesmo porte, na medida em que a vida dos sentidos é negada, como se constituísse uma anomalia, e todo o fator energético é conduzido para o cume dos valores morais e pretensamente divinos, vemos essas determinadas estâncias da vida emolduradas sempre pelos discursos inerentes àquele mundo, a exigir para si a *pureza*, via palavra autoritária da tradição sagrada. E é este discurso, multifacetado, torturante e torturado, abafadiço e escorregadio que, modulado pelos autores, levanta uma aba da cortina. Ele revela-nos, do outro lado, a incrível vivacidade de seres que, além ou aquém do mando oficial, conseguem, ao preço de lágrimas, suores e criatividade, um espaço, ainda que exíguo e sempre ameaçado, para assumir aos pedaços o que a sociedade não quer que eles sejam. E o jogo do esconde-revela-esconde a envolver toda a hierarquia do interno, do reitor ao mais apagado funcionário, torna-se ainda mais capcioso e cativante para o exercício da reflexão, quando pensamos que todas estas personagens são a consequência enviesada da sociedade em sua amplitude maior. Ao recriá-las como matéria literária, os autores realizam um recorte crítico daquela, revelando seus investimentos ideológicos e é justo neste ponto que eles, os autores, pretendem calçar um senso histórico de superação de toda sorte de bloqueio responsável pelo emperramento da autodeterminação dos indivíduos.

Trabalhando com END e entreouvindo os outros textos, estaremos ocupados em desfiar os componentes das falas que, nunca refratárias, desvelam a experiência humana num esteio a exalar muito de encantamento e angústia: o encontro de um ser com outro, decidindo os dois, a partir de um dado momento, ainda que

tateantes e romantizados, viver um trecho de seus destinos em comum, dividindo a razão do afeto e a do corpo — o afeto e o corpo, espelhos polimorfos de toda sorte de estilhaços de visões conflitantes e com boa carga de potencial explosivo.

Para tanto, o primeiro desafio deles, de Tiquinho e Abel, de Georges e Alexandre, de Sérgio e Bento Alves, é criar uma tal elaboração de mundo que seja capaz não apenas de justificar a opção deles, mas de, no interior desta, garantir um encaminhamento que os livre da morte. Esta aparece personificada em todas as hostes que os circundam, prontas a todo momento para o trucidamento. E no bojo do que constroem, fruto da experiência que lhes é dado viver, os rapazes precisam não só da salvaguarda pessoal que os distenda sob uma cobertura confortável naquela situação de *par*, como precisam entender o que são, em que gramática circunscrevem-se. É neste interstício que a obra literária edifica-se na forma de uma metáfora de desvendamento psíquico. Através de suas unidades compositivas, seguiremos nossos meninos em alguns de seus momentos mais cruciais. Momentos sempre de confronto. De interação, portanto. Ou, conforme aponta o escritor e militante Herbert Daniel:

A linguagem corrente, ou seja, a ideologia corrente, parte do princípio de uma qualidade fundamental, dos 'sexos' primitivos que travam feroz combate na arena do social. 'Macho e fêmea os criou', diz o antigo livro, firmando uma rigorosa polarização que, logo, logo, se complica. As fronteiras dessa duplicidade básica não são precisas e o que acontece nessa terra-de-ninguém intersexual é o tema geral (...) das conversações familiares. É a evidência mais simples que Homem e Mulher são papéis sociais que se aprendem, às vezes com alguma dificuldade. Ser *homem* ou *mulher* não é apenas ter um sexo, mas adquirir as confusas ornamentações distintivas de cada sexo.⁵

⁵DANIEL, Herbert. Os anjos do sexo. In: MÍCCOLIS, Leila; _____. Jacarés & lobisomens. Rio de Janeiro : Achiamé, 1983. p. 31.

Com estes pontos em nossa mira, END, o romance abordado em conjunto com os outros já citados, está centrado em adolescentes. Retrata o inquietante momento da descoberta do outro e, permeando a narrativa, veremos como despontam os princípios muito rígidos da religião, criando um cenário propício a todo sortimento de obstruções num dos instantes mais provocantes da formação. Estamos, portanto, para todos os efeitos, no raio de ação do *Bildungsroman*. Os romances selecionados também o foram por isso e, além das semelhanças já apontadas no trajeto de seus personagens, constituem lentes vigorosas na captação daquela confluência em que o ser humano abandona os braços maternos — as "ilusões de criança educada exoticamente na estufa de carinho que é o regime de amor doméstico"⁶ — e enfrenta diretamente o choque fértil e generoso do insólito das relações dialogicamente mais explícitas com o universo além da "estufa". A literatura, numa rápida visada diacrônica, já legou-nos importantes obras com reflexões sobre a *passagem*, o *ritual* de entrada no mundo. Queremos crer que, só por isso, vale a pena isolar algumas dessas criações para, encontrando alguns de seus pontos convergentes e divergentes, estabelecer seu significado maior enquanto textos. Assim, poderemos igualmente ler nelas determinadas nuances da vida em comunidade e privilegiar também o que nelas é patenteado com maior contundência: um exercício crítico sobre certos *métodos* de educação que, na verdade, induzem ao poço sem fundo da dor e da anulação — a impossibilidade de ser, independente de qualquer qualificativo

⁶POMPÉIA, R. Op. cit., p. 13.

que possa acompanhar o substantivo.

Dentro do que estiver ao nosso alcance, vamos deslindar algumas das camadas verbais onde presentificam-se canais de comunicação entre uma obra e outra e onde elas distanciam-se. É nosso interesse tentar averiguar como elas conjugam na sua orquestração o que foi recriado artisticamente das instâncias coletivas. No cerne de cada um desses livros, há um indefectível direcionamento para a utopia em que é dado distinguir o tratamento ideológico que é impresso ao *amor maldito*. Tal tratamento mostra-se quando estes autores revelam um compromisso com a luta por uma sociedade na qual estas suas fabulações deixem de ser rotuladas como meros *casos*; deixem de ser espúrios e alcancem igualmente, antes de mais nada, a condição de sondagens respeitadas no cruzamento de linhas dessa malha intertextual que conhecemos como História. João Silvério Trevisan, Roger Peyrefitte e Raul Pompéia, por meio de seus narradores, enfatizam a tarefa de cativar o leitor de tal modo que não podemos empanar um de seus índices mais expressivos: conseguir nossa adesão para que juntemos nossas vozes ao coro daqueles que, hoje em minoria, lutam por um lugar seu na dança do mundo. Uma dança barulhenta, de passos incongruentes entre os milhares de bailarinos, de ritmos tantas vezes hostis e inconciliáveis, de heteróclitas evoluções de contradança e choques de corpos com constituições díspares e movimentos de escolas antagônicas; uma dança tantas vezes caótica, porque todos bradam muito, gesticulam muito, têm sempre um passo novidadeiro a mostrar e onde, justamente por ter tantas características em oposição, não é impossível entrar um corpo a mais, uma voz a mais, um outro ritmo que se faça presente na flutuante babel de nos-

sos signos superestruturais.

Estamos, não custa lembrar mais uma vez, com as mãos enterradas em característica massa de linguagens que se trançam e destrançam não apenas para narrar uma história, mas para encenar a própria arte de escrever/viver. Uma arte milenar e sempre nova porque brota direta das confrontações políticas de posturas e organizações de vidas. E o que nos contam tais histórias na História das idéias são contundências perfeitamente delineadas ou não sobre os valores-base que nos enformam, informam e, tantas vezes, deformam. Por isso,

por mais desviante que a homossexualidade possa parecer em relação a determinadas normas, ela não escapa a essa instância reguladora que é a linguagem; por mais 'fora-da-lei' que a suponhamos, ela certamente não está fora das leis que regem a significação — logo, regem os sujeitos, os desejos e as condutas.⁷

Não seria preciso confirmar o quanto nossa consciência está alerta para o desafio à frente. Todavia, abraçamo-nos a ele com prazer. E prazer foi ler e reler e reler estas obras que, no âmbito literário a que pertencem, não fogem do caráter lúdico, oferecendo-nos seus desafios de criação verbal sempre mais estimulantes para o exercício de localizar e, às vezes, explicar, os seus componentes constitutivos. A explicação visada não empareda estes escritos no beco-sem-saída da chave definitiva. Apenas pretende tornar mais agudo o prazer encontrável em suas leituras. Se o ato de ler é um ato de significar, quanto

⁷PORTINARI, D. Op. cit., p. 15.

mais amplo for ele, mais vigor dará a cada texto vivenciado.

Um homem amar outro homem é sobretudo um desafio às instituições do pensamento, ainda que muitas usem escamas eufemísticas para contornar a esfinge aberta da vigilância inquisitorial. Tal procedimento, variável na História, causará entraves para o questionamento dos nossos meninos, como teremos oportunidade de ver. E assistimos ao trânsito das mais ágeis refrações que trazem à tona todas as disparidades, todas as contradições, todas as quedas e sustos e ameaças e roteiros improvisados responsáveis pela formação substancial da matéria volátil da paixão. Seria a paixão que nas histórias move a História? O que é a paixão se não um discurso incandescente para a qual todas as gramáticas estão destituídas de força e todo léxico é exíguo na sua totalidade e todo pensamento não tem mais uma fonte precisa? A paixão é o paroxismo da vivência no inconcluso, quando se bebe a cada sorvo a labilidade de todas as formas, inclusive e principalmente do ser amado, produto vulnerável da minha linguagem que já não apreendo mais. O outro — metástase da minha fúria sempre clandestina, vã miragem, porque "é pela linguagem que o outro se altera."⁸ E, na floresta que começamos a desbravar, ouvimos os mais dissonantes ruídos e nela a paixão também é faca de dois gumes: amor e penúria, prazer e carência, revestidos sempre das palavras mais díspares, mistificando posturas, rasgando os véus de muitos templos. Lidando com a paixão dos meninos, defrontamo-nos com vida e morte. Não

⁸BARTHES, Roland. Fragmentos de um discurso amoroso. 7. ed., Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1988. p. 20.

por acaso, a figura de Cristo paira sobre o roteiro das andanças especialmente de Tiquinho e Abel, Georges e Alexandre. Em END, Ele é o princípio e o fim de muita impostação e não apenas no patamar místico, sem deixar de ser também o meio de Tiquinho *legalizar* muito de suas investidas. De um modo geral, Cristo assume a posição de alfa e ômega das artimanhas de que lançarão mão os meninos para efetuar seus encontros e despistar os mil secretas. Nesses encontros, sugam o prazer e do mesmo caldo provém a culpa, esta agulha nada acetinada que o grupo social entrega-nos desde muito cedo para que logre desafinar nossas íntimas composições, principalmente quando estamos no silêncio do depois de cada ato. Tiquinho e Abel, em nome de Cristo, serão crucificados, sem ressurreição ao terceiro dia. Filhos da carne e do espírito da História, trazem em seus corpos todo o teor de vibração e também todo o espólio da derrota. Felizes e trágicos, são máscaras e símbolo da experiência plasmada num circuito humano em que justamente prega-se a salvação absoluta, eterna, irretorquível: o exercício cotidiano num seminário no qual estão por ação de uma fé, por obra de uma graça tida como especial, ensaiando a pujança de colocarem-se diante do mundo na postura de *eleitos*. Eleitos por um Deus tido como sábio e artífice do amor e cujos *representantes* dão-se o direito de impedir a outros o direito ao amor, sem ou com qualificativo. Este é o mosaico de ideologias a recuperar na leitura do romance. Em Tiquinho, essencialmente, ressoam todas as vozes, da privação ao salto exultante na glória de viver, do medo ao êxtase, da certeza ao desencanto, este sim, sempre final, obreiro definitivo da última cena. Procuraremos entender estas personagens,

não no hemisfério clínico, mas no panorama em que elas nos desafiam: a literatura, arte ideologizada por excelência, porque feita de matéria producentemente venal — a palavra. À voracidade dialógica da palavra nada fica à margem. Por isso, cada texto é um mundo, cada texto é o mundo. Se no mundo, amar é uma aventura no escuro das indeterminações de um roteiro sempre por passar a limpo, amar na qualidade e com a qualidade que estes meninos amam, vem multiplicado em obstáculos. E aqui reside um nó intrigante, ao menos por um motivo: se na ordem *real* dos fatos, tais histórias são tão sufocadas, praticamente banidas da praça pública, da face do dia-a-dia, por que tanto florescem no circuito literário? Tentaremos uma resposta, sabendo, no entanto, que estaremos apenas tocando uma das margens da ilha. Ao contorno global faltará muito. Arrebanhar a questão na totalidade talvez seja impossível, pois a cada obra, a cada fase da História, o desenho geográfico da ilha sofre mutações e, diante de cada solução composicional, estaremos sempre diante do *novum* e as marcas do permanente ali se desfazem. O homem é um ser multívago. Tudo o que ele toca, transforma-se, mesmo ao esforçar-se para conservar. Iludido no momento contingente, pode ter a sensação de que as coisas foram estancadas. Porém, um dia no trilho de outro dia, com seus saltos, lacunas, retrocessos, não permite ao mundo e às suas imagens a imobilidade. Noutras palavras, com este trabalho, estamos analisando uma ínfima parte da produção com esta temática específica em seus variados desdobramentos. É, portanto, provisória, toda resposta. E mesmo que nosso plano seja dar continuidade à reflexão em trabalhos futuros, de an-

temão temos ciência que estaremos sempre abastecendo a transitoriedade de qualquer descoberta sobre as formas simbólicas. A que oferecemos, apanhará uma faceta, quando muito, num conglomerado dialeticamente multiforme. Este é o jogo, este é o fascínio. Um labirinto. Um baile de máscaras. Mágicos tateios. Nas frinchas de uma palavra, outras e outras sempre mais fugazes e esvoaçantes. Os sonhos de Próspero em suas tempestades camaleônicas. Este vôo — um trajeto dentre muitos — passa por nuvens a quem basta a mínima brisa para desfalecerem e despontar lá, na circunstância de um novo desenho. Tudo o que tocamos desmancha-se nos ares, porque tudo que é vago desfaz-se no solo lunar de um texto, matriz de outros, condutor de leituras, massa plasmável para arrazoados, memórias, lascas de minutas que cintilam e se revolvem na linha fugidia de outro arabesco, anteprojetado do sonho de uma mente em estado de pergunta, cratera hiante cuja face composta de jogo de sombras entontece com suas ondas que mostram seres subterrâneos; feições iridiscente que pinçamos aqui e ali para forjar nosso expediente e nossas alternativas e, sobre a superfície furta-cor, projetamos nossos golpes certos ou nossas milongas emaranhadas; e tramamos urdiduras ao ler, somos estrategistas maquinando fórmulas que dissipam por um instante a angústia de buscar. Este é o jogo. Este o desafio. Temos em mãos um texto cevado por tantos outros, fermentado em tantos outros, multiplicando-se em tantos outros, também neste nosso aqui. Tudo o que abordamos é chispa, rua de vária direção, nome supurando hiatos, pois, há muitos milênios ou desde ontem, sabemos: "o que a arte busca é, exatamente, dar forma para o que não pode ser no-

meado, para esse algo que parece não caber no discursivo."⁹ Dessa natureza é a literatura. Mas o que é mesmo um texto? Na voz de Michel Schneider também perguntamos ainda: "de que é feito um texto? Fragmentos originais, montagens singulares, referências, acidentes, reminiscências, empréstimos voluntários."¹⁰

Estes os tópicos e as trincheiras que delineiam nosso enfrentamento com nossos meninos, criaturas verbais. Nossos meninos amantes, quem sabe, sem muita consciência disso, a vagarem por suas paixões como visagens de si mesmos ao perceberem que a linha do horizonte está *lã*. Então chegam *lã*. Ela está outra vez na frente. Viver/escrever/estudar é um caleidoscópio dessa dinâmica, porque vivemos a sensação irremediável de carência. E, envolvidos no desejo "como ... falta", tornamo-nos prisioneiros tresnoitados em busca da "eternidade da completude", sempre a correr "atrás dessas alucinações, aflitos, agitados e vorazes". E muitas vezes a necessidade é por "um pó mágico" que acelere "essa corrida, na esperança de que um dia 'a gente chega lá'", porque custa aprender a face do desejo numa linguagem que apresenta o *lã* na ilusão de um "lugar estável e pleno."¹¹ Na vida, na leitura, na criação, eis-nos envolvidos em esculturas de vento. E refrangemos nessas linhas os assobios em torno. Nossos meninos amantes perambulam como sombras pelos infindáveis corredores de seus internatos e deixam atrás de si o fecho-éclair de um discurso que procuramos abrir e son-

⁹CHNAIDERMAN, Miriam. Ensaio de psicanálise e semiótica. São Paulo : Escuta, 1989. p. 11.

¹⁰SCHNEIDER, Michel. Ladrões de palavras. Campinas : Editora da UNICAMP, 1990. p. 15.

¹¹ROLNIK, Sueli. Cartografia sentimental. São Paulo : Estação Liberdade, 1989. p. 230.

dar. Na órbita deles, criamos uma leitura — um voo — e, se eles são palavras nas palavras, na sua matéria de plástica silenciosa tencionamos ouvir os muitos ruídos de sua constituição. Se, no princípio, não tinha jeito mesmo, era o ser do *verbum*, brindamos com a contingência textual. E enxergamos o verbo que faz o homem que faz a História que faz a literatura que faz os meninos que fazem nossa leitura. A leitura: destecer a malha em novo tecido. Defrontar interesses. Reencontrar os autores no autor, vê-los e ouvi-los como criadores de signos portadores de nosso transporte ao cifrado poético. Dali, com certeza, ressaltam faces do mundo que nem sempre percebemos no cotidiano, este lugar das vistas viciadas em distâncias curtas.

1.2. - O SOLO - MATÉRIA DE RUMO

Nas pegadas de Bakhtin, sabemos que o romance é um sistema de representação das linguagens. Em decorrência desta percepção, analisar um romance é, antes de qualquer outra atitude, rastrear as línguas orquestradas na face *irregular* do texto, lugar de presença e tensão daquelas línguas na composição específica de cada obra. Ao pinçá-las, devemos compreender o grau de desvio que cada uma sofre, em busca da instância semântica da criação artística, estudando-se os diferentes ângulos de refração das suas intenções, quando então faz-se um mergulho nas inter-relações dialógicas, o cerne pulsante do romanesco. Todas estas medidas por si mesmas são extremamente complexas, dado que implicam uma profunda penetração ideológico-literária no texto. Somente neste encaminhamento será possível dominar o

projeto artístico essencial do conjunto criado por um autor.¹² Na esfera de tal universo, não há limites formais definidos. Tanto que, para Bakhtin, o romance acima de um gênero unitário e apreensível em malhas teóricas rígidas, é na verdade um anti-gênero. Como fenômeno de linguagem, o romance representa na história da literatura uma visão e uma prática inovadoras de vida e da capacidade de representá-la. Nascendo no momento em que os horizontes sociais se ampliam, o romance é justamente o fruto mais visível do desbancamento que a língua, como entidade única e oficial, sofreu. Nos tempos helênicos, na amplitude do império romano e durante o desabrochar do Renascimento, o que se dá é o surgimento das línguas estrangeiras rompendo as paredes da língua materna e recheando-a de novas interpretações do mundo. Cada sociedade isolada vivia mais ou menos dentro do conforto da estufa da língua nacional. Conquistas novas, descobrimentos, invasões e invenções rasgam "o seio da mãe gentil", esfacelam a rígida e única fisionomia daquele mundo interpretado e vivificado por língua tecida num só lastro histórico. As experiências mais opostas contaminam-se e o absoluto predomínio de apenas uma única visão de mundo começa a agonizar. Viver já é estar numa praça alargada por outras paisagens culturais, por outros exóticos transeuntes e ali, na praça social, ouvem-se muitos falares com influências recíprocas, praticam-se muitas crenças, desfilam costumes estranhos ao *habitat* autóctone e primordial. O sagrado perfil de um cen-

¹²BAKHTIN, Mikhail. Questões de literatura e de estética. São Paulo : Editora UNESP/Hucitec, 1988. p. 205-206.

tro para a identidade do grupo como um todo homogêneo esboroa-se e na remontagem histórica, a face primeira já não existe: viver é participar de um mosaico em todos os tons, em todas as espessuras. É a experiência real, imediata, inconclusa que torna as mentes prenes de aberturas porosas inusitadas, vendo-se o presente não mais como estático e apreensível em formas e fórmulas canonizadas. Do torvelinho de linhas que se cruzam na rua, na feira, no porto, no mercado, esboça-se um novo ato de ler o universo como uma vitrine de disparatadas linguagens. Produz-se concomitantemente outro canal de abraçar a vida em suas manifestações cotidianas, de nela beber seivas de ignorados cardápios. Esta "vida atual, o presente 'vulgar', instável e transitório, esta 'vida sem começo e sem fim', era o objeto de representação somente dos gêneros" que, segundo Bakhtin, foram considerados inferiores. Era, assim, o filão mais freqüentado pelas criações cômicas de feição popular. A visão de mundo do romance e a palavra que ele porá em cena, bem como o tom da sua escrita, nascem justamente nesta região do cotidiano, cheirando à populacho e sua língua ferina e despudorada. De raízes iconoclastas, não admira que os *bem-pensantes* até o século passado tenham resistido ao romance não apenas como gênero, como à visão de homem que ele propunha. Amalgamado no folclore, este tipo de escrita tem o dom vital de ser desovado em meio a crises: a visão unitária, formalizada em crenças míticas é abalroada e dinamitada pelas fissuras da relatividade, nascente e reinante no/do confronto com outras culturas. Este confronto será o responsável pela deglutição da crença e do sonho de um homem inteiriço, visto como rei da criação. O pó será roído e ali encontra-se uma outra fisiono-

mia humana, não aquela incensada pelas catedrais e pelos tratados exegeticos. Vê-se agora: o rosto é torto na refração dos muitos ângulos que o contêm, e entra na função de sua musculatura perfeita apenas o disforme. O homem é de barro, sim. Só que em lugar do alto espírito a insuflar-lhe o dom da vida, neste barro germina o fel das estradas, das buscas sem fim, do pensamento em espiral ascendente/descendente, sempre a girar, sempre a girar. Compreende-se que o pão da eterna fome é amassado não apenas com o suor da face, como com o suor das axilas e dos pés, da mente conjuminada à ciranda dos fantasmas e das inseguranças. A centrífuga catapulta do dia não escoia mais para uma noite de bonanças e aconchego e sim deixa o homem em eterna vigília de buscar um novo centro. Até ele descobrir que os centros multiplicam-se ao infinito de todas as séries cruzadas em sua cabeça, em sua cultura. Olhar para o tempo presente e para o contemporâneo, olhar para o que passa e mal se apreende pelo olhar, será "o objeto de um riso ambivalente, objetos simultâneos de alegria e de destruição."¹³ A língua sacode-se das rígidas corporificações canônicas e é injetada pelo sangue da paródia, travestindo todos os gêneros e todas aquelas figuras *respeitáveis* que eram decantadas em prosa e verso. O mundo mítico de ontem é jogado na fervura do presente, no ambiente disforme do agora, onde e quando a volatilidade do vulgar é propulsão e destino do que se faz, do que se vive, logo, do que se escreve. Tocar na proximidade do presente, uma teia de perfis esfumados

¹³ BAKHTIN, Mikhail. Questões de literatura e de estética. São Paulo : Editora UNESP/Hucitec, 1988. p. 412.

no tosco inacabamento de formas em processo de ser, um gerúndio escancarado, torna-se a mina do romance, ao mesmo tempo, sua grande contribuição para a linguagem. Com ele, os rostos caídos deixam cair sua constituição de adobe: ausência de matéria lisa e burilada, vísceras ao sol: argila não bem cozida e palha podre.

O palco do mundo, nesse embalo, não ostenta mais uma pretensa linearidade asséptica e temperada pelos grandes valores. O palco do mundo é seccionado e nas suas mais variadas facetas dá-se a combustão de posturas nem sempre bem casadas. Por esta razão, é o romance um fenômeno pluriestilístico, plurilíngue, plurivocal em que as unidades estilísticas heterogêneas apresentam-se em planos lingüísticos diferentes, conforme vê Bakhtin. E tudo acaba submetido a um trabalho harmonioso maior que faz dele não uma soma de opostos, porém, um tecido de inter-relações muito vivificantes.

Na seqüência destas colocações, podemos entender porque "a dialogicidade interna do discurso romanesco" exigirá sempre que nos debrucemos sobre o contexto social concreto, já que este "determina toda a sua estrutura estilística, sua forma e seu conteúdo". A ocorrência de tal determinação não se dá extrinsecamente, mas por dentro mesmo do romance, "pois o diálogo social ressoa no seu próprio discurso, em todos os seus elementos" sejam aqueles relativos à forma ou ao conteúdo.

Toda a pletora de signos romanescos não é organizada por uma consciência única por trás do texto. A consciência realiza ali a função de um filtro social pelo qual passa a historicidade, amoldando cada linguagem que enforma o romance. Por sua vez, tais linguagens vêm de classes sociais distintas, com vi-

sões e interesses distintos, contraditórios até e, no seu cômputo final, realizam o mundo figurativo, semântico e objetal da obra romanesca, em cujo circuito encontramos a devida orquestração da semântica.

Aprendemos também com Bakhtin que toda obra em sua totalidade não é um monólogo do autor em situação de independência e fechamento, pressupondo além dos seus limites apenas um ouvinte (leitor) passivo e descontextualizado. Nenhuma obra pode ser encerrada num universo monológico, onde seria vista apenas uma dada enunciação como autônoma, sem nenhum tipo de liame com o que sucede fora dela, como se apenas uma única argamassa fosse responsável pelo resultado final. Devemos a todo instante estar atentos às outras enunciações, com elas travar a busca de outras realizações de sentidos estilísticos que de um modo ou outro interferem na textura da criação verbal. Simplificando: no estudo de um romance, "não exaurir-se num contexto fechado" é ver a obra como um lago e pesquisar todos os córregos, rios, riachos e ribeirões, fontes e mananciais que o alimentam e lhe dão a determinada consistência; sem esquecer os ventos responsáveis pelos movimentos aquáticos; a luz, pelas cores e nuances as mais diversificadas; as margens, pela configuração da forma, aparentemente enrijecida, sendo que uma tempestade ou outra sorte de interferência pode alterar a configuração primeira; bem como não pode ser deixado de lado o clima, gerador da temperatura; e na abordagem do lago, indispensável, fundamental é encarar o homem, aquele ser responsável pelos usos e sentidos do conglomerado de águas; cuja exploração desvendará a realidade de todas as dimensões lacustres; cuja interferência definirá cada um daqueles elementos, sejam eles visíveis ou invisíveis. A

comparação didática auxilia-nos na percepção de cada enunciado existente a tocar os milhares de fios dialógicos atuantes, "tecidos pela consciência ideológica em torno de um dado objeto de enunciação" que não tem como deixar de "ser participante ativo do diálogo social". É este objeto justamente que revelará ao artista a "multiformidade social plurilíngue dos seus nomes, definições e avaliações", sendo nas mãos dele "a concentração de vozes multidiscursivas". E, por meio das espessuras de tais vozes fará o autor "ressoar a sua voz" com um acento todo próprio. O pano de fundo destas determinadas ocorrências estará tramado por todas aquelas vozes sociais, altamente necessárias para a constituição da voz individual do escritor. Sem esta, aquelas não ressoam, não revelam seus matizes artísticos e, por outro lado, sem elas, a voz do autor sobrarão desarticulada, sem viço, sem eficácia.

Esteiados nesta abordagem da obra literária, permitimo-nos um breve salto para END, quando podemos considerar que os pontos levantados por Bakhtin dão-nos a chance de avaliar no romance de João Silvério Trevisan o seu *tom* característico (que desdobraremos no devido tempo) porque, diante dos vários discursos sobre a homossexualidade, da exaltação mistificadora, à homofobia deslavada e radical, o autor optou por um que se mescla intencionalmente à esfera mística da produção poética e reflexiva de Santa Teresa e São João da Cruz. Nesta encruzilhada, a direção assumida desvenda a consciência do escritor entrelaçada ao social, enquanto ela deixa-nos vislumbrar a especificidade de um pensar, centrado numa linguagem poética de coloração dramática. O discurso que Trevisan ostenta em sua criação modela personagens envoltas num amor sem degradação e em consonân-

cia com um movimento que tem ao seu redor todas as outras propostas avaliativas sobre a questão tematizada. Essas propostas acabam avalizadas pelo autor ou rejeitadas, segundo o fulcro intencional contido *neste* romance com Tiquinho e Abel.

Pelas colocações desenvolvidas a respeito da visão inovadora que Bakhtin tem do romance, fica mais do que evidente o quanto é complexo lidar com este gênero. Obviamente não temos a pretensão de abordar todo o amplo leque de leituras aberto pela argúcia do estudioso russo. Qualquer um que ler suas reflexões tem como primeira reação um profundo impacto diante do erudito mundo em que se move o pensamento bakhtiniano. Ele é taxativamente enciclopédico, universal e poliglota. Comprova, com evidência dolorosa, a estreiteza do chão em que nos formamos. Por isso, nosso caminho será calçado pelo sentido da modéstia irrestrita. Dado o limite também deste trabalho — apenas uma dissertação — e, em decorrência do tempo exíguo que temos para cumprir nossas obrigações, com certeza restringiremos ao máximo a leitura de END. Temos consciência de que, ao *optar* por esta limitação, corremos o risco da parcialidade que tentaremos superar com uma pesquisa contínua que, no futuro, poderá estar mais alentada. O que estamos construindo com o estudo atual é tão somente a abertura de uma via que ainda transcorre por paisagens difusas e interinas. Apenas um plano de vôo. Para dar conta dele com profundidade e desdobramentos reflexivos de maior monta, estamos obrigados a dedicar toda uma vida ao trabalho a fim de que amadureça e supere a precariedade do instante presente. Este amadurecimento virá ao longo do tempo e da sistematização detalhada, sem os quais é impossível tentar abraçar a herança provocante de Bakhtin. Enquanto o seu desafio impõe-

nos obrigações e atiga-nos para uma escalada sem repouso, acreditamos igualmente que suas descobertas a respeito do romance (e não só) não motivam apenas uma retomada do gênero. Pelo contrário, trazem à tela toda uma outra ordem de significados, na qual inclui-se perspectiva diversa para a análise do homem e de suas produções. Bakhtin é daquela ordem de pensadores que não deixa pedra sobre pedra. Galileanamente, moveu o eixo central dos mundos. E reconstruir toda a casa, neste momento, é tarefa impossível. É à luz da sua contribuição que o passado precisa ser remexido, como o futuro desponta com outras faces, porque o presente já não tem mais a composição orgânica que imaginávamos dominar. Sendo assim, estudar Bakhtin não é meramente introjetar categorias acadêmicas. É, acima de tudo, deparar-se com novo programa de vida, onde o pensamento ombreia-se com a necessidade premente de reestruturar toda a concepção que tínhamos de campos que vão da língua no cotidiano, às mais sofisticadas tramas artísticas.

Conscientes da envergadura do que temos pela frente, ao redor e acima de nós, escolhemos a concretude de um solo mais simples. Nele, teremos maior segurança para inventar a partir do que lemos e assimilamos. Se Bakhtin apregoa que uma obra literária não é um monólogo do autor, supostamente afastado do mundo, em nossa interpretação de END daremos ênfase exatamente a este pretense isolamento do autor. Por razões ideológicas que esperamos deixar claras ao longo da exposição, há em todo o romance uma quase desesperada tentativa do autor de criar uma ilha ideal para o seu narrador. Nela, ensimesmado e deslumbra-do com a operacionalidade erótica do seu passado, ele procurará

ignorar o trânsito dialógico com o mundo. Seu comportamento penetrado por esta convicção tem um certo teor de ingenuidade. Para ele, é como se fosse possível a um ser humano, de quem a personagem é encarnação, cortar narcisicamente todos os condutos que levam o mundo até ele. Por esta ordem de composição romanesca, vamos privilegiar a postura estético-ideológica de Tiquinho como modelar de uma explanação literária da visão do mundo do autor real.

Vemos que, em termos de organização textual, João Silvério Trevisan cria uma personagem esfomeada na busca da unidade. Em razão disso, ela tentará abolir de si e do seu discurso todos os contrastes e oposições. Enquanto o adolescente Tiquinho sobreviveu emaranhado numa profusão tensa de valores adversos, o adulto deseja fazer uma política de terra arrasada. É neste aspecto que está agindo sob a injunção da ideologia católica que admite apenas *uma* verdade no mundo. Para Tiquinho, sua única verdade é Abel, em nome do que abandonará sua estruturação presente de vida, jogando-se no poço sem fundo do passado. No passado, só há lembranças. Estas alienam-no do mundo, levando-o a desconsiderar o conjunto de experiências adquiridas em seus mais de quarenta anos vividos, obviamente, não de maneira refratária com as facetas fugidias da sociedade. O foco central de seus valores está numa paixão adolescente pela qual sacrifica o intercâmbio social de suas práticas. Se este é o tema, esta será também a conformação formal da obra que tentaremos revelar nos seis segmentos que constituem o segundo capítulo da dissertação. Da personagem criada, de suas relações mantidas com as outras, da tipificação lingüística do texto, erigido como uma espécie de diário dialogado entre Tiquinho e Tiquinho, salta a

característica fundamental do autor. Ou seja, ele vai evitar a exploração dos canais plurilíngues de sua criação. Mesmo que as outras enunciações que bailam no mundo extratextual, a respeito do amor, do prazer, da homossexualidade sejam incorporadas pelo autor, ele não faz isso com vistas a expor a diversidade. Pelo contrário. Ao beber seu pensamento no mundo, através da prática social que acaba embutida em Tiquinho, este acabará por explicitar o que é a matriz ideológica de Trevisan: o amor homossexual, em seu caráter especialíssimo, não tem lugar entre a humanidade. Só cabe aqui como projeção idealista que chama por um plano de transcendência. O resultado desta posição é clara: a massa plurilingüística de todo discurso conflui para a rarefação própria de END. Em vista disso, exploraremos com maior atenção o aspecto da mística religiosa, da eroticidade calibrada por esta, da música que plasma a vida afetiva e sensível do menino. Também dedicamos espaço ao ritual de passagem — aquele período em que o seminarista larga um entendimento do mundo impresso *somente* na ótica religiosa e, compreendendo-se como um corpo ardente, encontra um amante com quem investe na vida erótica. Advirão daí séries abertas de novos *insights* que modificarão sua visão do universo e completarão sua formação de indivíduo na textura intermitente do social. Entendemos a passagem como um momento em que a voz da personagem vive um confronto mais direto com os teores ideológicos do acidentado âmbito social. Este confronto é vivificador porque alterará uma postura até então infantil (religiosa), encaminhando Tiquinho para a percepção de que seu caminho é inapelavelmente cruzado por muitos outros. Temos, inclusive, a impressão de que todo END é um ritual de passagem e isto só pode ocorrer num ponto de

entrechoque com diversas percepções que reinventam o homem a cada novo amanhecer, mesmo que elas não distendam suas vozes na orquestração formal do romance. É por isto que nos deteremos em tais aspectos. Parece-nos que a opção de Trevisan é um exemplo da multiformidade social das várias línguas que animam as cercanias humanas. E como a variedade revela-se *silenciada* ou *camuflada* na cena de END, o fato tem para nós um valor específico que verificaremos.

Sob o prisma do adolescente/seminarista a descobrir-se numa esfera de amor não de todo aceita pelos sistemas, está a sua opção por este encaminhamento erótico. Submete-se ele, portanto, a uma série de contratempos decorrentes. Estes, em sua textura final, evidenciam as diversas avaliações e incorporações que o autor real faz do mundo. E no ordenamento delas vislumbramos o pensar explícito ou implícito que conduz a trama, onde *isolar-se* será um modo de depurar experiências por ele tidas como nem tão comuns, conforme tudo leva a crer que são. Tal comportamento dá o arcabouço de uma visão que, no final das contas, pretendemos evidenciar. Como cortar as amarras com o mundo não passa de um gesto formal, não exequível, ele define a relação de Trevisan com a concentração de vozes em nossa cultura. E é desta forma que ele faz ressoar a sua voz com um acento pessoal. Nossa obrigação de intérpretes é mostrar de que maneira nela ressoam pelo menos a religião de Santa Teresa, de São João da Cruz, vistos como eminentes porta-vozes da circunscrição social.

Ao trabalharmos com o aspecto da busca de uma dissolução no todo absoluto e ao tocarmos numa noção de sexo que se vai aos poucos misturando com a mística; ao desfiarmos a música na

modalidade de uma química formuladora da consciência de Tiquinho, consciência esta que incorpora artefatos superestruturais do mundo; depois de lançarmos os olhos para a questão da passagem, quando o seminarista abandona a abstração nirvânica de uma religião a lhe exigir *pureza* para preferir um corpo a lhe exigir prazer, fica evidente que optamos por centrar nosso trabalho no estatuto da personagem. Talvez não seja o caminho mais adequado para quem pretende seguir as trilhas luminosas de Bakhtin. Todavia, estamos tentando adaptar nosso instrumental teórico à própria realidade de um romance que parece fazer um esforço inegável: abandonar todos os caminhos do romanesco para desenvolver um universo dramático e poético, no que este tem de "fechado, puro e único, estranho ao relativismo lingüístico da consciência da prosa."¹⁴ Por outro lado, gestando nossa reflexão ao redor de Tiquinho, corremos o risco de psicologizar a leitura. Todo nosso esforço racional voltou-se para evitar esta tendência. Temos certeza de que nem sempre logramos êxito na empreitada. Afinal, também somos frutos da nossa história e nela, nosso discurso trai caminhos trilhados anteriormente. Bakhtin aponta um outro universo que ainda não dominamos a contento. Somos agora, mais do que nunca, criaturas em *devoir* e em débito.

Tendo em vista que nossa plataforma de embarque é o complexo sistema bakhtiniano, espera-se que nosso mergulho vá de corpo inteiro à exploração do plurilingüismo contido desta ou

¹⁴ BAKHTIN, Mikhail. Questões de literatura e de estética. São Paulo : Editora UNESP/Hucitec, 1988. p. 128.

daquela maneira na jurisdição literária de END, a despeito das já conhecidas intenções do seu autor. E talvez mais uma vez traímos a causa, porque fomos bandeados para outras esferas. As razões são as seguintes: a narração criada pela voz de Tiquinho não reproduz parodicamente, em nenhum momento, as formas da eloquência religiosa. Como a religião é um esteio central da visão de mundo do narrador, ela é transposta para o romance com a mesma *seriedade* com que é praticada no contexto social. Com isto, o objeto de representação é investido na feição de *sério*, o que elimina a rigor a dessacralização. Surge, então, uma homossexualidade *sagrada*, intocável, na especificidade do tratamento que recebe. Esta colocação conota aquela dramaticidade antes anunciada. Expurga-se, por exemplo, o riso que não jorrará no macrocosmo de END.

A utilização desta linguagem séria de matiz religioso não é, em contrapartida, interrompida em nenhuma circunstância pelo discurso indireto. Com este, o narrador poderia fazer aflorar um outro tratamento para as suas experiências. Em contraponto com outras visões, seria concebível o surgimento de um acento mais crítico e, conseqüentemente, desmistificador de verdade, como é intenção do autor fazer apesar de tudo. Como isso não se dá, o resultado é um tratamento patético a respeito da dor do menino e este é um aspecto que também examinaremos. É aqui, no nosso entender, que está personificada diretamente a intenção axiológica de Trevisan. Agindo segundo os ditames desta convicção, ele não se afasta consistentemente da opinião comum que encara a homossexualidade pela ótica do preconceito. Isto porque é evidente no romance o endosso franco e quase dogmático desta prática erótico-afetiva. Para Trevisan, o amor ho-

mossexual é superior ao heterossexual, tanto que transcende a experiência humana. Para isso, ele convoca os valores religiosos e os valores místicos que, considerados na esfera do absoluto, estariam também acima das práticas sociais concretas. Ao mesmo tempo, descarta dos entrecchos narrados o envolvimento mantido um dia por Tiquinho com uma mulher. E ao buscar aqueles valores, são eles que embasam e criam a legitimidade dos afetos de um rapaz por outro. Contestando pela margem oposta os preconceitos sociais que sempre ridicularizam o amor entre dois seres do *mesmo* sexo, o romance enfatiza uma outra espécie de estereótipo: o que está corporificado nos termos de superestima do homossexual. Ou seja, na parcela da comunidade humana que adota uma postura de aceitação de todas as práticas sexuais, é quase uma norma compreender o homossexual como alguém dotado de sensibilidade desenvolvida, inteligência aguda, pendores para as artes, etc. Para ilustrar um pouco a questão, bastaria lembrar que Tennessee Williams, em sua autobiografia publicada nos anos 70, alega que, em virtude da repressão exercida sobre os homossexuais, eles têm como único canal de vida o desenvolvimento de seus potenciais relativos ao universo sensível e intelectual. Para o grande teatrólogo, este *fato* justifica o alto grau de inteligência e cultura encontrável nesses meios. De certa forma, Trevisan adere a esta visão glorificadora e, sem discuti-la, imprime na sua personagem tais adereços, vistos como verdade intocável. Então, Tiquinho termina moldado como alguém venerável, nas mãos de quem o amor não poderia ser nada mais que iluminado pelos éditos de um destino tortuoso, porém, sempre heróico. E isto, mesmo jogando o problema para a outra banda do preconceito comum que degrada a homossexualidade, tam-

bém funciona como um juízo temerário, pelo que oferece de visão forjada. De todo modo, a vivência de Tiquinho é incorporada dentro de um plano tido como não-normal, uma vez que é tratada com extrema parcialidade e lançada para um hemisfério muito além do que é considerado como *vida*. Vemos, então, que ao autor, concreta e totalmente, não foi possível deformar a face de certa visão que cerca o seu tema. Ao revesti-lo das lantejoulas de algo muito peculiar e até cerimonioso (dramático), cai numa acentuação narcótica e positivadora, o que não supera os prejulgamentos. Claro que pontualmente ele faz isso e o próprio esforço basilar do texto, desde sua dedicatória, é superar o senso comum, desguarnecendo-o com uma história elevante. Mas uma leitura mais rigorosa fotografa outras nuances nem sempre aparentes numa primeira mirada. E, enquanto o tratamento é sério, via Bakhtin podemos entender que a seriedade emplastrada nas desventuras de Tiquinho não contribui para a discussão e a ultrapassagem da falsa seriedade sistêmica que pulula por aí.

Outro motivo para não explorarmos o plurilingüismo de END está na forma como é introduzida a fala de outrem. Seja a de Santa Teresa, de São João, do cinema, da música, dos padres, etc., estas falas não estão dissimuladas no discurso do autor. Guardam, outrossim, uma certa inteireza formal, porque sua função no mundo narrado é sempre espelhar a especificidade do pensamento e da ação de Tiquinho. Com este procedimento, não temos propriamente a linguagem de outrem mesclada à do autor. É como se todas elas fossem perfiladas lado a lado. Conservando sua objetividade, assim o fazem para participar de um mesmo corpo verbal com a finalidade única de acentuar a direção ideológica deste, sem disputar com ele.

Sob esta arcada, Trevisan praticamente cancela o hidridismo em sua fala, no que este tem de enunciados com perspectivas axiológicas diversas. Ele, o autor, amassa tudo num mesmo bolo compacto e fermentado com o norreamento único de traduzir a vida de Tiquinho cercada pelo halo da transcendentalidade. Há, por esta tônica, desinteresse em circunscrevê-la na esfera comum dos exercícios amorosos que, sabemos, ganham o mais diversificado colorido nas imbricações coletivas. Vemos que não há qualquer sentido divergente entre o discurso próprio do autor real e todos os outros introduzidos no romance. Se esses têm, como ocorre com a visão que os padres adotam sobre o amor, não ganham espaço. Tudo converge para um mesmo e único fim. O autor está, em outras palavras, solidário formalmente com as motivações que vêm de fora. E as perspectivas ideológico-verbais multiformes e contrárias são aplacadas. Portanto, é cabível ver que o caráter plurilíngue não vai além dos limites da unidade lingüística do texto literário criado por João Silvério. Não temos, em resultado, aquele plurilingüismo real, acentuado por Bakhtin em seus estudos. Todo o apoio do que Trevisan diz emana de uma compreensão de embevecimento diante do objeto tratado, resvalando para um *pathos* poético que resultará na entronização de Tiquinho.

Não estamos descartando o plurilingüismo social no discurso direto que perfaz END. Mas nós o entendemos como um prolongamento do discurso do autor que não mantém o que Bakhtin chama de *zona particular*. Isto porque, nesta obra, toda transmissão do discurso de outrem vem explicitada para corroborar as crenças do autor. Por aí, a orquestração do tema dilui o hi-

bridismo de pontos de vista, conforme já vimos. A consequência clara de todos estes procedimentos é o autor não manter qualquer neutralidade no plano lingüístico-literário. Ele utiliza este plano não para relativizar os sistemas ideológicos que são a morada do mundo, mas para enfatizar o encaminhamento que lhe interessa no fulcro, no subsolo da narrativa. A refração de Tiquinho é mínima. E isto permite-nos dizer que sua voz está fundida com a de Trevisan (as razões para isso daremos em maior profundidade no terceiro capítulo), apagaram-se, de fato, as fronteiras entre um discurso e outro.

Como diz Bakhtin, a "compreensão passiva" é tão somente uma dublagem do que já está digerido no seio da sociedade, constituindo-se "no máximo" uma reprodução do aceito na ordem das convenções, enquanto a "compreensão ativa" vai além do limite do seu contexto e "determina uma série de inter-relações complexas", acabando por enriquecer o repertório. Desta forma, o romance com que nos ocupamos nesta dissertação, aparece na série literária brasileira como um modo concreto a oferecer se não tanto um ângulo novo no enfoque do amor homoerótico, pelo menos dá uma contribuição mais humana nas modalidades de interpretação existentes hoje contexto nacional. Ao apresentar o relacionamento de Tiquinho com Abel numa base eminentemente afetiva, eivada por aquelas tonalidades místicas já mencionadas, Trevisan foge do caricaturismo, elimina a banalidade, o acento pornográfico e enfatiza que entre um homem e outro homem *pode* haver simplesmente amor e amor liberto do cerco das anomalias. Para o autor, a sensibilidade do seu protagonista não o qualifica no chão grotesco do "bicha", nem o aproxima de um arremedo da

mulher. Tiquinho é um adolescente e como tal aprimorou seu instrumental de afeto em meio a um mundo hostil e, aquilatado pelas experiências do internato, alcança uma linguagem refinada para a interpretação do mundo e sua colocação nele. Não sendo esta efetivamente a mais comum é, no leque dos comportamentos humanos, uma alternativa também possível. Na verdade, o trabalho de Trevisan reveste-se de uma dialética pela qual entendemos que o menino apaixonado por um outro menino é um ser humano como outro qualquer, enfrentando, na órbita homossexual, toda sorte de alegria, esperanças, frustrações e dissabores ao alcance de todo humano, independente de ser esta ou aquela sua postura sexual. Tiquinho em si é composto por todas as linguagem responsáveis pela performance de qualquer ente social. Sua vivência, dando-se como se dá, é apenas adjetiva. Na substância, reflete e refrata todos os elementos, é como todos. Constituído de um plurilingüismo social, nele ocorrem as ressonâncias dialógicas fecundadas na contradição e esta penetra suas camadas profundas, balançando-o numa frágil corda-bamba esticada entre os valores do misticismo que ele abraça, e os apelos de sua fisicalidade erotizada.

É nesta tônica que damos total guarida ao enunciado por Bakhtin:

O prosador-romancista não elimina as intenções alheias da língua feita de diferentes linguagens de suas obras, não destrói as perspectivas sócio-ideológicas (...) que se desenvolvem além das linguagens do plurilingüismo, ele as introduz em sua obra. O prosador utiliza-se de discursos já povoados pelas intenções sociais de outrem, obrigando-os a servir às suas novas intenções.¹⁵

¹⁵BAKHTIN, Mikhail. Questões ... Op. cit., p. 105.

Considerando-se que o falar das personagens é formado de palavras advindas de outros pólos, acaba-se assim por formalizar, nos meandros de um romance, a linguagem de outrem e, sob tal condição, refratam-se aquelas intenções que o autor franqueia ao nosso desvendamento. Este falar das personagens torna-se a segunda linguagem do autor, sem deixar de influir no seu discurso já, a esta altura, recamado por palavras de suas criaturas. É na conjunção articulada na valorização da palavra do personagem, mais a do autor e vice-versa que se estratifica o plurilingüismo.

No romance de Trevisan, segundo já esclarecemos, certo aspecto do plurilingüismo acaba por ser embaçado, porque a solidariedade entre autor e personagem é tão estreita que as fronteiras entre os discursos desfazem-se, uma vez que os objetivos do escritor real, acima já perfilados, preponderam e eliminam praticamente a independência ideológica do Tiquinho narrador. Obviamente, no romance, o plurilingüismo espalha-se por outras técnicas usadas. A presença do discurso de Santa Teresa, de São João, da liturgia, as preleções sobre música ou sobre ética de comportamento feitas pelos padres, certos tons de frases, as remissões a tempos de experiências, etc. são momentos evidentes de plurilingüismo. Contudo, estas presenças são amoldadas na forja singular do narrador, atendendo ao objetivo fundamental de cercar Tiquinho com um caráter distintivo.

Outra contribuição de Bakhtin que não podemos esquecer é que o romance, sendo "a expressão da consciência galileana", enquanto realização artística constitui-se na "libertação fundamental das intenções semântico-culturais e expressivas" de uma

língua entronizada como um poder único e articulador de todas as alternativas. Aí, fazer um romance é a explanação da perda "da língua como um mito, como uma forma absoluta do pensamento". Gerado na esfera cômico-séria, obviamente o romance não poderia deixar a língua num nicho de purismo e purgada de tudo aquilo que era popular, das *inconveniências* das classes desprivilegiadas. A percepção multívaga oriunda da introdução de outras línguas numa cultura até então fechada, leva à conscientização das fronteiras entre as classes e à percepção de que os gêneros sérios, praticados pelos de *cima* e impostos como a arte por excelência, podiam e deviam ser confrontados com uma arte de raízes agora no descentramento. Este é o teor personalístico do romance brotado da consciência galileana. A sociedade e o homem, mais que nunca, não são mais unitários, a relação mítica e material com a natureza foi substituída pela intensidade dos produtos superestruturais e esses estampam com clareza a multidão de apelos no subsolo represso pela ideologia dominante. O romance torna-se o aluvião direto para dar vazão a toda complexidade daqueles que até então não tinham espaço para fazer soar sua voz. Tal parto histórico que levará à possibilidade de não mais se mascarar as diferenças e as divergências de toda ordem conduz à:

descentralização do mundo ideológico-verbal, que encontra sua expressão no romance, (pressupondo) um grupo social fortemente diferenciado, grupo este que se encontra numa interação tensa e essencial com outros grupos sociais. Uma ordem fechada, uma casta, uma classe no seu núcleo estável e internamente una, se não forem envolvidas pela desintegração nem excluídas do seu equilíbrio interno e da sua auto-suficiência, não podem ser um terreno socialmente produtivo para o desenvolvimento do romance.¹⁶

¹⁶BAKHTIN, Mikhail. Questões... Op. cit., p. 165.

O mundo, varrido por nova ordem centrífuga, não se acomodava mais àquela estreiteza épica, de personagens puro exterior, sem história, engessadas num remanso de grandeza heróica que apenas serviam para legalizar as distâncias sociais e atiravam o homem cotidiano e presente numa autodepreciação de flagelo. O romance inverte o enfoque. A autodepreciação muda de destinatário. Tudo o que até então apertava-se no nicho coruscante da oficialidade será matéria vergastada pela iconoclastia romanesca, o que leva Bakhtin a concluir: "um problema dos mais fundamentais no romance" é "a denúncia de toda espécie de convencionalismo pernicioso, falso, nas relações humanas."

No rastro desse convencionalismo pulverizado pela forma romanesca, surge o excêntrico como um meio eficaz de transportar para o cerne do romance as questões ligadas à subjetividade. O excêntrico terá freqüentemente uma representação sob o ângulo do "indivíduo que não participa" da ribalta convencional, em cuja cena mostram-se os usos e costumes, as emanções da moral e da política.

Na recuperação histórica de Bakhtin para o nascedouro do romance, na iluminação de seus caminhos ignorados pela estilística tradicional, o pensador russo chega a Rabelais, assinalando "as insólitas *amplitudes espaço-temporais*" do inquieto criador francês. Constatará como o trabalho rabelaisiano limpa "o mundo espaço-temporal dos elementos" que o corrompiam, elimina toda ordem de transcendência e de marca da culpa trágica, evitando ainda os simbolismos evanescentes e todo emplamento hierárquico e nobiliárquico da verticalidade pomposa dos mandatários. Rabelais, em seu *realismo fantástico*, destrói

os laços e *vizinhanças habituais*, juntando num mesmo módulo elementos díspares, inesperados, criando as mais ilógicas concatenações, inclusive lingüísticas, com o que permeia seu trabalho com um saboroso e irresistível ilogismo.

Atento ao mundo das formas estabelecidas, Rabelais compreende como "entre as mais belas coisas deste mundo", acalentadas pela tradição, existe uma proximidade extremamente falsificadora que chega a alterar sua natureza constituinte. O que predomina na raia ideológica dos elementos assentados é "um ideal de outro mundo", servindo tal ideal como uma barreira pasteurizada contra o "contato vivo e carnal." E para tal falseamento contribui inclusive a língua, dirigida por um espírito escolástico de menosprezo a toda variante longe do padrão. "Era necessário libertar todas as coisas, permitir que entrassem numa combinação livre", autenticamente ligada a sua natureza, à sombra do que seria recuperado aquele contato vivo e carnal antes referido. É neste diapasão que Rabelais destrói a galeria velha e mofada, ditada pelas *altas esferas*, no mesmo passo em que elabora um novo modo de escrever, centrado em sua visão desmistificadora do mundo. Sua arma? O riso montado na figura do bufão, do trapaceiro e do bobo; e as pinceladas sobre o grotesco do corpo humano, retratado em seus detalhes anatômicos e fisiológicos que enterram de vez a carcomida versão que via aquele apenas como morada da alma. O corpo era uma besta-fera para todas as punições, todos os castigos, tidos como os mais eficazes passaportes para a eternidade. Fica evidente, sob este aspecto, como não se considerava o corpo além de mera coisa no mercantilismo rasteiro que sempre coroou as investidas mer-

cenárias e mal disfarçadas dos cristãos. Em seu afã de um lote definitivo *lã*, onde nada mais de improvisado e passageiro haverá para atormentá-los, destituíam o corpo que é recuperado por Rabelais.

Para esta breve resenha, obviamente ativemo-nos naqueles enquadramentos que mais subsídios fornecem à nossa leitura e interpretação de END. Buscando decifrar este romance, não poderemos fugir de um corpo-a-corpo com a sua linguagem, sem entrar naquelas questões que já apartamos do nosso *corpus*. É ali, na sua singularidade e nos seus elementos pares com a tradição que levantaremos a visão de mundo e os outros indícios que nos cabem estudar. Portanto, estribados na pesquisa bakhtiniana, tentaremos um desvendamento dos recursos discursivos de Trevisan e igualmente lidaremos com alguns outros componentes por meio dos quais ergue-se uma personagem que nos parece uma espécie de ilustração dos princípios que regem o autor.

Temos ciência de como a literatura, nas condições de uma manifestação de linguagem, concretiza na sua imagem da língua determinadas formas arquitetônicas devassáveis ao buscar-se os recursos de composição. Todo este conjunto adquire pleno significado apenas ao lograrmos desfiar suas determinantes históricas. Nelas refletem-se as tramitações sociais, antes de mais nada porque quem escreve é um homem, este homem vive num grupo e este é sujeito e matéria de uma história. Por este viés, interessa-nos decompor na linguagem do autor, algumas outras que ela contém, escolhendo, para racionalizar nosso trabalho, apenas certas facetas que embasam a leitura proposta.

A partir do instante em que João Silvério Trevisan aden-

trou por uma organização de texto em cujo perímetro sobressai a presença de um *eu* atuante, esta escolha não é aleatória e oferece fortes vínculos com o sentido de mundo emanado da perspectiva pessoal do escritor. A narrativa, batizada com o título *Em nome do desejo* traz neste rótulo um encaminhamento que é nosso interesse perseguir para chegarmos ao seu centro geográfico, donde espalham-se raios ideológicos que dão a sua real dimensão. E este título, somado à personagem adolescente e masculina, enfiada num seminário, em época histórica sem definição precisa, abre-se num multiplicado número de referências e todas circunscrevem-se numa ordem que iremos investigar para fazer o reconhecimento.

Já pudemos entrever que o romance enquanto espécie não é apreensível na liga de uma forma única. Com certeza, ele não cabe rigorosamente nem no conceito aristotélico de gênero. Vozalmente aberto ao mundo e as suas linguagens, é próprio desse tipo de narrativa trabalhar com os dimensionamentos sociais, surpreendendo as mais diversas estratificações que, em boa autonomia, invadem a feitura inconclusa do gênero. Estas múltiplas linguagens — o plurilingüismo — conservam suas células em ação permanente, uma vez que o interesse do romancista não é homogenizá-las, como disputar com elas, num diálogo elétrico de variadas perspectivas.

No tocante a END, sua originalidade deve ser sondada ao levarmos em conta seu traçado dialógico. E neste, a especial preocupação do autor em homogenizar todas as linguagens numa decantação que almeja a unidade. Diante deste teor estético, já pudemos referir como esquadriharemos um discurso místico como

a face primeira e mais visível de Tiquinho. Em seguida, estaremos embrenhados na erotização da espiritualidade e na espiritualização da eroticidade, conseqüências diretas da formação naquele espaço característico que é o seminário. Em decorrência, este espaço avulta com o seu significado, porque, como lugar físico da história, é construído segundo um sistema concreto de uma visão do mundo. O seminário é um lugar privilegiado para o caldo da linguagem do corpo ser cifrada quase hermeticamente com a linguagem da alma. É este fator que leva Tiquinho a uma surpreendente síntese do *cêu* e da *terra*, da *devoção* e do *prazer*. Tal síntese fundamenta seu modo de portar-se e sobreviver sob o tacão eclesiástico, sem enlouquecer. Ali, minado pelas vigilâncias intimidativas, o menino constrói sua linguagem em que a "realização erótica" materializa-se "como aventura abarcando a própria morte."¹⁷ É nesta circunscrição que sobressaem as figuras de Santa Teresa e São João da Cruz, como verdadeiras imagens literárias da ascese em mescla com as paixões carnavais. A ligação intensa com a música segue o mesmo padrão.

Se anteriormente já levantamos a questão do plurilingüismo e por que razões não iremos explorar totalmente este aspecto do romance, cumpre-nos agora fazer outra ressalva. Sem dúvida nenhuma, o discurso do romance END é tramado como um efeito da absorção dialética que ele realiza de todos os discursos formadores ao seu redor. Por isso, a constituição ideo-

¹⁷HECKER FILHO, Paulo. Um tema crucial. Porto Alegre : Sulina, 1989. p. 19.

lógica dele está crivada de estereótipos sociais que de uma ou outra maneira ele incorpora para a formalização de sua vida. Entretanto, seria tarefa por demais complexa partir para um levantamento e um estudo de todas estas marcas. E já expusemos o quanto estamos alertas para a necessidade de limitar o contexto de atuação do presente trabalho. Não podemos inclinar-nos para os sonhos no momento impossíveis. E o ônus será todo nosso. Logo, na necessária, ainda que dolorosa limitação que estamos obrigados a impor-nos, no capítulo seguinte abordaremos mais detalhadamente a questão do espaço. O capítulo será aberto com um segmento — "A casa da paixão" — e encerrada por outro — "Casa de Deus: casa do corpo" —, com os quais procuramos cercar a importância do espaço — o seminário —, e todas as suas implicações no estatuto de ser de Tiquinho. Este lugar não será apenas uma construção, ainda que simbólica. Faz parte de um processo no qual é revelado um indivíduo histórico e *real* com uma constituição ideológica que leva claras contra-senhas oriundas das relações objetivas mantidas.

Ao levarmos adiante a proposição de acentuar o problema do espaço narrativo, estamos penetrando aquela interligação fundamental das relações temporais e espaciais que acabam sendo artisticamente assimiladas pela literatura. A esta interligação Bakhtin dá o preciso nome de *cronotopo*. Sabendo o quanto é importante a expressão de indissolubilidade entre as categorias do espaço e do tempo, afiamos ainda mais a guilhotina sobre nosso pescoço ao afirmarmos que, mesmo assim, é nosso objetivo tão somente o desenvolvimento de quesitos a respeito do espaço.

Sendo uma categoria conteudístico-formal, o espaço estam-

pa uma série de indícios indispensáveis para a compreensão mais aproximada da obra. É ele que, intensificado, especialmente nesta criação de Trevisan, imiscui-se no movimento do tempo, do enredo e, especialmente, na rota de maturação de nosso garoto. O seminário é a geografia matriz de uma vida vivida nas fronteiras que estão compreendidas entre os índices particulares de Tiquinho e a expressão da experiência dos outros. Esta relação constituirá a teia de valores e práticas em cuja somatória soergue-se a face de um jovem que desabrocha como homossexual.

É por isso que as características temporais terão suas filigranas reveladas no espaço, enquanto este reveste-se de todo um sentido que vai sendo medido com a passagem do tempo. Este cruzamento de séries e a própria fusão de sinais demarcam a noção do cronotopo artístico. Como tempo e espaço são conteúdos ideológicos apreensíveis no enunciado da narrativa, eles auxiliam nossa concepção para a abordagem de END na base de um *Bildungsroman*. O processo formativo de Tiquinho como consciência larvar que aos poucos abandona o casulo para atender aos chamamentos do mundo ficará esclarecido no segmento "A passagem".

Tendo em vista que o cronotopo determina a imagem do indivíduo na literatura, é na busca desta imagem que enfatizamos o espaço do seminário. Ali ocorreu a repentina explosão da paixão entre Tiquinho e Abel. Se bem observarmos, todo o espaço mantém, desde o início, uma gestação tensa que é projetar-se em função do que ocorrerá entre os meninos e da diluição relacional posterior. O que vem antes do encontro com Abel funciona como abertura de caminho. É significativo que, quando o es-

paço é recuperado (revisitado) pelo narrador adulto, ele, o espaço, está drasticamente alterado. Sua finalidade agora é outra: orfanato. Esta formalização indicia explicitamente uma relação concreta e simbólica com a personagem, se pensarmos que Tiquinho também é outro, não guarda mais nenhuma substância do frescor adolescente. Ele é, de verdade, órfão da vida, órfão de uma ideologia utópica que, pelas modulações embebidas nele, não tem mais qualquer meio de efetivar-se.

O amor em si por Abel e a ruptura final estribam o romance como dois pólos essenciais de acontecimentos da vida do narrador. Estes dois pólos trazem, por conseguinte, um significado biográfico para o enunciador. E, a partir do momento que todo END é arquitetado dinamicamente entre um acontecimento e outro, avulta a importância do espaço como matéria signíca a ser analisada. O hiato entre o passado e o presente entra na série biográfica temporal, porque Tiquinho modificou-se. Modificados estão o tempo e o lugar, como a própria vida em sua plenitude. E, mais ainda, a visão de mundo que enforma todos esses lances. O resultado imediato é encontrarmos uma dose de acentuado romantismo no narrador, no seu esforço de rebuscar o passado como ideal. A própria ênfase numa subjetividade transcendente que leva a dicotomias irreversíveis será também tratada, mais especialmente no terceiro capítulo, quando faremos as conclusões. O vivido por Tiquinho tem um sentido biográfico (ideológico) porque serviu para solidificar uma experiência tida por ele como radical. Voltar ao lugar de ontem elege este lugar como um fator propício para nossa exploração. Magnetizado ainda pelo que passou, o narrador não dará qualquer impor-

tância ao entrecho compreendido entre a saída do seminário a a maturidade (casamento, filhos, profissão, etc.). E isto é revelador, é uma escolha que, pelo avesso, remete a todo um sentido que frisaremos pontualmente em diversos momentos. Fica com peso explícito considerarmos que, na abertura de END, somos colocados frente a frente com o adulto que permanece na condução dos episódios. Todavia, a real constituição da obra está no menino e em sua relação com os outros. E esse adulto dono da palavra não é movido por qualquer preocupação de entregar-nos informações sobre a sua vida atual. O banimento desta tem o dom de funcionar como uma metáfora do silêncio, da falta de sentido, do vazio que se distendem sobre a existência de Tiquinho. Paralelamente é a marca das suas dificuldades com o social: aqui *no mundo* ele sente-se vigiado e impossibilitado de encontrar uma fórmula de organizar-se com certa autenticidade. Representou papéis em desacordo com sua visão e o resultado é o sufocamento. A redenção para ele não é experimentar a radicalização no aqui-e-agora. Não, é abandonar o campo presente e refugiar-se numa imagem cuja sombra empana as possibilidades contemporâneas. A indeterminação ou a não explicitação da experiência como adulto acaba enfatizando *o lugar do passado*, o que por si só justifica nosso esforço de compreensão do espaço como uma categoria fundamental da obra.

Estudando diversas criações literárias, Bakhtin nota a importância que tem o cronotopo da estrada. É neste que a unidade das definições espaço-temporais revela-se com nitidez excepcional. Na estrada ocorrem os encontros, para ele um dos mais antigos acontecimentos formadores do enredo de romances.

De certa forma, o seminário em END funciona como uma variante deste cronotopo. Afinal, há um nítido caminho simbólico que vai de Cristo, passa pelos místicos e por todos os signos da religião, tem um desdobramento mais sensível no jardineiro espanhol, até consubstanciar-se no encontro concreto com Abel. O espaço que permite tudo isso é o seminário, lugar de formação de religiosos. Este fator lança sobre a obra um significado semântico ainda mais intenso: o encontro ali funciona como uma *epifania*, no sentido de uma vinda, uma revelação, por meio da qual descortina-se o verdadeiro destino de Tiquinho. Para Bakhtin, a importância do encontro está exatamente neste fato: às vezes determina com apelação direta todo o destino de um indivíduo. Por todos os elementos entregues à nossa leitura pelo narrador, arriscamos a enxergar o encontro entre os dois adolescentes não como uma ocorrência fortuita. Ele vinha sendo preparado desde o *namoro* místico com Cristo, o *namoro* estético com o ator que representara o jardineiro espanhol, os *namoros* à distância com os rapazes sensuais da comunidade. Abel acaba encarnando todas as qualidades que o próprio sistema social havia ensinado Tiquinho a apreciar. O espaço do seminário adquire por esta razão um redimensionamento de determinante ideológico. A partir dele, Tiquinho sente-se incapaz de realizar qualquer reversibilidade. Determinado e determinando-se por esse caminho, a ele só resta voltar. Sua singular identidade consigo mesmo e com as experiências mantidas um dia, corroboram a importância das questões privadas na obra. E este é mais um motivo para o destaque que damos à personagem e ao seu espaço.

Estaremos, pois, acompanhando Tiquinho nos nervos expos-

tos de sua viagem em busca do lugar e do tempo perdidos. À medida que esses ressurgem, enlançam-se elementos carnavalizados entre a moral e a iniciação adolescente. Isto é possível de se detectar na própria estrutura formal do romance em perguntas-e-respostas (um dos assuntos do capítulo conclusivo). E, mais significativamente ainda, nas ocorrências amorosas com Abel, capazes de afrontarem certos espaços sagrados que naquela comunidade foram metamorfoseados em alcova. Na justaposição do erótico com o espiritual, temos uma integração que ideologicamente funciona como o dessacralizar dos rituais litúrgicos. E nas águas desta investida navega a vigência de um amor marginal/marginalizado que passa a pleitear por foros de legalização, desde que o leitor é chamado à posição de confidente do narrador. Aí vem à tona uma visão favorável ao homoerotismo que é o traço ideológico mais evidente do autor. Para que ele tenha sucesso em sua empreitada de divulgar esta visão, importa calar qualquer voz contrária, ainda que nenhum triunfalismo predomine na narração. O adereço catequético e subliminar da obra será ouvido por nós também no terceiro capítulo. E, inquiridos estes aspectos, estaremos fechando por ora o balanço de END. A composição manuseada nestes caminhos escolhidos por nós suscitará uma condução de resposta que dê um contorno aos significados entrincheirados por todas as dobras do texto. Não teremos chegado ao centro da meta, contudo.

Este é o percurso do vôo. Um vôo que sempre é mergulho, quando um texto chama outro texto e nas coreografias entre eles esboça-se a chama latejante da cultura. A literatura será sempre um gesto maculado. Para entendê-la, o exercício de decom-

por a herança de elementos vitais que se transfundem não tem fim. Experimentamos as asas e definimos um rumo pelo solo de Bakhtin. Agora cumpre-nos, com brevidade, apelar para outros condutos. Neles buscamos abono para um situar mais adequado do corpo, do desejo, do sexo. Com categorias assim explicitadas, queremos adensar um pouco a consistência das propostas que nos embalam no voo, no mergulho.

1.3. - O SOLO - MATÉRIA DE DEFINIÇÃO

A narrativa centrada numa relação de amor ao constituir a sua linguagem representativa não é refratária a uma noção do corpo, do desejo e do sexo enfocados também como discursos, epicentros sempre revivificados pelo social. Fugindo de qualquer metafísica ou de qualquer outra linha na ordem transcendental para a abordagem das três categorias — corpo, desejo e sexo — garimpamos igualmente uma visada crítica que esteja circunscrita na determinação que cada momento estabelece para a concepção destas três esferas de atuação onde a experiência é o centro e a roupagem.

Assim sendo, para nós, o corpo não é mais ou somente "um conjunto orgânico de diferenças dadas", tendo em vista que pesamos o mesmo essencialmente como um "espaço onde ocorrem *diferenciações*". Estabelecido este pressuposto, ultrapassamos a linhagem de conotação determinístico-biologista segundo a qual todos os limites e todas as funções estariam estabelecidas num *a priori natural*. Ou seja, o corpo humano é considerado por nós "uma das dimensões da História" e é na base de realizações

ideológicas desta História que ele precisa ser entendido. Primeiramente, como um espaço social sem uma unidade fechada porque, na verdade, o corpo é sempre constituído segundo um conjunto de relações de caráter social. Depois, este mesmo corpo é enfocado na qualidade de "um processo de evolução histórica" no qual um *de per si natural* está amplamente suplantado pela experiência de todos enquadrados em sociedade. É no raio de ação destes parâmetros que ocorrerá o processo de diferenciação que caracterizaria o homem, a mulher, o homossexual, etc. Isto é, a *diferença* não está vinculada previamente por ordem de características genéticas, sejam exteriores ou interiores.¹⁸

Desta argumentação emana uma lógica que encampa a homossexualidade não como uma *diferença sexual*. O que esta afirmação quer dizer é que ela, a homossexualidade, não está compreendida nos termos de qualidade em si dos sexos. Ela é delineada sim e fundamentalmente como uma *diferença social*. Por este enfoque, pode e deve ser compreendida como uma variante do comportamento no complexo sistema a envolver as práticas do sexo entre os homens. E será esta variante a responsável pelo estabelecimento de um critério que definirá então uma categoria social — o homossexual.

Todas estas ilações devem ficar explícitas uma vez que não se pretende aqui negar a animalidade do homem. Contudo, fique lembrada a velha postura de Aristóteles, para quem o homem é um animal social. A partir disso, "o corpo humano não é

¹⁸DANIEL, H. Op. cit., p. 41.

mero objeto de uma zoologia." Todo "o seu desenvolvimento não se passa mais segundo as leis de uma História Natural" porque, sendo a natureza humana plasmada pela História, ela terá uma feição genuinamente social.¹⁹ O corpo, portanto, é signo. Sendo signo, nós o vemos ideologicamente e nele está refratado o ser que somos. As plurivalências da sociedade têm lugar nele, onde ocorre tensamente o entrecruzamento das contradições humanas. Podemos, então, entender que o corpo não evolui apenas como um sistema físico e sim como um sistema de visão. A maneira pela qual o vemos e o entendemos muda e em tais mudanças estão regurgitando as diferenças de classe, os verdadeiros índices que estão expostos em todas as concepções.

É na História que irá espriar-se a pluralidade dos comportamentos humanos, incluindo-se aí o afetivo-sexual. Toda diversidade em aberto dos homens não terá apenas explicitações compreendidas como atitudes de gosto e de escolha. As explicitações concretas serão desenvolvidas em histórias, quando "cada um de nós é a *sua* história, nesta praça de desejos cruzados que é o corpo que nós construímos."²⁰

Ideologicamente foi nesta História que se forjou o mito do bipartidarismo erótico e afetivo. Logo, a multiplicidade de sexos, que é uma prática encontrável em todas as sociedades, mereceu as mais diversificadas e conflitantes interpretações. E como fato empírico, esta multiplicidade tem vigor suficiente para desfazer aquele mito, em cuja base viceja a confusão entre

¹⁹DANIEL, H. Op. cit., p. 41.

²⁰Idem, ibidem. p. 32.

sexualidade e genitalidade. Entendendo a sexualidade nos termos de Herbert Daniel, ela não será uma qualidade. Antes de tudo é uma ação de permanente qualificação, elaborando-se por este meio as diferenciações que nunca terão um fim definitivo, conclusivo. É desnecessário dizer como todo este universo brota das constantes inter-relações dos indivíduos que são moldados pelo que Bakhtin chama de *ideologias do cotidiano*. A cosmovisão do grupo é, em resultado, a responsável pelo estabelecimento e pela definição do *erótico*. E erótico será, nada mais, nada menos que "o corpo socialmente existente."²¹ Este paradigma estabelecido e definido de acordo com as circunstâncias históricas faz avultar o sexo não como um valor abstrato e sim no talhe de uma relação política. Vale dizer, uma prática em que está implicada a visão de nós mesmos e do mundo. E, de conformidade com estas posturas, o erotismo precisa ser iluminado por uma compreensão que o focalize nas malhas da cultura. E uma atitude assim, sem dúvida, passa pela informação e pelo racional. Tamanha realização de indivíduo com indivíduo e destes com o grupo maior formalizará um moto perpétuo em busca de se transcender os limites da existência.²² O fruto mais real será o atingir-se uma interação que se pretende absoluta: "a anulação do ser perecível que somos no ser perene que vislumbramos em instantes de *nós*".²³

No cenário do social, onde a todo momento estamos expostos num circuito eletrizante de chamamentos e apelos, realiza-

²¹DANIEL, H. Op. cit., p. 41.

²²BRANCO, Lúcia C. Op. cit., p. 17.

²³BATAILLE, Georges. O erotismo. 2. ed., Porto Alegre : L&PM Editores, 1987. p.27.

mos por meio do desejo movimentos visíveis e invisíveis e é nesta atuação que produzimos o *real social*. Se manifestar desejos é criar as realidades nas quais estamos inseridos, sem qualquer dissociação e ao mesmo tempo, estas realidades configuram sua natureza material, semiótica e social. A sociedade tem sua armação fundamental em toda sorte de investimentos de desejo abertos nas mais diversas direções, quando se lança mão de uma variedade infinita de estratégias. E os investimentos, correndo sempre no leito produtivo de múltiplos significados da História, são a concretude de atualização de um certo tipo de prática e de discurso, atualizando a fisionomia da sociedade à luz de sua específica práxis ideológica. Noutros termos, "o desejo é a própria produção do real social", não havendo realidade que não tenha seu contorno neste compasso social.²⁴ Todo o conjunto destas operações elimina a lírica concepção de um desejo estruturado e impulsionado no âmbito circunscrito de uma subjetividade natural. Em verdade, ele é *produzido* inter-indivíduos, apresentando-se toda vez com naipes de simulação ou artifício, um dos pontos de chegada da cultura em que se perfaz aquela diferença entre genitalidade e sexualidade antes referida.

Nos estudos de Bakhtin a que tivemos acesso, não encontramos a formulação de um pensamento especificamente voltado para a questão do erotismo. Contudo, como faz Robert Stam, acreditamos que suas eruditas categorias conceituais possam condu-

²⁴ROLNIK, S. Op. cit., p. 44.

zir algumas associações sobre o tema, tendo em mira que Bakhtin é por eminência o pensador do discurso do outro. Neste trânsito, figura o corpo em prática de interação entre um indivíduo e outro, ao fundo soando as entonações contrastantes do contexto.

Bakhtin esmiúça o corpo grotesco em Rabelais, apanhado e *deformado* por uma escrita transgressiva em que se ressalta a atitude carnavalizadora de ver o corpo não mais como instrumento da alma. Este corpo é revirado pelo avesso. Seus órgãos são expostos ao riso e ao deboche, recriando-se todo um léxico até então banido das boas maneiras, matrizes constantes de eufemismos e purismos. Com esta tônica, o sexo estará de forma contínua aproximado a qualquer outra atividade fisiológica, com as quais Rabelais realiza as vizinhanças imprevistas, provocadoras do riso que desajusta a carantonha oficial e recupera o homem para o contato revivificador com a vida. O contato livre e familiar do carnaval em que um corpo entrelaça-se com o outro ocorre também, e de forma característica, com o olhar — não mais espelho da alma — e o corpo em si, desvendado e despojado das auréolas dos enigmas farisáicos e livre do abafamento inculcado pelo decoro. O corpo escancara-se aos olhos, os olhos apanham-no na sua integridade de órgãos, cheiros, cores e formas, sem retoques, sem recriações de grandiloquência asséptica. Aproximando-se dos detalhes *escusos*, Rabelais monta suas cenas de *close* no ínfimo e no íntimo, materializando uma das vertentes mais caras ao carnaval que é exatamente a visão do corpo por baixo. No dia-a-dia, na posição ereta das verticalidades hierárquicas, as roupas encobrem, camuflam, silenciam a vitalidade

do molde físico. No carnaval, é como se o corpo invertesse a posição: de pernas para o ar, quixotesicamente, as roupas cedem à gravidade da terra e recusam a gravidade dos costumes impostos em nome do céu: elas caem, o corpo aflora na sua condição de matéria desvirtuada pelos ditames sociais.

Ainda que longe desta radicalidade dessacralizante, no romance que estudamos ocorrem alguns lances de carnaval: a própria homossexualidade frente ao monologismo sexual da sociedade e a despeito de toda caça que é empreendida contra qualquer transgressão no seminário; o espaço da capela sendo invadido pelas exalações eróticas dos dois adolescentes; a iniciação sexual a ocorrer em plena semana santa e, mais ao nível da composição, a estrutura particular do romance em pergunta-e-resposta. Este recurso de formalização da narrativa expõe ainda que implicitamente a voz do catecismo e seus teores penetram o mundo do narrador em muitos dos valores que o comandam.

À luz de Bakhtin, segundo Roberto Stam, qualquer representação de ordem sexual adquire uma entonação própria como adquire seu próprio sotaque social tão somente dentro de um diálogo maior. O diálogo maior ocorre com outros textos e com o contexto social e político a envolver todas as produções.²⁵ É ali obviamente que está inserido o leitor, voz atuante em qualquer obra. Desponta, neste fato, uma razão a mais para justificar os contatos de END com outros romances, ainda que estes contatos, em nosso trabalho, sejam praticamente episódicos.

²⁵STAM, Robert. Bakhtin e o cinema. Folha de S. Paulo. 12 fev. 1988. Folhetim, n. 575, p. B-5.

Também no diálogo maior que uma representação sexual mantém com toda sorte de criações está contida a razão para procurarmos na cosmovisão de João Silvério Trevisan suas intenções particulares com respeito ao leitor. Elas transudam da cuidadosa evocação da beleza de uma sexualidade, a homossexual que, estigmatizada e sofrendo cerceamentos no mundo das práticas sociais, é no romance promovida a alto teor de linguagem estética. Isto ocorre não apenas em relação à forma, como também na temática, funcionando a história de Tiquinho e Abel, em muitos momentos, como um caso exemplar, digno, ao menos nas mãos do autor, de merecer uma requintada investigação que provoque determinadas reações no leitor.

Da produção de Bakhtin é possível inferir que a sexualidade nunca é uma postura isolada. Ela ocorre sempre na relação entre os indivíduos concretos, o que leva em conta a existência geral do corpo e a relação real que com ele é mantida pelos indivíduos. Contatos desta ordem refratam a vida social comum a cercar cada homem historicamente determinado e a influir no desdobramento de cada dia. Isto permite-nos canalizar nossa leitura de END para as considerações a respeito do corpo, do desejo e do sexo nos termos de entidades do discurso, produtos da ideologia e dos usos coerentes apenas no âmbito do mediatizado pela História nas histórias. Porque, ao invés de analisar a sexualidade "como uma série de *close-ups* isolantes de partes do corpo, Bakhtin a vê como uma ampla tela multi-centralizada, como um espaço brugheliano, cheio de gente e vivo com as atividades das pessoas". Aí o sexo é encarado sempre em postura de relativizado, relacionado e disperso ao longo de todo o campo

social.²⁶ E figura justamente nesta condução o interesse em abordar o internato na literatura, já que "não é o internato que faz a sociedade; o internato a reflete", definição de Raul Pompéia que se encaixa perfeitamente bem no universo recriado em qualquer dos outros textos abordados. No internato — "a escola da sociedade" — "o que é nulo, flutua e aparece, como no mar as pérolas imersas são ignoradas, e sobrenadam ao dia as algas mortas e a espuma".²⁷ Em razão do que, decompondo-se as filigranas dos discursos e vozes que o constituem, estaremos trabalhando com a matéria mais viva da sociedade: o retrato que ela cria de si e em nome do qual tenta amoldar o destino dos indivíduos. Ainda que não seja possível fugir disso, porque só assim constituimo-nos no mundo, alguns, seja no universo maior, seja no microcosmo do internato, tentam forjar uma linguagem. Se esta é muito própria, sobrejaz como subversiva, anômala. E outra vez entra em cena o carimbo do discurso, capaz de integrar ou tornar espúrio. As narrativas que temos sob nossa atenção tratam, em síntese, destes poderes da linguagem. Nosso trabalho é um sobrevôo com algumas incursões nos subsolos, no afã de vislumbrar os substratos gerados, onde a ideologia é o húmus do fruto que desponta aos olhos de todos.

²⁶ STAM, Robert. Op. cit., p. B-8.

²⁷ POMPEIA, R. Op. cit., p. 162.

1.4. - POR TRÁS DO BIGODE E DAS PALAVRAS: O HOMEM

João Silvério Trevisan fez sua estréia literária em 1976, quando publicou *Testamento de Jônatas deixado a Davi*, um livro de contos que tem como pano de fundo a América Latina de perplexidades múltiplas, um livro que o autor pretende como esboço do livro seguinte que também esboçará um outro ... no eterno inacabamento de retoques incessantes.

Desde então, publicou uma obra que, em termos quantitativos, não apresenta ainda muita expressão, mas que, inegavelmente, cresce em qualidade estética. *Em nome do desejo*, o pivô da nossa reflexão, é de 1983, um texto recebido como "vibrante e luminoso". No ano posterior, Trevisan traz a público o romance *Vagas notícias de Melinha Marchiotti*, outra incursão pelo mundo homossexual, em que procura escancarar os subterrâneos da paixão desolada e tenta refletir mais contextualmente sobre as relações dessa vivência numa cidade grande. O meandro de saunas e banhos turcos e todas as exsudações passionais envolvem a narrativa num fôlego trepidante. Trava, neste trabalho, inequívoco diálogo com Sade e Artaud, entre outros, em que Melinha, uma atriz decadente, está às voltas com a loucura de sua família e de tudo salta um tratamento corrosivamente implantado na irreverência.

1983 é também o ano de *As incríveis aventuras de El Cóndor*, uma novela juvenil em que Ricardo faz uma viagem fantástica pelo corpo exposto da América Latina, para chegar ao México, onde seu pai está exilado em decorrência dos contratemplos políticos brasileiros. Tudo vem recheado por seqüestros e agitações no cenário social desta nossa América que compartilha com o absur-

do boa fatia da sua composição. Nestas andanças em contato e vivência com os mais variados problemas, Ricardo tem seu ritual de passagem para o universo das idéias políticas, sua nova investidura na forma de relacionar-se com as coisas e os fatos. Ele viaja para conhecer e conhecer-se.

Devassos no paraíso (A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade) é de 1986, uma pesquisa de fôlego e analítica sobre as interpretações que esta dada prática sexual tem recebido no Brasil ao longo de sua história.

Trevisan, nascido em 1944, em Ribeirão Bonito, interior de São Paulo, além de escritor tem também incursionado pelo jornalismo e pelo cinema, além de ocupar-se com traduções. Sua carreira no cinema foi abruptamente interrompida logo após a realização de seu primeiro filme, "Orgia ou o homem que deu cria", realizado em 1970 e logo censurado, sem nunca ter sido exibido no circuito comercial. Ainda assim, em 1971 é premiado em São Paulo, com o roteiro "Maria da tempestade", adaptação do romance homônimo de João Mohana. Quanto ao filme "Orgia ...", nas palavras do escritor, foi "um negócio muito louco e delicioso", a forma para concretizar o grande fascínio que sempre nutriu pela arte cinematográfica que recebera sua atenção desde muito cedo, realizando intensas e amplas pesquisas.

Como jornalista, foi editor-fundador de "Lampião", um jornal comprometido com a causa da liberação do movimento de homossexuais. A publicação durou de abril de 1978 a junho de 1981, expirando depois de constantes atritos ideológicos com os diversos grupos de ativistas do movimento.

Em todas as atividades nas quais se envolveu, João Sil-

vério Trevisan tem a marca da inquietude, usando a experimentação não apenas como um recurso de expressão, mas, sobretudo, como um modo de interferir no mundo fossilizado pelas convenções. Identificado com os ideais dos anos 60, viveu e propagou o inconformismo, chegando ao embaraçoso e sempre instigante universo pós-utopias, sem desacreditar da busca por alternativas. Recusando o sistema de vida entre as bitolas estreitas do senso comum, ele investe suas potências num engajamento cuja propulsão é a tentativa constante de dar, por menor que seja, uma outra conformação ao que está estabelecido e parece aceito por todos, sem maiores interrogações, em qualquer área.

Se em seus produtos artísticos esta marca é facilmente identificada, também o é no seu comportamento social. Assumindo a sua sexualidade como um índice cultural, não recua ante os tabus e, consciente das relativizações, traça seu caminho, colhendo as farpas e os brilhos, tecendo um modo de ser sem medo dos abismos. Crivado pelos julgamentos alheios, recusa o ostracismo. Sabe, no corpo e na alma, o quanto queima o fogo e, por outro lado, o quanto o fogo também forja e ilumina, aquecendo, impulsionando para um passo nem sempre coerente, se bem que sempre comprometido com o que é a vida na condição de um processo de busca sem trégua. Trevisan é dos que fogem ao conforto do que está pronto, codificado, embalado.

Ao fazer um balanço de sua história, reconhece ter sido um adolescente tímido e medroso, sem nunca perder a ânsia por *viver a vida*, o que significa assumir-se, custe o que custar, negando-se aos padrões entrincheirados em todas as esquinas e praças. E, principalmente, em todas aquelas formas de vida auto-

encerradas entre quatro paredes. Ele quer um ritmo não coadunado com o trivial de um dia-a-dia envolto em consumo e acumulações. Tem muito a ver com seus próprios personagens.

Aos 20 anos, está abandonando o seminário. E a partir desse gesto de independência, mergulha em intensas viagens pelo mundo. Circula pela África e pela Europa. Nos anos 70, conhece, absorve vários países da América Latina e chega aos Estados Unidos, onde fixa residência por quase dois anos. Depois deste capítulo, salta para o México. É só então que volta ao Brasil e sistematiza sua atividade literária, chegando às publicações.

Em meio a tudo isso, nada melhor que ouvirmos a voz do próprio autor:

Adoro escrever. É minha maneira de não ficar louco. É também o jeito que encontrei de tentar compreender a vida, o que é uma coisa muito, mas muito difícil. Ganhei alguns prêmios; não sei se isso é prova de alguma coisa; mas com certeza quer dizer que não fiquei louco; continuo escrevendo e quero escrever ainda muito mais. (...) meu mergulho no mistério da vida acaba me tornando, enquanto escritor, alguém que atravessa túneis e encontra saídas desconhecidas. Talvez por isso eu me sinta tão jovem: ainda sou aquele mesmo menino tímido, desafiando a vida e a si mesmo. Para provar que existo, e que sou o mistério que sou.²⁸

²⁸Dados contidos no depoimento publicado como posfácio. In: TREVISAN, J. Silvério. As incríveis aventuras de El Cóndor. 6. ed., São Paulo : Editora Moderna, 1984. p. 111-112.

2 UM DEUS DE CARNE E GOZO

2.1. - A CASA DA PAIXÃO

Longos corredores. Pátios cercados por arcadas que filtram um silêncio secular. Escadarias que marcam o próprio ritmo da subida aos céus. Os salões e dormitórios amplos estão coalhados por sinais de muitas criaturas que por ali se misturam, tomando-se sempre o cuidado de evitar todo e qualquer contato: carteiras, camas e armários obedecem a uma compulsiva organização matemática pela simetria das filas. Um móvel perfilado atrás ou ao lado de outro faz pairar na atmosfera o clima de seriedade em que parece faltar o essencial: a vida. É tudo tão ordenado, tão asséptico, tão regular, que nossa primeira impressão é que ali reina o tacão férreo de uma disciplina militar com um nome único: repressão. Não estamos muito longe da verdade, mas estamos. Afinal, num internato ou num seminário, encontramos-nos em meio a um conglomerado humano e, sendo assim, seríamos ingênuos se nos deixássemos levar pela face mais visível que desponta numa primeira mirada. Olhamos a regularidade do cenário, o silêncio emplastrado sobre os cantos, ouvimos o leve rumorejar de bosques que cercam o pesado prédio afastado do mundo e logo somos contaminados por uma inquieta e dúbia sensação de sacralidade. É que também enreda-nos uma dicotomia enganosa: onde existe tanta ordem, não há explosão vital; onde impera a materialização de um Deus onipresente e, so-

bretudo, onipotente, está ausente a sensualidade de formas físicas que chamam formas físicas para a interação tresloucada de poucos segundos, em torno dos quais giram mundos, céus e infernos. E esquecemos o dúbio, o ambidestro, o coleante, o esquivo, o furta-cor que tão bem os grupos humanos sabem tecer em suas composições sociais. E esquecemos a *onipotência*, se não divina, ao menos humana, capaz de esgueirar-se pelos blocos maciços dos regulamentos e, longe das vistas cerceadoras, abastecer um labirinto de encontros. Sob a capa homogênea deste silêncio e desta ordem, passamos a ouvir sussurros e gemidos, risadas e gritos, imprecações e elogios e logo sabemos: aqui há duas camadas em constante tensão. Introduzimo-nos no seminário. E um seminário, como tudo que sai das mãos do homem, tem muitas faces. Uma é sempre visível e regular, já que brota das próprias explicitações estampadas no estatuto impresso em milhares de volumes distribuídos a todos os rincões do universo. Outra é mais escorregadia. Basta um toque e ela recolhe-se, manhosa, porque em sua tessitura ressoam vozes mais disfarçadas e sobre ela pendem todos os dedos acusadores, enrijecidos na fornalha ardente sediada entre os tópicos disciplinadores das normas.

Quando abrimos o romance END, logo após a página das epígrafes e da dedicatória, defrontamo-nos com o mapa de um casarão delimitado explicitamente embaixo por uma linha — muros da frente — e ao alto, por outra — muros dos fundos. Entre as duas, há um espaço multidivido em salas de aula, biblioteca, corredores, dormitórios, refeitório, salões de estudo, rouparias e as demais dependências de uma casa destinada a abrigar algumas dezenas de adolescentes. Ao lado direito, damos com os

olhos na capela, atrás da qual ficam a horta, o chiqueiro e o galinheiro, vizinhanças inusitadas que, no decorrer da narrativa, ganharão uma coloração toda especial. Este é um romance em que os espaços *sagrados* e *profanos* coexistem numa simbiose tortuosa, em que os corpos das verdades fundem-se buscando a paixão mais radical, alimentada sempre por abismos e anátemas que não poupam nenhum envolvido. À esquerda da planta, num contrapeso lúdico, temos o galpão do recreio e, logo atrás, o campo de futebol sombreado pelos eucaliptos, elementos inquietantes da trama de Tiquinho.

E chegamos à página seguinte. Uma ilustração em linguagem próxima à xilogravura não deixa réplica: dois pequenos anjos bailam no ar, abraçados de tal forma que o braço esquerdo do que está no nível inferior toca a cintura do que está mais acima e este reclina seu braço direito sobre o ombro do parceiro. Os dois braços, ao se encontrarem, formam um tapume intransponível ao leitor e escondem, sem anular, a ocupação do primeiro anjo: uma felação que, pelo ângulo das cabeças dos dois seres alados, é extremamente prazerosa, acentuada certamente pela *angelicalidade* deles. Nestes termos, pela incrível liberdade que eles têm de voar em torno de si mesmos, alcançam posições e técnicas impossíveis aos mortais, sempre carentes de asas. Pois é. Dois pequenos anjos, corpos e jeito de crianças, não escondem em seu contorcionismo aéreo o prazer das carnes envoltas no tépido enleio. É o primeiro índice mais ferrenhamente preso à massa verbal que degustaremos em seguida e, ao mesmo tempo, uma espécie de pórtico que nos fornece a atmosfera do mundo no qual adentraremos via "Introito", título do primeiro

capítulo. Este é estampado ao pé da página tornada um grande campo em branco para o bailado voejante dos anjinhos. Note-se que, a cada fim de capítulo e antes do título do próximo, este recurso gráfico é repetido: uma página em claro, o título embaixo, coroado pelos dois enamorados que, sempre em posição diferente na página, ainda que guardem a mesma entre eles, visivelmente deixam à mostra seu alheamento ao mundo, enquanto sugam o prazer, entretidos numa viagem pelo espaço que lhes interessa preencher com os próprios corpos.

E ouvimos o narrador a segredar-nos o seu mundo: "Vejo-me entrando no escuro, como quem penetra um santuário, ansioso por certa luz." (END, p. 11).

Destaquemos três elementos centrais para o bom entendimento de toda a narrativa:

- o narrador entra no *escuro*. Esta indicação cromática não é fortuita, já que conota o próprio universo em que ele se debate: é um homem de quarenta e tantos anos, casado e com filhos, que resolve fazer uma viagem de volta ao passado. Regressa ao seminário em que esteve na adolescência e viveu profunda paixão por um colega. Há, neste momento inicial e ao longo de todo o desenrolar da narração, um tom de perplexidade entranhado na vida desta personagem, o que por si só justifica estendermos este *escuro* por tudo o que Tiquinho foi/é, viveu/vive. E, ao tornar o ato de narrar um exercício para tentar compreender o enigma de sua vida, temos mais dados para aclarar porque ele está ansioso por *certa luz*, o segundo elemento em nosso destaque. Convém ressaltar que não é toda luz que interessa a este homem. A determinação de qual seja ficará evidenciada

no ato de reconstituir o passado, quando vai reencontrar a figura de Abel Rebebel, o amado;

- o narrador penetra *um santuário*. Esta imediata ligação com o universo religioso dá a medida exata do eixo central na vida de Tiquinho: menino enclausurado num seminário de rígida formação católica, ele ali se encontra na pretensa certeza de ter sido chamado por Deus na condição de eleito. Isto é, alguém que trabalhará pelo reino Daquela na terra. Ainda que não nos caiba discutir aqui de que forma um menino teria condições pessoais para ouvir, entender, interpretar e seguir um *chamado divino*, é interessante apenas perguntar também de que forma este mesmo menino teria em mãos ingredientes para bem destrinchar um projeto de vida e por ele seguir, certo de sua decisão. Sabemos, entretanto, que esta é uma prática comum por esses *brasis* afora, principalmente no interior, onde *ouvir o chamado de Deus* é a única forma de que dispõem milhares de rapazes para fugir da miséria e ter algum contato com uma formação intelectual mais aprimorada. Aliás, o próprio narrador deixa-nos entrever este tipo de problema:

— Como um menino sabia que era eleito?

— Consultando o catecismo (...). Mas isso não passava de letra morta no papel. Na prática, essas questões adquiriam nuances bem diversas. Muitos meninos eram vocacionados por pressão familiar — fosse porque a mãe 'tinha feito promessa de ter um filho padre', fosse porque os estudos dos filhos vocacionados saíam grátis. (END, p. 24).

Em suma, *escuro, santuário* e *certa luz*, componentes encontrados no primeiro período do romance, encaminham nossa leitura para o mundo de materiais intrincados e díspares que modelarão

nossas personagens e indiciam a postura ideológica do narrador. A ele não interessa apenas recobrar o passado por uma questão sentimental. O problema é mais complexo: ele descobre-se, segundo suas palavras, "cansado desta longa viagem" que certamente foi casar-se, constituir família, adentrar o universo pré-programado daqueles que temem romper estruturas. E resolve abrir um parêntese no léxico atual de sua vida para, reiluminando-a por outro ângulo — certa luz — tentar compreender os caminhos e descaminhos em que foi envolvido a partir da paixão por Abel. Deste fato resultou sua saída do seminário. Ainda que em nenhum momento a narrativa revele algum sinal que nos permita encontrar um Tiquinho arrependido por ter sido impossibilitado de tornar-se padre devido à ruptura passional, sabemos que ela foi decisiva: em nome dela — *em nome do desejo* — Tiquinho adocece, vai para casa, e jamais retorna ao estabelecimento. O que pesa, sim, em sua vida, é a polpa daquele amor suculento, nunca mais revivido e ele quer reaver o passado para resolver o *enigma*. Ganha importância a informação de que ele traz na mala os "dois místicos espanhóis cujos poemas" foram basilares em sua formação. Tais textos tornaram-se efetivamente a ponte que, num primeiro momento, permitiu ao Tiquinho adolescente ligar suas emanções eróticas ao universo *real* que o cercava. Agora, adulto, regressado, ele está num "extremo da cidade", como sempre esteve num extremo da vida. E, sob as sombras do ambiente, ele vai "descobrendo certos sinais familiares" (END, p. 12), cuja reconstituição dará o teor particular da narrativa.

Tecido todo o primeiro capítulo numa linguagem sincopa-

da, deparamo-nos com pequenos blocos, quase textos autônomos, em que o discurso abreviado mostra dificuldades em fluir. Por trás deste recurso, existe evidentemente um narrador emocionado com a volta. À medida que ele reconstrói seus fantasmas, estes praticamente o estrangulam e toda vez que ele toca num ponto nevrálgico é necessário cortar o fluxo da exposição, para retomá-la de outro ângulo, com acento variado. A impossibilidade de soltar-se, de desatar as amarras, liga-se ao *mistério* que inúmeras vezes o narrador traz ao cerne do presente. Conquanto ainda estamos nas preliminares, Tiquinho consegue racionalizar e, ao deixar sobre a página pequenas ilhas gráficas, dá ao leitor a ilusão de um distanciamento reflexivo: a cada corte, com o ritmo emissor quebrado, o leitor é lembrado de que está *lendo*, não vivendo aquele universo. Mas este distanciamento é um ardid composicional muito bem urdido pelo autor para agarrar quem o lê e agarrá-lo num sem pulo, para deixá-lo sem muito espaço a decisões. Assim, o leitor é envolvido por inteiro nas desventuras de Tiquinho. Ali inserido, o receptor da narrativa será cooptado, entrando na fila daqueles que advogarão os direitos que sem dúvida tem/teve Tiquinho de viver sua paixão nos moldes em que ela foi apresentada. Esta paixão deu cor e alento ao adolescente que, hoje crescido, só pode fazer uma constatação: "A vida torna-se espaço para as mediocridades, que alguns acham bom e outros não suportam". (END, p. 12).

E, ao descobrir-se saturado, quis regressar para o local onde viveu "os anos mais intensos" de sua vida. Por isso, a emoção comanda seu registro e nublados por ela, autor e narrador farão um pacto de pouca reflexão, dispensando também outros

enfoques sobre o drama apresentado. Tudo é descrito como se a carnalidade adolescente fosse a única e mais cabal medida para se entender o homem; como se as tormentas passionais dos *verdes anos* constituíssem a invulgar e derradeira comoção a dar sentido à vida que, sem elas, não passa de um "espaço para as mediocridades". O narrador joga pesado nesta proposta, enlaça o leitor através do brilho empolgado de um Tiquinho *verdadeiro* velejando por águas de um irrecusável idealismo, cujo único fruto só pode ser a auto-reclusão. E está aí a História a escancarar todo dia: quanto mais se enfurna o indivíduo numa redoma isolante, menos consciência de si ele tem, menos percepção terá do todo e mais fragilizado estará, justo naquilo para o que empunha em riste sua bandeira: lutar pela emancipação individual. O caso-lo que o narrador procura distender em torno do leitor é um prolongamento do seu próprio ardor anestesiado: a mágica encantatória de uma experiência passada ainda ecoa firme em seus dias, a ponto de eliminar deles toda consistência. Se não fosse assim, ele não teria necessidade de voltar e reencontrar a *verdade* de ontem. Apenas esta interessa. Da adolescência à idade madura, nada mais foi possível construir. Todavia, a dinâmica do regresso ao restituir-lhe o local e o tempo reencontrados, não proporciona uma dose maior de fôlego para retomar a vida. Ao contrário, Tiquinho foge dela e joga-se numa transcendência míope que o leva a circunscrever o amor numa dimensão etérea. Despreza tanto seu aprendizado de *homossexual* com Abel, quanto sua aprendizagem de *heterossexual* na experiência com a esposa e família. Abjura de si mesmo. De novo no casarão da adolescência, ele quer recapturar o "espaço sagrado", aquela miragem que urra

ainda e esbraveja em seu interior, nem se para tanto for necessário correr o risco de reatualizar o mito da mulher de Lot: tornar-se uma estátua de sal. E no final teremos isso mesmo: com a história revivida, as chagas dilacerando a carne agora recheada pelo muito álcool que se obrigou a ingerir para imprimir-se um "jeito respeitável" (END, p. 15), o homem Tiquinho estará decomposto. Se por quarenta anos driblou o sofrimento, impôs a si mesmo uma máscara erguida segundo os ditames sociais, depois de reter em mãos o "elemento primordial", só lhe resta atingir um *secreto centro*: o nada. Auto-reclusão deu, pois, em autodilaceração:

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 o ponto, todas as manhãs, num só lugar. (END, p. 13).

Interessante notar que o romance tem um mal contido furor de libelo. Tiquinho quer gritar aos quatro cantos do mundo o empolgamento de sua paixão, para dizer o quanto foi injustiçado e o quanto perdeu desde que a vida obrigou-o a ir "colocando pedras sobre esse menino", a tal ponto que "acabou soterrado" (END, p. 18). E todo o vigor empregado na "pesquisa arqueológica" de agora não é suficiente para reativar uma biografia tida entre as mais banais, como a citada acima. A própria força da paixão, é de se esperar, deveria ter-lhe dado ânimo para uma luta implacável contra os impérios do ideológico. Sabia-se portador de uma "radicalidade" muito mais profunda que as que empapavam o cotidiano dos comuns mortais. Nestas condições, um homem não se submete, uma vez que a consciência e a prática ema-

nadas delas formulam um terreno apto para metamorfoses de comportamento. Contudo, isso não ocorre. Assim, o verdadeiro enigma não é a paixão, como pensa o narrador, mas a capitulação em que ele caiu ao adaptar-se às normas vigentes. Seu ato de apatia é decorrência clara de uma postura que o conduz à mistificação de um amor colocado no nicho do mistério, alguma coisa muito especial e incapaz de ser revivida num contexto humano dentro da História. Tiquinho desagregou-se à força de lembranças. Mumificou-se nelas. E voltar ao velho casarão mostrou toda a inoperância de seu trajeto. Em lugar de voltar e refazer a fatura de sua existência, ele esfuma-a numa miragem perpétua. Insiste numa unidade que teria sido apenas alcançada na adolescência, quando os ecos da infância eram ainda insistentes. Lá o menino Tiquinho não passava de um anjo passional, fundindo a carne e o espírito numa plasticidade de feição própria que levou onde só poderia ter levado: à ruptura. Porque amou/viveu, ele acordou, isto é, amadureceu, abandonou o nirvânico colo materno (estando incluído aí o próprio regaço protetor da religião que separava os eleitos das impurezas do mundo). E ao dar de cara com o real, descobriu-se cindido: ele é um, o outro é o outro. Não há como eliminar a alteridade numa fusão absoluta. Esta compreensão que é um dos fatores de maior propulsão à criatividade no mundo, uma vez que criar é lançar pontes ao outro, leva Tiquinho à derrota. Ele comprova a cisão e em lugar de crescer, buscar mais ainda o outro, decresce, isola-se num passadismo anacrônico no qual, feito uma Penélope às avessas e tresloucada, vai destecer sua túnica de fantasmas para "decifrar um mistério".

Neste primeiro capítulo, o discurso sincopado às vezes resvala para uma dicção ensaísta em que é possível ler: "Receio que sejam inimigas, a vida e a paixão. Se há risco em apaixonar-se é porque aí a vida se sente implicitamente ameaçada. Paradoxos que o bom-humor alcoólico nunca resolveu". (END, p. 15)

Inútil insistir na ingenuidade desta visão de mundo, no maniqueísmo primário em colocar vida e paixão em pólos opostos e irreconciliáveis. E, se o são, o derrotismo da personagem em reconhecê-los e nada mais fazer para superar a dicotomia, além de lamentar-se como uma velha carpideira bíblica, acentua seu respeito burguês pelas convenções. Este respeito é uma submissão destoante num ser que teve como enfrentar o regulamento *cerberesco* de um seminário despoticamente atento a qualquer desvio dos fins a que se propunha. Depois, num mundo mais amplo, com muito mais recursos à disposição, além da conseqüente maturidade, nosso narrador deixa-se com certa covardia encurralar num sistema medíocre, surdo a esta *verdade interior*. Tenta resgatá-la ao compor suas memórias. É nossa convicção que, alguém escolado por experiências radicais jamais aceitaria amoldar-se ao triste leito comum das convenções. Se com Tiquinho ocorre isso, podemos duvidar da efetiva radicalidade que ele faz questão de trazer à baila. Ou, então, o enfoque escolhido para tratá-la não foi dos mais adequados. Esta última alternativa fica comprovada ao darmos atenção ao discurso impresso no romance. Tecido a partir de um ângulo unilateral, como veremos, o protagonista de END tenta recusar-se a ouvir outros pontos de vista que, ao menos em termos de realização literária, insuflassem ares diversos da entronização sublimadora na qual ele submerge.

O primeiro capítulo tem ainda um momento precioso. É quando oferece-nos uma descrição detalhada do velho casarão em que funcionou o seminário e que hoje é o lugar de um orfanato:

Lembro e não sei se o tempo mudou a disposição dos cômodos. Quatro salas de aula, duas de cada lado da entrada principal. À esquerda de quem olha, a biblioteca. À direita, a portaria para as visitas e, detrás, a reitoria. O corredor central atravessa o prédio de um lado a outro e liga o pátio externo (do lado esquerdo) à capela (do lado direito). Atrás, continuam: do lado esquerdo, o dormitório dos Menores (onde o sol batia de manhã), com o quarto do diretor espiritual no canto; do lado direito, o dormitório dos Maiores (onde o sol batia à tarde), contíguo ao quarto do reitor. Atravessando os dormitórios, que eram enormes, de um lado ficavam a rouparia, lavatório e enfermaria dos Menores. Do outro, a rouparia, lavatório e enfermaria dos Maiores. Entre os lavatórios, de cada lado, encontravam-se os salões de estudos dos Maiores e dos Menores, interligados por uma única porta que raramente se abria, para não permitir misturas perigosas, conforme se dizia. Como o terreno descia em acentuado declive, a partir dos dormitórios formavam-se porões, baixos demais no início e usados como depósito de bugiganga, dos dois lados do edifício. No terço final da construção, entretanto, os porões eram altos e bons o suficiente para serem utilizados sem problema. Debaixo das rouparias ficavam portanto as respectivas sapatarias e depósitos esportivos (ou bolarias). E, no fundo da parte térrea da casa, o alojamento das seis freiras, a cozinha e o refeitório comum. O refeitório comunicava-se com o pátio interno que era circundado por uma falsa colunata e dava para o pátio externo, à esquerda, e para o corredor central, à frente. No pátio externo reproduzia-se a mesma seqüência de colunas, procurando acentuar o tom conventual do prédio, na realidade prosaico demais para atingir esse estilo. Nos fundos do térreo, à direita, ficam até hoje os quartos de hóspedes, num dos quais me encontro agora, quase sem comunicação com o restante da casa. Aqui pode-se ter facilmente a sensação de isolamento completo. Não há ruído de carros, que mesmo durante o dia raramente chegam a este subúrbio afastado do centro. Ouço apenas o vento nas árvores. Ah, sim, no eucaliptal. À esquerda do terreno, havia o campo de futebol, circundado por um eucaliptal cujo ruído familiar estou ouvindo ainda agora. À direita do terreno ficavam o chiqueiro, o galinheiro e a horta, justamente detrás da capela. E muros. À frente, atrás e dos lados do terreno retangular, muros demarcando as fronteiras com o mundo (END, p. 15-17).

Este retrato minucioso do ambiente dá-nos o que pensar. A relação exaustiva de detalhes traz à tona elementos específicos que, no entanto, se perdem num clima genérico. Nenhum dos

dados apresentados cria uma identidade *concreta, histórica* do lugar. Este bôia numa localidade indefinida. Não por acaso, o prédio é reiterada vezes descrito, ao longo do romance, como *afastado do centro*. Vale dizer, o mundo histórico, o mundo dos homens, está separado por altos muros. Suas vozes geratrizes praticamente não chegam ali, não importam para o tecido conflagrado que o narrador procura passar-nos. "As fronteiras com o mundo" não são apenas erigidas em tijolo e cimento. Elas constituem uma redoma ideológica que além de *isolar* o seminário, mantêm-no quase intocado pelos aspectos seja do presente, como do passado. Cristalizada na memória individualista da personagem, a experiência precisa ser *legalizada* num espaço onde os entrecosques humanos não podem chegar. Caso chegassem, iriam corrompê-lo em sua textura privada. O narrador tenciona aqui, forçosa e inutilmente, a reconquista de um espaço mítico e fechado em que tudo estivesse pronto, sem a premência de nenhuma avaliação outra. Sua ambição é por um espaço auto-suficiente para gerar a espécie de fábula que lhe interessa: *prazer-dor-anulação*, pregando às avessas todos os cânones cristãos que à primeira vista ele visava a destruir. A experiência imemorável, o gozo transcendente, têm o sabor que têm porque são encarados sob uma perspectiva temporal distanciada do agora. Sobrenadam, desta maneira, num limiar romântico de mundo passado (primordial), onde a razão da experiência presente não pode entrar, donde os fantasmas não podem ser expulsos, uma vez que Tiquinho faz questão de aferrar-se a eles — "vou encontrando aqui pequeninas lembranças da paixão. Preciosas." (END, p. 17). Retomando a discussão: os muitos detalhes apresentados sobre a casa não tra-

zem, na verdade, qualquer traço personalizado, caracterizador. Tudo o que é dito encaixa-se praticamente em qualquer seminário do mundo. Como se não bastasse o mapa apresentado no início, o rol da fisicalidade do ambiente é uma redundância enganosa, pois não amarra nada ao mundo dos signos localizáveis nos contextos humanizados pela prática social. Temos, de verdade, um mapa do tesouro desenhado com minudências e enfurnado numa ilha perdida em iconografia sem legenda, sem latitude e longitude das águas do planeta. Vago e indeterminado, este ermo afásico tem uma função ideológico-estética muito evidente no nosso entender.

Se não, vejamos: a especificidade do lugar escorrega-nos das mãos e do entendimento para não comprometer uma intenção funda do autor real, corporificada nos procedimentos composicionais do narrador. Que intenção é esta? Como teremos ainda oportunidade de aprofundar, o autor pretende chamar para a questão da homossexualidade, o máximo de simpatia do máximo de leitores. Para tanto, ao descrever o seminário, ele precisa indefinir em grau extremo seu substantivo. Qualquer traço identificador mais pleno traria a realidade da narrativa para um plano prosaico e presente e com isso ela perderia o encanto, o enleio que ao autor são fundamentais para imprimir na mente do leitor um gancho de adesão ao mundo que em breve desfilará diante de sua sensibilidade. Sem o encantamento, este leitor acabaria por colocar pés, mãos e mente afiados num plano concreto e terroso demais e, cara-a-cara com o descrito não lograria o necessário envolvimento poético para que os eflúvios passionais de Tiquinho surtissessem os efeitos pré-estabelecidos. Noutras pa-

lavras: *conhecendo* o recinto, o leitor depositará nele seus traços calcados na experiência, partirá para um processo de análise reflexiva, com o que faria abortar todo o embevecimento que é a matéria-prima da visão de mundo do narrador e, por meio dele, do autor. O transporte do *lugar do amor* para um mundo aqui-e-agora seria inoperante aos objetivos da obra. No circunstancial, nenhum *amor transcendente* pode vingar. É questão de honra para o narrador dar laivos místicos à sua experiência, transportada para um universo de coloração elevada, em que a carne gemia envolta nas grandezas entrevistadas por uma Santa Teresa e um São João da Cruz. E neste perímetro não tem lugar o cotidiano afetado pelas mazelas e pela contramão da História. Então urge *banir* a História. O melhor meio para tanto é apagar o nome: o estabelecimento é anônimo, não fica em nenhuma cidade, os padres não pertencem a nenhuma congregação. Tudo difuso num labirinto *sagrado* que foi o seio perfeito para a manifestação da graça de um *mistério* que só aos eleitos efetivamente é dado conhecer e viver. Cai o autor aqui numa contradição: na dedicatória do livro, ele oferece-o a todos os meninos e meninas que, descobrindo-se a amar "contra a corrente", "ainda que perplexos, amam". Ocorre que, em razão da própria perplexidade, da própria ausência do raciocínio crítico, tudo esfumaça-se demais, tudo baila num hemisfério de exotismo e a pretendida adesão do leitor fica comprometida com a ausência de intercâmbio com o social. Em suma, a aura de mistificação com que estes recursos resguardam a narrativa, leva-a para um clima de romantização em que se tenta conjugar o interesse ideológico do autor com uma espécie de estado de graça enlevada do leitor. Este seria des-

locado para um universo perfeito em cujos limites e só ali teriam meio de ser e existir histórias com a grandeza pretendida por Tiquinho. Há neste nível aquele cronotopo de aventuras bem destrinchado por Bakhtin: João Silvério Trevisan entrega-nos um seminário com certos rudimentos exóticos para ser mais convincente porque, na operacionalidade das conjunturas presentes, não teria como fincar raízes uma narrativa que não passa de uma história como milhares de outras: uma trama de amor com desilusão. Ao apartar o seminário do mundo, não o nomeando, mais do que tais instituições já são distanciadas na realidade, o autor acentua o traço de excepcionalidade do que foi vivido pelas personagens. E isso, com certeza, não contribui em nada para aqueles meninos e meninas, nas suas primeiras braçadas contra a corrente. Excluir-se da História, só conduz a um caminho: o desespero autofágico de quem se sente predestinado a "implicações misteriosas" (END, p. 19) e acaba por constatar, pateticamente, que está "envolvido em gases venenosos" (END, p. 18). Entre esses, as "recordações de quilate deflagrador" nada mais podem fazer se não levar à atitude daqueles que "sem se moverem, contemplam (a) distância quando se encontram face a face com a morte." (END, p. 19). É isso. Procurando decantar a vida, mostrando que nela só faz sentido a paixão, o autor passa-nos uma elegia. E niilista. E derrotista. O "ser narcotizado" — Tiquinho — que aparentemente desafiou as prescrições, acaba por inscrevê-las nas "carcaças antigas". E a carcaça antiga surge também na fórmula de composição da obra.

O modo de construir o romance pelo qual optou o autor, centrando os fatos narrados numa perspectiva subjetiva de um eu presente e profundamente atuante, tem vinculações muito ób-

vias com a visão do universo estampada na intenção arquitetônica do texto. Ou seja, absolutizar ao extremo um discurso do qual emana a experiência amorosa concebível e praticável tão somente numa realidade de total ruptura com os átomos contingentes. Para surtir efeito o seu intento, ao autor interessou fixar-se num discurso, digamos, isolacionista, como se fosse viável dar as costas a todas as línguas sociais que pululam no mundo e dão o perfil deste mesmo mundo, à medida que o diferenciam e o estratificam no curso destas línguas. Se na história dos gêneros, o romance tornou-se o que é justo por explorar o trânsito constante e dialético das linguagens, aceitando ou não as perspectivas ideológicas que nascem dos seus conflitos de interesse, João Silvério Trevisan, ao aviar *END*, sonha cortar todas as veias e artérias que conduziriam a seiva vital do plasma romanesco. O plurilingüismo aparece assim abafado e sobre as faces *estrangeiras* das outras línguas sociais, o autor estampou a máscara de uma linguagem que se quer única, seguindo mais ou menos os termos de um veio poético: isolado de demais pontos de vista, Tiquinho formula o seu feito um falo fetichista, e em torno dele molda a narrativa. Esta prossegue como se não tivessem os poros abertos a outras inflexões que não sejam aquelas capazes de adensar o seu interesse em excepcionar o amor nos trilhos mágicos em que foi vivido. Todas as distinções ideológicas concebíveis são eclipsadas e reina tiranicamente a voz única — aquela que canta loas a um amor do/no passado, de cujas entranhas quer arrancar o corpo vivo da verdade. Não quer perceber o narrador que esta apenas seria possível no campo do presente, à medida que as vozes mais díspares fossem confrangidas e, numa praça tensa de valores contrários, entrassem em disputa

de espaço. À sombra disso poderia delimitar-se um caminho mais nítido a este ser que se diz "narcotizado pelo espectro da sensatez" e que ambiciona "desafiar as prescrições". Em termos, podemos antecipar que esta forma de conduzir o romance é um sistema de valores por meio do qual João Silvério Trevisan não apenas reconstrói o mundo, como quer mantê-lo distanciado de conflitos maiores. Deseja evitá-los, dado que eles poderiam implodir as estruturas eviscerando a suprema importância da experiência amorosa. Não há interesse de relativizá-la ao lado de outras. Um contato deste teor seria enriquecedor porque estariam imiscuídos os caminhos paralelos e opostos aos seus materiais de vida e de pensamento sempre inconciliáveis à prisão de uma leitura de valor único. Experiências confrontadas movem a História, desenham o projeto de um amanhã melhor, colocam na mesma pauta os mais alucinantes objetos de vida. Deste emaranhado pode nascer uma luz para a tão decantada necessidade de se respeitar os espaços de autodeterminação individual. Sem isso, todos afundamos "numa espécie de areia movediça, ou quem sabe apenas um tanque de álcool morno e anestésico" (END, p. 17), como nos diz Tiquinho. Vítima de um narcisismo desvairado, o narrador debruçou-se com embriaguês sobre o próprio umbigo e, crendo que fazia o mergulho alvissareiro numa cratera de novas composições, estatelou-se diante de si mesmo, incendiado pela ilusão de que Abel voltaria. Todo o romance é, em consequência, um exercício sebastianista pela espera do redentor. Todo o romance talha uma face petrificada sem o sopro de outros desenhos, outras vidas, outros arrazoados. Todo o romance simetriza-se com a espera. Para tanto, recorta-se como um campo silencioso em que o barulho do mundo é afastado ou não valorizado. Com os

braços abertos a um Abel fantasmático, o narrador anseia voltar as costas aos homens reais. Pontifica, como decorrência, em seu texto, a abstração do sonho. Não aquele que é voz fincada no presente para reconstruí-lo, mas fincada no passado, com o que as nuances difusas do agora são descoloridas na univocidade das lembranças.

Diante do seminário *anônimo* que nos entrega o narrador, podemos constatar alguns índices *concretos* a respeito do espaço e que são os seguintes:

- fica distante do centro;
- é cercado por muros altos;
- há uma praia nas proximidades;
- os passeios dos internos são feitos a fazendas, campos e montanhas mais distantes;
- era proibido atravessar os portões e entrar no "mundo";
- os padres professores também tinham o encargo de vigários ou coadjuvantes em paróquias da cidade.

Este último informe pode indicar que o estabelecimento situava-se numa cidade grande, que é o perímetro provável para a existência de *paróquias*, uma vez que cidades pequenas comportam apenas um vigário. Ora, todos estes dados são insuficientes para um retrato mais nítido, até para corporificar-se mais a voz do lugar em contraposição ao exposto pelo narrador. Neste fim de mundo estrategicamente apartado das instâncias comuns está solidificado um enredo que a individualização amplifica numa grandeza lírica sobremodo carregada pelas predeterminações ideológicas do autor. Acreditamos que um aprofundamento da presença direta de outros discursos, de Abel, o amado, por exemplo;

do próprio padre Marinho que, na função de diretor espiritual, tanta importância teve para o desabrochar sensual do adolescente Tiquinho, não somente enriqueceria a obra em sua textura, como modelaria uma originalidade muito mais aprofundada. Porque, desta forma, os contrastes apresentados levariam a um burilamento mais denso das proposições que circundam o narrado. Isso também acarretaria um ganho à obra em termos de racionalidade, fazendo-a escapar do tom de despejamento emotivo que várias vezes empana seu brilho de artefato literário.

A cadeia de significados próprios que podemos alinhar no universo *fechado* de END é que o seminário não atua apenas como cenário da fabulação. É o local que cria um sentido específico à encenação da vida de Tiquinho e Abel. E, agora, oferece um cruento contraponto à vida que o narrador pontua como medíocre. O seminário, na modalidade de apêndice do/no universo social mais amplo, funciona como uma espécie de gueto, tornando a geografia do sexual ainda mais exacerbada, pois ali nenhuma manifestação erótica tem permissão de vir à epiderme para aflorar como prática, como ato intersubjetivo. É no seminário que ocorreu a paixão mais funda. Como foi ali que explodiu o gozo mais feérico. Portanto, ali está a marca de uma experiência original, talvez porque primeira. Nela com certeza havia o sabor da descoberta, intensificado pelo molho do risco que era ultrapassar todas as fronteiras e atingir o *secreto centro*. Explicando: jovens em preparo para a vida sacerdotal, eles baniam (teoricamente) o prazer sexual de suas existências. Cresciam mirando um horizonte de temperança e autocontrole, vendo o corpo como um elemento secundário numa cadeia maior que os elevava à vida eterna, quando repousariam cercados de toda glória. Mercê dis-

so, o prazer físico era carta fora do baralho. E nos seus jogos existenciais não se ensaiava nenhuma investida que levasse a inclusão do gozo no seu roteiro de homens eleitos por Deus. Ao descobrir Tiquinho o próprio corpo pulsante, num primeiro instante ele vê-se obrigado a entregar-se a fantasias de ordem mística que não anulavam aquele corpo, mas proporcionavam-lhe, paliativamente, uma dimensão espiritual. Nesta dimensão, Tiquinho pôde estabelecer uma corda-bamba entre a carnalidade e a espiritualidade. Ali manteve-se mais ou menos imune durante algum tempo. Até Abel chegar. Com Abel, a corda pesou, rompeu-se o equilíbrio, e ambos caem na borra luminiscente de uma carne que tragava gozo após gozo para exigir sempre mais gozo. O prazer então compôs-se como lugar de chegada. Tanto que estudo e outras atividades, tudo é secundarizado, e ambos os garotos, obcecados na decolagem sexual, não somente querem transgredir, como privilegiam aquele lugar. Ele é a modalidade principal de suas vidas — "pecado era amar a Deus sobre todas as coisas e amar Abel acima de Deus" (END, p. 178). O prazer é o lugar da vida em que todos os sonhos e esperanças se encontram não na saciedade, mas no dinamismo de mesclar-se à fome por muito mais. Por razão dessa ordem, Tiquinho não exita em puxar Deus para o estatuto de suas coisas e certamente insere-se assim numa das velhas verdades humanas, banidas depois pelo cristianismo: o sagrado e o erótico são facetas de uma mesma realidade.

Ocorre que Tiquinho está num seminário, local que tem a bitola da utilidade como uma de suas molas mestras. Todos ali são soldados de um amanhã: o sacerdócio. Ninguém pode estar pronto para desfrutar um presente imediato. A "moral econômi-

ca" que rege a comunidade norteia todas as visões para o amanhã, para o futuro, quando estarão preparados ao serviço da causa do Senhor. Assim, qualquer aventura fora desta perspectiva voltada para o futuro, será considerada um deslize, uma perda de energia. Os soldados de Cristo necessitam de ser modelados na parcimônia, na rigidez dos costumes, no desapego às coisas do mundo e a todos os haveres, tanto de ordem material, como de ordem afetiva, ainda que boa parte deles termine por residir em palácios, em nome daquele mesmo Senhor. Entre tais balizas, fruir o presente — encontrar o grande prazer do sentido aqui, hoje — é dispêndio inútil que se esgota no próprio ato.²⁹ Seminário é fábrica de santos, ou, ao menos, oficina dos fortes que enfrentarão as hostes de Satanás. Nele, o corpo erótico é banal, nele, o corpo erótico é fauce aberta para consumir a sagrada energia que deve estar investida num patrimônio maior: o reino de Deus. Se o corpo de Tiquinho contorce-se e sempre no prazer, está escapando à imposição das normas. É sob tal perspectiva que, nas mãos do autor, acaba sendo por demais positivizada esta figura, ao protagonizar o que Michel Maffesoli chama de a "perda necessária de toda vida social". Para o sociólogo francês que cita Ancillo, o castrado, o homossexual, o celibatário introduzem "um fermento de desordem no edifício familiar, chave de abóboda de uma sociedade voltada para a produção."³⁰ Como o seminário forja a escala para o amanhã sacerdotal que exige castidade, toda prática libidinosa de um menino naquele

²⁹MAFFESOLI, Michel. A sombra de Dionísio. Rio de Janeiro : Graal, 1985. p. 25.

³⁰Idem, *ibidem*, p. 40.

meio é desperdício. Somam-se então as pressões: os colegas notam os dois amigos sempre juntos, as noites passadas no ardor da paixão deixam heranças visíveis nas olheiras, na palidez, no abatimento físico, no bloqueio aos estudos. A comunidade fervilha apontando os pequenos amantes que logo são chamados pelo reitor. Vem a primeira ação punitiva e purgativa: são separados no dormitório, na sala de estudo, na sala de aulas (END, p. 107). Aqueles que *desperdiçam* seu vigor na atração magnética de uma iniciação ritualística, consagrada nos enleios físicos, que têm na horizontalidade dos amantes os influxos de uma fusão, fruem o gosto profundo da eternidade atingida por alguns segundos. Isso destoa da simetria imposta entre a anulação do presente e o engrandecimento do futuro. Eternidade tributa-se a quem merece. E merecê-la tem o significado de conter-se para um amanhã; depois, muito depois soará a etapa do gozo perpétuo entre os braços do Grande Pai. Abel e Tiquinho precisam voltar à ordem. Precisam ser perfilados entre aqueles corpos enrijecidos na disciplina, a esses, a vida ganha grandeza tão somente como uma passagem, um rascunho, um exercício inflexível de vontade que antecipa o coroamento por valores imorredouros. Então, separados, nossos garotos seriam forçados a voltar à verticalidade divina que aponta para o verdadeiro eterno, a pulsão dos engates dispendidos pelos comandos do casarão. A ordem regulamentar pensa ser vitoriosa ao impor a distância entre os dois, mal sabendo do quanto eles serão capazes. Sob a capa do que impera como coerção e mando de renúncia, eles arranjam sua cama, nela deitam e iniciam-se, já de todo descompromissados com o futuro. Porque o império do presente tem muito mais concretude em nome das ânsias que se elevam dos corpos envenenados de vida. Eles simplesmente descobri-

ram que são acordes numa polifonia social e a orgia de ambos materializa um novo sentido: os solos até ali mantidos eram pobres arremedos de uma composição maior, desbravada agora na incontinência a romper deles, neles, para eles.

Nesta seqüência de eventos, o internato tem claras vinculações com a sociedade capitalista da qual, afinal, é uma reprodução. Enquanto esta sufoca a eroticidade no domínio da eficácia e das exigências do trabalho, visto como o modelador do progresso, a instituição do internato também assume esta postura ideológica. O padre, que ali é formado, acaba não apenas como emissário, mas como legalizador das estratégias capitalistas, uma vez que passa a constituir o seu exemplo mais tocante: através de sua vida *pura* (por meio do celibato), ele é ordenado na função de representante de Deus na terra. Garante com isso, sua parcela no latifúndio da eternidade. Age, em concomitância, eficazmente para o enquadramento que todo cristão sonha alcançar na vida. Ou seja, este depreende do seu pastor que, para atingir o paraíso consumista — um prolongamento das benesses divinas na terra ou sua antecipação — deve/precisa reprimir seu erotismo e incorporar a pureza em seu cotidiano. Por ação do trabalho, garante a concreção do paraíso: o conforto da vida burguesa bem estabelecida como resultado do capital. E frise-se que todo o enfoque desta ordem de atitudes objetiva aquele futuro de que falávamos antes, em nome do qual não pode ocorrer nenhum tipo de dispêndio gratuito.

Por outro lado, a castidade exigida do seminarista e do padre pode ser interpretada segundo uma extensão da moral vitoriana. Enquanto esta moral intercepta o erótico entendido na base de dissipação da energia que, claro, deveria estar canali-

zada e dando frutos no trabalho, a castidade, à sua maneira, é também um modo de produção. Conter os apetites da carne habilita o sujeito a representar um papel na sociedade — padre — quando exercerá a função de pastor — o seu trabalho — arregimentado almas para o grande armazém do céu. Este céu é o protótipo da idéia que se tem de riqueza que, por sua vez, sempre aparece investida da condição de eternidade. Esta trama ideológica instaura o que Suely Rolnik chama de "o Império Católico Romano" que prontamente exerce "a tirania sobre os corpos vibráteis".³¹ Não é à toa que, agindo dentro destes parâmetros, as "morais tristes e restritivas"³² são facetas de uma religião que pode ser entendida como "de fim de mundo, aterradora" e que não se integra à vida dos indivíduos senão apenas pela ação do terror,³³ banindo o presente como uma efetividade real da existência. Porém, no *palco* sobre o qual centramos nossa atenção, nem todo drama segue o *script*. A matéria venerada da *pureza* e do *amor ao próximo* irá revelar-se num desdobramento ao pé da letra. Tendo em mira o seminário na feição de um "palco" (END, p. 23), nele ocorrerão "nuances práticas" que bem constituem aquela desordem da paixão que a todo custo se queria ver extirpada do recinto:

³¹ROLNIK, S. Op. cit., p. 175.

³²FOUCAULT, Michel. História da sexualidade. Rio de Janeiro : Graal, 1985, v. 3, p. 217.

³³HECKER FILHO, P. Op. cit., p. 108.

Como, além de honrosa, era árdua a missão de representar a Deus na terra, esses meninos aprendiam duramente a interpretar o papel de Eleitos. Afinal, iriam suceder o próprio Deus que se tinha feito encarnar, sofrer e crucificar por amor aos homens. E amar aos homens era uma tarefa, além de difícil, perigosa — como se verá. Justamente por causa desses perigos, os eleitos dividiam-se em Maiores e Menores, conforme a idade: dos 10 aos 13 anos, Menores; dos 13 em diante, Maiores. Os Menores eram mais numerosos. À medida que cresciam, os meninos declinavam do apelo divino — às vezes nada elegantemente: sendo expulsos, por exemplo, por mau comportamento. Daí um número mais reduzido de Maiores. O que se considerava normal: dentre os muitos chamados, poucos eram os escolhidos. (END, p. 24-25).

O critério da divisão em turmas é também observado em AP, o que obrigará Georges e Alexandre a peregrinações por esconderijos em que o próprio clima de perigo e marginalidade acentua as cores de uma ocorrência que, num outro ambiente qualquer, configuraria apenas fortuitos encontros entre amigos. O internato, portanto, instituído como local de *eleitos*, o que implica total desabono à carne, transmuda-se naquilo que Foucault denomina de "regiões de alta saturação sexual."³⁴ É a famosa flexibilidade de Eros esgueirando-se por toda parte. Capaz de camuflar-se nas mais inesperadas performances, escondendo-se atrás das mais impolutas máscaras sociais, ele força passagem, cava túneis, erige pontes e realiza as fusões até "mesmo nos regimes mais autoritários".³⁵ Cifrada e codificada em práticas não previstas, a multiformidade erótica espraia-se pelas sombras dos sistemas e floresce ali onde o solo fora arrasado. Por isso, o que acontece entre Tiquinho e Abel, entre Georges e Alexandre, tem uma dupla carga de transgressão frente aos papéis

³⁴FOUCAULT, Michel. Op. cit., v. 1, p. 36.

³⁵BRANCO, Lúcia Castelo. O que é erotismo. São Paulo : Brasiliense, 1987. p. 11-12.

que se lhes exigiam que cumprissem: a dimensão humana controlada, juntavam a de internos, constantemente vigiados para não cederem aos perigos entrevistos em toda parte:

— Férias — disse. — Que palavra mágica! Não sei se haverá alguma que vos agrade tanto como esta. Todavia, as férias, que sempre esperais tão impacientemente, são uma coisa grave, a mais grave do ano inteiro. Aqui, os sacramentos, o trabalho, a disciplina, concorrem para vos manter no bom caminho, e estabelece-se naturalmente entre alunos educados nos mesmos princípios, este estímulo do bem, de que ontem me felicitava diante de vós. Em férias, estais desocupados, sois mestres de vós próprios; podeis desleixar os sacramentos, Um santo padre disse: 'Há um demônio que espreita, debaixo de cada folha, o estudante no campo; no campo debaixo de cada folha, e na cidade sob cada pavimento; na montanha debaixo de cada pedra e de cada silvado; no mar sob cada onda e cada grão de areia'. (AP, p. 315).

De passagem, notemos que a fala acima é de um dos superiores do colégio em que estão Georges e Alexandre. É um estabelecimento laico, não comprometido com a formação de rapazes para a vida sacerdotal. Quer dizer, não há ali nem a justificativa de uma educação para a castidade em nome de um voto que será proferido um dia. O que se depreende do discurso é controle total, coação, terror, visão do corpo como puro malefício, o que, sem dúvida, é a tônica redobrada no seminário de Tiquinho.

Assim, estes adolescentes, numa "idade em que os humanos dão seus mergulhos mais radicais, porque entram em cena vestidos apenas com a frágil armadura de desejos tão vorazes quanto ingênuos" (END, p. 26), revolvem a ordem da repressão. Imposta por ela, a equação da vida polariza-se entre o normal — aquele que socialmente é tido como útil, por isso, bom — e todas as manifestações em que o prazer reina como uma finalidade em si mesmo. O prazer, distanciado dos axiomas ideológicos (se isto for cabível quando tratamos de seres humanos), atinge aquelas qualidades

de "flores-do-mal" de que nos fala Marcuse.³⁶ Advindos do *mergulho*, os adolescentes amantes aparecem investidos de novas tonalidades. Estão cobertos por novas águas. Como o que desencadearam não pode ser controlado porque o alinhamento de sua paixão é potente para trazer à tona elementos que as estruturas sociais e os discursos empoados procuram manter no silêncio dos subterrâneos, eles, os meninos, são sacrificados. A matriz subversiva deve ser eliminada. Em termos de literatura, o problema está em que as obras que os retratam esquecem que, enquanto formulação estético-ideológica, são apenas discursos permeados de erotismo e não a própria manifestação afetivo-sexual que ocorre nos espaços sociais. Esquecendo este fato, estas obras, END e AP em particular, soerguem-se como a verdade instituída, a única saída contra os exercícios constantes de repressão e, banindo de sua superfície o diálogo com a multidão de vozes que fazem e refazem todos os dias estes problemas, perdem uma excelente oportunidade de interagir com o leitor em termos de ampliação da consciência. Elas não levam o leitor a um confronto produtivo com a multitudinária visão das práticas sexuais enfeixadas nos mais variados discursos. Tecem suas histórias na qualidade de drama. As personagens, por esta via, aparecem acondicionadas e compostas em situação de vítimas e, numa espécie de catarse emotiva, caem na monologia que *a priori* procuravam combater. Quer dizer, empalidecem a chance de ruptura e contradição imbuídas nas práticas dos meninos. Não levam em conta o po-

³⁶ Apud HERCKER FILHO, Paulo. Op. cit., p. 128.

tencial de enfrentamento e reversão que eles próprios mantinham em seus ambientes. A oposição a um discurso emparedador rende poucos dividendos ideológicos na confecção de narrativas sustentadas no patamar da fenomenalidade. Vítimas da infração que ou saram, não repercute sua ação no universo dos enredos, todos envoltos num sabor de quimera que acaba conduzindo a percepção do leitor para enfatizar justo o excepcional. Esfinges de uma individualidade crônica, nossos meninos sobram como extravagância. E a hidra da ordem, mais que unida a princípios emperradores, continuará a devorar a todos.

Transcende destas obras a *dor* como resultado de uma espécie de marca ou de *hybris* grega: as personagens atreveram-se a sentir-se investidos do orgulho de igualar-se aos deuses — as verdades codificadas — e afrontaram-nos em sua constituição de onipotência e imortalidade. Este Tiquinho, "um garoto tímido, corroído por uma paixão que abrangia incessantes objetos de amor e conduzido por uma honestidade em excesso" (END, p. 24) e o seu companheiro de infortúnios, segregados como estão em seu reino intramuros, aparecem nas pegadas de entidades pré-históricas ou a-históricas. Sem afinidade com o leitor, deixam por este canal de cutucar com a vara curta todas as onças que dormem enrustidas nas regras que nos cerceiam em todos os caminhos. Sexo no internato, independente do rótulo hétero ou homossexual, é contra-ideológico. Mas a consciência de pecado, de erro que cerca estas atividades dos protagonistas esclarece a não liberação, confirmando-se, portanto, a vigência do instituído. E, enquanto tais experiências ganharem os fumos de *dor* e forem incensadas como tal, revelam que a ruptura não ocorreu, já que os me-

canismos de repressão foram introjetados e atuam ainda. Exemplar disso é a linguagem *escorreita* com a qual nossos romances foram escritos. Os autores parecem respeitar um fetiche. O grande discurso da cultura padrão rutila na investidura de cada texto, impermeável aos ventos que em tese teriam varrido os meandros daquelas vidas pinçadas pela língua. Debruçados sobre uma variante do comportamento, distanciam-se de toda variante lingüística que não seja a tradicionalmente dada como *central*. A sintaxe das normas sociais e das gramaticais saem ilesas, no final de contas. Aquelas, no instante em que foram ameaçadas, souberam cobrar seu preço. Tiquinho, sem dúvida modelado pelo ambiente em que crescia, não teve jeito de mediar a experiência, transformando-a em plenitude do prazer, ou seja, um novo modo de ser. E, no tocante à formalização do romance, tudo isso vem acrescido em problemas para a sua eficácia ideológica: o narrador *hoje* é adulto, tem uma longa perspectiva de avaliação sobre o passado. Mesmo assim, não transcende a garra da dor. Confirma-a. Anula-se nela e segue "sem a certeza de não estar louco" (END, p. 198). Por isso, o romance termina por emprestar voz a tudo aquilo que ele pretendia erradicado da sociedade humana, ao não ouvir outras propostas que, quem sabe, colocassem em xeque os vorazes ídolos do sistema.

2.2. - EM BUSCA DO ÚNICO UM

O quarto capítulo do romance END abre-se com uma modernização imposta ao seminário, em decorrência das discussões que se seguiram ao Concílio Vaticano II: "O estilo antigo se trans-

formou, com a substituição dos velhos superiores por padres jovens" (END, p. 69). O regulamento foi abrandado, ainda que continuasse entronizado como a voz fundamental da comunidade. Certas formalidades como filas, o uso de paletós, a excessiva rigidez a separar maiores dos menores foram ultrapassadas por uma orientação pedagógica mais arejada. A partir do instante em que certas barreiras foram minadas, o estabelecimento "entrou num redemoinho de revelações e, em poucos meses" evoluiu "para o campo de paixões concentradas". Entre a muda onipresença dos muros que esmagavam dentro dos corações aquelas feras, esgueirase a tentativa de romper os limites. É a manifestação buliçosa do que ironicamente o narrador batiza de *paixões cristãs*. Encarnado em novos superiores, o Deus juiz esquece a toga e o martelo. E revela um coração perfumado para o cio que congrega a meninada numa disputa acirrada pela preferência dos padres. O Deus passional, segundo o romance, "eram dois e não três, como geralmente se acredita" (END, p. 70). É que faziam sua entrada triunfal naquele bosque de ilusões ainda não perdidas, duas entidades que, no mesmo diapasão em que se completavam, alijavam-se como seres inconciliáveis:

- Padre Augusto — o reitor. Usa batina preta, é dado a esportes e tem uma conformação apolínea; aparece descrito conforme um potro de raça e portador de uma morenidade sensual típica dos ibéricos, dado que não pode ser desprezado para a perfeita apreensão do desenvolvimento pelo qual passa Tiquinho;

- Padre Mário ou Marinho — o diretor espiritual. Usa batina branca, dedica-se à mística e às artes, valorizando a evanescência subjetiva de cada aluno; loiro e suave, no seu re-

trato sobressai a ternura maternal com que envolvia os meninos.

Na órbita destes dois seres circularão os seminaristas, fascinados pela intensidade da beleza de Deus inscrita na forma de ser e atuar de ambos os padres. Não é demais lembrar que a figura destes superiores e a impressão causada entre os jovens chega-nos tão somente pela ótica do narrador. Nenhuma outra visão, seja confirmando, seja negando a sua desfila na obra, em razão do que nos é lícito supor que o narrador projeta muito dos seus valores particulares nestas descrições e na escala polarizada em que situa as criaturas. Num agrupamento de sessenta rapazes é um tanto duvidoso partir do princípio de que *todos* estivessem igualmente siderados ou por um ou por outro sacerdote. Constatamos neste episódio um comportamento taxativo do narrador frente ao universo que ele cria: sedimenta todos os elementos no seu nível de análise, extirpa daí todo corpo estranho, como se qualquer outro índice viesse contaminar e danificar a lisura do quadro e da composição da moldura, numa constituição unitária que é seu objetivo repassar ao leitor. Se outros meninos foram indiferentes ao encanto do reitor ou do diretor espiritual, se outros nutriram por eles alguma espécie de raiva ou ressentimentos, respostas muito comuns de alunos nessas circunstâncias, nada disso importa ao mosaico igualitário oferecido ao nosso entendimento. A monologia unívoca da obra importa canalizar a verdade para uma planície sem acidentes de percurso e de perspectiva:

Os nascentes (mas não menos avassaladores) desejos dos sessenta eleitos passaram a ter diante de si duas imagens supremas e puseram-se a amá-las com furor de quem busca o amor absoluto e absolutamente seu. Se aqueles dois padres chegaram como uma cratera de vulcão que

entra em súbita atividade, os pequenos eleitos do Senhor mergulharam numa espécie de lava libidinal e começaram a disputá-los com todas as suas armas e direitos. (END, p. 71).

Em consequência desta visão do narrador, fica evidente como o seminário, na contingência de um espaço, de um lugar, não é um território tão indefinido quanto pudemos supor anteriormente. A aparente neutralidade da casa em relação ao mundo é desvirtuada pelos recursos de narração que apresentam o seminário não tanto como cenário da história e sim como uma concepção do universo. E dentro de suas fronteiras, as personagens acabam por não escapar da função de títeres do autor, ilustrações dos casos que ele tem em mente. De acordo com o já visto por nós, este universo fechado não tem preocupação explícita de dialogar com o mundo que fica *lá fora*, no longe das paragens vulgares. A amplitude além da geografia conhecida, controlada e manipulada por Tiquinho não conta, não tem força, nenhuma forma de expressão. Se tudo o que houve redundou num mistério indecifrável para o homem que hoje desfila suas aventuras, muito mais empedernida tornou-se a crosta a envolvê-lo, a partir do minuto em que ele não abre suas veias para a transfusão vital. Opta unicamente por uma espécie de autismo nirvânico em que, procurando de lavra própria construir a terceira margem rosiana, caminha peripateticamente em torno de um *eu* pessoal abotoado qual centro do mundo. Ele é o iniludível deus e a voz do deus, o categórico oráculo e a interpretação do oráculo, o insuspeito destino e os descaminhos do destino. Não é de causar surpresa, desta forma, que "todas as referências permanecem ferreamente internas",³⁷ azeitadas e aleitadas no manancial particularis-

³⁷ TEZZA, Cristovão C. *Os vivos e os mortos, de W. Rio Apa*. Flórianópolis, 1987. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina, p. 86.

ta da subjetividade que nega o confronto. Daí à derrota, nenhum imprevisto. O caso da paixão de *todos* pelos padres que tão somente avulta uma *imanência* de Tiquinho muito bem ilustra o que tentamos salientar. Entre aqueles corredores e aquelas arcadas, onde as sombras distendem-se para apascentar as paixões libidinosas, o que toma conta dos corações e das mentes é o "Mistério da Apaixonante Autoridade" (END, p. 71), conforme relata-nos Tiquinho, grafando pomposamente os termos em maiúsculas. O recurso gráfico usado não apenas ressalta o fato e personaliza-o, como também cinzela-o no tipo único e infalível, um verdadeiro monumento *enfant gâté* ao qual todos rendem devoção. Tiquinho mostra-se por este intermédio um exímio praticante da fé católica que, à semelhança de toda fé, recama-se nas vigas do autoritarismo: não admite nenhum murmúrio contrário aos seus dogmas. Para evitar toda contravenção, grafe-se tudo em maiúscula, imponha-se a autoridade papal de um discurso infalível que reduza todos ao silêncio e ao nada!! É o tom ideológico, no mais, que delineaia todo o leito estético pelo qual transcorre a narrativa em suas duzentas páginas de passionalidade crônica e descabelada.

Este ambiente, sob o condão dos dois ídolos de carne e osso, contra todas as prescrições explícitas ou não, revigora-se a ponto de parecer "um grande festim de paixões." Tais prescrições tinham origem em Deus, uma forma de legitimar, tornando sagrado, o amor que os meninos mantinham pelos superiores (END, p. 73). O afeto entre os garotos e os professores, para o narrador, era um "reflexo do contacto entre a criatura e seu criador". Ora, o recinto fechado permite a florescência de atitu-

des que, logo logo, transforma-lo-ão numa praça de guerra, com disputas, ciúmes, delações, conchavos, artimanhas, diminutos golpes de estado para desbancar preferências e lances de crueldade inaceitável em qualquer relação humana, muito menos entre aqueles que se dizem eleitos por um Deus para difundirem o amor na terra — lembremos a propósito que o reitor tem seus preferidos guindados ao seu coração em razão de *beleza, doçura e fascínio*. Do mesmo modo, desama outros exatamente por motivos opostos (END, p. 75). Em especial, frisemos os desmandos sofridos pelo coitado Bentinho Chiclete-de-Onça. Este aluno desdobrava-se em conseguir chamar sobre si o afeto do reitor. Mau aluno em latim, ao errar as lições, tinha a cara lanhada por giz, além de receber reguadas e apagadores pelas costas e cabeça (END, p. 76). Eram os tributos conseguidos por aquele a quem devorava a fome pela graça de um carinho. Nesta casa, uma clara enunciação que responde aos interesses ideológicos de João Silvério Trevisan, passa a ser coerente a rigidez maniqueísta com que os dois padres são construídos: um é tido como o *místico*, o outro, como o *científico* e, por estas raias:

Padre Marinho dedicava-se mais aos Menores, enquanto Padre Augusto preferia os Maiores. Se o Espiritual cativava por sua beleza inseparável da ternura, era a beleza viril do Reitor que exercia fascínio nos adolescentes. Não seria exagero falar-se em mãe e pai. O pai Reitor, por exemplo, preocupava-se mais com os corpos e o caráter dos meninos. Em suas palestras mensais, referia-se frequentemente à disciplina como um instrumento para forjar homens com H maiúsculo — e com isso queria dizer 'homens-machos'. Naturalmente, manifestava desagrado pelos meninos demasiado delicados e desprezava os mariquinhas — que, por razões óbvias, preferiam o Diretor Espiritual, mesmo quando já estivessem integrados à turma dos Maiores. Contrário a qualquer forma de afetação, o Reitor criticava rudemente o hábito de se usar brilhantina nos cabelos como sendo um ato de extrema vaidade que não se adequava a temperamentos másculos — mesmo porque estava pouco familiarizado com os penteados de Elvis Presley, grande ídolo mundano da época. Evidentemente, tal implicância tropeçava na figura do padre Confessor, um velhinho bonachão que, além de deixar o

nariz escorrer, gostava de se pentear num estilo talvez saudoso de Rodolfo Valentino — que também cultuava a brilhantina. A preocupação do Reitor com a virilidade dos meninos levava-o a atitudes extremas, como no caso de seu predileto Sapinho, a quem obrigou a passar por uma dieta de sangue de boi em jejum, todas as manhãs, durante dois meses — a fim de 'robustecer o sangue e o temperamento', como dizia. Para ele, afinal, o físico moldava o caráter. Daí seu cuidado muito especial com o desenvolvimento físico dos adolescentes. (END, p. 80-81).

É como se a ambivalência num só e mesmo ser causasse horror. Não se admitem campos de valores trãsfugas num só organismo. O homem precisa estar esquematicamente tecido em pólos opostos, porque o mínimo contato entre eles pode desandar num curto-circuito com danos irreparáveis. Para evitar o bailado camaleônico engendrador de todos nós, para eliminar as nuances de máscaras que se dissolvem e logo depois são recompostas em nova dicção, nova cor, novo acento, para afastar do palco iluminado por uma única luz os gestos difusos responsáveis por sombras de difícil definição, para cortar pela raiz o arbusto chamuscado entre qualidades opositivas e dialeticamente armadas em síntese nunca perfeita porque viva e movediça, o autor constrói duas personagens eqüidistantes que, mesmo complementares, estão restritas em faixas paralelas. Duas *unidades* lado a lado. Eles não se contaminam. A ação deles segue por espaços que não se encontram e, ao se encontrarem jamais desaguam numa pororoca capaz de desfazer o limite preciso das margens. A eficácia machadiana de personagens que se alimentam das frinchas entre o ser e o parecer? Nem pensar. Em END é oito ou oitenta, alternativas puxadas para os mapas opostos dos dois padres que, por sua vez, realizam um ideal subjacente à própria concepção que faz o protagonista-narrador de si mesmo: ou eu amo como amei nos

anos de adolescência — um mistério, um enigma — ou eu me enxovalho na vida de cidadão comum que soterrou a paixão em nome das conveniências sociais — sou pura mediocridade. Amálgama numa infusão de compostos híbridos, nem por sonho! É este um corte evidente insuflado pela ideologia cristã. Ou o homem é o bem. Ou é o mal. Para o bom, o transparente paraíso. Para o mau, o inferno nebuloso, num tormento de cavernas de fogo que entrelaçam os mais repelentes seres confundidos no pântano movediço em que estão agregados todos os esgotos do mundo. O Tiquinho adulto não suporta um discurso embebido por inserções que conectariam sua prática de homem a outras tantas, semelhantes à sua, divergentes da sua. Destila o mundo. Sua vocação de eleito anseia agora por um crisol. O seminarista que ousou está depurado num adulto conservador que teme o mundo e quer higienizar-se dele ao filtrar uma língua indivisível no corpo de um romance inteiriço.

Com estes dados, sobressai da obra a circunscrição por meio de quem o ser humano é analisado. Naquele lugar — o seminário — onde os papéis estavam há muito prescritos, à pessoa de cada um (encarnada no mundo simbólico de cada personagem) é cobrada a dinâmica de se construir como um eu ativo, um sujeito-ator que leva seu cotidiano segundo uma história francamente em marcha. Exclui-se que a nossa grandeza está exatamente no sortimento viscoso e confusional que nos abastece. Não somos, nem estamos paralisados num estado *prêt-à-porter*, numa função rigidamente consignada por uma inexorabilidade inescrutável. Não somos aqueles que silenciosamente obedecem às injunções, sejam exteriores, seja interiores a nós. Sabemos, pela experiência

de todos os tempos e tornadas mais veementes hoje, que todas as fronteiras são tigres-de-papel. São evoluções de fumaça jamais enrijecidas e a paixão de Tiquinho por Abel é um eloqüente exemplo disso. E, nesta viagem inconclusa em que herdamos e trocamos as heranças, transpomos portas e fechamos portas e abrimos portassem nunca chegar ao conforto definitivo do regaço doméstico, precisamos ultrapassar nossa própria região pessoal. Deste modo, agregamo-nos a outros elementos que, em contradição ao nosso estatuto, formarão conosco um *todo* sem unidade. E é justamente este o aspecto a criar um valor e um sentido à existência.³⁸ O romance END alija de seu bojo este aspecto. Daí por que a bipolarização enraizada nos dois padres. Dentro do recinto do seminário, eles demarcam suas esferas de ação e não se embaralham. A diferença, qualquer diferença, tem a morte como situação-limite, segundo os ensinamentos de Michel Maffesoli. O teor do entrecho narrativo acaba explicitando por sua vez esta postura ideológica da obra: além de ser sacrificado pela diferença, o Tiquinho da maioria, ainda agindo sob a consciência dela, obriga-se a uma viagem ao passado que, no final das contas, acaba por mostrar-se sem retorno. Constatada, para todos os efeitos, a diferença não pode ser absorvida por um mesmo universo pessoal que na obra é considerado como unitário. E na impossibilidade de estabelecer-se a unidade tanto no indivíduo, como na História, o romance não duvida: aponta seus instrumentos de leitura para o infinito e diz: busquemos na transcendência, busquemos no absoluto aquela unidade que Santa Teresa e

³⁸MAFFESOLI, M. Op. cit., p. 82.

São João da Cruz já pretendiam, abolindo a realidade humana que apenas teria sentido como um meio de passagem a Deus, a unidade no seu topo mais rematado.

Ainda que ambos os padres tenham suas conjunturas criadas de forma tão inconciliável, há um traço comum, mesmo que este não os aproxime em qualidade e em consistência de atitudes. Cada qual a sua maneira dá vazão a uma sensualidade que pode ser entendida como *homossexual*, uma vez que elege os meninos seminaristas como objeto de seu interesse e de sua manifestação. Ainda que por caminhos diversos, que, todavia, não se excluem, em nome de certos cuidados, padre Augusto e padre Marinho nutrem por seus pupilos uma curiosidade que vai além da esfera do desvelo professoral. Nós iremos encontrá-los envoltos num ritual de aproximação física dos corpos dos mancebos, ritual este que nada deixa a dever ao empregado por enamorados esfaimados em regalarem-se daquele/daquela que amam. A coisa se dá da seguinte forma:

Pouco antes do horário de dormir, Padre Augusto convocava os meninos, individualmente, ao seu quarto — no máximo três a cada noite, por ordem alfabética. Aí, mandava que tirassem a roupa e os examinava vigorosamente, para verificar sua saúde e certificar-se de que observavam as regras de higiene que lhes prescrevia. Num desses exames, por exemplo, descobriu uma infecção genital por limpeza deficiente. E, a partir daí, esmerou-se em ensinar os meninos a baixar o prepúcio de seus genitais e a lavá-los com sabonete, sem receio de perderem a virilidade. Fazia tudo isso com extrema objetividade, mas seus gestos profissionais não conseguiam ocultar intenções subjacentes que os alunos mais sensíveis captavam. De modo que não era incomum os exames terminarem em mal-contidas ereções dos pequenos membros alvoroçados pelo contato tépido e experiente do querido Reitor. (END, p. 81).

Devemos entender que a *objetividade* do reitor tem um acento de indisfarçável ironia nas mãos do narrador. No contexto

descrito ela não seria concebível, como não têm *lógica* os pretendidos *gestos profissionais* com que o sacerdote assenhoreava-se dos corpos dos efebos. Agora, a partir do ponto de vista que emana de toda obra e que é responsável pela sua constituição, podemos colocar na conta dos interesses do narrador aquelas *ocultas intenções subjacentes*, quanto mais porque elas são captadas pelos *alunos mais sensíveis*, qualidade, já sabemos, de que dispõe Tiquinho. Noutra ângulo: aqueles garotos que tinham, digamos, um relacionamento mais solto com o reitor, calcado numa circunstância profissional em que um é o professor e o outro o aluno, acentuado este profissionalismo no âmbito de um internato, certamente não viam com maior emoção, nem maior sobressalto ou atropelo as vistorias higiênicas do superior. Entretanto, Tiquinho, para quem padre Augusto era um "potro de raça", deixando ao sabor dos olhos sua morenidade sensual, com toda certeza focaliza o homem pelo prisma da paixão e do desejo que, segundo suas próprias palavras, eram a base e a tônica da vida naquele exílio de adolescentes. Assim sendo, nele, que elegera em determinado momento este padre como um dos objetos de sua afetividade e que espraia os influxos desse amor por toda a paisagem em torno, são até coerentes as "mal-contidas ereções". As substantivas hastes que erguem aos olhos do ídolo seu tributo de sangue entrincheirado nos músculos explicitam uma única mensagem: eu te amo. Se as ereções não eram incomuns, nem todos as tinham. Elas eram manifestações daqueles em quem a presença do homem ibérico calava fundo, a ponto dos toques *objetivos* despertarem a sanha da excitação. O narrador não negaceia: imprime em todos as estampas que nutrem suas respostas pessoais ao mundo. O que, certamente, não exclui que padre reitor fosse movido por um es-

pírito de investigação de todo ligado apenas à saúde dos corpos.

Com padre Marinho, por sua vez, os fatos evoluem em tintas místicas do patrimônio deste que é rotulado como diretor espiritual. Ele estará no limiar do paraíso, quando Tiquinho começar a ouvir os acordes pungentes da carnalidade investida nas músicas que darão o tom e a pauta da magia enunciada pelo corpo de Abel. Diz o narrador:

(...) Já o Diretor Espiritual era diferente: relacionava-se e cuidava dos seus Menores como se levitasse desde o início e os chamasse para o alto, consigo. Usava estratégias poéticas: no caso da masturbação, amarrava fitinhas de várias cores no membro genital dos meninos mais reincidentes. As várias cores correspondiam à gravidade das fases masturbatórias. Para um controle que ele fazia pessoalmente e com rigor, obrigava os garotos a dar um nó na fitinha, a cada nova masturbação. Assim, acompanhava de perto a atividade pecaminosa dos pequenos, com muita imaginação. E se os punia, era para elevar-lhes o espírito. Se chegava a fazer carícias em seus orientados, tomava cuidado para não desassossegá-los interiormente. Apertava a mão de um, afagava o rosto de outro e até, vez por outra, chegava a toques que pareciam mais ousados. Nesses casos, tranquilizava-os imediatamente com explicações convincentes. Aludia à frase que fizera inscrever no alto de sua porta: UBI CARITAS ET AMOR, DEUS IBI EST ('Onde houver caridade e amor, Deus aí estará'). Ou então colocava o menino recostado sobre seu joelho e lhe explicava com o jeito mais doce: 'Se existir verdadeira caridade entre nós dois, Deus estará conosco.' Quando durante a direção espiritual, os garotos lhe contavam coisas escabrosas, colocava-os de joelhos em cima da cadeira ('para que, elevando-se, melhor peçam perdão a Deus'); e, enquanto rezavam, ele ia lhes tocando os pés com os lábios, delicadamente. E explicava: 'É em nome da misericórdia ao pecado que se repete aqui o gesto de amor de Cristo, na Última Ceia'. Aos poucos, esses seus toques labiais iam configurando beijos explícitos e jamais carentes de ternura, com os quais banhava os pés dos pequenos penitentes. A qualidade de suas relações com os orientados diversificava-se ainda mais daquelas do Reitor quando se considera certo teor francamente lúdico que as compunha. (END, p. 84).

Os "estratégias poéticas" de padre Marinho, sem sombra de dúvida, estão mais em uníssono com Tiquinho. Tanto que é com padre Marinho e não com o reitor que ele irá identificar-se. Sem alongarmo-nos no recurso *kitsch* das fitas em torno do "mem-

bro genital dos meninos", podemos supor como efetivamente o estabelecimento religioso é uma daquelas regiões de alta saturação erótica referida acima. Como o menino Tiquinho, ao descobrir a masturbação e ser alertado que isso era um *vício pecaminoso*, precisou criar um subterfúgio para gozar o ato sem macular-se (no caso: pulava durante o banho para excitar-se e ejacular independente do uso das mãos), temos agora o padre. No silêncio do seu claustro, dá tratos à bola a fim de satisfazer seu ímpeto *voyeurista* sem escorregar no pecado diante de si mesmo e dos garotos. Não querendo fazer trocadilhos: uma santa ingenuidade! A perversidade acaba revelando delícias maiores que os costumeiros atos assumidos em sua plenitude. E, nas carícias entregues àqueles *anjos* arrebanhados do mundo e que, jogados na cova dos leões acabavam envoltos em tempestades muito maiores que as supostas das quais estariam isolados na proteção dos muros, o padre "tomava cuidado para não desassossegá-los interiormente." O patético aqui é da ordem daquele brutamontes que desvirginiza uma moçoila garantindo que a dor será pouca coisa ... E, perante toques mais ousados, o reverendo não se furta de viver a mística na concretude: pespegava uma retórica latina em cima dos corpos que talvez mal conhecessem a fome que os animava. E, com a catilinária soando fundo, padre Marinho buscava outra ordem de delícias: "ia lhes tocando os pés com os lábios, delicadamente."

Abrimos aqui um parêntese: em seu divertido *Manual do pedôlatra amador*, Glauco Mattoso escreve uma autobiografia erótica em que mescla linguagem coloquial e profunda irreverência com erudição e reflexões bem sustentadas sobre a sexualidade humana.

Iconoclasta como é do seu feitio, Glauco não se furta de defender todas as variações de prazer. Ele está à procura de uma mais ampla consciência que abarque todo o complexo universo dos desejos. Por isso, defende a expressão dos mesmos longe da caranca dos poderes estabelecidos em todos os campos. Sendo assim, sua *biografia* vai longe no campo ensaístico, trazendo à cena seu apetite por pés — daí o neologismo *pedólatra*. Rastreado a cultura em busca de momentos de valorização erótica dos pés, o autor chega ao nosso END e destaca justamente a cena do padre Marinho com os meninos. Não escondendo um certo desencanto pela exigüidade do que está descrito, ele afirma: "o livro só traz uma passagem bem breve onde o Diretor Espiritual do seminário instrui a meninada com muito tato."³⁹ Fechado o parêntese, o que nos interessa ressaltar neste ponto é a ambigüidade ideológica do seminário. Enquanto impunha-se um discurso cristalizado em normas excludentes — o mundo é mau, aqui reina a pureza dos costumes — os próprios integrantes da comunidade enovelavam-se por signos que erigiam uma rede subterrânea, em tudo contrária à oficialidade das leis. A estimulação dos corpos cercados por regulamentos rígidos de postura era proibida até nos simples toques. Entretanto, à sombra, os quartos dos superiores tinham muito de alcova. Intensificava-se um prazer na coligação entre eroticidade e espiritualidade, como o caso de padre Marinho bem comprova. O controle dos apelos carnis e a resistência ao corpo como voz atuante forçavam aqueles seres

³⁹MATOSO, Glauco. Manual do pedólatra amador. São Paulo : Expressão, 1986. p. 127.

a estratégias que aparentemente desqualificavam o sexo, quando, na verdade, entronizavam-no pela inquietação com que era tratado. Padres e meninos acabavam, por esse meio, cultivando "uma mistura de terror, curiosidade, deleitação e febre"⁴⁰ que redundava num dispositivo histórico que negavam constatar: é impossível organizar uma sociedade que ignore o prazer; não basta condená-lo para que ele fique eclipsado; sua voz acabará reforçada quanto mais quiserem o seu silêncio. Com um agravante inegável: no seminário, os padres que *usam* os meninos exercem um abominável embuste político. Investidos de autoridade, desfrutam desta posição para enredar os garotos e conseguiam com isso suas vantagens. Não estamos negando ao padre o direito à sua sexualidade em qualquer teor que ela se apresente. Estamos, sim, vendo que meninos eram encurralados e, certamente, não tinham qualquer defesa diante das investidas clericais em sua intimidade. A coação, beatificada ou não por induções espirituais, é sempre coação, sempre liberdade trincada, sempre corrupção.

Bom, trouxe esta ordem de considerações acerca dos sacerdotes, porque estas duas personagens parecem-nos formalizadas num trilho estético-ideológico a respeito de questões centrais de Tiquinho: padre Augusto e padre Marinho com suas fronteiras bem demarcadas e imiscíveis são, na verdade, a projeção de um tormento que avassala o narrador. Ele tem uma consciência muito marcada sobre a aguda dualidade que subjaz à sua vi-

⁴⁰MAFFESOLI, M. Op. cit., p. 117.

são e à sua postura no mundo. Esta dualidade gera conflitos emaranhados na ordem de sua existência e, impossibilitado de conviver com os apelos de fontes diversas, ele tenta sufocá-los numa unicidade autoritária que levaria à total mudez de todos os valores ambivalentes que exigem espaço dentro e fora dele. Centros gravitacionais com cotações inalienáveis demandam posturas e práticas que não têm como ser apertadas na caixa de uma rua de mão única. A realidade que elas acabam tecendo é uma arquitetura esquiva e flutuante em que o ser e o parecer movem-se em interstícios que jamais aceitam ser submetidos a uma fluidez única. Tiquinho nega-se a esta ordem de fatores. A dualidade nele tem dois instantes bem frisados: a paixão adolescente por Abel, e o casamento, quando adulto, com uma mulher. Este casamento é um nada, um zero mudo, pois não traz qualquer traço para a face visível do romance. É um universo do qual só temos a pálida referência de que Tiquinho, a certa altura da vida, casou-se e apenas isso. Nenhuma apreciação, nenhum acento, nenhum movimento na orquestração do romance, ainda que o empenho que ele coloca no amor por Abel seja eloquente a respeito daquele. Entretanto, a dualidade existe e força passagem. A que Tiquinho apela como solução? Acalentar o mistério e o enigma com os quais aureola sua vida. Reiteradas vezes, ao longo da narrativa, ele faz questão de ressaltar que tudo o que houve ocorreu na ordem do inescrutável do mistério. E como mistério, entendemos aqui aquela tipologia de ocorrências que pouco questionamento comporta. O mistério aceita-se como um nicho fechado e completo, onde nenhuma intromissão poderá alterar o que quer que seja. O mistério brota sempre de dimensões superiores e ali o mando humano não faz registro. Ali o homem não bota sua

alavanca de decisão. Se o mistério é uma esfera inacessível ao entendimento, é também inacessível à ação e esfuma-se em decorrência numa visagem de arrebatamento metafísico contra o qual é vão todo avanço de raciocínio que provocasse um deslocamento e uma interseção nos elementos dados. Um mistério tem um influxo todo dele. Nós o recebemos como um dogma. Seus charcos podem tragar-nos ou deixar-nos ilesos numa irreduzível posição de céticos. Mais nada. Arregimentar forças para discutir um mistério é dirigir-se ao deserto e clamar às rochas imutáveis. Do outro lado estão sempre os devotos do esoterismo que fazem ouvidos moucos à toda interpretação racional, antevista como insuficiente e limitadora para lidar com as grandezas inatingíveis. Fala-se de mistério e logo todas as luzes são apagadas. Na confusão, ninguém mais é dono do próprio braço e a luta fica improdutiva, porque não se sabe mais quem é exatamente o inimigo e onde ele está à espreita. Sendo assim, o mistério é a polpa mais adequada da monologia. E é esta quem acaba imperando em todos os hemisférios deste romance. Não ouvimos mais nenhuma voz além daquela emprestada pelo narrador a si mesmo, a quem cabe a ilusão de organizar uma unidade que abafe os abismos daquela dualidade pontiaguda.

Tal dualidade ainda se faz presente num bom recurso da composição textual: no final do primeiro capítulo, Tiquinho olha-se no espelho e entre a imagem do duplo e o Tiquinho *real* processa-se um diálogo. O espelho pergunta, o Tiquinho do lado de cá responde. Ocorre que isso que a princípio poderia instaurar duas visões conflitantes no romance e trazer à arena dispositivos que jamais fechariam a narração num tom apenas, é abran-

dado por algo mais forte: não temos a rigor um diálogo e sim um monólogo bipartido em dois emissores que no fundo e na superfície são um e apenas um: Tiquinho que pergunta, Tiquinho que responde. Fica evidente então que o narrador não se peja de eliminar toda a eficácia que a dualidade bem trabalhada teria condições de proporcionar à sua criação. Da mesma forma que padre Marinho carimba um Coração de Jesus no peito dos meninos (END, p. 83), Tiquinho carimba em sua visão a necessidade de eliminar totalmente as enunciações contrárias. Acredita que, por intermédio deste artifício, prescindiria das voracidades contraditórias que investem suas garras em todos os lugares pelos quais ele passa. Ou seja, o rigor dos controles a que foi submetido enquanto adolescente, sobrevive no rigor com o qual ele tenta expurgar a labilidade escorregadia do seu próprio ser de ideologia e de ação. Os dois padres discutidos aqui, com seus universos paralelos e nunca fundíveis, sintomaticamente encarnavam um mesmo Deus transcendente, *único* (END, p. 72), que era assim transportado para o cotidiano e ali ganhava a especificação de *tátil, forte e protetor* (END, p. 82). A ambição de Tiquinho, em suma, é acoplar-se a um Abel mítico, tornar-se um só com ele, lição retirada dos santos que nortearam os passos do rapaz:

O insistente desejo de morte em Santa Tereza ('morro porque não morro') pode ser chocante para os moralistas, dizia ele. E, no entanto, a verdadeira vida só consegue florescer onde for possível o amor irrestrito, absoluto. Não por acaso, Santa Tereza e São João da Cruz pensavam muito na ressurreição eterna da carne: queriam morrer na finitude para ressuscitar na eternidade e unir-se corporalmente ao espírito de Deus. Então, carne e espírito seriam uma única coisa. (END, p. 91).

Está aqui o módulo central da ideologia refletida no ro-

mance. E ele, por sua vez, concentra toda a trajetória que tentamos estabelecer na leitura que empreendemos do mesmo: ressurgir, isto é, tornar-se outro e outro transfigurado com relação ao ser histórico que se é hoje — para então "carne e espírito" serem "uma única coisa". Isto é, nem mais carne, nem mais espírito, mas uma realidade sob a proteção de uma dimensão só possível aos deuses, tudo convergindo para um mesmo centro gerador: Deus, o discurso único que acaba modelando todas as andanças de Tiquinho. É importante também que se destaque ser este romance todo construído em *flash-back*. O que citamos acima é uma fala de padre Marinho lembrada por Tiquinho. Para lembrá-la em detalhe, para construí-la em sua inteireza, significa que ela marcou-o sobremaneira. Por quê? Porque monoliticamente propende para o único ponto que subjaz à atenção literária do narrador: vedar do mundo todas as disparidades para que o reino dos céus aqui seja instaurado num igualitarismo de homogeneidade integradora de todos no mesmo *corpo místico*:

Levado às últimas conseqüências, o amor de Deus só podia acarretar formas de loucura, que os místicos extravasavam em momentos de êxtase — onde amavam, amavam e só amavam. E foi como uma culminação dourada aquilo que Padre Marinho disse, antes de encerrar a Meditação: 'É preciso amar a Deus que está presente no outro. Se todos nos amarmos assim, seremos um grande corpo místico. Seremos tudo em Cristo. Seremos Deus amando-se a si mesmo. Só esse amor radical pode nos salvar da loucura. (END, p. 91-92).

E o que é essa loucura? Nada mais que a consciência de vozes atuando no mesmo ser. É a percepção da alteridade, da falta de orquestração uníssona em todos os quadrantes da terra. A diferença — o outro — é a morte. A alteridade é a negação de

si próprio⁴¹ e neste jogo sem fusão plena o que sobressai é a consciência da finitude e, nela, da inconclusibilidade, verdadeiras anulações do ser que, como Tiquinho, pretende a perfeição circular de um mergulho definitivo em Deus. Falamos em círculo de propósito. Não é nada mais do que realiza o nosso protagonista: voltando ao passado e ao lugar do seu verdadeiro amor, ele realiza o círculo perfeito que fecha sua vida. Buscando apoio em J. Chevalier, encontramos:

O círculo exprime o sopro da divindade sem princípio nem fim. Esse sopro processa-se continuamente e em todos os sentidos. Se o sopro parasse, haveria imediatamente uma reabsorção do mundo (...) O plano circular é associado ao culto do fogo, dos heróis, da divindade. O redondo possui um sentido universal simbolizado pelo globo. A esfericidade do universo e da cabeça do homem são também índices de perfeição. A igreja românica apresenta a imagem do homem, mas apresenta sobretudo o símbolo do homem perfeito, ou seja, do Cristo-Jesus. Notemos, além disso, que a palavra Jesus, em letras hebraicas, significa: o homem. O Verbo, ao fazer-se homem e assumir a humanidade, adquire proporções humanas. Através da Encarnação, une sua divindade à humanidade.⁴²

A busca da perfeição faz um transcurso inverso para Tiquinho. Ele anseia despojar-se da humanidade para atingir as esferas superiores e, através da desencarnação, unir sua humanidade à divindade, projetadas na sombra emblemática de um Abel adorado no passado. Aí o círculo estará perfeito. Forma plena. Única voz. Carne e espírito na mesma plasticidade. Cessou a diferença. Não esbravejam mais as polaridades opostas. "Em breve atingirei meu secreto centro" (END, p. 199) em nome do de-

⁴¹MAFFESOLI, M. Op. cit., p. 117.

⁴²CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos. Rio de Janeiro : J. Olympio, 1990. p. 252-253.

sejo. Um desejo singular, sem cambiantes. Um desejo descarregado do semblante ambidestro. O título do romance marca penhoradamente de qual desejo está falando. Só que o desejo por Abel, vestido no corpo do romance desnuda este corpo para mostrar sua real nudez: a narrativa não resiste à compulsão autoritária de descartar todo embaciamento na sua escala ideológica. Nada de névoas. Que cintile o princípio refulgente do uno como matriz do homem. Afinal, foi o Deus Pai quem criou o *unív*erso. O narrador arroja-se na posição de um deus e de um pai na empáfia de patriarca com que fala. Todas as suas criaturas estão sob seus auspícios, todas focadas pela mesma luz a brotar da constelação centrada em Tiquinho. Nada distribuído por semitons que poderiam gerar uma polifonia turva de pontos de vista em ebulição. O cristão convicto submete tudo a Deus. O narrador convicto de sua estrada, unifica tudo no seu discurso.

Todos estes procedimentos determinaram a imagem artisticamente não prosaica de END, afastando-o do que, para Bakhtin, é a alma do romance: a orientação de sentido dialógico do discurso incansavelmente na pista de outros discursos. Esta orientação reveste-se dos mais diferentes e diversos graus e maneiras, estabelecendo novos estatutos literários. Do confronto ou da interação de discursos, a prosa romanesca extrai a mina rica de possibilidades e recursos de criação, estando neste fato linguístico, formal e ideológico a real *artisticidade* da prosa que encontra no romance sua expressão mais vital e complexa. Como o objeto de enunciação — um amor homossexual — estava, na situação de qualquer outro objeto sobre o qual se fala, "desacreditado, contestado, avaliado, envolvido por sua névoa escura ou,

pelo contrário, iluminado pelos discursos de outrem que já falaram sobre ele",⁴³ João Silvério Trevisan, em lugar de explorar esta evidência, furtou-se dela. Centrado numa visão mística do amor como mistério, obcecado pela necessidade de ultrapassar a finitude e a contingência, seu narrador mergulha numa odisséia de esquadrinhamento do absoluto no transcendente, fugindo de todo confronto com qualquer outra dosagem histórica que não fosse aquela corroborativa de sua pesquisa. Por esta via, o discurso de Santa Teresa e de São João da Cruz são a sapatilha central sobre a qual ergue o autor seu edifício de patamar único e material único. Em verdade, não temos uma avaliação da experiência passada de Tiquinho. Esta experiência está impregnada pelo conceito de ter sido excelsa, impenetrável, sacrossanta, o que é a interpretação do adulto e não do adolescente:

(...) seus olhos desviavam-se do rosto de Abel como se temessem a visão do próprio Deus. Já não tinha dúvida: estava diante de uma revelação tão estonteante quanto o êxtase! Amou Abel a partir daquela primeira visão. (END, p. 118).

E

Abel era seu imã e bússola. E a vida de Tiquinho adquiriu um brilho extraordinário, a partir daquela revelação.

(...)

Abel era a vida. (END, p. 120).

E ainda, para enfatizar o encanto da revelação como contraponto a uma vida reduzida ao rês do chão na atualidade do adulto:

⁴³BAKHTIN, M. Op. cit., p. 86.

Tiquinho estava simplesmente interpretando o mistério do amor. Da maneira mais genuína. Num movimento de generosidade que, em sua vida futura, iria se reduzir cada vez mais, à medida que fosse descobrindo certas defesas e fórmulas. (END, p. 128).

São inúmeros os exemplos, sem esquecer o fato de Tiquinho, à noite, ir cheirar a roupa de Abel para absorvê-lo e a exótica tentativa de recolher a pele de Abel depois que este, queimado de sol, começou a *despelar-se fartamente*. Com esta pele, ele pretendia recobrir a própria "para resguardar-se com coisa tão santa ou para vestir-se principescamente de Abel e morrer de arrepio" (END, p. 125). 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 plurilingüe 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. E ao atenuar o contato com outros discursos, este olhar que se acredita cifrado em si mesmo leva END para uma feitura muito próxima do *poético*, no senti-

do que tem o termo para Bakhtin.

2.3. - O SEXO ALADO

No episódio da inspeção noturna realizada pelo reitor sobre o corpo dos meninos internos, encontramos o seguinte:

Havia calafrios e ondas de calor não só da carne nem tão do espírito: não se sabia mais quais territórios o amor invadira. Tudo o que os meninos sentiam era a presença de um Senhor tátil, forte e protetor, tão incomensurável que não caberia nem em suas mãos juntas nem em todos os seus beijos ansiosos. (END, p. 82).

Envoltos neste visível clima de sensualidade, aqueles garotos intercambiavam "vibrações", "perdidos num espaço onde anjos vojavam fora das fronteiras". Além de ser comum, no todo do romance, a presença de elementos antitéticos envolvidos com os campos da carnalidade e da espiritualidade que, eminentes frutos do discurso pelo qual são encarados, só têm um ponto de fusão exatamente na estrutura ideológica do adulto, o narrador não foge de uma constatação com certo toque humorístico:

Era então que, num movimento incontrolável, seus pintos deixavam o aconchego dos recém-nascidos, frescos pentelhos e levitavam de puro êxtase, já no início do exame. (END, p. 82-83).

A que retorque o mesmo narrador, em sua mecânica formal de perguntas-e-respostas:

— E que dizia o Reitor, ante essa pouco sutil propensão mística que elevava a carne? (END, p. 83).

Temos as reprimendas do reitor e seu pouco caso com as ereções, "porque, mesmo não aprovando os meios, agradava-lhe o resultado". Já discutimos o quanto o narrador imputa de sua vivência e desejo à pessoa do padre Augusto. Aqui, a satisfação degustada pelo sacerdote vem justificada "pelo brilho incomum que seus olhos emitiam" diante daqueles desejos hasteados. Porém, o que importa agora são os elementos contidos na pergunta acima: a ereção definida como uma pouco sutil propensão mística de elevação da carne. Dentro do campo estético-ideológico de END, nós temos nesta passagem chaves fundamentais que nos permitem adentrar seu universo: a metaforização que envolve ereção e mística, mais a figura do padre englobando em si mesmo o ser sensual e o ser de vida ascética remetem diretamente ao universo que moldou a visão de Tiquinho e acabou permitindo-lhe a ordem de experiências que agora o obcecaram.

Tiquinho, ao sentir o afloramento dos fatos da adolescência, vive uma profunda enlevação por Cristo, que o adulto vai explicar como mística. Influenciado pelo que lia em Santa Teresa e São João, a imagem desses santos será objetificada no discurso dele, servindo de diretriz ao encaminhamento que ele dará à sua vida no internato. Sabemos o quanto aqueles santos ansiavam pela morte como uma forma de transpor os limites da realidade física e biográfica para juntarem-se em definitivo com Deus, e Nele, numa fusão eterna, viverem os eflúvios amorosos com o Esposo de suas almas. Por isso, para estes santos, também escritores, a morte tem a funcionalidade de uma definição, de um portal de entrada no definitivo, com o que ultrapassariam toda efemeridade. Podemos entender porque, para esta forma de ideologia religiosa que obviamente não é homogênea, já que tem

as mais diversas representações, perder a si mesmo funciona como um passaporte de garantia à vida eterna. Persistir na perda, no dispêndio de si mesmo enfatiza uma tensão contraditorial existente entre a vida e a morte. Enquanto aquela perdura, o ideal da fusão com o divino permanece impossível. Em razão disso, a vida resume-se a uma espera, a uma antecipação da morte e, se não tanto, a um exercício constante de mortificar-se em preparação para o grande momento. Nisto estaria implícita uma negação ao princípio cristão de valorização da vida. Lembremos Bataille:

Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida.⁴⁴

Para o místico, a continuidade e o sentido inteligível residem em Deus e morrer nada mais é do que alcançá-los.

Se a vida é um processo sempre aberto de inconclusibilidade, a indefinição perpassará pelo próprio campo sexual, sobressaindo daí o *enigma* tantas vezes referido no romance que nos ocupa. Resolver o enigma nada mais é então que fechar a vida, dar-lhe um aspecto acabado que recolocaria em questão aquele *círculo* de que já falamos antes e totalmente afastado do presente turvo e migratório. Mas, em termos do romance, figura altamente significativo lembrarmo-nos de que Tiquinho viveu, pelo menos, em dois ambientes bem demarcados: o seminário, com seu clima de religiosidade e apontando para a vida sacerdotal, sen-

⁴⁴BATAILLE, G. Op. cit., p. 15.

do que tal definição exigia de cada seminarista uma ordem particular de investimento; e conviveu com o mundo *aquí de fora*, no qual ele segue uma vida *comum*: casamento, profissão, filhos, etc. O enigma estabelece-se entre as duas balizas. No passado, houve a eclosão de uma paixão total que deixou como herança o ímpeto de ser reencontrada e alinhavada nos moldes de algo absoluto. No presente, cumprindo os papéis que a sociedade impõe, a personagem é corroída por um vazio gigantesco que a empurra ao abandono de tudo em nome da volta ao seminário e ali, reencontrando o passado, lograr alcançar um entendimento de tudo o que houve, de tudo o que há. Notemos que a premência de definição que empareda nosso protagonista brota dos contextos em que ele viveu: o seminário tinha um regulamento rígido a impor normas e cobrava atitudes, o mesmo ocorrendo com o mundo fora dos muros. Tanto lá, como aqui, Tiquinho viveu nas carnes a inadequação. Ele constatou na prática do seu cotidiano que entre os papéis que lhe eram exigidos e sua própria postura pessoal, alguma coisa destoava. Cerceado, ele procura então ajustar-se a uma definição que é pura cobrança da sociedade que, ao definir, obviamente também marginaliza. Sentindo-se marginalizado nos dois universos em que habitou, por causa essencialmente do desejo aninhado em sua constituição, Tiquinho esfrangalha-se ao tentar compor uma única face para si mesmo, num respeito conveniente às regras de conduta. Parece não perceber que o social é exatamente este jogo entre o parecer ser e o efetivamente ser. Na verdade, nunca ninguém efetivamente é. Vivemos todos num indefinível labirinto de espelhos em que todas as imagens são reais justamente por não o serem. A tensão de Tiquinho entre suas vozes pessoais e as vozes da natureza social le-

va-o a procurar um ponto ideal de fusão que na prática não existe. Então ele foge. Investiga o passado e, neste, a fusão mítica e mística com um amor impossível de ser revivido no plano pessoal. Alfredo Bosi, em seu brilhante estudo sobre os contos de Machado de Assis toca neste problema:

(A fusão) só se dá quando o indivíduo se transmuda no seu papel social. A norma política, hipostasiada na conduta e na consciência de cada um, é a garantia única de uma tranqüila autoconservação. A norma: sem falha nem sobra. E a sapiência: o que nas origens foi coação um dia será consenso.⁴⁵

E, se no social há um consenso para o viver, ele está impresso no *faz-de-conta* que todos levam adiante porque, na verdade, não há outra forma de ser. Não somos portadores de uma imãncia nata que, vindo ao exterior um dia, remeter-nos-ia a uma essencialidade sem fissuras. Somos seres históricos, seres de contexto, criados e construídos à sombra dos outros, por causa dos outros, pelos outros. Ao chegar nosso momento de ação social, convém entrar no jogo de máscaras — as convenções — que é o único modo racional de manter acesa a dinâmica da sobrevivência. O *eu* pretensamente metafísico dissolve-se neste jogo onde tudo é o que aparenta ser, mesmo não sendo. Por isso, Machado teve arguta visão ao perceber que a moral é vão idealismo. Tudo vai sendo torcido para garantir a sobrevivência e para suprir as tantas carências. Neste sentido, Tiquinho foi vítima do seu idealismo, daquele excesso de zelo que ele sabia existir

⁴⁵BOSI, Alfredo. A máscara e a fenda. In: _____, et alii. Machado de Assis. São Paulo : Ática, 1982. (Col. Escritores Brasileiros : Antologia e estudos; 1). p. 446.

em si. Mesmo assim, enquanto adolescente, de certa forma enfrentou as estratificações do sistema e viveu uma experiência, independente da proibição do meio ou até modelado por ela. Ajeitando-se numa fronteira mesclada entre sua pessoa e as imediações sociais nas quais estava inserido, logrou certo êxito em ser e atender ao seu prazer. Quer dizer, jogou fundo entre o ser e o parecer e não se negou tanto. O adulto, com uma visão bem mais adequada dos fatos, já não consegue isso, mesmo que sua aceitação da homossexualidade, por exemplo, seja agora total. O adolescente tímido e prensado pelas circunstâncias, ajeita-se e vive. O adulto, com melhor preparo ideológico, em termos, mostra-se incapaz de realizar o mesmo enfrentamento. Então foge para a transcendência, uma semente que fora plantada no passado e viceja agora de forma fatal ao cancelar a vida do homem no seu presente, comandando o retorno no tempo, um retorno de sabor francamente escapista.

A busca de definição é tanta que a personagem, para o narrador, está no passado. Portanto, pronta. Não oferece mais possibilidade de alterações, nem suas manifestações podem seguir outros sulcos que não aqueles pré-moldados pela visão recuperadora e mistificadora do Tiquinho da maturidade. Mineralizado num *ontem*, o Tiquinho adolescente é como um vaso passivo no qual o narrador deita todo o seu conteúdo, restando um Tiquinho efetivamente fechado ao que fez e viveu. E aqui importa realçar outro tópico de suma importância: o Tiquinho de *ontem* também não tem voz. Ele não fala, não pensa, não age segundo um moto próprio. Tudo o que ele é, o é pela ótica do adulto. E ganha maior significado o recurso narrativo de que lançou mão o

autor composicional: subdividir um monólogo em perguntas e respostas que têm um mesmo centro emissor: Tiquinho narrando as vicissitudes por que passou o menino no seminário. Não temos a rigor uma história em terceira pessoa, nem em primeira. O que encontramos é uma enunciação em tom de relatório que fecha totalmente o universo no qual a personagem não dispõe de nenhuma autonomia de ação ou de pensamento. O adolescente é mero caso ilustrativo de uma passionalidade crônica do narrador, passionalidade esta que vem materializada num discurso obsessivo e fetichista, centrado num Abel que nunca sabemos quem é, pois esta criatura não está revestida de vida própria. Percebendo que o adolescente que foi Tiquinho não passa de mera lembrança do adulto, é possível entender como aquele é um receptáculo submisso deste, jamais enunciando uma articulação pessoal. E, se lembrarmos que o passado é certamente obra de ficção nossa, já que recordamos o que queremos e como queremos, fica impossível distinguir, na interlocução do Tiquinho maior, o Tiquinho *real*, porque este é na verdade um mito a todo momento avaliado pelas carências do narrador.

Com estas questões em mente, sabemos que tudo o que Tiquinho diz sobre o passado está relativizado, ainda que ele não se dê conta disso. A postura pela qual ele opta é sumamente interessante, pois acena para alguma coisa que vai muito além do maniqueísmo que depois ele imprime a si próprio. Tentemos decompor.

Tiquinho vive num ambiente: o seminário. Este é claramente demarcado pela ideologia cristã, redobrada em sua vigília contra a sexualidade, tendo em vista que os meninos preparam-se para o sacerdócio, quando estarão investidos do voto de castida-

de. Sabemos que o Tiquinho menino tem uma forte sensibilidade pessoal que é a sua resposta ao trançado dialogal que vai da família às leituras e músicas fruídas com intensidade. E sua sensibilidade só *pode* aflorar porque, em certa medida, o ambiente alimenta-a e valoriza-a. Lembremos uma passagem com padre Marinho. Este padre, também amante da arte e da cultura humanística, criou uma espécie de clube fechado entre aqueles garotos que se identificavam com ele. Este clube estava em oposição ao do padre Augusto, cujo grupo era mais voltado aos esportes:

Diante dos problemas que tais circunstâncias pudessem lhe criar, Padre Marinho se mostrava imperturbável. Quando, certa vez, o Reitor irrompeu em seu quarto e, diante de todos, protestou sarcasticamente contra a ausência dos 'místicos' no horário de esportes, ele respondeu, sem levantar os olhos do livro que lia: 'De minha parte, acho lamentável que seus apolos jamais possam ter acesso aos esportes da alma. Aliás, estamos num Seminário, não numa escola de educação física.' (END, p. 88-9).

Neste quarto, os adolescentes "místicos" encontravam um clima de aproximação física e descontração afetiva. Ali o tempo não marcava passagem. O afeto era concreto, porque o espaço generoso oferecia um refúgio seguro às sensibilidades que despertavam. Havia sempre algo indefinido no ar: uma porta invisível podia ser aberta para outro mundo. O quarto, com a segurança estampada, constituía-se também num lugar de definição das paixões. Não por acaso, padre Marinho exercia uma fascinação ambígua sobre o menino, despertando confiança, respeito e sensualidade:

Aliás, a sensação de viver em diferentes mundos fazia-se muito presente naqueles corações que começavam a descobrir paixões inusitadas e encontravam, ali justamente, o espaço que lhes definia um pouco dessas nebulosas paixões — pelos colegas, por Deus, pela música, pela natureza, pela vida. (END, p. 89).

Ora, os *diferentes mundos* então não se separavam, conviviam tensamente no mesmo organismo ideológico. Sendo assim, é inteiramente lógica a atitude de Tiquinho: seu sentido sexual põe um pé na religião, via místicos, e outro na atração direta dos corpos. A atração é primeiramente centrada na figura do "Jardineiro Espanhol", personagem de um filme que encantou o menino e passa a ser a metáfora basilar de toda a cultura que o moldava. Sua tarefa então, como ser social, foi tecer a rede segundo uma leitura própria que ele elaborava do real, mas sempre em interação com ele. O mundo em torno era ao mesmo tempo instrumento e matéria de sua visão. Tiquinho absorve os signos da realidade contextual e, refratando-os, tem sua feição de adolescente homossexual, em que a sexualidade não é uma sina. Será o modo de relacionar-se com o universo, com o outro, entendendo-os à sua maneira e ajustando-se a eles dentro dos trâmites da ambigüidade que comporta o misticismo de feição sensualista e a sensualidade de sabor místico. Ele, deste modo, argamassa sua corrente de signos para conseguir um razoável equilíbrio que lhe permite jogar-se no fogo da paixão carnal com um êxito surpreendente dentro daquela casa que tudo proibia, até um simples toque de mão, por estar contido aí um convite às águas *perigosas* do desejo.

O uso e desfrute que ele realiza do misticismo dá-nos folga para ver que isso só foi possível porque esta espécie de

discurso era a marca precípua daquele lugar. Santa Teresa e São João da Cruz são portavozes do social e sua pregação de fusão do corpo e da alma em Cristo fornece a Tiquinho um repasto com o qual ele pode contrapor-se às proibições emanadas de tudo que ele tocava. Há a voz da autoridade, encarnada no reitor e mesmo no padre Marinho. Não nos esqueçamos de que, quando o incêndio chamado Abel alastra-se por Tiquinho, o diretor espiritual passa a combater o avanço das chamas:

Ante a constatação de que no coração de Tiquinho se desenrolava um outro tipo de drama, ele foi-se tornando esquivo e confuso — talvez amedrontado. Ouvia com evidente agitação e não respondia de maneira muito clara às perguntas ansiosas do menino sobre os mistérios do amor. Ao contrário, fazia rodeios de todo tipo, evitando tocar diretamente no assunto. Pisava num terreno escorregadio, sem dúvida. E tantas vezes Tiquinho lá apareceu choramingando que certo dia, Padre Marinho foi obrigado a encarar a situação de frente e admoestou-o severamente contra o perigo das ligações terrenas, pois o amor com A maiúsculo se realizava na entrega inesgotável a Deus, o único e verdadeiro Amado, para todo aquele que almejasse a perfeição. Tiquinho assustou-se. Pela primeira vez, teve a sensação de que se achava ante um perigoso rival, de quem Padre Marinho era apenas o canal de expressão. Sabia que tinha tudo contra si. De início, tentou conciliar. Esforçou-se para vencer o apelo terreno e amar a Deus com maior dedicação. (END, p. 131-132).

Enquanto ele saboreou a novidade do amor, criou uma espécie de parêntese em que as interferências *de fora* não tinham mandado. Todavia, a voz da ideologia é forte, não só especificamente contra a homossexualidade, mas contra toda forma de sexo que ali poderia buscar um lugar ao sol. E Tiquinho, que tivera o primeiro contato físico com o desejo num episódio que o aproximara da morte, começa a soçobrar (Um dia, quase afogado, é salvo por um jovem que o retira do mar. O menino sente a aproximação física do corpo e "a sensação de proteção foi inesquecível".). Lembremos que a primeira etapa do desejo vem nas costumeiras

masturbações. Num misto de encantado e perplexo, o garoto "viveu mergulhado em sombrios sentimentos de culpa, freqüentando pelo menos uma vez ao dia o quarto do antigo Diretor Espiritual", diante de quem pedia "absolvição por seu delicioso pecado mortal". Envolvido neste jogo de altos e baixos, criou a oportunidade de fazer nascer suas primeiras "inclinações ascético-místicas que iriam florescer" à medida que a trama erótica revela seus lances para os apetites do adolescente.

E, na corda-bamba de suas dificuldades, ele comporta-se como pode, não recusando todas as formulações que lhe permitem manter a cabeça à tona. Ele interessa-se pelo Martirológio Romano e acaba por ansiar pelo martírio mais doloroso que lhe permitisse provar o amor por Cristo. Tiquinho atualiza desta forma o entendimento que Bataille expressa muito bem: "o erotismo é na consciência do homem aquilo que põe nele o ser em questão."⁴⁶ Até então, o menino não via disjunção entre sua constituição ideológica e a que pairava em torno no seminário. O desejo é uma irrupção da linguagem do corpo que, como discurso, só pode ser conjugado na inter-relação com os circunstantes. Da interação nasce o contraponto, logo, a reflexão, e a antiga lisura se desvanece. Tiquinho passa a elaborar linguagens próprias, para perfilar-se numa sintaxe que não era exatamente a corrente. E do questionamento brotam cutiladas que vão balançar as verdades estratificadas. Como Tiquinho ama Jesus, pergunta-se de que modo São João (o apóstolo) encosta a cabeça no

⁴⁶BATAILLE, G. Op. cit., p. 27.

peito daquele, se os "toques uns nos outros" eram proibidos. Arrepia-se ao constatar que Pedro diz a Jesus: eu te amo, sendo então possível, no Evangelho, um homem dizer eu te amo para outro homem, sem que o mundo viesse abaixo. O próprio discurso que proibia solta chispas de iluminação diversa, abrindo caminho a formulações impensadas para quem não tinha a consciência desperta para as alusões entrincheiradas nas verdades paradas. Tiquinho vai abrindo clareiras e movendo-se por elas, tocando de perto a Pitonisa loquaz dos evangelhos que proferiam uma matéria e ocasionavam o erguimento da borda do tapete para deixar entrever outra escrita. Porque, se a própria "linguagem funda a punição (...) só ela contesta o seu fundamento".⁴⁷ Da contestação ainda silenciosa, o seminarista tira energia para aproximar-se mais de Jesus, dando atenção às suas chagas, à sua dor. Mas Jesus é antes de qualquer coisa um corpo. E o garoto quer saber como era este corpo ao vivo. "Peludo? Forte? Alto ou baixo? Cabelos morenos, ou castanhos?" (END, p. 104). É quando vê o filme "O jardineiro espanhol" e incorpora as qualidades do ator em Jesus Cristo. Isto é, um homem vivo, um homem atuante, um corpo desejável materializa em sua forma e em seu conteúdo uma entidade que a Igreja insistia em tratar como uma abstração além da História. A descoberta que para o jovem tem igualmente um sentido de revelação faz de Jesus alguém físico, visível e portador de beleza e isso provoca estonteamentos. Este passa a visitá-lo toda noite, consolando-o pelo desassossego

⁴⁷BATAILLE, G. Op. cit., p. 179.

que a beleza dos colegas emitia. Os outros rapazinhos não são mais colegas informes. São corpos e em tal condição exalam sensualidade sugada pela aparelhagem de Tiquinho, sensível aos sinais emitidos por aquelas fontes de saúde e vigor. Em meio a esta floresta revelando seus novos signos, o rapaz move-se na direção de uma paixão por Jesus, o que antecipa a entrada em cena de Abel que, por sua vez, encarnará ainda mais tudo o que fora vislumbrado em Cristo. E é desta maneira que o adolescente apalpa o amor do Evangelho. Quer dizer, as Sagradas Escrituras, a Lei, não são mais letra morta, carne de um corpo morto. Elas passam pelo crivo sensível de Tiquinho que vai lê-las pela sua ótica, intercalando nelas sua história tangível. E delas extrai a justificação estratégica para a convivência com os fantasmas. Em virtude disso, a capela será um local de sacralidade e sensualidade, numa mistura erótica de veneração e entrega. Outra vez Tiquinho faz da sobrevivência uma arte sutil: não joga o corpo pulsante para fora das paredes da capela, em cujo perímetro deveria somente atuar o espírito. Não. Funde ali os dois, monta seu móbile de conjugação precária, mas que vai até o fundo da verdade intermitente do humano. É neste aspecto uma personagem machadiana, mesmo que o narrador trate-a do modo absolutista como tivemos já ocasião de comprovar. E ao ver na capela o signo da *entrega*, antevê o ritual que apenas começa e terá culminância justo na Quinta-Feira Santa, dia consagrado pela Igreja à Instituição ao Amor. Tudo vai-se abrindo num grande carnaval de cores, sons, movimentos. Os poros abertos de Tiquinho bebem em todas as fontes. Sente-se ele cosmicamente ligado à vida. Das mais diversas freguesias vêm borbo-

tões que entram por seu corpo e ali encontram uma central de produção adequada para processar aquela matéria-prima e devolver ao mundo uma máscara multiforme de lances pantagruelicamente convenientes para valorizar o corpo e não mais anulá-lo como carga pesada do pecado. O interdito social enquanto aflora, registra que é igualmente revelação do prazer. Atrás da proibição, o gozo. Atrás do gozo, o proibido. E carnavalizando-os é possível perdurar no fortuito, ultrapassar a simples queda e comandar a vida como um real aqui-e-agora. Considerando que "a linguagem (...) é, em si mesma, criação de mundos",⁴⁸ Tiquinho vai-se mostrando autor da sua, a partir de tudo que vê, ouve, aprende e sente. Vai-se esgueirando entre os caprichos do ambiente, entre as reentrâncias e sinuosidades que esse lugar esboça para castrar, mas também para dar campo à dança policromada de quem sabe que não é peça complacente de um jogo de forças incógnitas, advindas de centros de poder nunca esclarecidos. Herbert Daniel diz que "antes de reprimir, o poder imprime um modelo ao corpo".⁴⁹ Claro que essa impressão não tem mão única. E Tiquinho, previamente ao inferno em que se vai desarticular, consegue interagir com os poderes e nos interregnos encontrados define seu corpo. Corpo definido é corpo batizado na paixão, alcançando as potências do gozo inesperadas para quem viveu na redoma da insegurança criada pelos tabus policialescos que margeavam todos os seus caminhos.

⁴⁸ROLNIK, S. Op. cit., p. 67.

⁴⁹DANIEL, H. Op. cit., p. 42-43.

A intensa e sensual sacralidade que fluía no Tempo das Rogações registra outro instante formal característico de END: as ladainhas como possibilidade de uma outra voz não aparecem e apenas sabemos que "na escuridão da madrugada" as vozes dos meninos "ressoavam pelas ruas do mundo, como vozes de anjos extraviados". Tiquinho banhava-se em arrepios que o levavam quase às lágrimas e tinha certeza de estarem indo alto demais as suas súplicas, atingindo o mistério. Nesta esfera, ele desnudava-se a "uma grandeza que ele supunha mas não podia tocar." A liturgia é, para todos os efeitos, o grande ensaio para a magia dos "grandes amores engasgados nos corações" (END, p. 108). Emoção e razão articulam-se nestes atos de rasgar sendas na vida que permitam uma expressão ainda que passageira. E o menino sente e reflete sobre o que sente, expondo na face do mundo sua particular modalidade de entendê-lo. Para tanto, a vulnerabilidade aos climas sagrados é uma sonda profícua. Com ela, o rapaz penetra nas massas constitutivas daqueles discursos que desfilam em seu caráter de efeméride e elaboram a condição na qual o corpo não será apenas um dado orgânico, como será pensamento a gerar compartimentos para a paixão atuar, ainda que exacerbada com a substância dos mistérios. Tudo vai medrando até explodir no Dia da Instituição do Mandamento do Amor: a Quinta-Feira Santa. Aqui a narrativa expõe outra vez sua cunha ensaística. E acaba por desdobrar a verdade entranhada numa visão que ao autor interessa compor para enfatizar as desditas deste ser complexo que terminará caindo na simplificação da busca de uma unidade:

Os seminaristas viviam então um clima de paixão exacerbada, com os sentimentos aflorados porque o mistério do amor (...) tornava tudo transparente e atingia os poros, do corpo e da alma. (...) Esse clima atingia sua culminância afetiva na Quinta-Feira Santa, Dia da Instituição do Mandamento do Amor — e mais tarde se verá sua importância para Tiquinho. Mas era na Sexta-Feira que o mundo se recobria de tintas trágicas e o ar ficava parado de calmaria — no Dia da Grande Morte, portanto Tragédia do Amor. Era profundo, então, o sentimento não apenas de certa iminência mas também de perplexidade, mais no coração do que no espírito. Estava-se ante um Amor, que, de tão grande, levava à Morte. Os pequeninos corações chocavam-se ao se defrontarem com essa realidade que constituía justamente o ápice de todos os mistérios: como era possível amar tanto até o ponto de desejar a morte por amor? E que tipo de amor era esse? repetia insistentemente o alvoroçado Tiquinho. Nem por causa da ausência de explicações o fato deixava de ser patente, ali diante dos olhos de todos, na cor roxa e nas palavras lamentosas do rito. Na madrugada da Sexta para o Sábado, os seminaristas se revezavam em grupos, para a adoração do Cristo morto. O mistério da capela sobrepujava o mistério do dormitório e invadia todos os outros. Os meninos levantavam-se em silêncio e iam visitar o Amor Sacrificado. Tiquinho caminhava movido pela generosidade trágica dessa noite. Postava-se na presença do seu Jesus morto e se abandonava a um carinho que fluía em ondas vibratórias. Não queria abandoná-lo nessa hora de sofrimento agudo. Sabia que todo aquele amor aparentemente fracassado venceria para sempre, daí a dois dias. Mas compreendia a sensação não menos dolorosa por ser transitória, de um Cristo inteiramente só diante da morte, abandonado por todos os vivos. Na madrugada, enquanto os demais murmuravam orações sonolentas, ele se levantava na ponta dos pés e se dirigia ao caixão, porque acreditava num segredo entre ele e Jesus. Então, envolto pela grave sensualidade dos altares nus e da discrição dos santos em roxo, tocava levemente (e com calafrios) as chagas de seu Amado, de seu Jardineiro sacrificado, e beijava a chaga mais amada, aquela da lança do peito, a fatal, a mais cruel. É que esse Jesus morto de amor pertencia só a ele e só a ele cabia curar aquelas chagas e só ele era capaz de repartir a dor de todo o sangue divino esvaído por amor. Na verdade, não podia evitar a sensação de que o Amado morreria exclusivamente porque amava a ele, Tiquinho. Deve-se admitir, aliás: Tiquinho não sofria na Sexta-Feira Santa. Vivia um êxtase de paixão ao compreender profundamente que a dor da morte se comunicava com a glorificação do amor, num canal direto, necessário. Fechava os olhos. Suas mãos percorriam aquelas chagas e as apalpavam, para melhor adivinhá-las, compreendê-las. E se imaginava estendido em repouso sobre o corpo desse Cristo nu. Empapado em seu sangue. Tiquinhó sentia-se um santo, de tanto amor. Levitava. E não sabia que, um ano depois, o amor se encarnaria de modo irremediável, como maldição. (END, p. 109-111).

Fizemos questão de manter toda a passagem, ainda que longa, para que não se perdesse o clima que se empapa em ondas de amor, misticismo e morte, culminando num sabor mórbido e sensua-

lista do melhor Sade. Estes poros do corpo e da alma que estão escancarados ao mundo, absorvem o amor tecido numa fisionomia escura de dor, por baixo da qual geme a sugestão de crime: alguém foi sacrificado por amor. Ao lado disso, gesticula pesadamente a sombra da culpa que intensifica ainda mais aquela calmaria pesada antes do troar da tempestade definitiva. Todos os corpos estão revestidos ali pelos miasmas de uma interioridade inflamada que adeja no ar o semblante grave de alguém que sua sob o peso mortal da mancha primordial. Por isso, o amor não é alegria, não é liberdade, não é sol. Ele vem comprometido com a perplexidade, tem suas raízes no subsolo pútrido da umidade onde as almas esfarrapam-se num moinho triturante de ânsia. A alma não se expande na volúpia da sensualidade. Ela aprisiona-se e asfixia-se sob a gosma abafadiça de uma verdade implicada com a morte e com o amor, em que já não se tem nenhuma consciência da fronteira entre eles. É o grande amor que leva à grande morte, tudo condenação, tudo cinza, tudo ruína. De mão presa à sensação daquela culpa que conduz a um castigo gestado na inexorabilidade, o corpo não respira na saúde, mas arrasta-se num pântano litúrgico do qual brota a todo instante a promessa da condenação. E o mistério tonitroante deste fim-de-mundo alarga seu ventre fermentado pelo ritual sado-masoquista, salta os limites da capela para invadir o dormitório, lugar de repouso, lugar de relaxamento e fortuitos encontros amorosos. O corpo não pertence mais a nenhum ser dotado de determinação e escolha. O corpo é uma pústula, é um cancro que se repuxa sob a ação obsessiva da mó, cujo ritmo é marcado por um cantochão fúnebre de vozes roxas. A Sexta-feira liquefaz a santidade em al-

go satânico, em algo doentio. A Ressurreição não se aninha mais ali, porque todos são malditos, todos são os inclementes responsáveis pelo crime brutal que sacrificou um inocente. A Sexta-feira dói na alma, dói nos ossos, adensa o sangue como um óleo pestilento. E do conglomerado escuro agiganta-se a generosidade trágica do Filho do Homem que, mesmo Amado, é um corpo lanhado, brutalizado, violentado, humilhado. E os altares nus ainda vomitam sobre Ele uma sensualidade que é grave, não sendo mais, portanto, sensualidade e sim uma infusão de restos mortais, de cantatas elegíacas que provocam um grande oco no mundo. Até que o menino, ainda que varrido por calafrios, tenha ousadia suficiente para tocar as chagas daquela coisa morta, daquele resto de tudo. E o menino sabe ler no ar encharcado de desespero que muito do que acontece ali tem a ver com ele, melhor, a morte é o resultado de um ato exclusivo seu. Da chaga mais amada — um florilégio de Sade — ao êxtase da paixão, o menino adivinha um caminho que um dia trilhará, porque soletra já o canal direto entre a glória verdejante e a dor da morte. Não pode haver aprendizado mais furibundo. Não pode haver azar maior do que aprender e apreender a imagística do amor enxovalhada pela linguagem de uma igreja que se compraz em arrasar os corações. Ela precisa da terra devastada para ressaltar a grandeza de um Deus que só tem magnificência a partir da miserabilidade, que só é promessa em meio a despojos, que só é porto quando a tempestade ruge e arrebenta. Então este menino, grotescamente, imagina-se estendido sobre o corpo nu de Cristo. Sexo e sangue, punção carnal e asa mística, ferida e gozo, luxúria e oração, devaneio sensualista e tendência ascética, tudo

sanfonando a alma deste ser que levitava e que encarnaria o amor, daí a um ano, como uma maldição. Jamais como abertura. É, o Tiquinho adulto, com seus maniqueísmos, com sua sede de absoluto, seus fracassos, sua vida desfeita à sombra de um passado, perdendo o que ele é no seu presente, não podia, realmente, ser muito diferente do que é em termos de visão de mundo. Se somos, como somos, seres de contexto, o que ele apresenta-nos nas últimas páginas citadas fotografa bem a matéria de que ele é composto. Por isso ...

A morte de Cristo, na cena acima, é vista como a *grande morte*. Não podemos deixar de nos referir aqui à *pequena morte* com que Bataille e outros grandes estudiosos denominam o orgasmo. Sugestionado pela morte mística, Tiquinho arvora-se no direito de conhecer aquela pequena morte. Ocorre que ela enrijece-se como a verdade única e nem as experiências posteriores que lhe geraram os filhos têm qualquer meio para contrapor outra visão ao absoluto renhido que ele transporta como herança sagrada desse tempo.

O discurso místico-religioso do nosso narrador é singularizado em sua visão de mundo e está congelado na anatomia de uma voz *exclusiva*. A personagem assume este discurso que se sobrepõe em sua especificidade a todos os outros. Sabemos que, quanto mais estereotipada for uma fala, mais crítico torna-se o autor com relação a ela, porque a estereotipia afasta a enunciação própria e particular do autor. As remissões de Tiquinho a Santa Teresa e a São João da Cruz são uma atribuição que estiliza e critica, quem sabe, todo o comportamento daqueles que se sujeitam a tal ordem ideológica. Trevisan avalia, por este lado, a relação do místico com o social, ao abordar as nuances

do comportamento de Tiquinho que, como jovem seminarista, repetiu e submeteu-se a esta faixa social de envolvimento com uma determinada postura na vida. Mas, abandonando a ironia que tem leves aparições aqui e ali, o autor esquece o distanciamento e trabalha com um discurso *sério*, eliminando aquele espaço necessário entre o autor e o narrador. Colados estes, a narrativa perde o embalo crítico, terminando por ser uma exemplificação categórica de princípios que regem a visão do autor. O Tiquinho, depois de todas as experiências, resta sem uma avaliação do que foi e viveu. Ele é reduzido a uma percepção que atinge os paroxismos da emoção e a captação do universo circula apenas no nível da consciência do autor composicional, para quem a viagem ao seminário resulta numa espécie de recuperação do mito de Sísifo, com o agravante do narrador esquecer a avaliação necessariamente crítica e acabar sufocado pelo poder das lembranças. Não que ele não avalie, já que todo enunciado é a exposição de um ponto de vista. Ele, o narrador, deixa de lado um desenvolvimento crítico por meio de contrapontos com outras experiências e tudo o que apresenta vem ao mundo para intensificar a grandeza de uma história de amor antecipadamente colocada como algo maioral e que, por isso, não admite réplicas. De Tiquinho, temos então uma *imagem*. Esta imagem passa apenas pela forja do narrador adulto. Preponderante nela está a psicologia, como se o menino apaixonado fosse uma espécie rara de laboratório. Falta-lhe a humanidade de ser de discurso, o ser em devir, nunca fechado, como acaba acontecendo em narrativas de acentuação psicologista. Tiquinho sobra como uma consciência estratificada em demonstração na passarela do enredo. E somente em decorrência deste fato é que atua. Lembremos que o material que te-

mos em mãos é fruto de uma *confissão* e a personagem não mais se interroga a si mesmo, porque segue a dinâmica de uma sucessão de presentes já folheados e interpretados na memória do narrador que certamente filtrou o que bem entendeu e o que se coaduna com os seus propósitos. O protagonista assim acaba sem pensamento, só pura percepção, estando os *fatos* todos no encaminhamento do adulto. E a consciência deste passado age como uma ação obsessiva em encontrar a definição no ontem, livre das construções provisórias do agora. E definição entendida dentro deste enfoque toca no reino da morte, arquitetada ideologicamente na esteira de Santa Teresa e São João, que viviam a ânsia do amor transcendente, possível tão somente fora da sociedade e da História, como já tivemos ocasião de expor. E o *ontem* encarceira a definição do que é buscado, quando Tiquinho acaba por aceitar a homossexualidade. Isto implica a morte *real*, segundo quiseram seus mestres místicos. A relação intertextual com os santos corrobora, por esta via, a necessidade da morte que é vida, já que para eles morrer é dissolver-se em Cristo. Para Tiquinho, dissolver-se em Abel, de todo despojado de qualquer sentido social. O trajeto do protagonista, em decorrência, perde toda aquela impulsão crítica possível que esboçamos no início deste parágrafo e metamorfoseia-se numa ruína de quem buscou um caminho próprio e tão somente encontrou a negação. A vocação do rapaz para o amor radical abandona a consistência numa dolorosa derrota. Daí a *confissão*, aquela atitude da personagem que só recorda, tem uma biografia incrustada no sentido do que aconteceu um dia e foi plenamente vivido. A partir destes seus pressupostos, a tendência que gera a obra é trabalhar com a causalidade, a gênese, as explicações do e no passado e, concomi-

tantemente, a atenção dada às influências do meio. O ambiente eclesiástico, segundo aponta a pesquisa de Michel Bon e Antoine d'Arc é uma das fontes fundamentais de culpabilização, havendo um vínculo estreito entre esta culpa e seu meio:⁵⁰ quem experimentou a convivência entre padres continua a sofrer onde quer que esteja. Flagramos isso no que Tiquinho coloca-nos com sua exposição à finitude acelerada. Ele tem sua paixão caracterizada pelo halo da morte, o que não é privilégio seu. Contudo, adensado pela escola mística e pelo total desconforto de uma vida privada de sentido maior, urge para ele reconstruir o ontem e nele mistificar aquele outro que lhe deu por instantes a experiência do *uno perfeito*. Como a morte e o vazio marcam sempre presença na economia geral do sexo, Tiquinho tenta esquivar-se destas contingências e ao regressar ao seminário o faz para investir-se num discurso místico que lhe garantiria a passagem para a permanência e a plenitude num lugar onde Abel jamais lhe seria roubado, como jamais seria o outro: no além, comungados, perfeitamente miscigenados no mesmo círculo, ambos estariam livres de todas as divisões. A compulsão ao retorno pode então ser entendida como a compulsão exacerbada por conflitos culposos, esgarçada num enunciado que não mantém mais as antinomias como foi possível no alvorecer da adolescência. Toda a confissão de END ganha, por isso, estatuto de uma autopunição projetada, nos passos daquela realizada quando, ao perder Abel, Tiquinho denuncia-o como autor da baderna no dormitório. Em re-

⁵⁰ BON, Michel; D'ARC, Antoine. Relatório sobre a homossexualidade masculina. Belo Horizonte : Interlivros, 1979. p. 332.

sultado disso, Abel é expulso do seminário e Tiquinho perde o amado em definitivo. A saída é buscar a morte física, sendo seu desejo, na realidade, permanecer ao lado daquele junto de quem desfrutou poucos momentos de perenidade. A autopunição tem canais abertos também com a cena da semana santa, quando o rapaz, comovido por um de seus êxtases, sente-se culpado pela morte de Cristo e deseja deitar-se sobre o corpo nu deste, como vimos na passagem citada. O intercâmbio entre dor e amor, gozo e culpa é marca básica de sua constituição de pessoa e encontrará ecos na maturidade quando nem o escrever o liberta. Pelo contrário, escrever é reconstituir. Reconstituir é reencontrar. E reencontrar é morrer para fazer perdurar o que foi perdido.

Conforme diz Lúcia Castelo Branco, "as correspondências" que existem "entre as experiências místicas e eróticas" são constantemente comprovadas ou intuídas "por todos aqueles que se dedicam" ao estudo das manifestações no amor e na religião. A propulsão sentida para a "união, expansão e continuidade", base preliminar de todas as expressões eróticas, serve também como fundamento à procura religiosa ou mística. A interligação encontrável entre essas esferas, já estaria presente, segundo a pesquisadora, na própria etimologia do termo religião. Aí está aninhada "a idéia de reunião (*religare*)" que "nos remete à função unificadora de Eros."⁵¹ Sob esta ótica, fica compreensível que em Tiquinho, instruído na mística da Irmã Elizabeth da Trindade, por seu turno, discípula de Santa Teresa, o amor seja

⁵¹BRANCO, L.C. Eros ... Op. cit., p. 108.

um modo de "libertar-se absolutamente de tudo que não fosse Deus". Nesta ordem de sentimento, não haveria mais qualquer diferença "entre sentir e não sentir, entre o gozar e o não gozar" (END, p. 111). A experiência posterior *no mundo* revela-lhe a precariedade desta proposta. Ele então outra vez renuncia ao mundo, na ilusão de reaver aquela disposição de "amar mais do que nunca, antes de cair nos braços do seu Amado Eterno." Este ser, por conseguinte, apresenta outro anseio: ter no céu o nome de "João, aquele que amou demais" (END, p. 113). Tratando-se de personagem homônima do autor, encontramos aqui outro indício da fusão entre os dois, a qual nos referimos antes, o que corrobora nosso atrevimento de ver em Tiquinho um prolongamento das posturas ideológicas que o autor gostaria de difundir pelo mundo *em nome do desejo*. Ao cabo de todos estes processos, fica ainda mais evidente como a linguagem do narrador não considera nenhum outro ponto de vista. Nada do que vem apresentado no corpo da narrativa é um dado *real* entre tantos outros, participantes da estrutura centrífuga do mundo dos homens e das relações. A imposição de uma verdade plena — a do passado — soergue-se antes de qualquer oposição aventada e expulsa do seu contato a mais tênue ameaça de contradição. A voz de Tiquinho é como se tivesse um selo unificador que abarca o universo dentro dos muros do seminário e fora deles. Não é sem razão o tom de relatório que já detectamos neste texto. Relatando o ocorrido há mais de vinte e cinco anos, Tiquinho carrega na orientação apreciativa. Por ação desta, explicita-se categoricamente o recurso formal das perguntas e das respostas com que o enredo é construído: quem pergunta sabe por antecipação as respostas, domina previamente o encaminhamento de cada questão. E quem as

responde resolve em todos os quilates as proposições feitas, certo de que aquela é a única e exclusiva versão dos fatos. O discurso alheio evapora. Do reitor ao diretor espiritual, de Santa Teresa a São João, de Cristo aos rituais litúrgicos, do Evangelho às obras de formação lidas, dos amigos próximos ao amigo amante, das músicas ouvidas aos poemas antropofagicamente incluídos na pletora do narrado, tudo tem a função predeterminadamente demarcada de ser um objeto elucidativo da visão artística final do autor. É o todo sistêmico-monológico de que nos fala Bakhtin, a ignorar com convicção a multiplicidade substancial de todos os outros caminhos de experiência e de relacionamentos entre as práticas e os pensamentos. Por isso, não é de todo infundado colocar João Silvério Trevisan na galeria dos autores românticos — tudo o que ele diz, tudo o que ele relata, grava-se como ênfase e conclusão de suas certezas, dirigindo a proa para o único porto-seguro de suas andanças: um universo refeito para garantir a guarida a tantos Tiquinhos quantos puderem estar soltos por aí, corroídos pela *paixão radical*. Eles, mesmo premidos pelo terror do fogo eterno, bailam na impetuosidade do magma que jorra do corpo ansioso (END, p. 61). São eles, paralelamente, que descobrirão, cedo ou tarde, que o êxtase sexual e o apelo religioso da transcendência são uma só e mesma coisa. Então o autor porta-se como um arauto e sai em defesa deles. E refeita de antemão qualquer possibilidade de relativizar sua crença, expondo-a ao sol ainda que intermitente de nossa razão que, como não pode deixar de ser, é também um exercício constante de convivência na busca de respostas.

Em seu estudo instigante *A sombra de Dionísio*, ainda que

não concordemos com todas as postulações do autor, Michel Maffesoli diz o seguinte:

A fruição e a morte, figuras arquetípicas de toda existência, se conjugam e surgem no procênio para lembrar — o que o mito de Dionísio (Osíris, Shiva ...) ilustra de várias maneiras — o ciclo do eterno retorno do mesmo.⁵²

O eterno retorno do mesmo. Não será isso que Tiquinho explora em sua viagem no tempo? Lembremos que a viagem ocorre enquanto ele desfia o lugar do ontem através de um discurso literário. Por extensão, a própria obra é o exercício do mergulho e a materialização do presente de hoje. Fazendo isso, o narrador cerca o passado com evidentes valores que na atualidade perfazem a sua vida e deste trançado cresce a certeza de que o mesmo precisa romper as barreiras e presentificar-se, sem levar em conta que Tiquinho não é mais idêntico ao que foi, nem o Abel reencontrável o seria. Até o *eterno retorno* abriria então todas as brechas que o narrador quercamufladas pelo reencontro. Tiquinho, cego pelas lembranças, não percebe que, depois que se foi ser humano uma vez e como tal viveu-se o amor e a perda, não há mais qualquer retorno para sanar as frinchas. O barco fez água. Nadar é preciso, sempre.

⁵²MAFFESOLI, M. Op. cit., p. 19.

2.4. - A MÚSICA DAS ESFERAS SUBTERRÂNEAS

O Tiquinho inicial, aquele que ainda não caíra na ilusão de separar em campos estanques as manifestações da vida, é também um apaixonado por música. Apropriadamente, o capítulo terceiro de sua *confissão* memorialista é intitulado "Da Rapsódia Húngara e Paixões Correlatas". No monólogo bipartido que compõe a obra, o duplo pergunta:

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

E Tiquinho responde, fazendo referência aos acordes que lhe davam a impressão de compor, "em linhas tortuosas", uma paixão que raiava o patético. Nas contorções sonoras que o corroíam, o menino via retratada a "sua inadequação pessoal" (END, p. 47). E faz questão de frisar que não tinha nenhum conhecimento técnico de música. Obviamente, esta separação entre a sensibilidade para fruir e a racionalidade para conhecer é obra do adulto. A interação de Tiquinho com o mundo não se estancava nestas fronteiras. Para ele, a importância da música estava em que ela auxiliava a expressar os "sentimentos mais intraduzíveis que pululavam" em seu interior. A música então dava forma ao mundo caótico que arriscava os primeiros passos na pesquisa por uma feição mais nítida. Se a música "abria os corações dos meninos", podemos entendê-la como uma iniciação sonora à conflitante e polifônica vastidão de valores que aos poucos desfralda-se em torno deles, dentro deles. A indiferença e até uma possível neutralidade deixavam de existir à medida que o ga-

roto busca um espaço de atuação. Amadurecer estava significando conhecer alguns ângulos do mundo até então inertes. Por isso a música funciona como uma tradução dos movimentos iniciados pelo rapaz e estes passam essencialmente pelo tumulto das paixões. Fruir a música era reescrever a seu modo os labirintos que, segundo ele, os autores haviam vertido em cada composição. Encontramos neste ponto um Tiquinho amplamente aberto às cercanias onde ele habitava como ser de pensamento. Sua percepção é magistral, já que ele conhece a necessidade de *reescrever* o que ouve. Em suma, ele vai realmente iniciando-se na conquista da refração dos valores, sabendo, no seu jeito pessoal de ser, que não lhe é possível posicionar-se no mundo dentro de um estatuto completamente original e purista. Viver é mesclar-se, é inteirar-se das criações alheias e com elas criar-se. É o que ele realiza por intermédio da música. Esta, como um signo do universo exterior conduzia a plasmação interna do adolescente e por ela Tiquinho fazia respirar seu pensamento. A música não era um mero reflexo, "uma sombra da realidade, mas também um fragmento material dessa realidade."⁵³ E nesta encarnação material, na massa da sonoridade entendida como paixão, ele envolvia-se para creditar-se à aventura do viver. Como resultado, a composição dos grandes mestres evocava nele uma reação que constituía naquele seminário a efervescência do novo ser a destacar-se do rebanho amorfo que o regulamento queria passivo. A consciência de Tiquinho surge e afirma-se mediante a arte musical que encarnava uma escala de usos a prepará-lo para a caminhada

⁵³ BAKHTIN, Mikhail. Marxismo e filosofia da linguagem. São Paulo : Hucitec, 1979. p. 19.

abarcada na própria caminhada. Sendo assim, o que ele é como personagem, como *pessoa*, é a resposta sgnica a estes e muitos outros estmulos bebidos naquele meio. Impregnado pela religião, pela música, pela mística, o até então menino larga o re- gaço infantil e vai desabrochando com seus conteúdos ideológi- cos *próprios*, enquanto adentra a interação processual compreendi- da por todos aqueles *magma*s que ferviam em sua realidade. Com esta base, o encaminhamento amoroso que ele tem é, na visão do adulto, depreciado com a moldura supra-humana colocada em torno da experiência. Tudo o que ele viveu é genuinamente ideológico e "seu verdadeiro lugar é o material social particular de sig- nos criados pelo homem."⁵⁴ A estrutura ampla e complexa de Ti- quinho foi tecida naquele lugar, onde indivíduos organizados compunham-se como sociedade e não é aleatório que nesta socieda- de ele encontre um alimento propulsor para fortificar, amplifi- cando, sua sensibilidade. Esta não é uma imanência em estado puro, não é um dom dos deuses, nem herança cabível só aos elei- tos. Ela em si mesma não é nada. Ganha perfil e coração, ga- nha sangue e vitalidade, no transcurso realizado naquela gale- ria colegial em que desfilam as matérias fundamentais para a constituição do homem Tiquinho. A música, a leitura, a admira- ção por padre Marinho, a paixão por certos colegas, além do re- manso profícuo encontrado na obra de Santa Teresa e São João da Cruz estão no fundamento fertilizante do que ele acabou sendo.

E temos um episódio narrado que confirma de modo irrecu-

⁵⁴ BAKHTIN, Mikhail. Marxismo ... Op. cit., p. 21.

sável todas estas proposições. Tiquinho está *nos primeiros dias de seminário* (este caráter de primícias é essencial). Ainda desconsolado com a separação da mãe, chora pelos cantos. Tateando no ambiente desconhecido, ele não tem como localizar-se em lugar algum. É sacudido por uma preocupação prosaica: quando começaria a usar as cuecas incluídas em seu enxoval? Depois de informar-se com um colega, meio assustado fica sabendo que deveria estar usando as peças íntimas; caso contrário, atenta contra o regulamento. Exultante, veste a cueca. Saboreia a sensação de não ser mais criança. Atingiu a maioridade!! Feliz com a nova etapa, dirige-se a uma sala "onde alguns meninos escutavam música, sentados e quietos" (END, p. 48). É o momento em que se inebria com os acordes patéticos da "Rapsódia Húngara-número 2". Estatela-se fulminado pela beleza da obra. Sua impressão foi a de estar recebendo "a intensa claridade que provinha daqueles sons" (END, p. 48). (De passagem, recordemos que ao voltar ao seminário, quando adulto, ele está à procura de uma *certa luz*). Justo neste momento, percebe a presença de um rapaz que chama sua atenção pela beleza. Tiquinho tem a consciência aflita e deslumbrante de estar com a *carne embriagada*. Os olhos sorvem o encanto daquele outro, ali tinindo de esplendor. Os ouvidos bebem os acordes da melodia. E a consciência trama-se como sensibilidade atuante entre todos estes elementos, definindo a posição de Tiquinho em seu caminho, definindo o próprio caminho como uma infusão dialética de tantas informações. O torvelinho vai-se embaralhando a envolver a alma, furando-a em alguns pontos. O "magma de emoções contraditórias" abre os poros do garoto para o mundo e de transfusão em transfusão, ele não pode negar: apesar dos terrores e da sensação de fiasco,

gosta de gostar assim (END, p. 49). É emblemático este momento da obra a colocar num mesmo panelão borbulhante o senso estético e o senso de sexualidade, a comoção com o sentir e com o refletir, o perceber-se em construção e já prelibando o construído. Claramente aí imbricada, a homossexualidade do jovem seminarista não se revela como uma entidade autônoma, como um desígnio das estratosferas. Não é uma qualidade *a priori*, como é uma ação que vai tomando sua cor e qualificação ao longo do crescimento que confronta o mundo e, nesta ordem, realiza as diferenciações. Som e rapaz bonito configuram um estado de ser *em sendo*, porque é ali que a representação sexual vai inflexionando-se como uma entonação particular, um sotaque pessoal. Lembremos a clareza com que Foucault trata do tema:

(A sexualidade é constituída por três eixos): a formação dos saberes que a ela se referem, os sistemas de poder que regulam sua prática e as formas pelas quais os indivíduos podem e devem se reconhecer como sujeitos dessa sexualidade.⁵⁵

O saber é evidente em Tiquinho no momento de sua constatação. Os sistemas que o regulam apontam seu ferrão sem perda de tempo, tanto que ele mesmo conclui que "alguma coisa saiu errada comigo" (END, p. 49) e a formulação que ele assume de, mesmo no medo das contradições, não fugir ao fascínio pela beleza do outro, abre-o para a consciência dolorosa de ser o que é e gostar de ser assim, tornando-se sujeito de um discurso pró-

⁵⁵FOUCAULT, M. Op. cit., v. 2, p. 10.

prio que lhe dará estofo para o desfrute de seu sexo, apesar da compressão contrária. Ser quem é, ter o sexo que tem, são categorias efetuada no seio da linguagem, melhor ainda, como diz Foucault, por meio de um ato de discurso a criar, no ato da enunciação, um estado de direito.⁵⁶ Em nome deste estado de direito, Tiquinho modulará sua vida ali, pagando caro pela ousadia, sem contudo deixar de desfrutá-la dentro do que lhe foi possível.

Mais tarde, em meio ao reino de padre Marinho, o seminarista afirma que foi este sacerdote o responsável por "incutir-lhes o gosto pela música e literatura" (END, p. 83). *Gosto* aqui é um termo que reflete um estímulo mecanicista, inadequado para a consecução da música e da literatura no projeto de vida de alguém. Estes domínios do conhecimento são assimiláveis apenas enquanto *práticas* constantes e disciplinadas e isso vai muito além, muito mais fundo que uma simples questão de gosto. Entretanto, vale a colocação. O diretor espiritual promove audições musicais e introduz os alunos no universo de Bach, Beethoven e Brahms, "a santíssima trindade dos bês". Do quarto do mesmo, amplificadores enchem os recreios com música erudita que chega a ser a nova modalidade de marcar a hora de dormir e a hora de acordar. Graças ao Marinho, Tiquinho apaixonou-se pela "Sétima Sinfonia", de Beethoven — "uma sinfonia de sensações espirituais indefinidas e mescladas, mas sempre perplexas, porque Beethoven se encontrava apaixonado, quando a compôs" (END,

⁵⁶FOUCAULT, M. Op. cit., v. 2, p. 10.

p. 86). Eram estas músicas as responsáveis pelo fazer vir à tona "uma sensualidade anônima e difusa, mergulhando os espíritos num clima de festim pagão." Por ação delas, fluíam feitiços tão concretos quanto corpos. E, entram em cena as óperas de Verdi, a "Inacabada", de Schubert, a "Suíte Quebra-nozes", bem como os "Concertos de Brandenburgo" e outras, todas muito bem qualificadas segundo os movimentos anímicos despertados no jovem estudante. Todas preparando o terreno onde seriam mais fecundas quando a paixão real (*verdadeira*) eclodisse: as massas de violinos, as evoluções de trompas e trompetes, os solos de piano, os timbres, as modulações, os andamentos darão consistência ao próprio amor. E o amor não será mais abstração e dever genérico — será construído como uma comunhão e sem parcimônia, cruamente revivendo o "é dando que se recebe"; será um evangelho com parábolas diabolicamente bordadas entre as asas do anjo Abel e do anjo Tiquinho, tresandando pelos jardins de édens que eles ornamentavam no eucaliptal, no dormitório, na enfermaria, em qualquer recanto onde o corpo pudesse amar o corpo, numa homenagem explosiva a quem os elegera para aquelas paragens: o próprio Deus que, afinal, é para os crentes puro amor.

E é previsível até que este adolescente ainda não vitimado pelas medidas de segurança acabe por aproximar a música da mística. Nada nele poderia viver em campos sem contato:

Vivia, então, sensações decididamente bizarras. A 'Abertura 1812', por exemplo, parecia-lhe representar a luta entre Jacó e o Anjo. Ouvia-a como uma sucessão de golpes e contra-golpes, sangue humano misturando-se ao sangue divino, nos acordes de Tchaicovsky, até o final onde, por força dos sinos e explosões comemorativas, os salpicos de sangue transformavam-se em veios ardentes de sol, com o homem sendo proclamado vencedor, pelo próprio Deus. Isso é o que a memória guardou. (END, p. 92).

A luta de Jacó com o Anjo ou com o Demônio é o que Tiquinho levaria para a vida a fora, perdendo sua incrível capacidade de ver/sentir "sangue humano misturando-se ao sangue divino", "salpicos de sangue" transformados "em veios ardentes de sol". No repúdio ou na impossibilidade de viver entre forças múltiplas, na ilusão de erigir uma verdade única como diretriz, ele perde sua vitalidade manifestada nas tantas fusões da adolescência. Delas, parece, restaram os golpes e os contra-golpes que ressoavam na música e esmagaram o ouvinte num plastro amorfo. Restou, também, a mente monológica tentando impor a si mesma um caminho de mão exclusiva:

Já não discuto: há na portaria um certo Jardineiro Espanhol à minha espera. Penso sem receio de comover meu outro eu: Abel está aqui, passados tantos anos. Nosso pacto, Abel, era assim tão sério? (END, p. 196).

O capítulo sete leva o título "Dos Incertos Acordes de Rachmaninov". Tiquinho já se encontra possuído pelo amor dedicado a Abel, já suspira no delírio. Abel não era apenas o amado, é "Sua Majestade", "Meu Divino Rei", tratamentos com que Santa Teresa referia-se a Deus. A transfiguração do mundo pelo condão de Abel levava Tiquinho a sentir Deus sem muito significado concreto, principalmente em situações como as do jogo do garrafão. Nele o garoto vivia um gólgota particular de humilhações. Abel, contudo, era real e interferia. Tanto interferia que chegou a defendê-lo dos brutamontes que se compraziam sadicamente em maltratá-lo. A ação de Abel foi então enfeixada no "Mistério da Santíssima Paixão" (END, p. 133). Rachmaninov tem sua cota na evolução das ações, quando a temperatura passional

entre os dois seminaristas acendera todas as incandescências:

Certa tarde, no quarto do Diretor Espiritual, Abel e Tiquinho descobriram casualmente aquele disco cuja capa explicava como o Autor, desiludido com seus primeiros insucessos diante do público, não conseguia mais compor e então foi fazer tratamento com um médico que o hipnotizava e lhe dizia sem parar: "O senhor vai escrever um concerto lindo". E Rachmaninov compôs o Concerto número 2 para Piano e Orquestra, que era aquele ali. Então ambos quiseram comprovar como é que alguém se convencia de que era capaz de fazer uma coisa linda. Ouvindo o concerto, bem juntinhos, foram se dando conta de que o médico conseguiu uma façanha: parecia-lhes que nunca se fizera algo tão comovente, em música. Mais do que isso: ficaram espantados porque, dezenas de anos antes, aquele médico levava o compositor russo a exprimir com perfeição o amor indescritível de dois rapazinhos brasileiros, eles mesmos. Daí, voltaram inúmeras vezes a ouvir o mesmo Concerto, juntos ou não, e a viver essas sensações inacabadas de quem descobre, fora de si, um espaço de sua própria paixão. Então, seu amor materializava-se em sons, ora furiosos ora dulcíssimos, de um piano em diálogo com uma orquestra, onde os acordes extremamente sutis ou explosivos como tempestade eram criados por dois interlocutores que às vezes se interpenetravam, às vezes se distanciavam para voltar, rolando quase em vertigem, a se cruzar de modo indissolúvel, na beleza da melodia. O insistente médico de Rachmaninov tornou-se, de certa forma, o paraninfo do seu amor. E Rachmaninov, seu profeta. (END, p. 146-147).

Outra vez a criação de um outro é incorporada como matéria viva para aquilo que era experimentado na descoberta inicial da intensidade — o amor indescritível de dois rapazinhos brasileiros. A música do compositor russo auxilia no tracejado das "sensações inacabadas", legalizando um espaço de paixão imprevista nos códigos aos quais eles tinham acesso. E o diálogo do piano com a orquestra sonoriza em efeitos estéticos o diálogo preme de inacabamento que os dois jovens nutriam entre si e com o contexto onde eram burilados. A interlocução entre o mundo e os apaixonados vibra pelo corpo da música porque eles se fazem no contato imediato com formulações alheias e particulares. A música, realidade superestrutural, implementa a consciência de ambos os seres e esta consciência não apenas arquite-

ta o mundo, como hospeda-se nele, arrumando um lugar todo seu no "edifício social dos signos ideológicos."⁵⁷ Na obra de Rachmaninov há também a premonição do que pode vir. Beleza e tragédia estão de mãos dadas, como é intrínseco à natureza do amor: "a paixão venturosa", diz Bataille, "acarreta uma desordem tão violenta, que a felicidade" experienciada, antes ou além de tornar-se o gozo possível, de tão imensa pode ser "comparável ao seu oposto, o sofrimento."⁵⁸ Afinal, todos sabemos que no círculo do amor, lugar de entrada do desregramento dos sentidos, com sua pigmentação de festa, interfere a toda hora a consciência da finitude, sempre o laivo amargo de maior preponderância. Não é sem razão que Dionísio, festejado como o deus do amor tem, na mesma face, a sombra da morte. A paixão é uma forma ambígua de superar-se o umbigo, enquanto é ela também que esclarece o fosso entre o eu e as alteridades. Cobrir este fosso é tarefa para toda uma vida. Tarefa não operacional, tendo em vista que sem este fosso estaríamos liquefeitos num sonambulismo de múmias, despojados da incrível vitalidade que traz a exposição ao outro e o desafio da constante interação. Encarniçadamente lutamos pela posse física e espiritual — esta é a meta de todo exercício de amor — e de nossas mãos escapam com constância aquelas formas fluídas que se vão compor num outro lugar. Ti-quinho tem ciência disso: "o amor é gozo e sofrimento, ao mesmo tempo". (END, p. 147).

⁵⁷ BAKHTIN, M. Marxismo ... Op. cit., p. 22.

⁵⁸ BATAILLE, G. Op. cit., p. 19.

Todo este desdobramento culmina na "hora final do amor." No limiar da falência, Tiquinho vê o fim anunciar-se. Ouvir música, todavia, era ainda algo possível. É quando desponta "Carmina Burana", estranhos cânticos que alinham, segundo o narrador, perversidade, solidão e magia. Os acordes êbrios descerravam o tempo escatológico com o inevitável ranger de dentes. E desta forma, a cunha da mística ideológica católica está a cobrar seu preço pelo atrevimento do menino que enfrentou os interditos. As canções profanas de Carl Orff têm uma textura teatral muito acentuada. Com solos operísticos de investidura irônica e maliciosa funcionam neste momento do romance como uma gargalhada maneirista contra todos os investimentos nutridos pelo garoto. A música põe os pontos nos *i* e abre os olhos do apaixonado: seu sonho de uma sexualidade completa como um discurso sem rachaduras não tem como efetivar-se. A fusão é provisória. Tiquinho reage bandeando-se para o maniqueísmo que expusemos já em várias passagens neste ensaio. Seu drama é constatar que em termos de comunhão somos precários, jamais atingiremos o uno absoluto. Em lugar de rir disso para revirar o mundo do avesso e decantar a provisoriedade, Tiquinho apela para a inculcação de uma voz trágica no seu trabalho, desprezando todo tratamento carnavalizante, porque precisa entronizar a *dor*. Dor, para o nosso narrador, não é encarada nos limites da transitoriedade. Se o amor para ele é sempre tingido pelas tintas do inacessível transcendental, a dor figura no mesmo pé. Tiquinho não a trata como um fator de consequência relacional, não a vê nos trilhos do ambíguo fluxo entre o eu e a rede de outros eus do mundo. É neste romance o desaguadouro de todo ato, o fruto mais

manuseável de todo sonho, a chave maléfica que trancafia toda ansiedade por amplidão. Com a dor também não se discute, em torno dela não é possível bailar com as máscaras da ironia até para pervertê-la e inverter seu mando. A dor é flor maligna que contaminou toda a plantação e em lugar do replantio, o narrador desanimado lança mão do arrasamento, maldizendo a terra, quando o adequado seria o retratamento. E o romance descamba para o sabor fatalista, exercício de queda livre, gemido de esmagado a quem só cabe cumprir o destino infiel: render-se ao monolítico vazio, maldição de quem ousou romper o casulo para chegar até o outro e amá-lo, ainda que por uma estação muito breve.

Para concluir este segmento, é bom chamar a atenção para o fato da música ser uma pluralidade com tendência à unidade. Configurada a partir de tensões e equilíbrios, tem o seu lineamento a passear entre as dissonâncias e as consonâncias. Devorando ritmos, melodias e contrapontos, ela chega ao confronto de vozes diversas, muito bem caracterizado em "Carmina Burana", citada acima. Os diversificados componentes da música em geral entrelaçam-se ao mesmo tempo em que se expulsam e desse enfrentamento origina-se a quietude de uma melodia linear ou o alvoroço de acordes que negam o ajuste num talhe delineado dentro de uma conformidade simétrica. As vozes matrizes da polifonia arranjam-se num conflito de espectros sonoros que evidenciam aquelas tensões antes referidas. Só posteriormente abrandam-se numa reconciliação que busca o acorde final. O acorde final simula que todas as diferenças foram superadas, que a unidade maternal reina sobre todas as oposições. Por isso, música e pai-

xão caminham *pari passu* como nosso romance deixa claro. E no mundo real, basta lembrarmos dos bailes, festas, boates, motéis e apartamentos recamados pela música viva que não só alimenta aproximações e repúdios, como metaforiza em todos os tons e gradações o espetáculo de corpos que anseiam driblar a alteridade para aconchegar-se num acorde final. A *coincidentia oppositorum* preside o jogo da harmonia na desarmonia, revitalizadas na música que embala os pares de todos os feitios, em todos os quadrantes da terra.⁵⁹ Se o sentido último do erotismo é a fusão, a carne embriagada deseja mesclar-se à música para manter acesa a ilusão de que o ideal fusional foi logrado. Imbuído pela música, o desejo expande sua potência produtiva que é uma sede insaciável de criar mundos⁶⁰ e circulando entre os corpos alimentados de som mantém o êxtase por algumas cenas a mais, garantindo que a ultrapassagem da individualidade foi concretizada. Ocorre que em Eros vige igualmente a extenuação, perímetro muito anterior ao absoluto. Sobra o caos, substância viva para outro investimento. Foi neste exato ponto que Tiquinho falhou. Desistiu dos ensaios de complementação e forjou a unilateralidade de um circuito místico, esquecido de que Eros é a própria busca, um discurso que se manifesta dia após dia, sem chegarmos jamais ao estágio derradeiro. Somos movidos pela nostalgia da integridade⁶¹ e movidos pela música abastecemos nosso caminho. Inebriados pelos acordes, pelas assonâncias e dissonâncias, esten-

⁵⁹Estamos adaptando idéias de MAFFESOLI, M. Op. cit., p. 82.

⁶⁰ROLNIK, S. Op. cit., p. 96.

⁶¹BRANCO, L.C. O que é ... Op. cit., p. 69.

demos nossos gestos até tocar o outro corpo e ali criamos a parca comunhão de dois num. Fugaz gozo de nossas chamas que constantemente precisamos reacender.

2.5. - A PASSAGEM

Em seu estudo sobre o romance de formação, Bakhtin caracteriza-o como uma obra que trata o homem em *devir*.⁶² Girando a evolução do protagonista em torno de seu crescimento, o princípio determinante está na formação do homem, ou seja, não há uma imagem pré-estabelecida do herói.

Enquanto é típico do romance em geral a imutabilidade e a firmeza do herói, porque a grandeza deste é constante, o romance de formação volta-se para aquela construção que enfeixamos num vir-a-ser. Daí por que a grandeza do herói retratado ser variável.

Classificando este tipo de romance em várias linhagens, Bakhtin aponta para dois níveis de feitura romanesca que nos interessam de perto, na leitura que empreendemos de END. Há um tipo de *Bildungsroman* que ele compreende como de temporalidade cíclica ao representar um desenvolvimento que transforma o adolescente idealista e sonhador num adulto sóbrio e prático. O resultado deste amadurecimento redonda num grau variável de ceticismo e resignação. Esta forma de representar toca no mundo

⁶²BAKHTIN, Mikhail. Estética da comunicação verbal. São Paulo : Martins Fontes, 1992. p. 236-276.

e na vida entendidos como *experiência* e como *escola*, disso extraindo-se uma consequência idêntica a todos que amadurecem, o ponto de chegada que pode ser entendido como a sobriedade acompanhada de resignação.

Ainda que a experiência de Tiquinho não possa ser generalizada, porque sua ordem narrativa converge para uma decantada subjetividade *única*, acreditamos que a *experiência* e a *escola* concentradas na vivência do seminarista justificam apoiarmo-nos nestas classificações de Bakhtin para registrar END dentro deste enfoque. Se não há muita sobriedade em Tiquinho, há uma resignação sonhadora que parece abolir a distância entre o adolescente e o adulto em termos não de se discutir romanescamente os dois momentos da escola da vida, mas de fazer reviver a experiência do menino para sobrepujar o vazio da vida do adulto. Na viagem circular que ele empreende, o que o move é tentar *voltar* a uma realidade que estaria congelada entre as quatro paredes do casarão e retornar àquelas paragens teria o efeito mágico de fazer ressuscitar o Tiquinho apaixonado, com possibilidades de varrer do mapa o anestesiado pela vida medíocre. O Tiquinho cheio de vida, aquele menino na corda-bamba entre os apelos mais contraditórios, enterraria o adulto bestificado e incapacitado de encontrar valor no presente, desde que se negou a conviver com uma vida não plenamente fechada e acabada numa compreensão linear de fatos nem sempre apreensíveis no seu todo. De certa forma, o protagonista recria o passado como uma autoproteção enérgica contra os espaços intervalares do presente. Permite assim que possamos entender sua experiência como não completamente aprendida ao absolutizar os níveis da vida — o passado

maior que a atualidade. A partir dessa atitude renega o contato do social no agora em aberto e, no deflagrar das lembranças, esforça-se por costurar uma integridade da qual soa o amor lido e tido como *utopia*, não mais como matéria real dos homens entre todos os contratempos.

Há ainda para Bakhtin um outro tipo de romance de educação. É o biográfico e autobiográfico erigido sobre uma dinâmica que ele chama de cíclica. Tudo o que é transformável segue o leito do tempo da vida e atravessa fases restritas ao indivíduo envolvido nas experiências. Suas categorias não podem ser ajustadas a ninguém mais. São as circunstâncias em seu conjunto, unidas aos acontecimentos, às atividades, aos empreendimentos, as pedras-de-toque das modificações na face da vida. O destino deste homem se constrói enquanto ele, o homem, é construído, principalmente no seu caráter. O destino tem, em decorrência, a mesma modulação da formação humana. O mundo é um pano-de-fundo imóvel, concluído, cuja estabilidade nada apresenta para as circunvoluções do herói. E este mundo tem uma única função: esperar e esperar que o homem se adapte, conhecendo as leis da vida e a elas submetendo-se. Crescer é, dentro deste prisma, uma ordem de fatos exclusivamente pessoais e que dizem respeito à biografia privada. E este mundo, mesmo no tocante a ser *escola* e *experiência*, é um dado pré-estabelecido e imutável, geralmente muito mais pobre que a operosidade vital do protagonista.

Creemos que aqui há também bons elementos para conduzir o trabalho com END. Sem dúvida, este romance é uma obra de caráter biográfico, no sentido de que expõe o ciclo de uma vida,

com as fases do seminarista revelando sua ossatura a cada instante, cena após cena ou, no caso, pergunta depois de pergunta. O que Tiquinho é e descobre ser e, assim, passa a ser, é apresentado como uma seqüência de ordem exclusivamente sua, emanção de uma sensibilidade extrema e aguçada que lança seus registros operacionais em níveis muito distantes dos outros com quem convive. Cada passo de Tiquinho foi dado num cabedal de rupturas em que a lição era sempre um gestual a conduzir para o seio do mistério, grafado até em maiúsculas, como um modo formal de caracterizar sua substancialidade régia sobre as costumeiras atividades dos outros seminaristas, ocupados com seu dia-a-dia e seus caminhos. Empreendimento no seminário era amar e amar daquela forma para tocar o supremo nada como produto mais agudo que sobrou em meio aos caos final. E são estes atributos as ferramentas que forjam o caráter do moço. O destino que ele vivencia com Abel e pós-Abel é elaborado num desenvolvimento que oferece toda a aparência de uma via-crucis. O mundo permanece parado lá fora. Tanto o mundo profano, quanto o sagrado, em termos, do seminário. O mundo mantém sua frontaria, enquanto o seminário navega pelas águas turbulentas de seu vale de paixões absissais. E só estavam a esperar isso mesmo: que o menino crescesse para saber que o jogo é sujo e ele nada mais tem a fazer se não fugir, evadir-se. Tudo o que compreende este mundo é estéril. Tão estéril que ao absorver suas formas de ser — casar, ter filhos, etc. —, o protagonista fica de mãos abanando. Com o pé na estrada só lhe cumpre regressar ao que foi. E ele volta para reaver o passado e nele reaver-se. Por estas razões, Tiquinho posiciona-se num limbo e apostata o universo.

Precisa morrer. A morte é o reencontro com o Eterno Amado.

Tornado um novo tipo de homem, o narrador aborta este homem, ao transmudar-se numa reles criatura a cumprir atividades rotineiras que despreza. Perde o substrato da formação. A volta funciona, por isso, como um reencontro da raiz essencial e da origem. Quando ocorre a formação de um novo homem, a tendência do protagonista é impelir-se para o futuro. Mas o novo homem em Tiquinho resseca-se. A alternativa decorrente é o passado, com uma inserção profunda no pessoal e não no social. De acordo com o que já tivemos oportunidade de reiterar, a abolição do histórico crava-se numa quase ausência de outras vozes em toda a extensão do romance. O problema, centrado na homossexualidade, não se apresenta numa envergadura mais ampla, é como se fosse exclusividade daquele seminarista de sensibilidade hipertrofiada. As muitas possibilidades em torno das posturas de vida são silenciadas e as chances de liberdade do homem Tiquinho declinam e mofam à sombra de um rapazinho em flor. A esfera espaçosa da existência histórica é tolhida na "procura de um elemento primordial" (END, p. 13), índice eloqüente da direção seguida após o desenvolvimento da personagem: em lugar de ter os olhos voltados para o amanhã, ele dá uma guinada e é comandado pelo saudosismo derrotista de quem tem no passado a efetividade mais plena.

Em AP, romance com o qual END tem muitas sondas de intercâmbio, Georges é também um adolescente de quatorze anos. Esmagado por um regulamento autoritário, ele não sente, igualmente, atração por esportes e vai dispensar todos os recursos possíveis na conquista de Lucien, depois, de Alexandre. Ouvindo as

exortações comuns sobre mártires jovens que morreram em nome da pureza, ele não exita em criar um espaço para respirar sob a enxurrada dos discursos castradores. O que percebe, a todo instante, é que em seu colégio só se fala de AMOR (AP, p. 34) e, claro, fará disso a introjeção que melhor lhe aprouver. Na sua história de formação, aprende rápido as artimanhas para chegar pelo caminho mais direto aos seus intentos principalmente afetivos. A proximidade que há entre as personagens Tiquinho e Georges são flagrantes. No entanto, em termos de formalização do discurso, AP marca um ponto extra: escrito em terceira pessoa, tem constantes inserções de sermões, hagiografias, cartas, que lhe dão uma consistência dialógica mais evidente do que em END.

Como ocorre com Tiquinho, Georges percebe na própria carne as duas vigas mestras das formulações morais do seu ambiente: há um discurso comportamental ditado pela oficialidade que os estudantes fingem obedecer e uma prática sensual detalhada entre eles, para cujo fim eles constroem seus guetos de sobrevivência. A dualidade é a tônica. Entre as perdas no amor e a entrega às fervorosas práticas místicas, estabelece-se o espaço daquelas mentes confrangidas que acendem velas a Deus e ao Diabo, na vã tentativa de um resto de paz. E, uma das pontes criadas para alcançar o ser amado será a infiltração em textos de outros: Georges não se furta em copiar poemas de autores consagrados, por meio dos quais tenta seduzir o amigo, da mesma forma que Tiquinho abraçou os textos místicos para não soçobrar ante os ataques da sensualidade. E redação escolar para descrever de modo sublimado e retórico o objeto de seus desejos ocor-

re tanto com Georges como com Tiquinho, sendo que este adentra o discurso do cinema, apropriando-se de "Sangue e areia" para beber aí as invocações que enfocará sobre Abel.

Vizinhanças entre o sagrado e o profano são comuns nas duas obras. Georges tem uma preferência mais helenista: seu amado é pintado à imagem de um deus grego, mesmo que não escape de condecorá-lo com a designação de *anjo*. E neste mundo de intercâmbios entre sagrado e profano, as cores dos paramentos usados na liturgia flexionam os sentimentos dos dois meninos, enquanto materializam no cromatismo as difusas sensações que o apetite sexual desperta. E, logicamente, nestas histórias de consciências em formação, a concupiscência será irmã gêmea do pecado que as remete à morte, em cujo reino são encenados todos os enigmas do coração e todos os seus significados mais preciosos.

À medida que Georges entra na Congregação Mariana para dominar um recurso a mais de aproximação de Alexandre, Tiquinho estuda violentamente para equiparar-se aos rendimentos de Abel, e, ao constatar que para uma prova este não havia se preparado bem, responde errado a algumas questões, para que a nota final não ficasse muito longe do grau atingido pelo amigo. Só que Georges é muito mais irônico, beirando o cinismo: para ele, tudo e principalmente todos não passavam de meros instrumentos em sua escalada para chegar ao pomo da paixão.

Georges recusa os remorsos em nome da felicidade atingida com Alexandre, mesmo que os dois nunca passem de tênues beijos e carícias. Tiquinho, no arrebatamento místico-sexual, chega às vias de fato com Abel e a partir daí o distanciamento en-

tre ele e o amante vai esboroando a luminiscência do prazer. Quando Georges e Alexandre são forçados à separação por maquinação de seus superiores, Alexandre, o mais moço e inexperiente, suicida-se de desespero. Responsável pela expulsão de Abel do seminário, Tiquinho procura adoecer ou matar-se atirando a cabeça contra a parede. Consegue um bom esgotamento nervoso. Só agora, adulto, metaforiza a morte como um escapismo e tem a alucinação de que o amado o espera para vingar-se de atitudes passadas. Nesta ordem de fatos, cabe salientar que Georges faz questão de manter um relacionamento platônico com Alex, porque todo ato sexual se lhe apresenta como uma paixão terra-a-terra, tanto quanto são vulgares os discursos daqueles que apregoam suas performances sexuais. E, em seus nós ideológicos, resolve as encruzilhadas admitindo que amor é idêntico à amizade e vai vivendo sua paixão pelo encantador Alex, centro do universo para o apaixonado.

Enfim, as constâncias e as divergências entre os dois romances criam uma série que se multiplica ao infinito e dariam um trabalho de fôlego à parte. Importam-nos alguns elementos, responsáveis pelo encaminhamento das duas obras num trânsito de diálogo equacionado no sentido de revesti-las como romances de formação, segundo esclarecemos no início deste segmento. E, neste sentido, ressalte-se que nos dois ambientes descritos, enquanto os meninos abandonam o casulo da infância, há um fator que praticamente compele-os a buscarem com ansiedade justo o que era motivo de maior vigilância: a sexualidade que, em virtude de pressões ideológicas é vivenciada com exacerbação e passa a ser um ponto de atenção constante principalmente pela repres-

são que a cercava. As leis intolerantes tanto num, como noutra colégio, tornavam o fato banal de uma amizade íntima um caso de escândalo. Os discursos proibitivos a cercearem a simples manifestação de um afeto davam-lhe uma cor excessivamente carregada, danificando a *naturalidade* social dos movimentos entre amigos. Os meninos eram, assim, arrastados à beira do abismo e, vivendo na tensão de ser surpreendidos, geravam como autodefesa a duplicidade, cujo coroamento foi a destruição de seus afetos. O contato, seja afetivo, seja físico, perdia a dimensão humana por ficar guindado a um nível extraordinário. E aquela duplicidade, encontrável em todo lugar habitado pelo homem, neles, os meninos, adquiria um sabor de *pecado*, mãe de toda culpa. E com a culpa eles assumiam a marca da distinção que provocava neles a certeza da *diferença*, fator essencial a impeli-los ao gueto no qual encontraram a anulação dos afetos e da possibilidade de localizar-se com adequação no social. Não é de admirar, portanto, que nossos narradores acabem mistificando suas experiências, tratadas como fenômenos especialíssimos e fora do transcurso corriqueiro de toda sociedade. Podemos estabelecer que a linguagem puritana daquelas leis, gerindo a vida dos adolescentes, adensava uma ideologia de perversidade, inculcando na consciência de cada menino o sinal de um estigma que jamais cicatrizará e dará a composição de sua visão do universo.

Quanto ao estigma, reportemo-nos ao que Goffman escreve ao estudar o assunto, definindo-o como uma linguagem de relações que será formalizada enquanto uma equivalência implícita. Ou seja, em toda *marca* está pressuposto o paralelo entre um *normal* e outro *normal* e um *estigmatizado* e outro *estigmatizado*. Estas equivalências advêm da função de regular os padrões de com-

portamento entendidos como identidade social e elas ocorrem na dinâmica *eu-outro* onde refletem-se as unidades de semelhança.⁶³ Em todas estas redes de comportamento, imbricam-se *papéis* de interação que, com certeza, não são os indivíduos concretos, mas funções que eles desempenhariam e tais papéis são efetivamente obras do discurso cotidiano e, nele, da ideologia dominante. Vemos isso espelhar-se em Georges quando ele considera a relação física dos sexos como algo por demais vulgar e em Tiquinho as ocorrências adquirem uma coloração mais dramática: assume fazer um *papel de mulher* com Abel. Ao mesmo tempo, aterroriza-se com o medo de ser desprezado exatamente por isso. Neste jogo, ele aceita o assédio do amado que faz suas exigências e, para não perdê-lo, abraça o papel feminino em que está implícita a idéia de *passividade*, um dos códigos de regulamentação do sistema. Ao efetivarem o ato sexual, Tiquinho comprova que a sociedade do outro funciona também como desprezo por ele, Tiquinho, haver cedido numa função *indigna*. O estigma é claro: a mulher, ainda que exerça a missão de objeto instituído de desejo, é mal-vista em seu desempenho onde estaria manifestada aquela passividade. E representar este papel numa relação entre dois homens passa a ser duplamente desabonador. A dramaturgia ideológica que corre nestes trilhos vem sendo escrita há muito tempo, não sendo uma particularidade atual. Para tanto, basta conferir como entre os gregos, certamente mais tolerantes neste aspecto, a relação entre um homem adulto e um jovem efebo despertava implicações

⁶³Apud MISSE, Michel. O estigma do passivo sexual. Rio : Achiamé, 1979. p. 24.

difíceis de serem contornadas, justamente quando a atenção voltava-se para o aspecto da *passividade* do rapaz. Plutarco acreditava que a relação sexual entre um homem maduro e um adolescente inexperiente só poderia acontecer por ação imposta via violência, gerando ódio e desejo de vingança ou então seria consentida em nome de uma *moleza*, de uma *feminilidade* do rapaz, fatores estes que trariam seu rebaixamento social.⁶⁴ Num ambiente despótico como o internato em que toda sexualidade é encarada como um mal, exercê-la numa qualificação de homossexual redundava em condenação ainda mais intolerante. Por esta razão, Georges e Tiquinho terão, na "vida de delícia" que os atrai para o amor, o pivô da autodestruição em consequência das linguagens que cercavam as manifestações eróticas com fórmulas escabrosas de proibição e controle.

Tais questões também surgem no caminho de Sérgio, em AT. Contudo, o tratamento irônico que Raul Pompéia imprime ao florescimento de seu protagonista joga o seu discurso contra toda a retórica moralista do seu tempo. Deste choque brota um teor altamente crítico e muito mais contundente que nos romances anteriores. O Aristarco que era todo um anúncio em si mesmo incorpora a fotografia das manipulações ideológicas às quais ele entregava-se em nome da *boa educação*. Enquanto educador expunha sua face de preocupado com "a natureza na época dos violentos ímpetos" (AT, p. 29), mas seu real interesse era o quanto cada garoto podia fazer tilintar a pecúnia, razão essencial do esta-

⁶⁴FOUCAULT, M. Op. cit., v. 3, p. 204-205. Cf. todo o capítulo VI deste volume que trata em detalhe do assunto.

lecimento.

Nos três romances, enquanto os meninos arrombam barreiras e têm consciência da série infinita de cerceamentos ao seu redor, existe um pendor para o espetáculo, para a pompa, seja por motivação religiosa, seja por razões cívicas. A grandiloquência dos signos que vergastam a admiração das platéias é um arranjo vistoso para encobrir a tensão existente entre o *real* daqueles lugares e o teatro de fantoches em que todos, dessa ou daquela maneira, estavam atuando. O produto mais consistente deste jogo é o vácuo interior sentido pelas personagens, especialmente por Sérgio, no decorrer da comédia que circula por aquela alegria de encomenda das festas (AT, p. 49). De vácuo em vácuo, o exercício a que se entregam os internos nos nossos três romances é uma constante autopunição, toda vez que lhes era dado perceber que sua constituição pessoal não deslizava pelos mesmos caminhos do grupo social a que pertenciam. Isto é, desenvolvem sua biografia que irrompe de experiências sucessivas e, amadurecidos, percebem o quanto não há ajuste perfeito entre eles e o meio, centralizador de formalizações fechadas. Como ainda estão em formação, não lhes é acessível um instrumental ideológico capaz de mostrar que o desajuste vivido é a própria essência de todos os atores sociais. Imbuídos então da univocidade sistêmica, eles impõem-se um código de postura irreal, em nome do que purgam os pesadelos que são a própria matéria viva de suas narrativas.

É lícito concluir, então, que Tiquinho, Georges e Sérgio, ao deixarem o aconchego materno, inserem-se numa "pantomima do inferno" (AT, p. 79), onde os valores contraídos deixam um ter-

reno escorregadio sob os pés deles. A arte de encontrar o equilíbrio que cada um resolve à sua maneira, compõe a sua formação, na qual aprendem que "a religião é a organização simétrica do terror" (AT, p. 103). Escrever tem para eles também o efeito de um exorcismo. Em END e AP o exorcismo banha-se numa poeticidade da qual decorre, por assim dizer, a valorização do estigma, já que os meninos, experimentando a vida como fraude, projetam-se por uma abstração de superioridade, abjurando o contato com um mundo por demais medíocre. Em AT, a tônica da ironia esclarece os pretextos das aparências e, incidindo sobre os valores acalentados pelos Aristarcos, ri da camisa-de-força ideológica em que todos acabam emperrados. Por esta direção, a *pobreza textual* que tantos vêem no romance de Pompéia, segue o objetivo de desmascarar a indigência de uma sociedade empanturrada de vazio que faz por merecer um grande incêndio final. A passagem em que é descrita a comilança pantagruélica dos internos no passeio ao Jardim Botânico bem sinaliza este aspecto. A rigidez oficial do colégio é lavada por uma chuva providencial e a cor vermelha das fitas dos gorros do uniforme desfaz-se em fios sanguíneos, indiciando como é desmontável a impostura formal. Seja com o fogo, seja com a água, os elementos primitivos servem de contraponto a todo um discurso que foi inchando e tornou-se o que o romance formaliza com sua ironia: balofo, pura seriedade cênica.

Fica evidente, nestas obras que temos em mira, que Raul Pompéia está cheio de razão ao afirmar que "não é o internato que faz a sociedade; o internato a reflete" (AT, p. 163). E ao refleti-la, aponta para as *escleroses institucionais* encarniçadas

em sua atribuição policialesca de papéis, para o que a linguagem é o fator preponderante de ação. Mesmo assim, há liberdades intervalares, há espaços de vaga plenitude, conseguidos com suor e lágrimas e risos, como nossos meninos acabaram por descobrir. E, na parafernália de vozes a transformar o mundo num grande mercado de valores multifacetados, viver implica um movimento incessante voltado para a construção, a superação, a constante demolição e as inevitáveis reconstruções⁶⁵ que aquelas instituições citadas parecem rejeitar, refletindo sua estaticidade no discurso dos narradores que estudamos. Não há como ter um mundo sem contradições, sem a sombra das indeterminações e das formas que escapam de uma apreensão de todo definida. Se as instituições aparecem ossificadas numa leitura mecânica do que é captável por um código estreito, seus tentáculos aprisionam os homens, mesmo aqueles que categoricamente usurpam um lugar mais ou menos longe da avenida principal onde *todos* desfilam. Georges e Tiquinho, Sérgio também, de certa forma, recusam a avenida e vão para os escaninhos da pantomima infernal. Porém, os dois primeiros acabam por repetir a encenação depreendida das instituições que recusam: eles também não vêem a história como plural e, se a vêem, fazem questão de montar sua singularidade, eivada, além dos outros recursos composicionais, por uma investidura dramático-poética das personagens que em si mesmos nos entregam. Como "não há *fora* da linguagem",⁶⁶ dentro da linguagem de seus textos ressuda o olhar da comunidade que a to-

⁶⁵MAFFESOLI, M. Op. cit., p. 9.

⁶⁶PORTINARI, D. Op. cit., p. 45.

do custo tenta silenciar a diversidade e a incongruência do sentir no pensar e do pensar no sentir. Todo o jogo das significações está malandramente insinuado na linguagem e quando o narrador serve-se dela para marcar auréolas ao redor de uma dor vista como *sui generis* perde a literatura, ganha a trivialidade do(s) sistema(s) fincada na univocidade de um significado para o homem e suas andanças.

2.6. - CASA DE DEUS: CASA DO CORPO

Tiquinho, nas vibrações da carne adolescente, inebria-se em Cristo. Cristo será plasticamente corporificado no fotograma do Jardineiro Espanhol. E o Jardineiro Espanhol salta da tela, para adquirir concretude e fascinar o garoto na figura de Abel. Mística, cinema e *realidade* conjugam suas vozes no trançado da paixão, aqui um claro resultado final de um amadurecimento que se dava enquanto na fronteira entre a personagem e o mundo os signos deste contribuía para a construção de uma sintaxe na qual o discurso do seminarista estaria empenhado em presentificar um novo sentido. E o novo sentido é inicialmente um sussurro de Eros que cresce e esvazia o patamar da mística, revelando-a insuficiente para a formulação atingida por Tiquinho. Tudo o que envolve a religião era, ali naquele seminário, um modo amorfo de ser indistinto na multidão. Ter fé e seguir seus ritos era o que todos aprendiam a fazer e faziam. Enquanto Tiquinho desenvolve-se, sua voz atrela um outro ser e a performance até aí indeterminada — ser um seminarista entre outros — começa a exigir conformação de outra natureza. Por meio do pro-

cesso de iniciação, o garoto então larga a redoma dos valores estratificados e irrompe com a sua postura na superfície que se pretendia homogênea. É detonando a vivência amorosa que ele efetivamente adentra a comunidade, porque agora tem um filtro *próprio* que se mostrará em desacordo com aquela e forçará a exclusão. À medida que ele era mais um no rebanho, foi apascentado por todas as manobras sistêmicas entre as quais os integrantes do grupo viviam privados do mundo. Ao erguer a cabeça e revelar uma face longe dos cânones, Tiquinho adquire maturidade e atira-se por inteiro na comoção com que passa a relacionar-se com o mundo. E sente em suas entranhas a embriaguês de um baile de máscaras a corroer desde a base o princípio unitário e luminoso das verdades em seu império sem retoques. Por isso, ele não titubeia em fazer sua adesão fulgurante e solar,⁶⁷ ainda que tenha de pagar por ela uma violenta dose de sombras e desesperos. E assim, sua assunção de sujeito erótico torna-se uma inter-representação de alguém falante em diálogo literal e metafórico com o universo da religião e da cultura humanística, enformadores de um tipo de atuação que convergirá para os braços de Abel. Exatamente este contato entre os dois jovens efetua a produção do *real social* ali, onde relações de fato eram proibidas, estando todos mais ou menos submetidos a um limbo incolor e inodoro de *anjos* em preparo para o sacerdócio futuro. Tiquinho e Abel instauram o humano naquele estabelecimento que se via acima dos homens, tanto que se separava deles num movimento

⁶⁷BATAILLE; G. Op. cit., p. 217.

contraditório: com o pretexto de preparar os meninos para servirem um dia no/ao mundo, apartava-os deste, considerado antecipadamente ímpio e corruptor. Ao amarem-se, os dois seminaristas jogaram no seio plácido da inocência a voz roufenha de um universo que sempre desafinou com aquela orquestração linear que pautava a vida dos futuros padres. Tendo isto no horizonte, podemos deduzir que, de certo modo, o amor no seminário, entrevisto como uma degradação nefanda, nada mais fez que presentificar uma prática costumeira em toda sociedade. Mesmo nos termos de uma iniciação orgiástica, ele funcionou ali como funcionaria em qualquer outro contexto: este é o motor da dinâmica civilizacional de que fala Maffesoli. Se fosse assimilado, teria condições de enriquecer as posturas da comunidade vista como fechada. Mas, já sabemos: o internato é uma instituição cristalizada numa verdade. Na iminência de mudanças em sua ordem tradicional, prefere expulsar os *infratores*, sem pôr em discussão nenhum dos seus princípios. O sopro de vida trazido pela paixão é amaldiçoado como uma interferência malsã do mundo que deve continuar isolado lá fora. Contato com ele, só mais tarde quando, devidamente *preparados*, os pastores subirão à cena munidos de um discurso castrador capaz de perpetuar o círculo da condenação.

Importa ainda trazer à discussão o fato de que Tiquinho apaixonado desenhará seu amado com "asas ondulantes", "olhos caramelados" e "coxas torneadas" (END, p. 120), elaborando uma síntese quase perfeita de sua história que principia na mística — *asas ondulantes* — e desafoga-se no desejo — *coxas torneadas* — após submeter todos estes índices a uma leitura versada na experiência pessoal — *olhos caramelados*. Vertendo tudo para o seu

diário, terá nesta escritura um "roteiro da paixão". É importante a verbalização das ocorrências feita pela personagem. Ela demonstra um ângulo da subjetividade crescendo como um território que será elaborado na linguagem, pela linguagem, com a linguagem. Não é gratuita a redação que o garoto escreverá como exercício escolar, na qual Abel é descrito como um toureiro, retrato onde se faz presente, como já mencionamos, a pigmentação do cinema. Tiquinho, atropelado pelas recordações do filme "Sangue e areia", encontra num elemento exterior a base de sua impulsão erótico-literária para verbalizar a forma da paixão. Não cai num ensimesmamento isolacionista. Agarra-se às elaborações do mundo circundante e nutrido por elas conforma o significado com que reveste Abel. E neste seu roteiro de andanças por várias regiões das ideologias mundanas, é interessante a vizinhança iconoclasta que ele acaba por realizar ao guardar pêlos de Abel no Manual do Seminarista (END, p. 124). Sagrado e profano dão-se outra vez as mãos neste que não apenas deseja vestir-se com a pele do amado, como introduz-se em nova pele ideológica num ambiente que se pretendia asséptico a todas as influências com trânsito pelo corpo. Todavia, o romance, em seu aspecto de composição estética, não vai ao fundo destas formulações. Acaba sempre por confirmar o seu módulo central: enquanto são desfiadas todas estas atitudes fusionais do menino, o narrador adulto dá-se o direito de criar um breve parêntese para apresentar uma espécie de ensaio sobre o amor. E o amor é redobrado na sua unilateralidade de um discurso repassado por termos explícitos do tipo *mistério, incôgnita, absoluta gratuidade, metafísica, espelho, pureza, privilégio cintilante*. Estes signos estão

engravidados pela obsessão do adulto em singularizar uma experiência tida como excepcional, segundo já expusemos em passagens anteriores. E batendo nesta tecla, o narrador logo está a colocar-nos diante de Santa Teresa. Para corroborar as ardências do menino em transe, padre Marinho lê trechos da mística, não percebendo que alimenta no aluno um jeito de legalizar o amor no mesmo diapasão em que este era proibido. Tendo em vista que o diretor espiritual serviu como paradigma da sensibilidade aberta à música, agora ele é a chave de entrada a regiões mais elaboradas: dá estofos ao adolescente para que este maquine um lugar no mundo. E este lugar acabará sendo exatamente a interseção entre o caudal religioso e o erótico. E neste clima, o amor por Abel vira o Mistério da Santíssima Paixão (END, p. 183), assim mesmo, destacado em letras maiúsculas para centralizar a atenção numa realidade longe de ser compreendida como comum.

Por outro lado, Abel, um ser de personalidade prática, ama de modo mais contido, mais dentro dos padrões. À *transfiguração* somente chegará Tiquinho (END, p. 187). E o expediente para *explicar* a ordem de sentimentos endereçados ao amigo é asse-nhorar-se de um poema de São João da Cruz que, no transcurso que vai do amante ao amado, adquire obviamente um acento todo especial, pois serve já como tradução de uma experiência profana entre dois meninos, abandonando o caráter vertical que possuía ao ser dirigido às alturas divinas:

Como o amado no amante,
 um no outro residia.
 E tal amor que os une
 no mesmo coincidia,

pois um igualava o outro
em intensidade e valia.
Três Pessoas e um amado
entre todos os três havia,
um só amor nelas todas
e um só amante as unia,
em tão inefável nō
que dizê-lo não se sabia.
Era portanto infinito
o amor que as fundia
e de ser tão uno o amor
tanto mais amor havia. (END, p. 138-139).

A presença do texto do poeta místico aqui, com a finalidade de explicitar uma efusão amorosa entre corpos, desdobra o erotismo como uma estratificação crucial num tipo de postura acentuadamente transgressiva. Exibe-se aquela espécie de isomorfismo de que fala Robert Stam, entre a violação de tabus sexuais e a violação de normas discursivas.⁶⁸ Estas, infelizmente, não são levadas a fundo pelo autor que se mantém num padrão de linguagem muito próximo do convencional e não se arroja pela aventura da palavra como tem sido a tônica de autores de ruptura em nosso século. E, enquanto São João da Cruz é um transporte seguro naquelas águas em início de tormenta, Abel e Tiquinho experimentam suas intensidades ao comporem um plano de vivência no qual esboçam seu território, praticamente no subsolo da casa. E encaminham-se para a grande invasão dos espaços sagrados. Juntos, unidos pela lança da excitação, irromperão por aqueles espaços como cruzados de uma era mais profana: não pretendem defender nada contra a violação. Ao contrário, introduzem-se nos recantos e esconderijos, incluindo aí a capela, para violarem-se

⁶⁸STAM, R. Op. cit., p. 9-10.

no grande abraço da fusão e desbancarem os tabus no mesmo passo em que experimentam, à sombra dos regulamentos, criar um espaço para o gozo. A prática dialógica das genitálias sacraliza os corpos como verdadeiras almas que se amam numa só e profanam os recintos de Deus, pois se este é pai e os criou à sua imagem e semelhança, nada mais justo que unir-se a Ele, autor primeiro do gozo, por meio do qual todos comunicam-se. Conforme explica Maffesoli, "o contato íntimo dos corpos, nas práticas libertinas, possui uma função religiosa/social: permite a coabitação daqueles que", se mantivessem a distância de seres de alteridade, "seriam conduzidos a negar um ao outro".⁶⁹ E "amai-vos um aos outros como eu vos amei" não é o pregão fulcral na bolsa dos valores cristãos?

Redimensionados por São João da Cruz, Tiquinho e Abel deitam-se na mesma cama:

(...) a Santíssima Trindade é um só Deus unido por um só amor. Esse único Deus habita em todas as partes. Em mim e em Abel também. Como Jesus é Deus, Jesus está em nós. Somos dois mas nos tornamos um por causa da presença de Jesus e seu amor. Eu amo Abel como a mim mesmo e o amor de Jesus é o mesmo dentro de nós. Então nosso amor é uma coisa só. Se eu e Abel não nos amarmos, o amor de Jesus vai ficar incompleto. Mas se nos amarmos, será um amor por toda a eternidade. Unidos amorosamente em Jesus, eu e Abel nunca vamos nos separar. (END, p. 139).

Explode aqui, em reiteraões sucessivas, o *inefável nō* despreendido do poema de São João. Tiquinho não pode mais enxergar qualquer fronteira entre ele e o outro. O discurso místico não apenas dá o acento à visão que o rapaz engendra do amor, como

⁶⁹MAFFESOLI, M. Op. cit., p. 51.

torna-se a substância mais pura de alguém impossibilitado de pensar fora daquele que ama. Religião tornou-se aqui obsessão e o amor é o modo até coerente de atualizá-la não apenas como uma ritualística e uma fé inefável e sim como um ato existencial. A política do corpo foi penhoradamente embalada por uma figura de Jesus que embola o amor único da tríade sagrada numa outra organização triádica: Jesus-Abel-Tiquinho. E está cerrado o nó. Como toda fé é um gesto cego de descompromisso com a racionalidade, a fé de Tiquinho num "amor por toda eternidade" conduz sua energia vital para uma pretensa habitação sagrada. Nela, falta pouco para o rapaz incorporar em si mesmo a dimensão divina. É tanto o amor que já se faz insuficiente ser homem. É necessário adernar a proa para as esferas superiores e na verticalidade assumir a união total com a divindade, condição *sine qua non* de permanência eterna do amor por/com Abel.

As "grandes delícias" têm para eles um referencial religioso de inebriante realização na plenitude com o absoluto, sem perceberem "como tinham ido longe no amor cristão" (END, p. 140). Mas "saciar-se era vã utopia", então na "ansiedade dos amantes", eles lêem *O pequeno príncipe* a fim de transportar para a prática diária os enunciados do texto francês. A velada ironia com que o autor trata esta passagem não desfaz o tom romântico de transferir para o encontro dos dois seminaristas a criação de Exupèry. Esta também palpita como um discurso legalizador da transfusão entre os dois meninos. E é digno de nota que *o pequeno príncipe* é alguém extra-terreno e sua irradiação angelical torna-o um espírito de doçura apartado das sobrecargas humanas. Seu *donaire* de traço poético e infantil esvoaça ao sabor de um aprazimento a muitas léguas das regiões habitadas pe-

las sociedades dos homens. Até suas preocupações são um dulcíssimo deleite, se comparadas com os ônus nossos de cada dia. Justifica-se, por estas colocações, o contato do relacionamento entre Tiquinho e Abel com as aventuras anódinas daquele espírito diáfano. Em outras palavras: a Tiquinho interessa tudo o que leva para muito longe *daqui*. A terra seria uma geografia empobrecedora em demasia para o encanto milagroso de uma paixão identificada com a fusão da *santíssima trindade*. Por outro lado, se o texto de Exupèry era recomendável à edificação moral daquelas crianças, elas tramavam através dele um conduto para atingirem o portal de entrada do conhecimento físico, o Paraíso, que "era amar e ser amado por Abel" (END, p. 143). E neste desfrute, Tiquinho vivia alheio à finitude.

Depois de variadas andanças em nome de um corpo que era cada vez mais explícito e exigente, anuncia-se a Quinta-feira Santa, quando "reencontraram o sentido do seu amor" (END, p. 167). Unidos na capela, desaguam na enfermaria e os dois pólos espaciais aqui são dignos de atenção. Na capela, enquanto transcorria a cerimônia religiosa, ambos os rapazes fazem parte de um jogral que encena um texto de São João da Cruz. Um pouco isolados do resto da turma, eles têm chance de entregarem-se a toques manuais, numa exploração de reconhecimento e convite. Enquanto a voz entoava os versos místicos, as mãos procuram as regiões irreveladas. São eles os atores a lançar as preliminares da carnavalização do lugar sagrado em contato com um outro lugar que se faz ainda mais sagrado: o corpo. O texto da representação fala da alma atingida pela flecha do amor, fala de perseguições por montes e bosques, até que chega o momento da

alma entregar-se numa gruta em que todas as feras estão pacificadas. A voz *branca* dos meninos entoia a louvação sagrada; a voz *encarnada* do coração acende a chama nada votiva da paixão. Na miscelânea de valores em jogo, São João passa a ter uma dicção duplamente ambígua:

Vamos gozar, ó Amado,
e contemplar-nos em tua formosura,
no monte e na colina,
de onde mana a água mais pura.
Ai, vamos mergulhar fundo na espessura. (END, p. 170).

E é a chance de gozo que realmente ergue-se altaneira entre os altares. A formosura de Abel nubla toda a empáfia sacrossanta do momento, revelando-a em outra dimensão. E o monte e a colina não apenas metaforizam os acidentes corporais que se estendem ao alto em busca de complementação, como antecipam todos os recantos que serão habitados dali por diante pelos dois amantes. Subindo às colinas do corpo, eles divizarão uma outra paisagem e reconhecerão o quanto andavam ao rés do chão, ocupados e cheios das tarefas obrigatórias da vida de estudantes. E do alto da nova colina, eles percebem que emana uma água mais pura, muito mais suculenta que as pálidas abstrações em que viviam metidos até então. Eles não duvidam. Agarram-se pelas mãos e abandonam a liturgia para enfurnarem-se na enfermaria. Interessante notar que nesta, espaço de doença, eles executam o ato que dessacraliza o medo, enquanto funciona como uma espécie de bênção para os corpos. Mas a enfermaria também abre à presença da morte que, naquele tempo, foi o reino da perda, e é a oportunidade do reencontro com o vivido no presente do narrador.

Em suma, na trama diabólica que eles realizam, nada mais tem fronteira nítida. A iniciação que às vezes sangra, como é o caso, é sempre probatória e ambos serão em breve ferreamente provados. Para Abel e Tiquinho, nestes instantes, repete-se a vivência da sexualidade e da morte como esferas intensas de uma festa celebrada por aquela comunidade que, na mesma hora, louvava o Senhor Morto. Quer dizer, a Semana Santa, enquanto instituição ideológica, é um rito confirmador da fé, é um reencontro com o sofrimento sempre entendido e vivido como baluartes de todos aqueles que aspiram à vida eterna. Os dois seminaristas, por sua vez, despedem-se desta escuridão e abrem-se ao prazer, materialização da vida presente. Ao fundo, o cantochão salmodia os gemidos do Mestre. Nas camas vazias da enfermaria, apenas uma está ocupada e exalam dela outros gemidos, dos dois que se aprendem. A tristeza dos católicos está preñe da certeza da ressurreição. O gozo dos dois garotos está relativizado pela própria alteridade não desfeita e pelo caráter de efemeridade imbuído no ato deles. Ambos estão a viver aquele "desperdício ilimitado que a natureza executa com o desejo de durar que é próprio de cada ser"⁷⁰ e neles, enquanto entes de prática homossexual, o tal *desperdício* é ainda mais atuante, pois não oferece sequer o refrigério da geração de um outro ser que alimentasse a ilusão de continuidade. Nada neles há de durar. O próprio ambiente tinha engatilhada uma dezena de formas capazes de reduzir a zero a construção a que os dois entregavam-se à mar-

⁷⁰BATAILLE, G. Op. cit., p. 58.

gem dos rituais convencionais. Enquanto na capela o seminário louvava aquele que morrera para salvar a humanidade do pecado, geralmente identificado a questões carnis, o romance coloca dois adolescentes apartados do processo e valorizando até as últimas conseqüências exatamente o que não podia ser tocado por eles. A conexão entre valores opostos aproxima-os num mesmo espaço estético de teatralização do discurso. Este filtra as verdades, remetendo-as para a região da ruptura. O ir além de si para o encontro do outro da ideologia cristã adquire uma conotação antropofágica para os dois amantes, pois Tiquinho é devorado até verter sangue. Transpor os limites não é mais uma hipótese. É um fato de desbordamento. Toda a série de cuidados e admoestações dos superiores cai por terra. Na mensagem desses homens *graves*, a mulher é eleita como o objeto de tentação, capaz de dar sustância ao discurso repressivo que vê nela o convite aos meandros de Satanás. Mas Tiquinho e Abel armam o circo noutras paragens e ali encenam a "linguagem do transe" (END, p. 169) num texto cifrado por signos nem sempre captáveis por aquela gravidade interessada sempre em alertar sobre os perigos do mundo. O narrador, por sua vez, em lugar de escapar para uma horizontalidade histórica e decompor pela vizinhança inesperada a hierarquia de um universo todo voltado para o *alto*, desanda para a interpretação simbólica da transgressão. Todos os interessantes engenhos à disposição no romance acabam esgarçados e a ruptura e o atrevimento dos guris fenecem num terreno tornado estéril a partir do instante em que o narrador chama para o seu solo as artimanhas do mistério e de uma transcendência absoluta. A recriação do seminário

rio como um mundo espaço-temporal tensionado entre os valores oficiais e os vividos pelos estudantes esboroa-se na manipulação do enfoque centrado ainda nas "belas coisas deste mundo". Bakhtin mostra muito bem como estas *belas coisas* são consagradas pela religião e pela ideologia oficial. O pensador russo afirma que a tradição estabelece ligações falsas que alteram a verdadeira natureza das coisas e das idéias aprisionadas numa hierarquia destoante com os atos empreendidos pelos humanos. Tudo, então, apresenta-se separado e distante dos nossos empreendimentos reais, porque sobre eles paira um ideal de outro mundo a impedir que *neste mundo* os elementos da vida entrem num contato carnal e revivificador. A escolástica, a teologia, o discurso jurídico e a própria língua, enclausurada numa norma padrão, reforçam a falsa ligação entre as palavras e os atos sociais. Tudo surge estratificado num quadro de assepsia laboratorial, enrijecido pelas normas estabelecidas que impedem um contato mais visceral com a realidade do mundo. E nosso romance é um exemplo claro do não voltar-se contra esta tradição. Ao contrário, apelando para uma ordem de amor no transcendente, atrai a ação das personagens para um quadro falseado do mundo e mantém, com isso, ao menos dois extremos hierarquicamente distintos: o humano, onde nada mais é possível e o além, onde ecoarão nossas atitudes no encalço de uma fusão infinita. Ficam, por este meio, falseadas as ligações entre amor e vida, ideologia e ruptura, comportamento individual e comportamento social. Ao aspirar por um amado compreendido nas esferas do além, não se discute com eficácia o que é que realmente emperra as realizações humanas. E o romance abona a hierarquia já conhecida pe-

la tradição, ao fugir da reflexão sobre como deveriam ou poderiam ser conduzidas *neste mundo* as experiências e as interações entre os compartimentos sociais e aqueles reservados mais intimamente ao ser individual de cada um. A combinação livre que até certo ponto sobressai de END entre uma mística de feição católica e uma eroticidade transgressora (em termos) não atinge a multiformidade que é só aparente na proposta estética e na visão ideológica do romance. As vizinhanças entre atos e idéias sagrados de um lado e, de outro, atos e idéias libertinos, perdem sua força motriz. A desgraça de Tiquinho funciona como castigo ao seu atrevimento, como paga cruel à audácia de enfrentar os ídolos oficiais. Não temos, em decorrência, uma justaposição adequada de componentes autênticos e sim mera união temporária que termina em separação maniqueísta, confirmadora de todas as leis. Sem a manutenção das vizinhanças efetivamente profanadoras, o romance deixou-nos carentes de um novo quadro do mundo, sem uma reflexão renovadora sobre o homem. Quando Bakhtin aponta para a grande tarefa que coube a Rabelais ao mostrar o licencioso, o grosseiro, o sujo, relativos ao corpo humano, confirma que esta grandeza está justamente na proporção em que o escritor renascentista desbancou o medievalismo cristão ainda impregnado na literatura e artes em geral. Por aí podemos entender que João Silvério Trevisan, ao oferecer-nos um Tiquinho de nuance trágica, caiu na confirmação de uma perspectiva habitual do mundo. E de um mundo no qual sobretudo a homossexualidade é vista com reserva, se não como anomalia.

3 PALAVRA DA SEDUÇÃO CONCLUSÕES

3.1. - CERTAS RELAÇÕES

Apreender uma época em sua totalidade é praticamente uma tarefa impossível, quando não um simples exercício de retórica. O tempo é móvel, escoia sem qualquer bloqueio, e a produção dos homens que segue ao sabor fugidio desse tempo não está sempre submetida a um rígido sistema de planificação. Se estivesse, bastaria, então, tomar conhecimento desse sistema de planos para conseguir alcançar a fisionomia de uma época. No tocante à literatura, a inexistência de um encaminhamento prévio a comandar a produção dos autores torna tudo ainda mais complexo. Obviamente existem linhas na tradição que permitem desvendar certas fronteiras e traçar um perfil mais ou menos coerente. Como toda enunciação é resposta a alguma coisa, uma obra literária, na realidade de seu enunciado, está sempre voltada para fora dela mesma. Por isso, é justo pensar que o texto responde às nuances da tradição antes referida, seja confirmando-a, seja negando-a. E é nessa resposta que se levanta um conjunto de características que possibilitariam o enfeixamento de traços e padrões, desvios e acréscimos, heranças e negações a comporem o corpo difuso de um período. Como produto de um homem, o texto literário não está intercalado apenas numa série maior, como também responde às leituras do indivíduo. Sendo a leitura uma prática social, será ela a matriz a alimentar a relação que o

autor mantém com a série maior e será igualmente a modeladora interacional da visão de mundo responsável pelo determinado produto artístico. Desta forma, os caminhos da literatura são os mais diversos e é tarefa às vezes temerária pretender apreendê-los. Todavia, ao se mergulhar na série de escritores de um tempo dado, tornam-se relativamente visíveis alguns pontos de contato que oferecem certa substância para a análise. E assim, mais para efeito de sistematização e entendimento de um todo multiforme, podemos rastrear e mapear na diversidade das obras alguns elementos característicos que delineiem uma estatura estético-ideológica que servirá de guia e chave para a penetração nesse universo amplo.

Os anos 80 estão ainda à nossa porta. A proximidade dificulta, como é esperado, uma leitura mais global do que a literatura brasileira criou nesta década. Entretanto, a crítica especializada vem esboçando tentativas de análise e, nas conclusões a que chega, aparecem com certa constância linhas paralelas que podem regular o entendimento do que foi escrito naqueles anos.

Por estes estudos ainda preliminares, com respostas sem estabelecimento definitivo, depreendemos que os anos 80 constituem um período marcado essencialmente pela transição e, em consequência, pela indefinição. Com o país recém-saindo de uma ditadura militar, havia no ar, principalmente nos caminhos que passam pela cultura, uma certa dose de perplexa ansiedade. Depois de duas décadas de trevas, com repressão e/ou cooptação, a sociedade brasileira precisava recuperar com urgência os espaços bloqueados pelo golpe de 64. Quando florescem os anos 80, estare-

mos em pleno movimento de ordenação que demarca a transição depois de um tempo difícil e diante de uma realidade *nova* que não se sabe bem o que é. Desponta aí com dramaticidade um elemento caracterizador do que tem jeito de ser a nacionalidade brasileira: sabíamos o que queríamos e sabíamos o que não queríamos. Contudo, na hora de pôr a prática no concreto, perdemo-nos em embaralhados modelos que nos servem de orientação e tememos arriscar o grande salto, isto é, criar aqui um padrão nosso com todos os componentes que nos modelam. E esta transição em termos de literatura tem coloração ainda mais pungente. Aos escritores era necessário interpretar o que acontecera e não só localmente, como em busca da fisionomia mais funda e entranhada do país ao longo de sua história. E, ao mesmo tempo, requeria-se do escritor que, ao interpretar a história recente, lançasse alguma reflexão luminosa na direção do futuro. Neste, as situações que causaram 64 e seus desmandos, deveriam estar didaticamente esclarecidas em textos que servissem de interpretação lapidar do povo brasileiro. Quer dizer, à literatura e à arte em geral, caberia um papel de vanguarda: ao trabalhar com os despojos acumulados pela ditadura, ver ali como amadurecemos ou não e como traçaríamos a caminhada daí por diante. Trabalhando com a palavra, igualmente produto do homem e produtora dos homens, solicitava-se do escritor uma tarefa árdua de separar o joio do trigo, sem entregar-se a nenhum maniqueísmo. Toda ditadura provoca reações: somos de imediato tendentes a ver no ditador o mal, enquanto o bem estaria no restante da sociedade *oprimida*. Ocorre que a um escritor, na função de intérprete do seu grupo e do seu tempo, estes simplismos não são suficientes e,

se são, geram meras obras de circunstância. Um ditador não vem do nada, não acontece sem a conivência de pelo menos parte da sociedade. E esta, com a ditadura, acaba encontrando canais de afirmação de um processo histórico que se mostra evasivo sempre que tentamos compor sua dramaturgia. Contudo, num governo mantido com *mão-de-ferro* não é novidade que as elites adquiram novos privilégios, em nome dos quais impõem metodologias sempre disfarçadas de exploração. Em meio a turbilhões desta espécie, deveria ficar atento o escritor, colhendo seu material de análise e de criação e ficando exposto ao risco de inclinar-se para este ou aquele lado. Talvez por isso, segundo alguns críticos, um dos epicentros da década de 80 é exatamente a relativização do desejo de abarcar o Brasil como uma totalidade. Diante da movente massa social num fluxo sem bandagens definitivas, era mais seguro, era mais produtivo selecionar um ou outro aspecto da enorme caravana, optando o criador, às vezes, por uma tessitura de narrativas à *mezza-voce*. A consequência da opção dos escritores é encontrarmos um painel literário com variegadas determinantes de especificidades com proporção vacilante, onde é muito problemático captar o seu todo. Mas, certamente, se trabalharmos com um grande número de obras, tornar-se-ia acessível uma reflexão mais encorpada sobre as realidades brasileiras. Se nenhuma obra dá conta do todo, cada uma perfilada lado a lado ajuda a compor um mosaico que ao menos aponte para uma constituição mais fotográfica do que somos.

Flora Sussekind,⁷¹ num ensaio sobre alguns livros publi-

⁷¹SUSSEKIND, Flora. Ficção 80: Dobradiças & Vitrines. Revista do Brasil. Rio de Janeiro, Ano 2, n. 5, p. 82-89, 1986. Também foram utilizados neste segmento, os seguintes textos: CASTELLO, José. Os anos 80 deram romance? Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 20 fev. 1988. Idéias, p. 6-7. GRAÇA, Antônio Paulo. A pátria de papel. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 20 maio 1987. Idéias, p. 5.

cados nos 80, enfatiza a superação dos antigos modelos usados pela vertente realista. Em lugar do conto-notícia, do romance-reportagem e de livros embasados em testemunhos e confissões — fórmulas *literárias* encontradas durante o período de repressão para burlar a censura imposta aos meios de comunicação — nossa literatura orienta-se para textos que irão trabalhar com a imagem de um país fraturado. Nascerão narrativas questionando a figura do narrador e diluindo sua onipotência para criar mundos. Em tais enredos, a subjetividade cede terreno para personagens envolvidas por um anonimato distanciando de falas individualizadoras. Estas histórias fazem parte de um terreno exposto à intervenção de todas as influências da mídia. E, acentua Flora Sussekind, a contribuição mais vigorosa desta literatura será a ficção contaminada pela *reflexão*, pondo-se à prova através dos portais do ensaio. A *ficção-ensaio*, por conseguinte, oferece um traço distintivo que é a dissonância existente entre a inteligência da escrita e o ridículo de personagens geralmente presas a questões mezinhas. De nossa parte, temos a impressão de que o ensaio abocanhando a literatura, agindo no interior dela, é um dos frutos daquela situação histórico-social tensa que vivíamos então. Ou seja, ao homem-escritor brasileiro é urgente pensar o país. Ainda que possa não fazer um questionamento *direto* de nossos problemas referenciais, a ficção-ensaio está pensando o homem e o homem brasileiro em suas vicissitudes cotidianas. Uma ditadura, por mais ferrenha que seja, ao provocar situações dramáticas e de desespero, tem também seu lado histriônico. O brilho da prosa dos romancistas e contistas surpreendendo personagens grotescas em suas ações nos escaninhos do to-

do-dia, pode ter um pé na situação brasileira, quando então um detalhe registra o drama a desenvolver-se num palco muito mais amplo. Noutros termos: enquanto os tiranos, fardados ou não, com sua empáfia de donos-do-mundo alimentam todos os desmandos, a inteligência nacional, ao menos em alguns aspectos, resiste à truculência dos assaltos. Ainda que chamuscada, dá a volta por cima, mostra vitalidade e, ao debruçar-se sobre si mesma, relativiza seu papel histórico: trabalha com pequenos quadros onde está vivo o rosto de um homem que, após a avalanche e o soterramento, encontrou um modo de continuar a respirar. É uma literatura já sem ilusão. Sabe que não dependem dela o apontar caminhos, a reflexão global, o balanço definitivo. Ela é apenas um segmento da sociedade que terá atingido seu nível de boa saúde quando todos os seus lados constituintes estiverem interagindo. Ela é apenas uma das múltiplas linguagens desta sociedade que será efetivamente madura e livre quando todas as linguagens encontrarem seus canais de expressão e entrosamento.

Junto da superação de antigos modelos, F. Sussekind igualmente aponta no período de 80 a manutenção de antigos caminhos. Isto ocorre principalmente naqueles autores que parecem não perceber a diversidade multiface e incoerente que forma o país. Em decorrência, tentam ainda criar dele e para ele uma nacionalidade em retrato coeso, sem fissuras. Fazem, ao mesmo tempo, todo um elogio ao ideário *liberal*, cegos às reais práticas políticas de nossa era. Nesta senda, Antônio Paulo Graça vê como uma das características principais da produção literária dos anos 80 justamente a investigação ou a fundação da nacionalidade. Estaria esta vertente representada pelo romance *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro. Para o crítico, por outro lado, uma

linguagem literária de naípe diferente, está centrada naqueles escritores que fazem da obra um ritual de celebração do cotidiano. E é aqui que desejamos chegar.

O professor Ítalo Moriconi⁷² assevera que os romancistas brasileiros já não são mais conduzidos pela idéia de criar O Romance Brasileiro. Ao invés de uma obra de grande porte que desse abrigo a um retrato extensivo do Brasil, preferem os autores criar pequenas obras nas quais capturem aspectos propositalmente parciais. E isto é sintomático. Temos certeza de que, diante do percurso histórico ainda muito recente, fica difícil traçar um painel do gigante em seu berço a cada dia menos esplêndido. É convicção nossa que nenhuma obra em sua particularidade daria conta de tarefa de tal amplitude. O que é o Brasil só poderá ficar mais ou menos delineado ao lermos o que foi produzido desde o século 16 até o presente, contando toda a refração que cada autor realiza de sua época. Por isso, nos anos de 80, deu-se ênfase aos projetos mais localizados. Eles apanham cenas da grande caminhada. Em lugar da unidade, temos os fragmentos que obviamente não falam apenas por si, pois constituem partes revivificadas da extensão brasílica. Mesmo em *Viva o povo brasileiro*, publicado em 84, que intencionalmente busca uma identidade nacional, temos alguns quadros dos quais se extrai um país mais amplo. *A república dos sonhos*, de Nélida Piñon, também de 84, ao tracejar a saga de imigrantes espanhóis em sua

⁷²Cf. nota 71.

disposição de edificar aqui uma nação, fala da mesma coisa. Antônio Callado, que em 85 entrega-nos seu *Concerto Carioca*, restringe a atenção nas andanças amorosas de Jaci, um índio com certa coloração pasolineana, já que seduz a todos em suas malhas sensualistas. Este romance, claramente, não é movido pelo influxo épico de um *Quarup*, por exemplo, onde encontramos a dramática jornada em busca do epicentro brasileiro, o que não fica restrito à sondagem apenas geográfica.

Moriconi, com muita perspicácia, ainda mostra como no decênio de 80 o escrever tornou-se algo extremamente penoso, quase inútil. E isto não apenas por vivermos num país essencialmente de analfabetos e famintos, diante dos quais uma página literária é menos que nada. Nos idos de 80, intensifica-se a agilidade tentacular da indústria cultural, provocando no país reviravoltas de atitudes nem sempre positivas, como já examinou Antônio Cândido.⁷³ Em paralelo com a indústria cultural, o puro artesanato de lidar com as palavras é praticamente uma luta muito mais que vã — é pré-histórica. O conceito de *grande cultura* é aos poucos jogado para escanteio e assume a praça pública uma produção estandartizada para consumo rápido. E é neste entroncamento sensível que vemos a importância de uma literatura preocupada com pequenos compartimentos vivenciais. Ela liga-se ao compromisso, outra vez, de resistência. Ante a banalidade da vida moderna, vem sustentar a tradição do ato simples de narrar uma história e, nestas histórias, que não se perca a vee-

⁷³ CÂNDIDO, Antônio. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. A educação pela noite. São Paulo : Editora Ática, 1987. p. 144-145.

mente face do homem. Que não se perca, principalmente, uma das grandes verdades: o ser humano tem muito mais riqueza potencial do que o fantoche de hábitos consumistas em que a sociedade de mercado tenta reduzi-lo. Nestas histórias presentifica-se um *nós* que é bem mais amplo e produtivo que o *eu*, ainda que este pareça reinar com força no império individualista do mundo contemporâneo. Nestas histórias, constroem-se os vínculos atualizados da memória brasileira maior. E ela terá raízes nos séculos precedentes, constituindo, por isso, a inteligência criativa de um povo em processo. E um povo em processo não se fecha, pelo contrário, está aberto para absorver todas as influências e sobreviver através delas. Isto bem o demonstra nossa música popular, na riqueza já atingida com a fome voraz de deglutir todas as marcas que vêm de fora.⁷⁴ Quando ao escritor interessa flagrar um estreito ângulo de uma vida que é muito mais ampla e meandrosa, o que ele está fazendo é detectar os abalos sísmicos que constituem a vida do homem *comum* em suas relações sociais. O Brasil, enquanto país, enquanto cultura, é uma colcha de retalhos em profusão de cores, estampas, traçados, padrões. Nada mais justo que sua literatura tenha a mesma conformação. Em lugar do Brasil, os Brasis; da Cultura, as Culturas; da Literatura, as Literaturas. E todos estes aspectos, quem sabe, resistem a uma síntese. O racional deve ser, então, a fuga de um percurso único que costure tudo numa unidade inconsutil, mas que permita encontrar na diversidade os trajetos antagônicos a

⁷⁴SOUZA, Okky de. Tesouro da nação. Veja, São Paulo, n. 48, p. 110-112, 25 nov. 1992.

conviverem em estilhaços pelos tecidos fibrosos do social. E porque a convivência é penosa, é rica, é imprevisível e espalha-se por uma criação literária de muitas facetas.

Os projetos localizados a proporem cenas menores da nação em vez de fachada homogênea são localizáveis sobretudo na obra de alguns escritores. João Gilberto Noll, em 86, traz a público *Rastros do verão*. O narrador ali está ofuscado pelo real. A opção estético-ideológica do autor é então despojar radicalmente o seu texto, tornando-o puro osso. Em lugar da onipotência do escritor, tributário de todos os recursos de criação, encontramos alguém minimalizando aspectos da realidade perscrutada. No trajeto deste autor gaúcho materializa-se aquela postura de Eduardo Galeano: num continente tão miserável quanto a América Latina, o escritor deve mostrar-se econômico. E Noll tem-se mostrado essencialmente parcimonioso em seus textos. Isso faz Armando Freitas Filho entender a obra de Noll, bem como a de Silviano Santiago, num veio de demolição violenta, muito mais produtiva que os romances de pretensões totalizantes mas que acabam por mostrar-se incapazes de realizar um painel efetivamente amplo de nossa sociedade.

Sem dúvida, narrativas deste porte são vôos rasantes a pinçar aqui e ali o homem brasileiro envolto na degradação social, econômica e ideológica que tem sido a tônica por aqui. Esta a face mais evidente de um país que se pretende moderno por decreto. Como percebe Antônio Paulo Graça, sob o solo da nação oficial há uma outra realidade desdobrando-se. Há uma pátria em agonia ou vibrante que vai abrindo suas rotas entre sonhos, mitos, paixões e desejos. Nos interstícios do real, há outros

dados muitas vezes invisíveis a olho nu. Outras vezes, tão visíveis, tão à mostra que não os enxergamos mais, bebendo-os nas golfadas do cotidiano como algo natural. É o corpo malbaratado desta irmã dessemelhante que a literatura recupera de sob os escombros ou dos rutilantes *shopping-center* que dão o enganoso reconforto de que tudo marcha bem. A literatura vem vasculhando o irrevelado e ali não reproduz o que desfila na média da mídia, todavia distorcidamente reconstrói os homens deste Brasil esfacelado.

Então, se temos esta como uma das tendências da literatura brasileira contemporânea, é possível melhor situar END. Publicado em 83, um ano antes de *Viva o povo brasileiro*, obviamente rejeita o que neste é ampliação e contorno épico.

Naqueles tempos, a agonia do regime militar já era um fato. Despertava a liberdade de expressão, o que insufla nos romances e em boa parte da cultura, a vocação para apreender o presente e discuti-lo. Com as novas aragens, a demanda pela vida vai-se afirmando em movimentos que espoucam por todo o território nacional. E conduz-se para a literatura a preocupação com os chamados grupos minoritários. Entre esses, os movimentos pela autodeterminação homossexual. Não por acaso João Silvério Trevisan foi um dos líderes dessa militância. Há, em decorrência, um claro empenho entre a postura política e a criação literária, ainda que esta, numa primeira visada, pareça destravada de qualquer aspecto de solidariedade com as lutas polêmicas da sociedade, sem perder, como já mostramos, o teor de tese.

E é interessante observar que, enquanto a crítica enfati-

za que a prosa literária dos 80 desbanca o herói, porque não trabalha mais com seres de exceção, em END vamos encontrar uma coloração inversa. Se Tiquinho não é um herói, ele é demarcado segundo a personalidade de alguém de exceção, no enfrentamento que realiza das armadilhas do destino e no tratamento que recebeu das mãos do autor. E todo o romance procura celebrar esta particularidade da personagem. A rigor, END distende-se à nossa frente como o lento amadurecimento de alguém muito sensível, que posteriormente descobre não ter lugar para si no mundo. É por esta razão que afirmamos ser o romance, na sua totalidade, um amplo ritual de passagem. Cena após cena, são registrados os degraus da grande escalada de Tiquinho. Ele sobe por ela, com todos os custos pagos ao seu bel-sofrer e, do alto, precipita-se para um impossível retorno. Todo o romance, em consequência, procura festejar esta particularidade do protagonista. Nas entrelinhas do ato de narrar está entrincheirada a tese do autor, voltada para o insulamento de alguém que, premido pelas dificuldades com os códigos sociais, não os enfrenta, nem os discute. Foge deles no cultivo pleno de uma nostalgia.

A narrativa de END, pelos acordes composicionais que assumiu, destoa então daquele aspecto que Flora Sussekind aponta como um dos traços fundamentais da prosa na década de 80. Para a pesquisadora, a literatura abandona a confissão e o narrar não é mais um modo de solidificar a subjetividade, principalmente quando a opção é por uma prosa de acento ensaístico. Mas, há uma vertente que busca o autocentramento em que a estratégia mais produtiva é tomar a linguagem da mídia como interlocutora. O cinema aparece em END na modelação da performance erótica do

adolescente em seu contágio com o jardineiro espanhol. Todavia, nos termos formais é que o cinema está mais presente. O romance, em sua dimensão visível, está redigido em pergunta-e-resposta, seguindo a estrutura de uma montagem cinematográfica. Cada pergunta com a conseqüente resposta funciona como um fotograma disposto depois do outro, cuja seqüenciação acaba gerando a percepção do movimento. O romance não segue um fluxo contínuo, como o cinema também não o faz. *Closes* e *zooms*, cortes e mudanças de foco ocorrem a todo instante. A câmera trabalhando a paisagem na sua amplitude, antes dos detalhes personalizados, atua, por exemplo, na descrição que o autor nos dá do casarão do seminário. E há os *closes* dramáticos nos momentos em que vemos Tiquinho na capela recolhendo a pele de Abel ou no instante em que a mão daquele procura pelo corpo do amado, na cerimônia litúrgica da Quinta-feira Santa. No plano geral visualizado, o restante da comunidade ocupa-se com os rituais religiosos, inconsciente do que vai sendo lavrado entre os dois meninos.

Ainda nas reflexões de Flora Sussekind, encontramos a questão da *vitrine*, para ela o *habitat*, uma segunda pele dos mais diversos personagens e narradores da década de 80. Citando Baudrillard, ela enfatiza a vitrine como um espaço nem interno, nem externo; nem privado, nem público. Na vitrine já está a rua, enquanto ainda há remanescentes do lugar privado. É o espaço de uma relação social muito específica. E é por esse meio que a crítica percebe como as personagens relacionam-se via segunda pele, havendo entre eles sempre uma determinada mediação que impede o contato direto. A vitrine como superexposição impediria

o memorialismo, o elogio personalista de uma singularidade. A vitrine já seria um espaço quase objeto: é a rua de todos, ao mesmo tempo que guarda em si um pouco da dimensão e da ordem da-quele que (se) expõe.

Em END, a mediação do real, do passado, ocorre por intermédio do *espelho*. É este que transpõe para as circunstâncias de hoje um menino de ontem. É interessante este elemento — o espelho — que não guarda nenhuma relação com a vitrine. Esta é sempre alguma coisa ambígua entre o segredo e a revelação. Se a prosa dos 80 verteu-se pela realidade transparente da vitrine, a de João Silvério quebra tal estratégia e devolve a subjetividade aos caminhos da literatura. O espelho é um modo de teatralizar, é uma segunda natureza do adulto narrador que vem sovada de carga subjetiva. A vitrine antecipa a rua, sendo que ainda não é rua. É perpassada constantemente pelo olhar de outrem. O espelho, escondido num quarto isolado do casarão que, por sua vez, é afastado da cidade, é totalmente reificador do espaço pessoal. Materializa quanto o autor tentou recusar o contato com o imbricamento social mais amplo, ainda que esta atitude só possa ser registrada como uma incorporação também de conotações sociais. A tentativa de individualizar-se não deixa de ser um aprendizado que se faz na relação com o outro. O espelho, assim, tem um elemento singularizador: ele devolve única e exclusivamente a imagem de Tiquinho a Tiquinho, segundo as intenções de Trevisan. Porém a triangulização com o leitor é imprescindível e este será acolhido como um confidente, alguém que no *confessionário* ouvisse para entender e, no final de tudo, louvasse a coragem do adolescente em ser o que é. O leitor não passa pe-

lo espelho. Pára diante dele e recebe um desfile de imagens bafejadas pela emoção de um narrador autoembriagado com a própria comoção. E ao devolver o espelho esta imagem, cria a dinâmica própria de uma prosa que busca total reforço no *eu*. É como se este estivesse chapado e emoldurado nos limites fechados do especular e só pudesse refletir aquilo que é chamado pela memória afetiva. Enquanto a vitrine não permite o elogio personalista da singularidade, o espelho não só o permite, como só o faz, porque na formalização discursiva do texto não interessa ressaltar todos os outros reflexos que podem e estão habitando ali. Este o motivo da ênfase insistente na interioridade do narrador como um objeto fetichista de autoveneração, sem interessar-lhe decompor que este interior somente vige porque está adubado pelas múltiplas relações que foram mantidas e estão mantidas com o universo exterior mais amplo. A vitrine elabora um teor de anonimato, mas o espelho emoldura um rosto que tem um nome. E este nome é João (Tiquinho é seu apelido) e, sendo João, é homônimo do autor. Tal ocorrência não é fortuita e amplia a percepção segundo a qual é permitido enxergar como o narrador cristaliza a voz do autor real. Há entre os dois não uma simples justificação, mas uma fusão plena a transformar Tiquinho num porta-voz praticamente exclusivo das crenças de João Silvério Trevisan. E este João-Tiquinho não é apenas um nome. Ele tem uma história muito específica, muito pessoal, que vai sendo desenvolvida em pergunta-e-resposta previamente selecionadas para nada fugir ao controle do autor. Suponhamos que no romance fosse cabível uma página aleatória, inteiramente gratuita e livre das intenções do autor. Esta página

poderia fazer descambar a narrativa para o imprevisível. E isto não deve ocorrer, sob pena de tornar opaca a imagem singular que se quer passar da personagem. Assim, em END, não apenas são previamente escolhidas as perguntas (aliás, como não podiam deixar de ser, afinal, estamos lendo uma obra literária; não estamos numa entrevista qualquer ao vivo), como só vêm ao centro do romance (e isso sim tem conotação ideológica muito evidente) aquelas perguntas que escondem no seu lastro uma direção única para o enquadramento projetado pelo narrador. Ou seja: as perguntas canalizam apenas para aquelas determinadas respostas que já estão embutidas nelas. Sirva de exemplo a interrogação que abre o capítulo de introspecção no passado:

— Digamos que se inicia aqui um mergulho radical ao fundo do coração. Há muitos mistérios guardados nesse poço? (END, p. 23)

Os elementos distinguidos pela primeira colocação antecipam aquele que será o clima fundamental de toda a narrativa. Já se fala ali em "mergulho radical", em "fundo do coração", em "mistérios" que estão "guardados" no "poço". É um arranjo típico de quem, antes de enfronhar-se com a narrativa, sabe por antecipação o que será contado e coloca elementos que pré-determinam a condução de cenas que virão. Neste autocentramento que desponta desde o início e rastreia todo o fluxo narrativo, João Silvério Trevisan volta a valorizar aquele *ego-scriptor* que, com conotações políticas de resistência, enxertou nossa literatura na década de 70. Agora, esta entidade adianta uma modalidade de comportamento que grassará por aqui com o nome de *política do corpo*. Substituindo a luta de participação por mudanças radicais

na sociedade, alguns segmentos optaram pela emancipação do seu próprio ser, em nome do prazer tido como o espaço fundamental da vida. Não mais a militância, mas a exibição. Não mais a união contra um inimigo comum, mas a caça ao outro como parceiro de efusões eróticas. A cama passa a ser o foco central da *revolução*. No engajamento contra a ditadura, a palavra era arma de luta. No engajamento a favor do corpo como campo de deglutição, a palavra é vivência. Isto porque, em torno das *novas práticas* sociais, desenvolveu-se toda uma pesquisa de superação dos tabus burgueses. E como os anos 60 já haviam aberto canais para as rupturas comportamentais, nos 80 ganha espaço a luta já referida dos grupos minoritários. Assim sendo, toda teorização que envolveu aquelas circunstâncias tornou-se uma forma de vivê-las, uma vez que muito mais do que análises, despontavam *posturas*.⁷⁵ E é este fator que irá modificar a palavra de luta para vivência, coroando a chamada *política do corpo*. Introduzindo-se nesta ordem de preocupação, João Silvério Trevisan adota o autocentramento, com o que realizará uma *literatura de câmara*, ao lado de vários outros autores. O crítico José Castello afirma que tais autores formam um tronco que tem raízes em Clarice Lispector, principalmente em sua criação exemplar *A hora da estrela*. A grande escritora brasileira realizou uma literatura microscópica, construída praticamente a partir de coisa nenhuma. Seu texto corporifica-se no sabor próprio da palavra cujo condão estético vai tecendo a beleza do encadeamento fônico refluindo

⁷⁵DANIEL, H. Op. cit., p. 52.

da mágica verbal. Para Castello, neste livro de 77, Lispector inaugura a tendência da miniaturização que predominará na década seguinte. Guardadas as diferenças, é nesta faixa e no que ela tem de certo descompromisso com a simulação do real que se filia Trevisan. No conjunto, os escritores deste agrupamento trabalham um projeto parcializado do Brasil e não pretendem, segundo Castello, construir *a grande arte*. É uma literatura sem pretensão de servir de modelo à nação, uma literatura que se quer diminuta, um penetrante foco de luz jogado na tela e aí revelando parcos elementos de uma conjuntura maior e esfacelada.

Em razão disso, Trevisan aspira a iluminar uma das muitas dobras da existência. E ao fazê-lo, expõe as aventuras de um adolescente num todo organicamente localizado no movimento do tempo e do espaço no seminário. O tempo histórico *fora* do seminário praticamente não faz sentir sua voz, pois não são dados elementos de sua constituição. O autor com clareza não quis demarcar os limites da historicidade. Tanto que nada houve *depois* da saída do seminário. O que houve não tem peso para a ordenação de mundo do narrador. O interesse total é jogar luz sobre um garoto para que se componha sua homossexualidade como o resultado do império de um lirismo extremado. Por trás do pano está registrada a tese: o homossexual é portador de delicadeza refinada. O que implica concluir que todo homossexual é sensível; que esta é a única forma de ser homossexual. E tal fato, sabemos, é desmentido constantemente pelas evidências históricas. Para ficarmos tão somente num exemplo, lembremos: Pasolini, um artista de mirada muito crítica e receptivo à complexidade que envolve o homossexual, faz uma clara demonstração de

que não basta estar classificado nesta categoria para viver nor-teado por altos e excelsos ideais. Em seu filme "Salô, ou os 120 dias de Sodoma"(1975) é apresentado um castelo onde reúne-se um grupo que pode ser reputado como a fina-flor da erudição. O refinamento intelectual, propiciador de profundo desfrute da cultura não elimina a violência sádica no desrespeito ao(s) ou-tro(s). Tanto que o erotismo homossexual ali não impediu que atitudes fascistas fossem desdobradas em terríveis rituais de violência contra meninos e meninas adolescentes, em nome de um pretenso direito de serem realizadas todas as fantasias sexuais.

Em suma, pelos encaminhamentos mantidos no romance, dá para deduzir que há uma imagem imutável de homem na narrativa: o Tiquinho menino precisa ser redescoberto e reincorporado, por-que o adulto não quer, não aceita mudanças, nem acredita nelas. Se mudanças houve, o narrador desaloja-as do seu universo. A compulsão a atormentá-lo na direção do passado solidifica uma singular identidade consigo mesmo. E expõe a tendência para o privado que dá azo ao autocentramento a destacar a singularida-de revestida por tratamentos cerimoniosos, quase sagrados.

Relembrando que END desliza como uma ampla confissão mo-nologada entre Tiquinho no espelho e outro fora dele, vemos co-mo este recurso para assimilar a realidade dilui o entrecruza-mento dialógico. Tudo está concentrado numa emanção estética de base emotiva que se pretende isolada. Por isso, o diálogo entre os dois Tiquinhos é apenas aparente, formal, não jogando no caldo do texto oposições em debate. E é neste comportamento que o autor incorpora a ideologia católica. Num primeiro mo-mento, a estrutura em pergunta-e-resposta parece um reaproveita-mento irônico e carnalizador do catecismo. Este, com determi-

nadas perguntas que só aceitam determinadas respostas, virá a inculcar na mente do catequizando aquelas e apenas aquelas verdades dogmáticas da Igreja. Não são aceitas a discussão, a polêmica, uma outra visão para o mesmo fato, uma ordem de explicação diversa. Detentora da verdade já estratificada, imperialmente a Igreja tenta angariar novos soldados para sua causa. Evangelizar, para ela, nunca é fundir-se com uma outra prática social, para dali fazer nascer uma terceira. Jamais. Sua missão é pregar A Verdade iluminada somente por sua interpretação canonizada por um discurso preso a normas fixas. Por isso, o seu trabalho privilegia essencialmente crianças. É necessário domesticá-las e todo o processo ocorre sem nuances, todos os trilhos azeitados numa inculcação sem polêmica. END acaba perfazendo a mesma caminhada. À sombra da dicção catequética, o romance é construído a partir de uma verdade única e para uma verdade única. Então, monologicamente, petrifica o narrador-protagonista que, com sua voz, apascenta a atenção dos leitores para que encontrem a única razão de ser da obra: emoldurar a homossexualidade num quadro de dignificação. Neste teor, é possível entender melhor o título da obra — EM NOME DO DESEJO —. O mesmo, aliado a uma personagem adolescente (em formação) que vive enclausurada num internato, onde não há vestígios claros da época histórica, forma um conjunto que aponta para a direção ideológica do narrado: é o desejo, acima de tudo, e como produção de um indivíduo que deve ser a base da vida em sociedade. Esta postura nominalista emana dos interesses pregados por aquela política do corpo que anteriormente referimos. Se o desejo coroa o indivíduo e lhe dá a direção a seguir, fica evidente o

teor psicologista do romance em não privilegiar a dimensão social dos problemas considerados (incluindo aí o próprio desejo que, afinal, só tem sentido numa relação do eu com o outro, sendo, por isso, uma manifestação eminentemente social, impulsionado sempre por agentes *externos*). O traço mais carregado de toda a narrativa está na subjetividade transcendente e isto conduz ao beco-sem-saída não apenas Tiquinho, como o próprio romance em sua feitura maior: o final distende-se para um devaneio que talvez disfarce a morte como única solução para os impasses alimentados. Ressuda de tudo uma questão implacável: o seminário realmente foi epifânico. Provocou a manifestação reveladora da pessoa de Tiquinho. Ele, somente ali, teve condições de ser o que era. Longe daqueles muros, estaria condenado à vida como "espaço para as mediocridades" (END, p. 12). Assim, estamos agora aptos a entender melhor a sonegação de dados a respeito da vida do adulto. Vimos já como a ausência de tais informações é uma metáfora das dificuldades de Tiquinho com o social. E estas dificuldades alimentam o escapismo rumo ao passado. Esta sua atitude enfatiza a crença subliminar da narrativa que vê no indivíduo o pólo central do grupo humano. Esquecido da dimensão mais ampla e profunda — o social — Tiquinho tenta resolver sua vida num repúdio ao presente instável e o que consegue é tornar-se uma estátua de sal, risco que antecipara no início do romance (END, p. 12). Olhar para trás significa para Tiquinho recobrar a carnalidade do adolescente, numa base de co-moção, como medida única da vida. Por isso, a colocação de Bakhtin sobre o romance, no sentido de que este olha o presente e ali encontra o motivo do riso, não se realiza em END. Mesmo que nenhuma obra possa ser um monólogo independente, porque na

na sua musculatura verbal estão presentes muitas marcas do convívio com os outros, END esforça-se pelo fechamento. Além do tema que privilegia um *mundo fechado* — o seminário — a própria fórmula de assimilação do real — uma confissão monologada-privilegia o autocentramento que é a distinção deste narrador, para quem tudo é *mistério* e, ao relatar suas experiências, o faz como quem penetra um *santuário* (END, p. 11). Todas as façanhas executadas por Tiquinho voltam-se para a efetivação de uma instância semântica única e absolutizada: ao rapaz tão sensível seria cabível tão somente um destino de amor impossível de realizar-se na terra dos homens.

Por estes enquadramentos do romance (uma espécie de criopéia literária), é justo afirmar que sua bivocalidade aparece bastante rarefeita. O discurso potencial entre autor e narrador não foi levado às últimas consequências. Ele está, na verdade, centrificado numa voz, numa visão de mundo engessadas na bitola de uma pergunta para uma única resposta. Trevisan procurou fechar seu universo a partir do instante em que não explorou as possibilidades do relativismo lingüístico, que é a pedra-de-toque da prosa. Como o dualismo interno de END satisfez-se com uma linguagem de colorido único e um estilo internamente monológico, acabam não ocorrendo confrontos interdiscursivos. Isto é, realiza-se no romance aquilo que Bakhtin ironicamente denomina como *tempestado em copo d'água*.⁷⁶ O autor, desembaraçado do plurilingüismo, não quis ouvir a diversidade da

⁷⁶BAKHTIN, M. Questões ... Op. cit., p. 128.

linguagem social. Suavizou tal diversidade como se ela fosse um empecilho ao livre fluir de suas intenções. E o resultado aproxima muito o escrito de um *drama*: as interpelações do espelho e as conseqüentes respostas funcionam praticamente como *rubricas* de um texto de teatro. Toda a ação romanesca e, essencialmente, todo o pensamento presente ali, permitem-se ficar sitiados pelas rubricas, desde que ação e pensamento não se habitam para uma prospecção mais funda no social. Este *drama* como forma composicional tem por trás de si uma forma arquitetônica de caráter trágico enraizado em Tiquinho. A narrativa, por esta razão, submerge naquela situação que para Bakhtin é incômoda e absurda ao desenvolver uma linguagem de indicação cênica e não propriamente romanesca.

Todos estes recursos obedecem ao mando daquela tese que vimos camuflada na face menos visível do narrado. A tese não revela-se com inteireza para não ser rejeitada pelo leitor no primeiro contato com o livro. Furtando-se a um choque direto com posturas contrárias à sua, o autor seduz o leitor para inculcar-lhe uma dose ideológica maciça e para que este fique enredado e comprometido com os desejos da obra. Por esta via, a formalização da personagem é a distorção de um monólogo. Como recurso persuasivo está direcionada diretamente à criação da empatia com o leitor. Daí o profundo acento da monologia: todas as vozes chamadas para o romance vicejam apenas para justificar a voz do autor. Ele, durante todo o percurso da narração, fala *sobre* a personagem, nunca *com* ela. Elimina-se com isso aquela relativização da presença do narrador que Flora Sussekind encontra na produção do decênio de 80. A postura de abso-tização do narrador desenvolve-se em torno da pergunta "quem eu

era", em lugar de "quem eu sou". Este *eu*, no presente da narrativa, que é passado para o narrador, já é um outro. No entanto, mesmo assim não ocorre nenhum confronto. A voz do narrador adulto impera e a seu bel-prazer conduz todo o passado que ressoa exatamente nos termos que lhe interessam. Com as perguntas levantadas, cria-se uma situação didática, com vistas a enredar o leitor na ideologia da obra. O Tiquinho-João não tem dúvidas, não tem falhas. E, de tão obcecado em sua posição, não pestaneja em incorporar a Bíblia e os místicos ao seu discurso. Ao incorporá-los, seva por dentro as direções outras desses discursos que passam a fazer parte de uma mesma espinha dorsal ideológica a dar sustentação ao romance. E, a fim de evitar qualquer distanciamento, para que o leitor jamais chegue a decompor estas máscaras discursivas e estabeleça outros ângulos de confluências, Tiquinho, com suas evoluções afetivas, mina a resistência do leitor. Não se exige apenas um leitor solidário, mas que ele esteja *fundido* com as propostas temáticas. E para tanto o leitor deve ser enredado pela sedução.

3.2. - A MALHA DA SEDUÇÃO

É ponto pacífico que nenhum texto é neutro. Todo texto é uma visão de mundo que se recorta entre múltiplas visões de mundo. Nenhum texto apenas comunica. Ele quer sempre convencer. Quem enuncia está chamando sempre uma brasa para sua sardinha. Isto faz parte da natureza funda da linguagem. E Bakhtin já o demonstrou admiravelmente bem. Em termos de literatura, talvez mais ainda, a sedução gorgoleja entre as palavras.

Se não seduzir, se não lançar seus enleios tentaculares e empáticos na direção do leitor, este abandona o texto na primeira linha. Todo texto é fruto de uma teia crivada pela presença de muitos outros. Esta teia abarca o mundo, abarcando o próprio leitor. Só nele a literatura se efetiva como arte, ganha implementos que se abrem para novas proposições e assim indefinidamente. Quem lê, lê porque traz dentro de si, flamejando, a lembrança inquietante de outros textos. Literatura não é originalidade pura, é escoadouro. E ler é embrenhar-se no musgo acetinado de palavras que escorregam para outras palavras. Move-se o mosto verbal e dele o aroma de outras vidas envolve o pensamento numa atração acelerada para a galáxia dos mundos. Um texto é silhueta que cabe ao leitor preencher com seu viço substantivo. Há um motim silenciando-se por trás de cada palavra, de cada frase, de cada período, da ligação accidental ou não que se estabelece num discurso-arquipélago. O leitor, seduzido, desperta o motim, acende a pólvora carnal e cai na festa. Diz Michel Schneider:

(...) a história da literatura é a história das repetições, do já-escrito. A ilusão de quem escreve não consiste em dizer a si mesmo que se é o primeiro a quem isso acontece, esse sofrimento, essa calma, esse êxtase, essa insuportável fragância de amor, que se é o único a poder falar disso, e de se aperceber, caçador desembragado pelo olhar pousado sobre o bicho morto, que tudo o que fez foi levantar uma lebre que muitos outros já tinham matado?⁷⁷

⁷⁷SCHNEIDER, M. Op. cit., p. 20.

E a história da leitura é a história de confessar-se mil vezes seduzido pelas tramas dos autores. Sem isso, não há leitura. Sem leitura não há literatura. Sabemos disso: todo texto seduz.

Quando estamos diante de END, deparamo-nos com a formulação de um sistema muito claro: um adulto cheio de lacunas volta ao lugar do passado. Ali germina um enigma. É imprescindível resolvê-lo. O adulto que viaja no tempo da memória ferida reencontra o jovem sensível e perspicaz que foi. A sensibilidade do menino adolescente está injetada de misticismo, religiosidade e fascínio pelas artes, cinematograficamente desabrochando numa leitura encantada do mundo. O menino enovela-se com as manifestações teatrais da liturgia romana. Seu espírito flana entre nuvens de incenso e o rufar colorido das vestes sacerdotais. Frágil e muitas vezes indefeso, vive encurralado pela tirania voraz de um internato que nivela todos os rapazes por baixo ao cobrar um comportamento que é tido como viril, quando, em verdade, é apenas estúpido. Tiquinho — impressionável, sincero, atormentado pela pouca nitidez dos caminhos, sente-se aberto ao mundo e, ao mesmo tempo, tem disponibilidade para o martírio. Tiquinho — mal saído da infância, como Sérgio e Georges, embriaga-se com todas as formas de magia lúdica e faz da vida uma seqüência febril de excitações emotivas. Ele é ainda alguém cheio de fé, a fé é puro mistério, a fé tudo explica, na fé não se toca porque ela luze no alto como a sacrossanta realidade das esferas inatingíveis pela razão. Tiquinho — o estudante simples, não elabora nenhuma superioridade teórica advinda dos manuais absorvidos. Não perde, portanto, aquela estatura de

gente do povo, de garoto singelo do interior, livre de arrogância intelectual. Esquartejado pelo terror ao pecado, seu pecado tem pouca monta: masturbações, fantasias ... O percurso ingênuo de todos. Olha-se para Tiquinho e pergunta-se: quem não passou por isso? Tiquinho vive a dificuldade tornada crucial entre a carne e o espírito e essas dificuldades brotam do meio em que ele vive. Tiquinho é humilhado no jogo do garrafão por aqueles que, presumindo-se superiores em nome do vigor físico, não medem esforço para desancá-lo, crivando-o de torturas a vista de todos. Enfim, a tópica poderia desenvolver-se até que a perdêssemos de vista e esconde em si o sentido essencial da obra: existe um sistema — o seminário — e nele pontuam as insinuações do desejo. Reside neste desejo a matéria inaceita naquele mundo. Entre o desejo e a realidade social ao redor estará deflagrada uma guerra. Nela, o mais fraco será vencido. Por meio do quadro em que se move o adolescente, aprendemos como ele é o mais fraco e de imediato compactuamos com ele. O romantismo de END, também entrevisto neste embate entre desejo e mundo — outra das razões para entendermos todo o romance como largo ritual de passagem — deixa antever que, se Tiquinho esteve submetido a todos aqueles meandros do encantamento, fatalmente um encantamento de maiores proporções o espera: o fascínio irresistível que brota de alguém. E surge Abel, agindo um pouco na tradição de um Don Juan: sua honra nasce do fato de possuir para deixar depois a vítima abandonada. Porém, não convém aceitar Tiquinho passivamente na condição de vítima. Todo o ritual de sedução, todas as malhas da ternura, todos os enleios do envolvimento foram lançados por ele na direção de Abel. E se ele

agiu assim, foi sob o efeito do aprendizado (da formação) naquele lugar específico que é o seminário. Ali aprendeu que o amor nas bases do catolicismo tem por pendor normativo a veneração pela hierarquia. Desde São Paulo, a relação marido-mulher tipifica a relação entre Cristo e a Igreja.⁷⁸ Esta é comandada por aquele, então, consequência lógica, a mulher deve viver submetida ao homem. De qualquer forma, Tiquinho assimila o amor como o ápice da vida. É o amor que ilumina todas as outras experiências e realizações, dando-lhes sentido. Em vista disso, amar é o supremo ato de salvação, o que move Tiquinho a submeter ao império de sua relação com Abel todo o restante de suas atividades. Abel presentifica o valor máximo diante do que, hierarquicamente, tudo o mais tem o brilho empanado. Tal escala ideológica é importante para o autor repassar ao leitor que, convencido emocionalmente, vai pactuar com as direções assumidas pelo garoto.

É nesta ordem que o leitor passa a vivenciar, de forma vicária, as peripécias que envolvem o seminarista. Fique anotado que estamos pensando num tipo especial de leitor: os meninos e as meninas que, ao entrarem "na adolescência, descobrem-se amando contra a corrente. E, ainda que perplexos, amam", segundo entoa a dedicatória do livro. A partir do instante em que o romance apresenta toda uma linguagem persuasiva, é essencialmente por intermédio da emoção que vai procurar fisgar o leitor. Tocado pela situação de um menino frágil a lutar con-

⁷⁸RIBEIRO, Renato Janine (org.). A sedução e suas máscaras. São Paulo : Cia. das Letras, 1988. p. 17. Cf. a nota 13 deste ensaio do autor.

tra toda espécie de adversidade, é o leitor que empunha as armas e investe contra os dragões de Tiquinho. A arquitetura poeticamente doce e enlevante do texto propicia aquele embevecimento de que tratamos no capítulo precedente. Numa linha paralela, abre espaço para o surgimento de um *pathos* furibundo. Dele exclui-se qualquer avanço dialético que supere a imediata situação escura. O mundo é um caos de dor e lágrimas e sobre ele paira a figura de um jovem que já não é qualquer um, mas verdadeiramente um *mártir*. Aqui aclaram-se, além das apontadas antes, outras características importantes que nos permitem interpretar este texto como dramático: Tiquinho tem evidente estatura de quem realiza uma *atuação*. Muito mais que uma personagem narrada, é uma personagem que atua diante de nossos olhos, ainda que não tenha independência. A figura do jovem dá-nos a impressão de *vida* real, com a qual ficamos empaticamente ligados pelos eflúvios da emoção. É por isso que restamos envolvidos com uma ação que, mais que literária, é cênica, oferecendo uma constituição de teatralização a tal ponto que visualizamos cada passo do seminarista. Desta visualização cresce um poder muito grande de convencimento que deriva para o nível emotivo profundamente insuflado em todo o percurso da leitura. Conseqüentemente, não apenas *lemos* o livro. Nós *vivemos* uma história, dentro da qual debatemo-nos identificados com integridade às desventuras daquele ser que tanto sofre. Nada o que a personagem realiza empurra-nos para um conhecimento mais codificado do mundo. Ao contrário, nossos sentimentos são alimentados, uma vez que estamos de mãos dadas com o adolescente e em lugar de estudar suas ações e refletir sobre elas, nossa atitude é de

aproximação, isto é, de identificação. O homem que Tiquinho é e o homem em geral não são, por esta obra, um objeto de pesquisa ou de análise que comporte outra modulação. O entendimento do homem define-o como algo conhecido e, assim, imutável. Não há reversão, como já foi salientado por nós. A narrativa, pelos recursos expostos, vai num crescendo de tensão emocional, tudo visando à fatalidade de um desfecho cruel.⁷⁹ E o que vem? Tiquinho no seminário, agora orfanato, tem a ilusão de que Abel o espera na portaria. Ele dirige-se para lá, onde poderá encontrar o "Vingador de Amores" ou um "Esposo Sempiterno" com o qual atingirá o seu "secreto centro". Todas as chaves da mística fecham a porta e solapam as esperanças de rejuvenescimento. Fim de Tiquinho, fim do romance. O conjunto deste material cênico foi maquinado através de um encadeamento previsto para redundar na anulação final. Aí desponta com total vigor um filamento da tese de Trevisan: amor tão absoluto como o de Tiquinho, só na ultrapassagem das contradições terrenas. E em que situação ficará então o leitor, tendo em vista que sua funda adesão foi insistentemente procurada? Cremos que ela se dilui nesta contradição interna que diz respeito ao romance: enquanto quer louvar o amor de Tiquinho como uma experiência de todo especial e precisa da fusão do leitor com esta proposta, a trama acaba levando a relação amorosa para um universo inacessível, dizendo que só ali ela logrará êxito. Logo, a paixão humana foi transformada em derrota e o ser que através dela cresceu termina sem

⁷⁹Para um aprofundamento da questão acerca da personagem que *atua* (Aristóteles) e da personagem que *narra* (Brecht), sugerimos a leitura de ROSENFELD, Anatol. O teatro épico. São Paulo : Perspectiva, 1985.

nenhum vigor para enfrentar os códigos sociais de cerceamento. O *escuro*, nomeado no início da narrativa, acoberta tudo, embala a submissão. As falsas hierarquias não são dinamitadas. Os olhos voltados para o transcendente falseiam uma situação de relações que deveriam ser genuinamente humanas. Com certeza, nenhum leitor sentir-se-á impelido a ordenar sua vida por estes trajetos. Quer dizer, mesmo que as perguntas-e-respostas que constroem o livro criem uma ilusão de montagem cinematográfica, temos um lento crescimento de trama a desafogar-se numa ordem de ebulição para as distâncias da experiência tangível dos homens. E o crescimento de ação ligada a ação ocorreu linearmente, atendendo a um impulso evolutivo que determina a imagem do homem como alguém fixo e eterno (igual ao amor perseguido). Este ser, para Trevisan, não é um ser social capaz de instalar um novo agir e um novo pensar. É, na opção subjetivista do romance, alguém escravizado pelos ditames de uma interioridade absoluta, refratária ao mundo.

Em sua teoria do romance, Bakhtin apresenta o fato de que na história deste gênero, perdurou como material de enredo a idéia da provação. Esta idéia apresenta-se como um significado organizador primacial e que acumula, segundo a época, conteúdos ideológicos próprios.⁸⁰ Isto é importante. Voltando a pensar na questão de END ter sido publicado na década de 80, certamente nos fatos geradores da obra existe um profundo desencanto do autor. Perante a longa experiência com a ditadura

⁸⁰ BAKHTIN, M. Questões ... Op. cit., p. 183.

militar, João Silvério Trevisan certamente viu-se movido pela descrença em projetos de envergadura mais global que atingissem mudanças de fundo nas estruturas oligárquicas de nossa sociedade. Desistindo de utopias, cuja instalação demanda muitos sacrifícios, ele faz a adesão à *política do corpo*, na qual privilegia a esfera individual e, nesta, o encontro do amor como a solução definitiva. Ao lado desta posição, ele também não acreditou no poder do riso que não marca presença em seu romance. Como o riso tem uma força renovadora ao desfazer as máscaras e apontar para o irrisório emanando de tudo, oferece um alto teor de criatividade. É, por isso, um instrumento de grande valia para encarar-se o processo de mudanças e de transições por que passam as sociedades. Revela, ainda, em cada vitória a presença da derrota, e em cada derrota o despontar potencial de uma vitória.⁸¹ O autor, à altura daqueles trágicos acontecimentos que inundaram muitos anos de nossa recente história, devia sentir-se impotente para a ironia — direção que segue de modo exemplar e explosivo em outro romance seu, *Vagas notícias de Melinha Marchiotti*, publicado em 84 —, inclinando-se por uma narrativa sustentada no peso da dor. O rico manancial que ele tinha em mãos — uma história erótica entre dois jovens num seminário — não mantém até as últimas conseqüências as vizinhanças profanadoras. Em vez de incrustar no texto um perfil galileano de trabalho literário sobre o descentramento em várias direções, ele acaba por lapidar a narrativa em termos de simbolismos eva-

⁸¹STAM, R. Op. cit., p. B-8.

nescentes, de empilhamento hierárquico e isto solidifica o senso de verticalidade entre o mundo dos homens e o mundo do além. A transgressão de Tiquinho acaba deste modo travestida num halo romântico de amor impossível. E a personagem apresenta-se atormentada pela busca de uma liberdade edênica.

Ainda assim cabe uma tentativa de resposta a uma das perguntas iniciais do nosso trabalho: se no mundo real as histórias de amor *homossexual* sofrem todo tipo de pressão e dificilmente conseguem um espaço social para a sua efetivação, por que elas proliferam tanto no mundo literário?

Consideremos: João Silvério Trevisan apropria-se de vários discursos que se distendem nas correntes turbulentas da sociedade. Os discursos assim retomados não surgem no seu romance como citações. São manipulados quase integralmente para servir a uma causa. O aproveitamento das diversidades discursivas é elaborado no sentido do autor levantar uma bandeira: a tese que já exemplificamos. Por fator desta ordem, podemos classificar END como uma obra engajada. A justificação de Trevisan é um tipo de sofrimento, um clamor de marginalizado. Quer ele penhorar-se para conquistar um espaço, angariar multidões ao seu redor. Como as utopias *políticas* atravessam um processo de decantação, o autor prefere embarcar numa reivindicação que acredita ser mais consistentemente ligada à vida. Trata-se ainda assim de uma utopia, porém, com raízes mais à mostra no cotidiano de todos. Estamos falando daquilo que o autor poderia traduzir como a realização inquebrantável da *essência* do homem, a exteriorização livre de todas as suas virtualidades, a plenitude de seus possíveis. Tudo enfeixado e revelado magicamente na no-

ção de amor. Na busca do amor estaria o processo real de luta, o dinamismo inflexível para direcionar os passos de todas as gentes. Em vez de objetos políticos um tanto abstratos, o autor dá preferência a um trabalho pelo direito de ser estabelecido um *status quo* em que todos possam ser o que são, acima de todas as espécies de opressão.

Então, temos a chance de esboçar uma resposta: a temática homossexual corporifica uma literatura de empenho. Uma literatura que vem lutar por espaço para uma dada categoria social. E, se efetivamente há autores lutando por esta dimensão da vida, é correto inferir que a real *democracia* ainda não foi instalada no mundo. De tempos em tempos, surge um escritor que, ao publicar uma história em torno do amor *maldito*, faz lembrar que esta é também uma experiência humana a merecer seu lugar na face acidentada de todas as nossas terras. Não são obras, certamente, apenas voltadas para uma autojustificativa. Mas também o são. O importante é que alertam para a necessidade da convivência aberta que dissolva a clandestinidade. Afinal, "só quando se tornar supérfluo" o autodefender-se desta parcela social, é que estaremos admitindo o sexo polimórfico, "ou seja, a realidade humana" com todas as suas bifurcações. É "sacudindo os grilhões da ideologia sexual intolerante e subjugadora" que os seres humanos estarão em condições de aproximarse de um "sexo livre e pleno. E quem diz sexo, diz homem."⁸²

⁸²HECKER FILHO, P. Op. cit., p. 129.

E, sem dúvida, é para o mesmo ponto que convergem também aquelas outras narrativas que tratam da experiência *heterossexual*, estatisticamente muito mais numerosas e, nem por isso, mais livres de cerceamentos. Nelas, mudam os atores, não a trama, não o anseio, não a procura, porque

(...) ter-se-ia de perguntar até que ponto a procura sempre renovada desse amor impossível não anima, na verdade, dilatando o encontro fabuloso, o frenesi da própria procura.⁸³

E, como ponto semifinal podemos pensar que a *política do corpo* então é também uma luta política pela posse do corpo. E todas as narrativas, em seu conjunto, estão delineando entre os vapores difíceis de todos os tempos a face encarquilhada dos homens que, amando e odiando, têm entre as rugas uma semente de juventude. Estas narrativas falam disso, afinal, como acentua Bakhtin:

Nenhum gênero artístico pode ser construído sobre o que é simplesmente interessante. Para ser interessante ele deve tocar em algo de essencial. Pois somente pode ser importante uma vida humana, ou, em todo caso, algo que tenha relação direta com ela. E esse aspecto humano deve estar voltado, ainda que pouco, para o lado essencial, isto é, deve ter certo grau de *realidade viva*.⁸⁴

⁸³MATTOSO, G. Op. cit., p. 175.

⁸⁴BAKHTIN, M. Questões ... p. 230.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 ALENCAR, Francisco; CARPI, Lúcia; RIBEIRO, Marcus Venício. História da sociedade brasileira. 2. ed. Rio de Janeiro : Ao Livro Técnico, 1981.
- 2 ALVES, Rubem. Variações sobre a vida e a morte. São Paulo : Edições Paulinas, 1982.
- 3 ARBEX, José. A sedução de vida e morte do erotismo. Folha de São Paulo, 10 out. 1987. Ilustrada, p. A-28.
- 4 BAKHTIN, Mikhail. Marxismo e filosofia da linguagem. São Paulo : Editora Hucitec, 1979.
- 5 _____. Problemas da poética de Dostoiévski. Rio de Janeiro : Forense-Universitária, 1981.
- 6 _____. Questões de literatura e de estética: a teoria do romance. São Paulo : Editora Unesp/Hucitec, 1988.
- 7 _____. Estética da criação verbal. São Paulo : Martins Fontes, 1992.
- 8 BARTHES, Roland. Fragmentos de um discurso amoroso. 7. ed. Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1988.
- 9 BATAILLE, Georges. O erotismo. 2. ed. Porto Alegre : L&PM Editores, 1987.
- 10 BERNARDET, Jean-Claude. Os homossexuais no momento de sua definição. Folha de São Paulo, 11 jun. 1982. Folhetim. p. 9.
- 11 BON, Michel; D'ARC, Antoine. Relatório sobre a homossexualidade masculina. Belo Horizonte : Interlivros, 1979.
- 12 BOSI, Alfredo. A máscara e a fenda. In: _____. et alii. Machado de Assis. São Paulo : Ática, 1982. (Coleção escritores brasileiros : Antologia e estudos, 1). p. 437-457.
- 13 BRANCO, Lúcia Castello. Eros travestido: um estudo do erotismo no realismo burguês brasileiro. Belo Horizonte : Editora UFMG, 1985.
- 14 _____. O que é erotismo. 2. ed. São Paulo : Editora Brasiliense, 1987.

- 15 CÂNDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: A educação pela noite: e outros ensaios. São Paulo : Editora Ática, 1987. p. 140-162.
- 16 CASTELLO, José. Os anos 80 deram romance? Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 20 fev. 1988. Idéias, p. 6-7.
- 17 CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos. 3. ed. Rio de Janeiro : J. Olympio, 1990.
- 18 CHNAIDERMAN, Miriam. Ensaio de psicanálise e semiótica. São Paulo : Escuta, 1989.
- 19 CONY, Carlos Heitor. Informação ao crucificado. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1972.
- 20 CRUZ, S. João da. Poesias completas. Lisboa : Assírio & Alvim, 1990.
- 21 _____. Cântico espiritual e outros poemas. Lisboa : Assírio & Alvim, 1982.
- 22 DARNTON, Robert. A arte de morrer. O Estado de S. Paulo. 12 dez. 1982. Cultura, n. 131. p. 14-16.
- 23 DREUILHE, Alain Emmanuel. Corpo a corpo: Aids: Diário de uma guerra. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1989.
- 24 FANINI, Angela Maria Rubel. O amor e a violência em A grande arte: uma abordagem estético-sociológica. Curitiba, 1991. Dissertação (Mestrado em Literatura). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.
- 25 FARACO, Carlos Alberto et alii. Uma introdução a Bakhtin. Curitiba : Editora Hatier, 1988.
- 26 FINKIELKRAUT, Alain. A derrota do pensamento. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1988.
- 27 FIORES, Stefano de; GOFFI, Tullo. Nuevo diccionario de espiritualidad. Madrid : Ediciones Paulinas, 1983.
- 28 FIORIN, José Luiz. Tendências da análise do discurso. Cadernos de estudos lingüísticos, Campinas, n. 19. p. 173-179, jul/dez. 1990.
- 29 FOUCAULT, Michel. História da sexualidade: a vontade de saber. 9. ed. Rio de Janeiro : Graal, v. 1, 1988.
- 30 _____. _____.: o uso dos prazeres. 6. ed. Rio de Janeiro : Graal, v. 2, 1990.
- 31 _____. _____.: o cuidado de si. 4. ed. Rio de Janeiro : Graal, v. 3, 1985(?).

- 32 FREND, W.H.C. O triunfo do pecado. O Estado de S. Paulo. 2 set. 1989. Cultura, n. 475. p. 1-3.
- 33 FRY, Peter; MACRAE, Edward. O que é homossexualidade. São Paulo : Brasiliense, 1983.
- 34 _____. O bissexual Guérin e a revolução sexual. Leia Livros, São Paulo, p. 21, out. 1980. Resenha de: GUÉRIN, Daniel. Um ensaio sobre a revolução sexual: após Reich e Kinsey. São Paulo : Brasiliense, 1980.
- 35 GOFFMAN, Erving. Manicômios, prisões e conventos. São Paulo : Perspectiva, 1974.
- 36 GOULEMOT, Jean-Marie. O efeito pornô. Jornal da Tarde, São Paulo, 23 mar. 1991. Caderno de sábado, p. 4. Entrevista.
- 37 GRAÇA, Antonio Paulo. A pátria de papel. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 30 mai. 1987. Idéias, p. 5.
- 38 HECKER FILHO, Paulo. Um tema crucial: aspectos do homossexualismo na literatura. Porto Alegre : Editora Sulina, 1989.
- 39 _____. Internato. In: DAMATA, Gasparino (org.). Histórias do amor maldito. Rio de Janeiro : Record Editora, 1967. p. 269-300.
- 40 JESUS, Santa Teresa de. Poesías. In: _____. Obras completas. Madrid : M. Aguilar, 1948. p. 707-721.
- 41 KEMPIS, Thomas de(?). Imitação de Cristo. 5. ed. Rio de Janeiro : J. Olympio, 1948.
- 42 KUCINSKI, Bernardo. Abertura, história de uma crise. São Paulo : Brasil Debates, 1982.
- 43 LISBOA, Luiz Carlos. O triunfo da morte. O Estado de S. Paulo. 21 mar. 1992. Caderno de Sábado, p. 1.
- 44 MACHADO, Irene A. Analogia do dissimilar: Bakhtin e o Formalismo russo. São Paulo : Perspectiva, 1989.
- 45 MAFFESOLI, Michel. A sombra de Dionísio. Rio de Janeiro : Graal, 1985.
- 46 MAINGUENEAU, Dominique. Análise do discurso: a questão dos fundamentos. Cadernos de estudos lingüísticos. Campinas, n. 19, p. 65-74, jul./dez. 1990.
- 47 MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. Sobre literatura e arte. São Paulo : Global Editora, 1979.
- 48 MATTOSO, Glauco. Manual do pedólatra amador: aventuras & leituras de um tarado por pés. São Paulo : Editora Expressão, 1986.

- 49 MAZEL, Jacques. As metamorfoses de Eros: o amor na Grécia Antiga. São Paulo : Martins Fontes, 1988.
- 50 MÍCCOLIS, Leila; DANIEL, Herbert. Jacarés & lobisomes: dois ensaios sobre a homossexualidade. Rio de Janeiro : Achiamé, 1983.
- 51 MISSE, Michel. O estigma do passivo sexual. Rio de Janeiro : Achiamé/Socii, 1979.
- 52 ORAISON, Marc. A questão homossexual. Rio de Janeiro : Editora Nova Fronteira, 1977.
- 53 PERRONE-MOISÉS, Leyla (org.). O Ateneu, retórica e paixão. São Paulo : Brasiliense/Edusp, 1988.
- 54 PEYREFITTE, Roger. As amizades particulares. Lisboa : Editora Ulisséia, 1945(?).
- 55 POMPÉIA, Raul. O Ateneu: crônica de saudade. São Paulo : FTD, 1991.
- 56 PORTINARI, Denise. O discurso da homossexualidade feminina. São Paulo : Brasiliense, 1989.
- 57 RAWET, Samuel. Homossexualismo: sexualidade e valor. Rio de Janeiro : Olivé Editor, 1970.
- 58 RIBEIRO, Renato Janine (org.). A sedução e suas máscaras: ensaios sobre Don Juan. São Paulo : Companhia das Letras, 1988.
- 59 ROLNIK, Suely. Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo. São Paulo : Estação Liberdade, 1989.
- 60 ROSENFELD, Anatol. O teatro épico. São Paulo : Perspectiva, 1985.
- 61 ROUANET, Sérgio Paulo. A razão cativa: as ilusões da consciência: de Platão a Freud. São Paulo : Brasiliense, 1985.
- 62 SCHNEIDER, Michel. Ladrões de palavras. Campinas, Editora da Unicamp, 1990.
- 63 SCHWARZ, Roberto. O Ateneu. In: _____. A sereia e o desconfiado. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1981.
- 64 SCIADINI, Patrício. San Juan de la Cruz, o poeta de Deus. São Paulo : Palas Atenas, 1989.
- 65 SENRA, Angela. Santa Teresa de Ávila. São Paulo : Brasiliense, 1983.

- 66 SHELLER, Jeffrey L. Os dogmas do sexo. Jornal da Tarde. São Paulo, 29 jun. 1991. Caderno de Sábado, p. 6.
- 67 SOUZA, Okky de. Tesouro da nação. Veja, São Paulo, n. 48, p. 110-112, 25 nov. 1992.
- 68 STAM, Robert. Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa. São Paulo : Editora Ática, 1992.
- 69 _____. Bakhtin e o cinema. Folha de S. Paulo, 12 fev. 1988. Folhetim, n. 575, p. b-5-b-11.
- 70 SUPPLY, Marta. Homossexualismo é uma doença? Isso "pega"? Folha de S. Paulo, 4 jul. 1982. Mulher, p. 9.
- 71 SUSSEKIND, Flora. Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 1985.
- 72 _____. Ficção 80: dobradiças & vitrines. Revista do Brasil, Rio de Janeiro : Ano 2, n. 5, p. 82-89, 1986.
- 73 TELLES, Sérgio. O gozo místico. Folha de S. Paulo, 22 out. 1988. Folhetim, n. 614, p. G-5-G-7.
- 74 _____. Espelho, espelhos. Folha de S. Paulo, 11 mar. 1989. Folhetim, n. 634, p. G-5-G-7.
- 75 TEZZA, Cristovão C. Os vivos e os mortos, de W. Rio Apa: visão de mundo e linguagem. Florianópolis, 1987. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina.
- 76 TREVISAN, João Silvério. Testamento de Jônatas deixado a David. São Paulo : Brasiliense, 1976.
- 77 _____. Vagas notícias de Melinha Marchiotti. São Paulo : Global Editora, 1984.
- 78 _____. As incríveis aventuras de El Cóndor. 6. ed. São Paulo : Editora Moderna, 1984.
- 79 _____. Em nome do desejo. 2. ed. São Paulo : Editora Max Limonad, 1985.
- 80 _____. Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. 2. ed. São Paulo : Editora Max Limonad, 1986.
- 81 _____. Nas asas do anjo azul. Folha de S. Paulo, 20 mar. 1987. Folhetim, n. 528, p. B-2-B-3.
- 82 WAHBA, Líliliana Liviano. Masculino ou feminino? Jornal da Tarde. São Paulo, 30 set. 1989. Caderno de Sábado, p. 2.
- 83 WILLIAMS, Tennessee. Memórias. Rio de Janeiro : Editora Nova Fronteira, 1976.