



o **SEXO** em **quatro** atos no romance *em nome do desejo*, de **JOÃO** silvério trevisan

Samuel Lima da Silva*

Resumo

O romance *Em nome do desejo* (1983), do paulista João Silvério Trevisan, estratifica o sexo em quatro atos, mais necessariamente instâncias reguladoras do desejo homoerótico dentro da narrativa em questão. No rastro dessa dinâmica narratológica, o presente artigo investiga como se dão os mecanismos de constituição da relação sexual entre os protagonistas, elencando questões como a descoberta do corpo e do gozo, bem como de si mesmo.

* Doutorando em Estudos Literários na Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT. Bolsista da Capes. E-mail para contato: samuells@live.com.

Palavras-chave:

Em nome do desejo; João Silvério Trevisan; Sexo; Corpo.

Abstract

The novel *Em nome do desejo* (1983), by João Silvério Trevisan (São Paulo, Brazil), stratifies sex in four acts, more precisely four regulatory instances of homoerotic desire within the narrative at issue. Following this narratological dynamics, this paper inquires how the sexual relationship between the protagonists is structured, by addressing issues such as the discovery of the body and the erotic fruition as well as the discovery of oneself.

Keywords:

Em nome do desejo; João Silvério Trevisan; Sex; Body.

O mundo imaginado e o mundo afanado – Percepções

O romance de João Silvério Trevisan, *Em nome do desejo*, situa o leitor em uma estruturação do sexo que se divide em quatro atos. Antes, contudo, a narrativa constrói situações que servem de prelúdio às respectivas instâncias. Referimo-nos, nesse enquadramento, ao universo particular que o protagonista Tiquinho constrói devido ao seu estado amoroso. As atitudes do personagem são, quase sempre, precedidas de um estado de êxtase emocional, de elevação espiritual, que culminam, na maioria das vezes, num processo de degradação futura, pois o romance acaba por desenvolver uma concepção de que aquilo que se imagina e/ou idealiza dificilmente encontra consumação. No protagonista, esse pós-imagético se dá em vias de desolação.

Concebemos a existência de Tiquinho em duas realidades: a do plano real e a do imaginário, as quais intitulemos *mundo imaginado* (aquele se projeta como uma válvula de escape do real) e *mundo afanado*, que se dá no pós-imaginário, que é roubado, tirado do protagonista, deixando-o emocionalmente instável. Temos, portanto, um Tiquinho que, situado no primeiro plano, se condiciona a um estado lúdico e farsesco, o que, por sua vez, se esvai rapidamente, seja pelo ambiente em que se encontra ou pela armadilha arquitetada por ele ao fim do romance. Para compreender melhor a perspectiva amorosa do relacionamento entre os protagonistas, buscaremos subsídio na concepção de Barthes acerca do sujeito amoroso e em sua sistematização.

Quando se trata do imaginário de Tiquinho, moldado como um perigoso jogo entre sedução e agonia, a figura barthesiana que trazemos é a do **exílio do imaginário**. Sobre ela o autor escreve que, “decidindo renunciar ao estado amoroso, o sujeito se vê, com tristeza, exilado de seu imaginário” (2003, p. 185). Não há no romance, ao menos por parte do protagonista, a ideia de renunciar à paixão por Abel: é Abel que, do alto de sua inabalável postura, passa a ignorar o amante, suas aproximações e os presentes que oferece. Leiamos um trecho de Barthes acerca do imaginário:

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

No luto do real, é a “prova da realidade” que me mostra que o objeto amado cessou de existir. No luto amoroso o objeto não está nem morto nem afastado. Sou eu quem decide que sua imagem deve morrer (e nesta morte, irei talvez ao ponto de escondê-la dele próprio)

(*Ibidem*, p.185-86 – itálico do autor).

Após o conflito final do romance, há a parte da despedida. O que ocorre, na verdade, não é uma separação, mas um espetáculo de dor e perda. Conforme o que escreve Barthes a respeito do delírio amoroso, percebemos precisamente no romance o momento no qual essa perda ocorre, sendo nela que Abel entra em cena, que o romance toma corpo e o estado de imaginação de Tiquinho fica mais intenso. Nela também o delírio de Tiquinho, na mesma proporção que aumenta, perde-se:

— *Tiquinho sonhava com Abel?*

— **Sonhava de olhos abertos.** Imaginava-se perdido na floresta, rodeado por bichos e cobras enormes. Então Abel aparecia pelado como Tarzã e o salvava. Em sinal de gratidão, Tiquinho dava-lhe um beijo muito puro. Abel retribuía. Mas então Tiquinho era acordado pela campainha do Prefeito de Disciplina no fim do estudo (TREVISAN, 1983, p. 150 – grifo nosso).

Para perceber o estado amoroso que engendra o personagem é necessário nos atermos às condições emocionais ligadas ao ambiente em que ele se encontra. No trecho descrito acima, o que se apreende é o estado de elevação imaginária do protagonista que sofre, sendo quase uma paixão doentia, fulminante, principalmente por se dar entre meninos que beiram a adolescência, em pleno despertar do sexo e em ebulição hormonal. Abel, na imaginação eloquente do amado, surge sempre como um herói romântico, sob a perspectiva da salvação, ora na figura de Tarzã, ora na de um anjo redentor de longas asas capaz de levá-lo a outro mundo com distintos significados e sensações.

Entre o mundo imaginado e o afanado, a permanência do protagonista se dá quase completamente no primeiro. Como a narrativa é feita em primeira pessoa, temos acesso somente ao constructo imaginário do protagonista Tiquinho, sendo a presença de Abel Rebelbel o fio condutor de toda a trama que se desencadeia. A figura do **incognoscível** surge, assim, como outra determinante no processo de assimilação da estrutura imaginária e situacional que os personagens padecem. Barthes escreve que essa figura se caracteriza por “esforços do sujeito amoroso para compreender e definir o ser amado ‘em si’, como um sujeito com distúrbios de caráter, psicológicos ou neuróticos, independentemente dos dados particulares da relação amorosa” (2003, p. 216). Há uma busca de Tiquinho por não apenas compreender-se, mas principalmente por compreender o amado, como se a partir desta compreensão surgisse algo que o tornasse inseparável de Abel. É por esse esforço, por essa luta, que uma série de equívocos é cometida, levando o convívio de ambos a um desgaste que, pelas contingências, não seria reparável.

A amizade é uma das premissas reguladoras do homoerotismo na narrativa, sendo ainda um prelúdio da relação amorosa entre os personagens. Reiteramos essa hipótese e ainda a aproximamos do que aqui se discute como a presença do incognoscível, pois uma está intimamente ligada à outra. Se a amizade é o predecessor da trinca homoerótica, a questão da busca pela compreensão, pelo entendimento do corpo, da alma e do coração, vem como uma avalanche para Tiquinho, como um furor que o situa em um universo particular cujos pilares são calcados na estética da dor. O caminho que ambos os personagens percorrem é de espinhos, não só porque estão catalisados em uma relação homoerótica, mas principalmente por estarem imersos em tudo aquilo que agrava as dificuldades das relações homoeróticas: a religião, a juventude e uma época social

conturbada. Por esses fatores, o incognoscível vem unido do pior dos castigos para o sujeito amoroso: o de não encontrar respostas, de não decifrar o enigma de si mesmo e daquilo que se espera do outro.

Franconi realiza um estudo sobre as relações entre erotismo e poder, destacando um fator importante dentro do contexto analítico aqui concebido:

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

O autor, que mobiliza o termo *homossexualismo*, traz a nomenclatura de *clandestinidade* para o campo das relações homossexuais. As *dimensões peculiares* às quais Franconi alude também podem ser exemplificadas pelo romance de Trevisan. Quando pensamos um estudo sobre um romance homoerótico, pensamos um estudo sobre as ideologias que cercam o processo de criação artística do autor, o movimento político no qual este está inserido, suas preocupações, causas, engajamentos – pois a questão do homoerotismo, mesmo em faces literárias, vem sempre precedida de uma carga ideológica intensa. É necessário que se pense o romance como um espaço a ser compreendido, e o texto, como um reduto de vazios a preencher.

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

Figura deliberativa: o sujeito amoroso se pergunta se não deve declarar ao ser amado que

o ama (não é uma figura de confissão), mas em que medida deve esconder-lhe as “perturbações” (as turbulências) de sua paixão: seus desejos, suas misérias, em suma, seus excessos (em linguagem raciniana: *seu furor*) (2003, p. 151– itálico do autor).

Antes da explicação sobre o porquê da imposição dessa figura barthesiana, iremos nos deter na discussão de um trecho do romance que bem explica a presença desses *óculos* a que o autor se refere. No capítulo “Do mistério da santíssima paixão”, Abel entra no jorro de lembranças relacionadas a Tiquinho. É o protagonista o responsável por apresentar o seminário ao jovem novato, sendo pela parceria estabelecida nesse primeiro contato que a relação entre ambos se desenvolve. Como a figura em exposição é caracterizada pelo ato de se *esconder*, de não dar evidências claras da paixão, o que se nota na narrativa é a forma como a arquitetura do se *esconder* se materializa, se configura.

No início da paixão, ainda em dúvida sobre a verdade desse sentimento, Tiquinho mantinha um diário no qual descrevia detalhadamente o que vinha sentindo, mas, com medo de se revelar demais, passou a evitar que Padre Marinho lesse seus escritos¹. O diário, fonte primária de exposição sentimental, é o ponto de partida para um medo que se apossa do personagem, pondo-o em situação de recolhimento, pois o próprio medo de revelar os sentimentos parece-lhe mais vergonhoso que estar apaixonado.

Nesse mesmo tempo inicial do romance, em uma aula de Português, Tiquinho redige um texto em que, movido pela sua imaginação fértil, descreve Abel. Tal redação é a segunda manifestação amorosa do personagem, novamente assolada pelo medo de ser descoberto pelo colega. O texto descreve Abel como um elegante

toureiro, de corpo perfeito e mãos firmes. O exercício não era para ser lido, mas, em função da beleza texto, o professor lê determinados trechos na sala. Em seguida:

Abel olhou para Tiquinho com um jeito de perplexidade que não escondia a lisonja e a conivência. Enrubescido, Tiquinho desviou o olhar daquele poço negro. Em todo caso, mais tarde Abel veio perguntar-lhe se Pablo não era ele. Tiquinho titubeou, engasgou e soltou um não com todas as inflexões de um sim. Depois virou inesperadamente as costas e se retirou em pânico. Já não sabia por qual terreno adentrava (TREVISAN, 1983, p. 147).

A narrativa é cuidadosa ao demonstrar como personagens com inclinações homoeróticas, vivendo na margem, vivenciam esse momento de flerte. O pânico, o medo, os terrenos inóspitos do coração são elementos que configuram a presença dos óculos escuros que Barthes comenta. No mundo imaginado por Tiquinho, personagem que tem certa dificuldade em dissociar o real do imaginário, é necessário que haja, para além do olhar amoroso, um artifício que o proteja, mesmo que enganosamente, das mazelas e cruzezas da vida real. Os óculos escuros são para Tiquinho um escurecimento da realidade opressiva, uma espécie de capa da invisibilidade, como a das narrativas fantásticas, que o protege de ser descoberto.

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

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

nome científico: enamoramento) (Barthes, 2003, p. 301– itálico do autor).

Embora num primeiro momento pareça curioso trabalharmos a figura da sedução, haja vista que o romance possui esse elemento como expressão pungente dentro da diegese, é necessário que não a tratemos como elemento comum ou superficial, banalizando-a. Em primeiro lugar, sedução e erotismo devem ser entendidos como termos distintos, principalmente no que tange ao literário. Barthes compreende a sedução não apenas como algo inicial, mas também como uma cadeia situacional na qual o sujeito amoroso, desde o primeiro momento em que encontra o amado, torna-se capturado por ele.

Com essa figura chegamos a um ponto determinante da discussão sobre esses dois mundos que Tiquinho permeia, pois é por ela que a imaginação do personagem flui num ritmo extremamente intenso. Desde o primeiro instante, quando Tiquinho viu Abel chegar com as malas ao seminário, o mundo real sofreu transformações, transpondo o personagem, agora embevecido pela paixão recente, para um mundo que seria roubado de si. Uma passagem, em particular, chama a atenção por mostrar o protagonista numa situação imagética. Referimo-nos ao momento em que este flerta com um jovem seminarista no momento de culto, na capela. Tal momento se dá na primeira parte do romance, antes da entrada de Abel, o que nos faz perceber que esse trânsito de Tiquinho pelos seus mundos particulares já existia antes mesmo do seu *enamoramento* por Abel, ou seja, era anterior à *paixão à primeira vista* por aquele que, além de seu amado, é também algoz.

A última inflexão será feita através da figura das **ideias de suicídio**, que, em nossa perspectiva, é uma alegoria do ato final do romance. Trata-se de uma figura ligada à

errância, sobre a qual Barthes esclarece que, “no campo amoroso, a vontade de se suicidar é frequente: um nada a provoca” (*Ibidem*, p. 143). Se o desfecho do plano culminou na expulsão de Abel, há que se perceber, com mais clareza, que a partida de Abel traz Tiquinho de volta ao real de forma abrupta.

Tiquinho, sentindo-se culpado pelo ocorrido, tem vontade de ver o amado para pedir-lhe perdão, o que seria impossível, pois “Abel entrou em regime de incomunicabilidade” (TREVISAN, 1983, p. 220), tendo iniciado uma espécie de quarentena. Esse isolamento acaba por deixar os outros seminaristas em estado de pânico. A ideia de morte surge em meio ao desespero amoroso:

— *Quais eram os planos?*

— **A morte de Abel e seu suicídio simultâneo.**

Tendia mais para o fogo: incendiaria o quarto de Abel e morreria com ele. No final das contas, optou por passar uma noite debaixo da chuva fria de fim do outono. E assim fez, em pé no meio do campo de futebol. Ali, encharcado no desespero, **desejou apanhar uma pneumonia para morrer de amor** – como nos dramas antigos, talvez (*Ibidem*, p. 223 – grifo nosso).

O personagem nada consegue com seu desejo de morte. No dia seguinte, assiste à partida de Abel junto aos pais, ainda imaginando que ele os largaria e correria em sua direção. Abel desaparece da narrativa da mesma forma que entrou. É nesse momento que Tiquinho entra em choque, correndo para o porão e se autoflagelando. Não fala mais uma palavra, vivendo os dias subsequentes em estado catatônico. Esse período de degradação – um período de silêncio, choque, crises de tremores no corpo – é como o retorno de Tiquinho à

realidade: o mundo que conhecera desde os braços de Abel, e que lhe parecera o paraíso, lhe é roubado; ele deve aterrissar de volta a seu mundo normal, com longos corredores, altos muros e metódica rotina.

O sexo em quatro atos

Embora o sexo figure entre as necessidades básicas do ser humano, os indivíduos exercem de diversas formas sua sexualidade, sendo ela uma materialização do desejo, da vontade de adentrar o outro. Nas palavras de Bragato: “o sexo está em nosso cérebro – um cérebro, aliás, por excelência ‘caçador e acasalador’, que desenvolveu ferramentas de corte e sedução para envolver e entreter parceiros sexuais” (2006, p. 91). Em certas passagens do romance de Silvério Trevisan, a sexualidade, normalmente ligada ao desejo homoerótico, prende-se ao florescer da adolescência. Não nos referimos apenas ao sexo entre os protagonistas, mas a uma questão manifesta ao longo do romance, direcionada também aos personagens secundários. Se a *inquisição dos doze* (provavelmente uma orgia praticada entre um grupo de seminaristas) não foi especificada pelo narrador, pois este mesmo não sabia em detalhes o ocorrido, a primeira descrição de como se vivia o sexo no seminário é dada ao leitor pelo narrar da masturbação.

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

—Podia se falar em verdadeira epidemia, na verdade. Masturbar-se era não apenas “bater punheta”, mas também “matar jacaré” e “tocar bronha”. Naquele tempo, o terror do fogo eterno equiparava-se à impetuosidade com que o magma jorrava dos pequenos corpos ansiosos de santidade e prazer (TREVISAN, 1983, p. 74).

A masturbação no seminário era como uma pandemia, uma maneira de exercitar o pecado que os padres diariamente incitavam os protagonistas a esquecer. É uma parte da narrativa em que podemos perceber como o desejo sexual era extravasado, posto em vias de expulsão. O narrador memorialístico retoma com riqueza de detalhes as formas de masturbação² que os seminaristas praticavam, além dos locais e das maneiras de excitação.

Como anunciado, o interesse do artigo gira em torno da assimilação do tema do sexo, estando este alicerçado em quatro atos. Essas etapas são construídas por meio de instâncias, ou seja, a partir de inflexões do desejo homoerótico na narrativa. Aqui, vamos investigar esses passos da relação sexual na forma narratológica do texto trevisaniano. A *masturbação* é o primeiro dos atos que configuram a concepção de sexo na diegese.

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

— *O sexo era onipresente, naqueles tempos?*

— **Além de onipresente, o sexo ali era polivalente**, como se viu, mesmo contra a vontade inflexível e, muitas vezes, a ira manifesta de Deus. Os sermões insistiam sobre isso, as palestras regulares do Reitor e do padre espiritual também. A pureza era a virtude que

fertilizava o terreno das outras (*Ibidem*, p. 76 – grifo nosso).

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

Uma vez que ela não passa de um fenômeno da natureza, somente o poder que é mais forte do que a natureza pode nos libertar dela: a graça. Por isso, a não-poluição é a marca da santidade, selo da mais elevada castidade possível, benefício que não se pode esperar, não adquirir. O homem, por seu lado, deve permanecer em relação a si mesmo em um estado de perpétua vigilância quanto aos menores movimentos que podem se produzir em seu corpo ou em sua alma (FOUCAULT, 2001, p. 115).

A posição analítica do autor esclarece aspectos da perspectiva romanesca, pois, mesmo afirmando se tratar de um fenômeno da natureza humana, ele alia isso à noção de castidade, tão presente no romance de Silvério Trevisan. Quando Tiquinho acorda “ostentando uma enorme mancha na calça do pijama” (TREVISAN, 1983, p. 118), não é um medo banal que o personagem sente, mas

um desespero profundo, somado ao desconhecimento do próprio corpo. Em uma interessante comparação, o personagem olha seu esperma “como Caim teria olhado o sangue do seu irmão” (*Ibidem*, p. 118). Não basta que os personagens estejam em completo processo de castidade, é necessário que eles isolem seus pensamentos e os concentrem, quase por completo, em Deus e nos estudos de formação acadêmica.

Aportamos, portanto, no segundo ato: a ideia de Cristo³, mais necessariamente a imagem de Jesus Cristo que predominava na mente de Tiquinho. É nela que se concentra o segundo movimento que configura a presença do ato sexual no romance, pois através da masturbação vem a culpa e, por esta, o acolhimento em Jesus, como um protetor, um bálsamo. Não são necessárias delongas sobre o poder de imaginação que o personagem possuía, pois o sagrado no romance vem moldado em tons eróticos, mas é preciso ter cuidado na argumentação para não cair na perigosa interpretação de que o autor e/ou o narrador constrói um Deus homossexual. Distante disso, o que consideramos aqui é que, no imaginário de um jovem Tiquinho, Jesus Cristo se presentifica ora como redentor de seus pecados, ora como aprovador de sua relação amorosa.

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

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

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

Através desses e de outros questionamentos a homerotização de um Cristo imaginado pelo personagem se concretiza. Eros exerce influência direta na construção da percepção imagética do Messias, alicerçando o sexo dentro do romance como algo ligado não somente ao corpo, mas também ao espírito. Pode-se compreender a posição do protagonista como o que Dumoulié (1999, p. 283) descreve como *desejo forte*; aquele se desfaz nos atos da carne e vibra com as sensações do delírio. É por meio desse desejo intenso, forte e profundo, que o personagem sorve as delícias do corpo de Abel, de sua pele, de seu suor.

Tiquinho tentava ao máximo, munido por um desejo vigoroso, absorver as mínimas corporificações de Abel. Era deste modo, encantado pela pele do amado, que ele empreendia buscas ao Santíssimo, local onde Abel fazia as orações e onde Tiquinho buscava pequenos pedaços da pele do amante e “ia recolhendo, com incontida euforia, os pedacinhos de Abel” (TREVISAN, 1983, p. 149). Além da busca desenfreada por pequenos pedaços do companheiro, o personagem também supria seu desejo de outras maneiras: quando não roubava sua pele, acordava no meio da noite e “ia até o armário de Abel, onde afundava a cara em sua camisa usada, aspirando longamente aquele cheiro de suor forte que o enchia de delícias” (*Ibidem*, p. 148). O narrador-memorialista descreve, sem espaços para julgamentos, as formas pelas

quais buscava estar mais próximo de Abel, mostrando ao leitor as empreitadas inocentes e eloquentes do jovem apaixonado.

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

Bataille (2013, p. 116) aborda a questão da beleza no contexto do erotismo e, dentre outros pontos, argumenta que a beleza é de cunho extremamente subjetivo, variando de acordo com o indivíduo que a aprecia. O autor constrói uma argumentação na qual avalia o contexto do belo sempre condicionado a uma espécie de animalização do indivíduo, como se a visão da beleza humana estivesse interligada à condição animal. Para abordar essa questão, ele utiliza-se do sexo feminino como matéria e afirma que a imagem da mulher não seria catalisadora de desejo se não tivesse em si um aspecto animal. Percebemos, portanto, que a sexualidade humana, para Bataille, está intimamente ligada ao instinto, a uma animalização da qual o homem é fruto, não podendo se esquivar dessas condições.

Bataille demonstra, enfim, que a sexualidade humana é instintiva, associada a uma questão mais animal que filosófica. As reflexões do autor nos aproximam das visões de Tiquinho, pois em um dos passeios comunitários à praia organizados pelos Prefeitos das Disciplinas, o personagem observa o colega, de longe, correr de corpo molhado, como se Abel fosse uma espécie de elemento surreal que pairasse sobre o espaço litorâneo. O olhar que o personagem direciona ao outro é

como uma escapatória ao fato de não tê-lo fisicamente, pois este ato é o que precede a união de fato entre ambos.

Por último, se descortina o derradeiro dos quatro atos configuradores do sexo no romance. Nada mais natural que este corresponda ao sexo propriamente dito, à relação sexual entre os personagens. Após a trinca iniciatória, há o envolvimento amoroso, o desejo em chamadas, a fusão dos corpos.

O sexo no romance *Em nome do desejo* é, conforme visto no decorrer deste texto, uma representação do poder masculino. Tiquinho é a representação do *passivo*, e Abel, do *ativo*. Esses papéis são bem delineados na trama, mas acabam por impor ao protagonista uma espécie de tristeza, como se fosse obrigado por toda a eternidade a subjugar-se a Abel:

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

— **A mesma entre o macho (Abel) e a fêmea (Tiquinho), coisa que o torturava e enchia de ressentimentos.** Por exemplo, temia muito compreensivamente que Abel o deixasse de amar e não o respeitasse mais ao comprovar que seu amigo não passava de um fresquinho (TREVISAN, 1983, p. 194 – grifo nosso).

A divisão dos papéis é exata, sem redomas, deixando clara ao leitor a ideia de poder entre os amantes. Já se nota, partindo dessa narração, que a manifestação estética que o sexo atinge na narrativa não é contemplativa ou pura. Ela surge como pecaminosa, transgressora; trata-se de um sexo proibido, corrosivo, observado a todo instante pelas estátuas de anjos ao longo do seminário.

A despeito da culpa de Tiquinho, a relação sexual ficou-se em sua memória, em seu próprio corpo, feito cicatriz. Não foi apenas por curiosidade que os jovens violaram a regra da castidade e não se tornaram *eleitos*: foi pelo desejo, pela ânsia por algo que já se previa indissolúvel, demasiado forte. As marcas desse passado, não por acaso, pesam no protagonista, fazendo-o regressar ao local não somente da edificação, mas das ruínas do seu relacionamento amoroso. O ato de narrar condicionado ao ato de reviver.

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Tradução: Marcia Valeria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

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

BRAGATO, Marcos. Uma perspectiva evolucionária para o Homoerotismo masculino. In: GREINER, Christine; AMORIM, Claudia (org.). *Leituras do sexo*. São Paulo: Annablume, 2006, p. 79-112.

DUMOULIÉ, Camille. *O desejo*. Petrópolis: Vozes, 2005.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

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

TREVISAN, João Silvério. *Em nome do desejo*. São Paulo: Max Limonad, 1983.

_____. Testamento de Jônatas deixado a David. In: *Testamento de Jônatas deixado a David*. São Paulo: Brasiliense, 1976, p. 85-93.

Notas

1 "Ali estavam relatadas as suas alegrias, inquietações e pensamentos sobre Abel" (TREVISAN, 1983, p. 143-44).

2 Não associamos a masturbação com um elemento homoerótico, mas a compreendemos como fator corroborante para a configuração da ideia de sexo que a história concebe.

3 O autor desenvolve narrativa semelhante no conto *Testamento de Jônatas deixado a David*, publicado em 1976, em livro homônimo. Vide referências bibliográficas.