

OS ESPAÇOS DOS CORPOS E DAS PERFORMANCES EM *A IDADE DO OURO DO BRASIL* E EM *NOME DO DESEJO* DE JOÃO SILVÉRIO TREVISAN

Margareth Torres de Alencar Costa¹

Roberto Muniz Dias²

RESUMO

O presente artigo visa analisar duas obras do escritor João Silvério Trevisan sob o olhar do enclausuramento disciplinador do seminário, sob a ótica do *quadriculamento* Foucault (2014) e da performatividade em Butler (2019). Apesar de terem sido escritas em tempos diferentes, Trevisan reafirma os espaços de enclausuramento e performatividade nas obras *Em nome do desejo* de 1985 e *A idade de ouro do Brasil* de 2020. Em ambos os romances enfrentamos os espaços das plantas baixas que norteiam as pegadas destas personagens e da visão estereotipada dos corpos que transgridem a norma social e religiosa.

Palavras-chave: Corpos queer, João Silvério Trevisan, Performatividade.

1 Universidade Estadual do Piauí (UESPI). E-mail: margarethtorres@cchl.uespi.br

2 Universidade Federal do Piauí (UFPI). E-mail: robertomunizdias@gmail.com

ABSTRACT

This article aims to analyze two works by the writer João Silvério Trevisan from the perspective of the disciplinary enclosure of the seminar, from the perspective of Foucault (2014) and performativity in Butler (2019). Despite being written at different times, Trevisan reaffirms the spaces of enclosure and performativity in the works *In the Name of Desire*, 1985 and *The Golden Age of Brazil*, 2020. In both novels, we face the spaces of the floor plans that guide their footprints. characters and the stereotyped view of bodies that transgress social and religious norms.

Keywords: Queer bodies, João Silvério Trevisan, Performativity.

ESPAÇOS E CORPOS

Trevisan tem um fascínio por plantas de arquitetura dos espaços de controle dos corpos. Não se trata bem de um desejo, mas certamente de um olhar de estranhamento e pertencimento - e por que não de contestação? - devido a sua própria construção sobre/nos espaços de produção de sua sexualidade. Observamos este escrutínio nas duas obras: *A idade de ouro do Brasil* e *Em nome do desejo*, o uso de fotografias que revelam e detalham as plantas baixas dos locais onde a ação das personagens se desenrolam. Em *A idade de ouro do Brasil* podemos observar como a mansão solar das rosáceas serve de palco para a performance das travestis. Já *Em nome do desejo* encaramos o espaço do seminário como espaço de disciplinamento e controle de corpos e almas.

Segundo Foucault “a disciplina ‘fabrica’ indivíduos; ela é a técnica específica de um poder que toma indivíduos ao mesmo

tempo como objetos e como instrumentos de seu exercício” (FOUCAULT, p. 167, 2014). A vigilância e punição, assim, podem ser usadas para controlar os tipos de discurso permitidos e para reprimir aqueles que desobedecem às regras estabelecidas. Por outro lado, encontramos na arquitetura dos espaços disruptivos de sexualidades não hegemônicas, possibilidades de acesso, de trânsito e performances ininteligíveis a esses olhos de vigilâncias. Espaços que também norteiam as pesquisas, denominadas de heterotopias de espaço de Foucault:

Os lugares que a sociedade dispõe em suas margens, nas paragens vazias que a rodeiam, são antes reservados aos indivíduos cujo comportamento é desviante relativamente à média ou à norma exigida”. (FOUCAULT, 2013, p. 22)

E por que não dizer que existem espaços de necessidade utópica para desempenho seguro e pacífico de sexualidades diferentes do sistema sexo-gênero determinante? Há espaços como ponto de prostituição, saunas, boates, parques de pegação e outros tantos que podemos resumi-los aos guetos. Estes espaços estão fora da vigilância panóptica dos censores e da norma. O aparato social que determina os lugares de acesso e permissão dos corpos sociais aceitos, não consegue atingir a utopia localizada das heterotopias mencionadas.

Toda esta tecnologia de controle dos corpos seja por meio de instrumentos legais, seja por conta da norma social, são visitados nas duas obras de João Silvério Trevisan. Ao adentrarmos estes espaços das urdiduras, adentramos também performances

construídas pelos espaços. Como afirma Preciado, “se a arquitetura é uma tecnologia para fabricar o espaço social, então os corpos também podem ser entendidos em termos arquitetônicos” (PRECIADO, 2022, p. 11).

A IDADE DE OURO DO BRASIL: PODER, POLÍTICA E TRAVESTILIDADE

Segundo Trevisan, os seus romances *Ana em Veneza* (1994), *Rei do cheiro* (2009) e *A idade de ouro do Brasil* (2019), fecharam um ciclo de uma trilogia de Exílio Brasileiro. Esta afirmação foi feita numa conferência proferida pelo autor no dia 28 e outubro de 2019, na sede do Instituto Vera Cruz, em São Paulo. A palestra se intitulava: As funções da escrita e os tempos de ódio. João Silvério Trevisan sofreu as agruras do regime militar de 1964, sendo um dos muitos exilados pelo regime àquela época – não apenas pela questão ideológica, mas também por conta de sua sexualidade. Não seria estranho se ele não pontuasse essas questões em suas obras. Mas antes de ser apenas um cronotopos deduzível, ele nos fornece análises apuradas do nosso Zeitgeist nestas obras mais recentes. A questão política do extremismo de direita e de repressão dos regimes totalitários sempre recheiam seus romances e suas palestras que realiza em todo o Brasil. Então, a partir desta situação temos indicativos de que o compromisso com a realidade do Brasil, em seu viés político e socioantropológico, é um *leitmotiv* presente na obra do autor. De fato, *A idade de Ouro do Brasil* é um livro sobre política no governo e política dos corpos LGBTs. A narrativa gira:

...em torno de um grupo de políticos e

empresários oportunistas que se reúne para fundar um partido, com o propósito de maior inserção no poder político do país. Ao final dos trabalhos, convidam uma trupe de travestis para alegrá-los com uma festinha regada a drogas e sexo “fora dos trilhos”. (TREVISAN, p. 122, 2019).

Embora o caráter fortemente político: “fiz sérias atualizações à narrativa, trazendo a ação para o auge do governo Lula, em 2009, em meio às inovações políticas, como maior preocupação social, e novidades tecnológicas, como a internet”. (TREVISAN, p. 122, 2019), outras questões sociais são trazidas na urdidura do autor. De fato, há uma forte demarcação deste espaço político na obra com o intuito de contrapor as realidades econômicas e sociopolíticas daquele tempo e que reverberam na atualidade. As ideologias e políticas (de estado, de governo e dos corpos) se confrontaram no campo das ideias e das ações. Há cenas memoráveis dos acirramentos partidários em que a esplanada dos ministérios teve “muros” dividindo em duas alas tais manifestações, que aconteceram em 2016, 2018 e 2020. Para além da política, as questões de gênero e sexualidade sofreram bastante ataques por conta da mudança de governo registrada pelo autor durante o governo Lula. Neste diapasão, Trevisan vai colocar, como em protesto, o protagonismo, em tom quase profético, de personagens travestis.

O livro é aberto com uma planta baixa do Solar das Rosáceas – mais uma vez o autor utiliza o recurso das plantas arquitetônicas, seguindo talvez um estrutura de pensamento da célula, do lugar de performance e de escrutínio disciplinar. Segundo Foucault (2014) o *quadriculamento* deve dizer onde encontrar cada

indivíduo. A planta acima, então, regista cada canto da mansão, onde se deflagra toda a urdidura deste romance/roteiro, tanto as de cunho político como as de cunho ontológico das personagens. É quase inefastável a semelhança que esta mansão tem em relação à Manderley³, do filme *Rebecca* de Alfred Hitchcock. Ambas estruturas arquitetônicas ganham vida, como se fossem verdadeiros espaços antropomórficos nas narrativas. Aqui o Solar das Rosáceas ganha dimensões para além de sua estrutura residencial e passa a compor um cenário oracular e sepulcral ao mesmo tempo. Este romance, então adaptado, mantém as características do roteiro não somente pelas cenas narrativas construídas com potencial fílmico, mas também pela estrutura formal com a qual cada capítulo é encabeçado. O autor utilizou a expressão ‘sequencial’ seguida de números, como se fosse, de fato, as tomadas cênicas de um roteiro de filme.

Nos sequenciais 1 e 2, Trevisan nos apresenta parte da trupe de travestis que estão prestes a se deslocar para o Solar das Rosáceas. Neste momento, já se delineia alguns aspectos importantes das personagens a serem paulatinamente apresentadas, mas já nos incita a perceber o linguajar (pajubá)⁴ adotado pelas Afrodites da Paulicélia. Esta linguagem funciona como uma espécie de dialeto

3 [https://en.wikipedia.org/wiki/Rebecca_\(1940_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Rebecca_(1940_film))

4 Também chamada de bajubá (com “b” ao invés de “p”), a linguagem pode ser definida como o “repertório vocabular e performativo de certa parcela da comunidade LGBT (Lésbicas, Gays, Bissexuais e Transexuais), explicou à SUPER Carlos Henrique Lucas Lima, professor da UFOB (Universidade Federal do Oeste da Bahia) e autor do livro *Linguagens pajubeyras: re(ex)istência cultural e subversão da heteronormatividade*. “É uma série de palavras que tem sua origem no nagô e no iorubá [grupos étnico-linguísticos africanos], e considera apropriações linguísticas feitas por homossexuais e travestis.” Tanto o nagô quanto o iorubá, falados em países da África Ocidental, chegaram ao Brasil com escravos africanos. Disponível em <https://super.abril.com.br/cultura/o-que-e-o-pajuba-a-linguagem-criada-pela-comunidade-lgbt/>. Acessado em 11/05/2020.

paralelo a nossa língua, revelando suas características marcantes: a localidade do gueto e o uso pra comunicação (como resistência e subversão) pelas travestis.

Lili e Grinalda se apressam a pedir proteção, em conjunto:

– Laroîê, Exu, meu pai! Patakori, Ogum!

– Laroîê, Exu! Eparrei, Iansã, minha mãe! (TREVISAN, p. 23, 2019).

Entre o sequencial 2 e o 3, o autor faz a descrição do ‘*dramatis personae*’, como se fosse um memorial descritivo dos personagens do filme – geralmente este instrumental de apresentação das personagens faz parte dos roteiros de cinema. Neste momento há uma pausa na narrativa para adentrarmos o mundo de cada uma das travestis.

(...) os profetas eram perseguidos. Para mim, as travestis nesse livro são as profetas. Tenho horror em pensar a realidade como uma coisa superficial e bonitinha. Meu projeto era criar personagens muito densos, especialmente as travestis, que são as protagonistas, e por isso há uma descrição detalhada do ponto de vista psicológico. Queria elevar essas personagens da margem para o lugar de profetisas porque elas tiram as máscaras que todos ali usam (...)⁵

5 <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/literatura/noticia/2020/02/04/>

De fato, as travestis ganham relevância na narrativa, fato que não é demonstrado com tanta importância com os outros seis personagens que fazem parte da história principal. Neste memorial descritivo, a lista é encabeçada por Vera Bee, a travesti líder ou a travesti mãe. Ela é assim descrita pelo autor:

Vera Bee: ou abelha rainha. Líder e empresária informal do grupo “Afrodites da Pauliceia”. Faz estilo mais para *drag queen* do que propriamente travesti, já que se monta nos fins de semana ou em circunstâncias especiais, sem usar silicone nem hormônios. No peito, apenas um sutiã acolchoado. Durante a semana, é professor universitário de História da arte (às vezes corrige para semiótica, conforme a ocasião requer). (TREVISAN, p. 23, 20219).

Aqui importantes aspectos são desvelados sobre a personagem protagonista, Vera Bee. A performatividade da personagem é caracterizada pela transitoriedade de suas performances, uma pela arte drag queen e outra pela docência, como professor. As questões de gênero ou de performatividades de gênero são trazidas no bojo da construção desta identidade da travesti líder do grupo. Performatividade é aqui tratada de acordo com a teoria queer presente nos trabalhos de Judith Butler:

joao-silverio-trevisan-a-crise-do-masculino-se-instaurou-em-brasil-398958.php, acessado em 11/05/2020.

O gênero não é um substantivo, mas tampouco é um conjunto de atributos flutuantes, pois vimos que seu efeito substantivo é performativamente produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência do gênero. Consequentemente, o gênero mostra ser performativo no interior do discurso herdado da metafísica da substância – isto é, constituinte da identidade que supostamente é. Nesse sentido. O gênero é sempre um feito, ainda que não seja obra de um sujeito tido como preexistente à obra. No desafio de repensar as categorias do gênero fora da metafísica da substância, é mister considerar a relevância da afirmação de Nietzsche, em *A genealogia da moral*, de que “não há ‘ser’ por trás do fazer, do realizar e do tornar-se: o ‘fazedor’ é uma mera ficção acrescentada à obra – a obra é tudo”. Numa aplicação que o próprio Nietzsche não teria antecipado ou aprovado, nós confirmaríamos como corolário: não há identidade de gênero por trás das expressões de gênero; essa identidade é performativamente constituída, pelas próprias “expressões” tidas como seus resultados. (BUTLER, 2019, p. 56).

A autora traz mais questionamentos do que afirmações, no entanto o ato performativo exige repetição deste modelo criado. Em resumo, Butler vai contestar até mesmo esta existência prévia do sujeito, como sendo impossível ele já não ter sido pensado, em sua gênese, numa conformação, numa expectativa de gênero. Portanto, para a filósofa os atos constitutivos dos gêneros seriam ações repetidas à exaustão para promoção de determinado gênero. E o que a drag queen faz seria uma paródia deste feminino, que pode ser ‘imitado’ por conta de marcas do gênero reconhecíveis (repetidas, reiteradas). Por outro lado, a travesti seria uma figura disruptiva, pois clama para uma ambiguidade, talvez um fracasso. Um fracasso como diria Halberstam (2020) é algo que as pessoas *queer* sempre souberam fazer, escapando das normas disciplinadoras do comportamento. Uma figura abjeta – termo usado por Butler e teóricos *queer* – que ressignificando estas terminologias pejorativas como xingamentos e humilhações, segundo Miskolci (2021) a partir destas experiências promove-se um outro olhar sobre o aprendizado. Desta forma, esta figura ‘abjeta’ da travesti: “subverte inteiramente a distinção entre os espaços psíquicos interno e externo, e zomba efetivamente do modelo expressivo do gênero e da ideia de uma verdadeira identidade de gênero. (BUTLER, 2019, p.236).

Neste sentido, Trevisan promove a mesma disrupção dos sentidos acerca de gênero e performance de gênero ao se referir a Vera Bee como travesti ou *drag queen*. Não apostando numa ação instrutiva ou de taxonomizar questões relacionadas a este assunto, o autor vai protagonizando esta personagem que é um misto de saberes e de ontologias cunhadas pela sua corporidade. Mas não deixa de ser uma provocação a menção da performance como ato contingencial a este professor que se utiliza de seios postíços para a realização da performance. Ainda segundo Butler (2019) ao

imitar o gênero, a *drag* revela implicitamente a estrutura imitativa do gênero – assim como sua contingência. Há uma verdadeira desnaturalização dos pressupostos das diferenças entre sexo e gênero. Além disso, o autor coloca em cena, sob a condução da sua narrativa, a figura de uma persona completamente excluída da seleção de protagonistas, se pensarmos numa produção canônica nacional. Pois, segundo Dalcastagné:

(...) a partir dessas ausências, foram-se constatando outras, entre as personagens mesmo – das crianças, dos velhos, dos homossexuais, dos deficientes físicos e até das mulheres. Se eles estão pouco presentes no romance atual, são ainda mais reduzidas as suas chances de terem voz ali dentro. Os lugares de fala no interior da narrativa também são monopolizados pelos homens brancos, sem deficiências, adultos, heterossexuais, urbanos, de classe média. (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 15)⁶.

Não bastasse apenas dar visibilidade ao assunto das ausências de corpos não binários em suas obras, Trevisan permite adentrar o *ethos* deste grupo de travestis que operacionalizam suas linguagens, suas trajetórias – marcadas por situações específicas e socializadas –, seus corpos dissidentes e o protagonismo na narrativa. Ao apontar as vidas destas travestis e coloca-las no centro e paralelo

6 <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4846066.pdf>

às discussões políticas que se avizinhavam naquele tempo, o autor põe em prática uma estratégia de não-silenciamento, observado no resultado da pesquisa de Dalcanstagné aqui citada. Embora seja discutível o papel desenvolvido pelas personagens travestis ao longo da urdidura, somos confrontados com seu estilo de vida, condições sociais, abrigo familiar, a composição das relações interpessoais, bem como de toda a estrutura política-econômica-social a que este público está submetido.

Poucas críticas foram realizadas acerca deste livro de João Silvério Trevisan por conta de sua recente circulação em 2019. O “tempo grande” de Bakhtin (2017) não foi atingindo com estudos diacrônicos, o tempo deste livro é a sua localização crítica dentro do seu tempo e contexto hodiernos. É um retrato do Brasil contemporâneo. No entanto, não é apenas um texto localizado no nosso tempo, mas também com as problemáticas do nosso tempo. Em *A idade de Ouro do Brasil*, Trevisan coloca como protagonista uma travesti, ou um grupo de travestis capitaneados pela Vera Bee: “Ou Abelha rainha. Líder e empresária do grupo ‘Afrodites da Pauliceia’. Faz estilo mais drag queen do que propriamente travesti... durante a semana é professor universitário...” (TREVISAN, p. 23, 2019). Neste pequeno cenário descritivo temos já uma questão espinhosa em nossos estudos sobre teoria literária. Mas nos enviamos neste lugar caótico que é o Brasil de Trevisan. Um país que margeia a surrealidade e a imprevisibilidade. Uma condição que se repete em forma especular em seus romances citados alhures que encerram esse ciclo ensimesmado em desvendar o Brasil. Tanto em *A idade de ouro do Brasil* com em *Rei do cheiro* nos avizinhamos com este Brasil que abraça a meritocracia, o neoliberalismo. Tanto que essa trilogia dos romances de Trevisan parecem repetir um cenário no Brasil que não muda. Segundo o escritor Alexandre Willer Melo:

Incrível como a conjuntura em que esse império é construído não difere em nada da atual, uma nova elite que ascende ao poder através de um mito messiás, novos empreendedores que acreditam piamente no capital e na meritocracia, o fisiologismo social e político que faz a máquina engrenar, as celebridades que alimentam os algoritmos, enfim, está tudo ali, o livro poderia ter sido escrito entre 2018 e 2022 sem qualquer problema⁷.

Nada mais atual ou que não muda neste país que ainda se vê preso a uma colonialidade de costumes, numa identidade nacional esfacelada por ordem deste colonizador, nas masculinidade tóxica também tomada de empréstimo deste europeu belicoso. Enfim, temos em *A idade de Ouro do Brasil* uma tentativa de resgate dos tempos áureos do Brasil, mas que de fato se revela no nosso passado atávico que não se desenvolveu, nem mesmo na ficção de uma país carnavalizado. Mas não tomem as ‘Afrodites da Pauliceia’ apenas como elementos alegóricos ou figurativos de uma nação em construção tardia. Está mais para uma experiência comunista/materialista, de socialização de sentimentos e afetos, de uma liderança/autoria *queer*, de uma simbologia burlesca de um país que se diz multicultural, mas que ainda rechaça, vilipendia e mata

7 https://www.goodreads.com/review/show/5254069014?fbclid=PA_AaaluQTdU7TrwZetfub4SbJN2ur-UCM8UmH24ak1BdBV3XEL6HtXec2MjQE. Acessado em 11/01/2023.

seus povos originários, suas matrizes africanas, suas mulheres e sua população LGBTQIA+.

EM NOME DO DESEJO: O LABIRINTO DO PECADO

Buscava-se a morte de todo pecado. E o corpo era seu túmulo. (TREVISAN, 2001, p. 39).

Temos aqui o que chamamos de *Bildungsroman*⁸ que se trata de um romance que acompanha o crescimento tanto físico, como moralmente – de forma extensiva, podemos elencar elementos psíquicos, culturais e sociais. Ou seja, acompanhamos toda a trajetória desta personagem ao longo do processo da leitura. De fato, a carga narrativa se estrutura neste crescimento humano da personagem. Segundo Aristóteles (2011) no seminal livro *A poética*, as personagens devem ter tamanhos diferentes para a representação de suas realidade e qualidades. Como seriam representadas as personagens de Tiquinho e seu duplo, e como resultaria, neste processo a figura de Abel? A pergunta nos lança no caminho destes dois jovens que se veem apaixonados. A bem da verdade, acompanhamos toda a aflição do páthos, da descoberta do desejo e do pecado por meio da visão de Tiquinho. No Romance – de agora em diante denominaremos em nome do desejo pela sigla

8 Romance de formação. Segundo Sarah Salin: “Esses romances traçam a jornada metafórica ou literal do herói ou heroína da inexperiência e da ignorância até a experiência, passando pelo estágio no qual o espírito [...] comete uma série de erros durante o percurso de sua jornada educacional, reconhecendo cada erro à medida que progride e assimilando a lição proporcionada pelo erro antes de seguir para o próximo estágio. (SALIN, 2022, p. 36).

ED – temos o resgate de uma história vivida por Tiquinho quando tinha 13 anos. Tal como a personagem proustiana que volta a uma lembrança ao comer uma madeleine; temos João, o adulto, que ao atravessar os portões do antigo Seminário, retorna aos tempos em que uma grade paixão que se escondeu entre aqueles muros.

Em *Em nome do desejo* temos uma história que começa e termina sendo narrada por um homem adulto, por volta dos seus 40 anos. Seu nome é João – que pode ter sido o próprio Trevisan já que ambos são ex-seminaristas – cujo apelido Tiquinho revela muito de sua estrutura física e estereotipada. Em resumo a história narra a experiência de descoberta da paixão dentro deste seminário entre Tiquinho e Abel Rebedel. Ambos são adolescentes de 13 e 14 anos respectivamente. Mas o salto no tempo passado se faz por um exercício narrativo usando uma entrevista diante de um espelho. Este funciona não apenas como um refratário da imagem, onde questões freudianas e lacanianas digladiam. Está para além do narcisismo, talvez uma assunção da incompletude. O fato é que entre Tiquinho e Ticão, adolescente e adulto respectivamente, confrontam-se no campo da minado da memória. Segundo Venturelli (1988) há uma busca de uma totalidade cujo final pode ser um sentimento de reprovação do experimentado.

O enredo está centrado neste duplo, neste Tiquinho do passado que é entrevistado por seu duplo cerca de 27 anos depois. Agora, já casado com uma mulher, volta àquele seminário. A tentativa de reencontro se disfarça de memória ressentida. Para isso, ele se enclausura no que era seu antigo quarto, disposto a escavar do passado respostas para a sua atual existência. No quarto há um espelho, uma caveira abajur, que não passa despercebida como uma referência shakespeariana do conflito existencial. O reflexo no espelho deflagra o duplo. E então a acareação se inicia por meio de uma entrevista.

Pois bem, crânio coroado. Sigo meus passos, indo e vindo pelo quarto que a insônia transfigurou. Sou o que foi e o que veio. Vejo-me à esquerda. E à direita, meu duplo, eu mesmo. Sofro alheias tensões, de puro medo. A seguir assisto à minha rendição. Vejo minhas mãos juntando-se diante do rosto e sou impotente para não me entregar à confissão (TREVISAN, 200, p. 23).

A “escavação” é feita por inúmeras perguntas que esmiúçam este passado com todos os detalhes que Tiquinho responde com genuína franqueza. “Quando começou essa necessidade de ir sufocando desejos e pretensões, para viver o que aprendi a chamar de ‘vida sensata?’” (TREVISAN, 2001, p. 21). O vórtice de lembranças então é acionado e enveredamos dentro desta paixão criada dentro dos limites da disciplina católica, do rigor de heterossexualidade obrigatória e do medo.

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 ((VENTURELLI, 1993, p. 8).

Não é possível analisar ou ler esta obra sem enfrentar questões de ordem religiosa e de moral catequista. Estas são pilares na condução das personagens centrais aqui neste romance, pois elas digladiam entre si e entre seus medos sob a ordem católica. Desnecessário dizer o quão rígidas são as religiões cristãs em relação à sexualidade. Se tomarmos a Igreja Católica, e a visão determinista dos desejos homossexuais não são nada condescendentes. Então, temos aqui um conjunto de situações que operam nestes corpos aprendizes do Seminário: a família, os papéis sociais, a sexualidade a Igreja.

Ao longo de toda a obra temos uma estrutura narrativa bastante *suis generis*, pois a condução da narrativa se dá por perguntas e respostas. Há de se fazer uma pequena observação semiótica em relação a quem pergunta. Todas as perguntas são iniciadas com a insígnia de uma cruz (ao que tudo indica se assemelha a uma cruz de malta, um referênciã às cruzadas), enquanto a resposta se inicia apenas com um travessão. Esta qualidade dá ao ser (o duplo) inquisidor, uma grau de importância e ordem, pois este conduzirá as perguntas e orientará os passos deste homem pelo passado.

Mas o que enfrentamos neste leitura pendular, em que o passado volta para dar sentido ao presente, observamos as mesmas estruturas sociais que ainda balizam a heterossexualidade. Estruturas estas fraturadas e quebradas pela impulsividade juvenil, mas repreendida e castigada dentro do espaço moldador. O seminário é apenas outra estrutura edificada e contornada

por muros, tais quais as amarras sociais panopticas das quais o Tiquinho adulto queria se desvencilhar. Ao confrontar com o passado, este deflagra, ou como usualmente falamos, dispara gatilhos que acionam dúvidas sobre sua vida atual. Tanto é que o universo que revive no presente e descrito de forma soturna, como se antecipasse uma visão de incerteza e medo. A descrição de sua entrada no recinto, que antes era o Seminário é assim descrita: “Vejo-me no escuro, como quem penetra um santuário, ansioso por certa luz. (TREVISAN, 2001, p. 13). Aqui as situações se justapõem ou se contraditam, o jogo metafórico do escuro e da luz; do medo e da coragem, da mentira de da verdade, vice versa. O que de fato existe ali que ele já não sabia? Não se pode escapar de outro paralelo ao se colocar o binômio hetero/homossexualidade neste contexto de sua busca. Uma aventura no passado desdiz a performance de homem (heterossexual) de Tiquinho. Qualquer nesga de homossexualidade pode macular sua performance atual.

Sim, reconheço que empreendi uma fuga. Não posso dormir. Recuso a velha paz. Sensações estranhas me invadem neste local habitado por meus fantasmas. Quem são esses que forçam minha porta? [...] Há quase 30 anos atrás habitei aqui. Agora volto às origens. O que procuro? Este crânio me responde: decifrar o mistério. (TREVISAN, 2001, p. 17).

Aqui encontramos um ressentimento típico dos homens que tentam – claro que por questões alheias ao seu devir ou

desejo – seguir os valores de uma heterossexualidade compulsória em que os papéis estão anteriormente definidos. As posturas, os gestos, a obrigatoriedade dos valores religiosos da família e da reprodução. O prazer em se viver a vida é sopesado pela balança que utiliza os pesos do medo e da culpa. Se fizermos um paralelo a personagens que enfrentaram os mesmos problemas de aceitação e medo, podemos citar o romance *Morte em Veneza* de Thomas Man (1912), onde Gustav se apaixona platonicamente pelo jovem Tadzio, e uma outra personagem, cidadã de bem do ideal burguês, Michel, em *O imoralista* (1902) – prêmio Nobel de Literatura – de André Gide. Em comum, estas personagens transitam entre um ideal burguês (conservador, heterossexual) e o *carpe diem* dos epicuristas. Todos estes personagens masculinos veem suas vidas sob a perspectiva da morte, pois encaravam seu dever, sua sexualidade com culpa e medo, mas ao mesmo tempo se sentiram vivos por experimentar suas verdades mesmo que temporariamente. Desnecessário dizer que a visão trágica destas personagens – assim como o nosso personagem em tela – tem a ver com uma forte crítica social aos valores arraigados que são anacrônicos para a nossa sociedade atual. Porém, como foi dito antes, a estrutura patriarcal, burguesa, machista, heteronormativa ainda constitui a nossa homossociabilidade.

Se tentarmos responder à pergunta de nosso personagem Tiquinho, teremos que entrar num terreno espinhoso e delicado; assustador e revelador; pecaminoso e libertador; eros e *thanatos* que é o terreno do amor. Antes disso, somos conduzidos pela entrevista minuciosa e invasiva da carne que é empreendida por este Tiquinho ansioso por respostas. Nesta busca, antecipamos sem *spoilers* que, embora sejamos para este mundo de escuro e luz, e de tantas outras contradições temos a certeza de que Tiquinho tinha ressentimentos por não ter encontrado a liberdade como

resposta antes. Somos sempre conduzidos por este caminho de medo e dor, mas já antevemos que Tiquinho teria sido mais feliz se não tivesse vivido com tanta culpa: “a vida torna-se espaço para as mediocridades, que alguns acham bom e outros não a suportam. Talvez por me descobrir saturado, eu tenha resolvido voltar a esta casa, onde vivi os **anos mais intensos** de minha vida” (TREVISAN, 2001, p. 14, grifos nossos). Não há dúvidas para quem vai ler que já se instala na gente uma plêiade de sensações que dialogará de várias formas como este assunto da homossexualidade é encarado. Para o próprio narrador/personagem, para este adulto que perquire o passado atrás de respostas, parece-nos que já podemos encontrar algo nesta escavação:

Há um menino começo de tudo. Intensas lembranças dos tempos em que eu era apenas Tiquinho. Estremeço. Sinto vestígios do meu centro vulcânico. Eu quase tinha me esquecido. A verdade é que se colocando pedras sobre esse menino e Tiquinho acabou soterrado. Forçosamente, faço aqui minha pesquisa arqueológica. Algo volta a respirar dentro de mim. (TREVISAN, 2001, p. 21-22).

Ao revivermos a história de Tiquinho ou ao andar sob estas pegadas do passado entre a sua vida e a paixão, antes mesmo de adentrar na seara investigativa da entrevista, nos salta aos olhos este ressentimento de não ter dado vazão aos apelos ou desejos do menino. Esse soterramento realizado de propósito – será? Quem mais colocou pedras? – e em seguida o esforço empreendido com

a escavação já não era possível de se sabe. O que observamos neste episódio é uma verdadeira tentativa de esquecer/lembrar parecer-nos autodestrutiva. Uma forma de não reconhecer o passado como uma aprendizagem positiva, vez que o Tiquinho adulto preferiu – ou foi compelido? – a assumir o ideário burguês.

Inútil insistir na ingenuidade desta visão de mundo humano, no maniqueísmo primário e colocar vida e paixão em polos oposto irreconciliáveis. E se o são, o derrotismo da personagem em reconhecê-los e nada mais fazer pra superar a dicotomia, além de lamentar-se com uma velha carpideira bíblica, acentua respeito seu respeito burguês pelas convenções. Esse respeito é uma submissão destoante num um ser que teve como enfrentar o regulamento cerberesco de um seminário despoticamente atento a qualquer desvio dos fins que se propunha. (VENTURELLI, 1993, p. 74).

Estamos diante de um impasse criado pela própria urdidura, proposital ou não, esta sensação de que o passado o condena ou de que não se poderia construir a partir de um passado com esta ruptura com os ditames sociais convencionais. Se pudéssemos reescrever a história de Tiquinho até aqui contada, poderíamos *queerificar* estes aspectos dicotômicos de sua vida e emprestar à sua vivência homossexual um capítulo à parte de sua aprendizagem do seu devir, da sua construção como subjetividade não formatada.

Embora a nossa proposta de análise neste momento não seja a reescritura do texto original – no entanto, como proposta interventiva, a reescritura é uma ferramenta muito importante – como potencial catalizador de outras interpretações e experiências com a urdidura trevisiana. Assim como o autor de excerto acima, nossa visão corrobora a ação contraditória desta personagem que tenta fazer de sua escavação um libelo contra a sexualidade tão incompreendida; contra a sociedade, já formatada em seus projetos e convenções sociais engessadas.

A partir do segundo capítulo do livro, vamos iniciar o processo de escavação de Tiquinho. Nesta parte vamos adentrar o religioso como forma de modelagem da personalidade do seminarista; esta construída sob a assunção de preceitos e rechaço de tantos desejos, intercursos, toques, amizades particulares ou um afeto desconhecido. Embora o Seminário fosse um espaço apartado da realidade secular, era difícil o controle do corpos em frente as almas que se preparavam para o sacerdócio. Existe uma espécie de preparação para serviços à comunidade que serve ao Senhor. Sob a forma dos ajustes de condutas, do celibato, ao desapego das coisas materiais, a finalidade dos corpos ali disciplinados têm um empregabilidade para fora daqueles muros. O sacerdócio é um ofício, mas a manutenção dele requer eterna vigília, e a qualquer descuido, o pecado deveria ser punido.

– Havia muitos casos de expulsão?

– Muitos. Pelas as mais diversas ações. Um menino dos Maiores foi expulso por beber meia garrafa de vinho de missa, quando cumpria o cargo de sacristão.

Outro, porque fumava escondido. Outro, porque estava lendo Os miseráveis. Dois foram expulsos por trocarem um beijo na rouparia. Vários por manterem insistentes amizades particulares. Houve a célebre Inquisição dos Doze, que durou dez dias e resultou na expulsão de doze meninos – por gravíssimo delito coletivo contra a santa castidade (TREVISAN, 2001, p. 41).

Neste excerto, temos como funcionava o sistema de punições por desobediência aos preceitos. Pecava-se não apenas por desobediência expressa deste estatuto sacerdotal, pecava-se também por ações embora simples como ler um livro, sorrir ou por conta das amizades particulares. Tudo funcionava para reprimir o dispêndio de energia sexual ou libidinal, senão aos esforços de um aperfeiçoamento da alma. A homossociabilidade dos seminaristas era extremamente vigiada e analisada sob este crivo religioso. Mas não se deve pensar que as restrições ao sexo (aqui no seminário, o mais latente era o sexo gay) se limitavam ao imediato controle e punição. Se levarmos em consideração um política de controle dos corpos – o bio-poder já fora mencionada alhures – há uma preocupação de gestão do discurso sobre o sexo. Aqui damos início a fase de confissões (ou seria melhor dizer delações) que este Tiquinho em terceira pessoa começa a responder às perguntas. Neste sentido, além da revelação, tinha-se curiosidade não apenas no pecado, mas como o pecado acontecia. Aí se centra toda a hipótese repressiva defendida por Foucault, como já vimos, na qual não se deixou de falar sobre o sexo. É justamente nos confessionários – espaços de tensões dos poderes

instituídos – que as subjetividades eram julgadas. Tudo seria parte deste diário confessional; o escrutínio da alma devassada. Da confissão como elemento fiscalizador e modelador, a confissão foi utilizada:

Foi utilizada em toda uma série de relações: crianças e pais, alunos e pedagogos, doentes e psiquiatras, delinquentes e peritos. As motivações e os efeitos dela esperados se diversificaram, assim como as formas que toma: interrogatórios, consultas, transcritos, reunidos em fichários, publicados e comentados. Mas a confissão se abre, senão há outros domínios, pelo menos a novas maneiras de percorrer tais domínios. Não se trata somente de dizer o que foi feito - o ato sexual - e como; mas de reconstituir nele e ao seu redor, os pensamentos e as obsessões que o compõem, as imagens, os desejos as modulações e a qualidade do prazer que o contém (FOUCAULT, 1988, p. 72).

Do trecho acima, podemos atestar uma verdadeira etiologia sexual para toda essa paranoia em torno e no centro do sexo. Claro que podemos suportar a ideia deste controle dentro de um Seminário, cujo o propósito é preparar indivíduos para um ofício cheio de regras, ritualísticas e limitações – embora veremos que Tiquinho, num ato incontinenti *queer*, tenta se apegar a este místico

para deflagrar uma guerra contra o interdito sexual. O Tiquinho entrevistado se depara com seu entrevistador que esmiúça não só as ações e acontecimentos, mas, sobretudo o seu pensamento. A inquisição da personagem em conflito adentra a divina seara daquele indivíduo que encontrou o amor homossexual em todas as suas vertentes: carnal e afetiva.

Neste sentido, Tiquinho transgride os preceitos morais e religiosos tentando criar para si um espaço de convivência entre o seu desejo amoroso e sexual por Abel e seu respeito ao divino. Estas tentativas se davam em diversas frentes: nas leituras, nas músicas, e principalmente nas investidas neste místico que junta as almas. Segundo GIL (2017) Tiquinho amalgamou sua homoerotização divina por Jesus e Deus com a sua atração sexual-afetiva por Abel, resultando numa ‘santíssima trindade homoerótica’. Neste efeito quase materialista e epifânico, Tiquinho vai recriando uma filosofia para si, em que possa sofrer menos e ao mesmo tempo se integrar aos mandamentos moralistas (ou seriam contradições) da religião católica “correlaciona, em síntese, o erotismo dos corpos, dos corações e do sagrado, ao amalgamar sua homoerotoização afetiva e sagrada por Jesus e Deus com contra os preceitos morais. Havia neste percurso de autoconhecimento a figura do Padre Mário, seu protegido e conselheiro, que o lançava no campo do místico:

– Como se desenrolava o raciocínio em Tiquinho?

– Assim: 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 eternidade. Unidos amorosamente em Jesus eu e Abel nunca vamos nos separar (TREVISAN, 2001, p. 165).

A lógica de Tiquinho se apropriava deste místico que ultrapassava a moral. Sua resistência funcionava de forma sincrética: o amor gay e o interdito sacerdotal. Embora fossem teoricamente imiscíveis, ele engendrava este ardil auspicioso para driblar as limitações impostas ao seu amor. Em relação aos opostos, eros e santidade, Bataille faz paralelos ao afirmar que: “O santo não está em busca da eficiência. É o desejo, e só o desejo, que o anima: nisto ele é semelhante ao homem do erotismo” (BATAILLE, 1987, p. 163). Ambos apontam para uma tensão mais vizinha do que estranha. No entanto, além de Tiquinho sentir-se inseguro em relação a algumas questões: do preceito geral de amar a Deus e ao próximo e se restringir as amizades particulares; perceber o carinho e atenção diferenciado do Padre Mário; ele também percebia que existia uma grande incongruência na diligente e atenciosa ação de controle da masturbação e da higiene pessoal dos seminaristas. Havia uma tensão erótica. Ficava evidente nesta última questão, que o acesso aos corpos dos seminaristas tinham um componente homoerótico muito latente.

Quanto à masturbação, que continuava rigorosamente controlada, o Reitor assim se manifestava, em suas vistorias: “Deixa eu ver os peitos. Eta, peito inchado. Masturbação demais, rapaz. Vê se toma jeito. Peito inchado em homem é feio”. 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 genial 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. (TREVISAN, 2001, p.100).

Neste trecho observamos a ingerência sobre os corpos dos seminaristas não apenas sobre a qualidade dos seus préstimos sacerdotais de devoção, obediência e castidade. Neste campo do asseio, da pureza do espírito, o corpo também era vasculhado em seus aspectos físicos. As conotações externas, segundo este olhar de escrutínio e cuidado, revelavam as ações destes e consequente castigo ou repreensão. A masturbação era proibida, pois dispêndio

de energia. A ação do padre materializada no toque da genitália com esta fita declaratória da grave prática. Tendo esta perspectiva centrada no corpo dos meninos a tensão entre corpo e alma ficava ainda mais clara, vez que antes desta inspeção de saúde, uma antecipação de medo e arroubo acometiam os seminaristas. O contato estabelecido entre a análise dos padres e o desejo latente nos meninos, não demonstrava apenas o misto de desejos ali envolvidos, sobretudo, revelava como as ramificações da autoridade e do poder também se manifestavam nestas relações. Este contato provocava abalos nos alunos vistoriados: “o pânico, naturalmente, fazia parte da magia: os adolescentes tremiam com a dança do sedutor que tentavam seduzir” (TREVISAN, 2001, p. 98-99).

Embora Tiquinho estivesse cômico de seu amor em meio às interdições, o desejo e vontade carnal já eram incontroláveis. O diário seguia sendo preenchido com todas as suas impressões, o roteiro detalhado de sua paixão era registrado com todos os pormenores. Tiquinho tomava ações mais materializadas em relação a um contato mais íntimo com o seu amado. Ora cheirava as roupas suadas, ora redigia redações endeusando-o nas suas personagens; procurava por seus pelos, frequentava os mesmos espaços. A pele que se descascava depois dos passeios ao sol, na praia, também era objeto deste desejo: “Podia-se também, com a pele de Abel, tentar perseguir o gosto do seu suor e gostos mais íntimos, subcutâneos. Portanto, eram inesgotáveis suas utilidades.” (TREVISAN, 2001, p. 149).

Estamos agora por volta de um terço de nossa história, na parte em que o autor intitulou como *Do mistério da Santíssima Paixão*. Nesta parte adentramos o momento da conjunção da carne em que Tiquinho vê materializada toda a sua pretensão sobre o corpo endeusado de Abel. Seguidamente, temos a cena

do primeiro contato físico mútuo e mais íntimo. Depois disso, a palavra amor chegou a ser ensaiada, depois escrita numa carta; “Deus me deu uma sina, Abel. Eu amo você igual mulher.” (TREVISAN, 2001, p. 187). Talvez aqui o autor tenha tentado suscitar algumas semelhanças ao que poderia ser um amor feminino: entregue, sincero, sentimental, passivo. Mas seria temerário fazer uma assunção sobre os papéis aqui revelados. No entanto, era bem provável que ao postura passiva na relação, o jeito afeminado, a postura subserviente em servir à ordens de Abel, tornava esse amor tanto quanto de uma ‘mulher’. Esta construção de estereótipos é própria da heteronormia, na qual prevalece os binarismos, as tensões entre masculino/feminino; ativo/passivo.

O ponto crítico da relação é atingido quando o Reitor descobre o teor da amizade particular entre os jovens. Já não é segredo que a relação deles se consumia entre os espaços em que eram performadas as transgressões. A separação servia também como um alerta para aqueles que insistissem neste tipo de amizade: “Agora, Abel e Tiquinho olhavam-se de longe, por entre dezenas de cabeças interceptoras [...] Viveram o amor contorcidamente, tentando comunicar-se com relances mínimos” (TREVISAN, 2001, p. 197). A separação é seguida do distanciamento e a corrupção daquele amor toma conta devido à indiferença de Abel. Tiquinho vê outro lado da face do amor: o ciúmes. Depois, este se desenrola no ódio.

O amor de Tiquinho e Abel segue os tons trágicos e fatalistas como se fosse um romance naturalista/realista. A relação entre eles teria o mesmo fim de Aleixo e o Grumete, um desejo doentio poria fim a um amor animalesco, não natural. Se respondêssemos a questão que foi suscitada inicialmente, de acordo com as regras de *A poética de Aristóteles*, o tamanho de Tiquinho talvez fosse reduzido – como deve ser na comédia – teria um tamanho menor

por apresentar um amor proibido. Talvez estejamos diante de uma escolha do autor do calibre de Trevisan que preferiu trazer um final trágico para a compreensão do amor; ou para que observemos como um amor tão genuíno fosse tão repudiado por questões morais, sociais e acima de tudo religiosas. A escolha pelo suplício, pela não final feliz, também reforça a ideia de quão deletério são as amarras do poder sobre os corpos que devem ser disciplinados.

Tiquinho ao final, como quem acorda de um transe, ainda envolto pelos muros do antigo seminário, vê-se aturdido pela resignificação do passado que acabara de reviver. Agora adulto, andando pelas dependências daquele antigo prédio, sentindo com as pontas dos dedos o tempo e a verdade daquele tempo, ainda que saindo do transe ouve o nome Abel. Novamente, voltamos para o jogo labiríntico do duplo. O jogo de palavras nos envolve em sensações de culpa e revelação. O anúncio físico de Abel se confunde com próprio duplo de Tiquinho. Este antecipa luzes bruxuleantes, mas que se parecem também com o fogo do inferno. Somos levados à culpa novamente. Toda a viagem de Tiquinho foi em direção a sua verdade, seu centro. O que teria ele encontrado ao escavar tanto dentro da alma e do corpo? Não sabemos se entra no fogo como expiação de seus pecados ou ele se enfrenta o demônio do medo. Na epígrafe, temos a seguinte mensagem, como se fosse um epitáfio ou uma elegia: “Advertência: O autor pede perdão aos leitores e confessa desconhecer o desenlace do drama. Incertezas da ficção? Fraquezas da memória talvez (TREVISAN, 2001, p. 238). Antes desta página final, a semiótica nos leva a analisar os dois anjinhos barrocos – este acompanharam toda a narrativa em formas fragmentadas – agora íntegros e centralizados na página, o que nos parece digladiar ou trocar carícias preliminares.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As arquiteturas dos espaços e dos corpos e a performatividade parecem andar juntos quando certos corpos desafiam a norma estabelecida. Público e privado se digladiam nas significações dos corpos e das performances. O gueto ainda é reduto dos seres destoantes da regra social, “cuja as normas e tecnologias disciplinares constroem, dominam sujeitam” (DIDIER, 2008, p.408). Todas estas instâncias são observadas nas histórias que se imbricam nos romances *A idade de ouro do Brasil* e *Em nome do desejo*. Se fixarmos os olhos nos espaços bem definidos nas estruturas arquitetônicas do Solar das Rosáceas ou do Seminário de Tiquinho, todas as tecnologias disciplinares estão lá, como se não houvesse possibilidades de existência fora daquele domínio. Se a performatividade é segundo Butler (2019) uma insistência estética na repetição de práticas reguladoras, os espaços podem ser prisões e, ao mesmo tempo, templos de liberdade: um palco, por exemplo. A prisão se vê nas imagens duplicadas de Tiquinho na luta contra seu passado manchado pela culpa, medo, pecado ou seria por conta da transgressão? A leitura destes dois romances nos deixa interrogativo de como poderia ser se todos os espaços pudessem receber a diversidade de corpos sem tecnologias de controle.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES (384-322 a.C). *Poética*. Tradução, textos adicionais e notas Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2011.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. — Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. (Volochinov). *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Trad. Michel Lahud. Yara Frateschi Vieira. 11. ed. São Paulo: Hucitec, 2004.

BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2019.

FOUCAULT, Michel. *A vontade de saber*. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. Rio De Janeiro. Edições Graal, 1988.

_____, Michel. *O corpo utópico, As heterotopias*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: n - 1. Edições, 2013

_____, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2014.

GIL, Frédéric Grieco Deij Moral. *Homoerotismo masculino e relações de poder no romance Em nome do desejo, de João Silvério Trevisan*. Revista Alpha. ISSN 2448-1548 ano 17 – vol. 17, n. 1 jan./jul. de 2016.

HALBERSTAM, Jack. *A arte queer do fracasso*. Cepe Editora. Recife, 2020.

PRECIADO, Paul B. *Eu sou o monstro que vos fala: relatório para uma academia de psiquiatras*. Trad. Carl Rodrigues. Rio de Janeiro. Zahar, 2022.

SALIN, Sarah. *Judith Butler e a teoria queer*; tradução Guacira Louro. 1ª ed., 7. Reimp. Belo Horizonte. Autêntica, 2022.

TREVISAN, João Silvério. *Em nome do desejo*. Rio de Janeiro. Record, 2001.

_____, João Silvério. *Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil da colônia à atualidade*. 4ª ed. rev. atual. e amp. Rio de Janeiro. Objetiva, 2018.

_____, João Silvério. *A idade de outro do Brasil*. Rio de Janeiro. Alfaguara, 2019.

VENTURELLI, Paulo César. *A carne embriagada: uma leitura em torno de João Silvério Trevisan*. Acervo digital: Universidade Federal do Paraná, UFPR, 1993.