



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS**

O pacto autobiográfico em *Em nome do desejo*, de João Silvério Trevisan

Felipe da Silva Ribeiro

Rio de Janeiro

2022

Felipe da Silva Ribeiro

O pacto autobiográfico em *Em nome do desejo*, de João Silvério Trevisan

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel/Licenciado em Letras na habilitação Português-Literaturas.

Orientadora: Prof^a Dr^a Anélia Montechiari Pietrani

Rio de Janeiro

2022

R369p Ribeiro, Felipe da Silva
 O pacto autobiográfico em Em nome do desejo, de
 João Silvério Trevisan / Felipe da Silva Ribeiro. -
 Rio de Janeiro, 2022.
 40 f.

 Orientadora: Anélia Montechiari Pietrani.
 Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
 Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade
 de Letras, Licenciado em Letras: Português -
 Literaturas, 2022.

 1. Literatura brasileira. 2. Autoficção. 3. Pacto
 autobiográfico. 4. João Silvério Trevisan. 5.
 Crítica literária. I. Pietrani, Anélia Montechiari,
 orient. II. Título.

FOLHA DE AVALIAÇÃO

Felipe da Silva Ribeiro

DRE: 112049524

O pacto autobiográfico em *Em nome do desejo* de João Silvério Trevisan

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel/Licenciado em Letras na habilitação Português-Literaturas.

Data de avaliação: / /

Banca Examinadora:

Orientadora: Prof^a Dr^a Anélia Montechiari
Pietrani

NOTA: _____

NOTA: _____

Leitor crítico: Prof. Dr. Adauri Silva
Bastos

MÉDIA: _____

Assinaturas dos avaliadores: _____

Agradecimentos

Ao substrato da minha vida: pai e mãe, sem eles não haveria.

Aos meus avós que sempre enxergaram em mim um potencial perigo: leitor. Dedico a meus irmãos: por toda paciência e responsabilidade que é a de guiar pelo exemplo. Também há espaço para agradecer às conversas (e contribuições valiosas) de minha amiga — e incrível pesquisadora — Priscila Branco e a todos da revista Toró. Agradeço à amiga Giulliana Gillo por tantas histórias de luta na vida e na literatura. Ao meu editor Jean Cândido Brasileiro por tantos anos de compreensão e parceria.

Agradeço ao autor, aqui estudado, João Silvério Trevisan — que me deu mais do que imagina. A Ferreira Gullar e diversos escritores que me fizeram leitor, gay, humano. A todos os que lutam pela liberdade de cátedra, pensamento, gênero, religião e sexo. A todos que escreveram os primeiros diários de penitência por exercícios de si que nunca foram crimes.

Como a solidão da jornada acadêmica e suas leituras foi longa, como é a de todo aluno trabalhador, não teria chegado a esta etapa tão importante de pesquisa sem a ajuda da Faculdade de Letras da UFRJ, representada na figura de minha amiga e orientadora acadêmica Prof^a Dr^a Anélia Pietrani: este trabalho é a tentativa de um aprendiz realizar a antropofagia de seu mestre através das trocas, risadas e discordâncias. Obrigado por me acolher, Anélia.

Toda minha gratidão à Silvia Cavalcante, minha orientadora acadêmica adotiva, que jamais desistiu de mim — mesmo quando eu vacilasse. Agradeço ao Dau Bastos por me entender enquanto futuro pesquisador e ser tão generoso em seus apontamentos: em suas disciplinas de Ficção Brasileira I e II em que, nas palavras

dele, fui “reincidente”. Fui com prazer. Com ele este trabalho de conclusão de curso ganhou mais do que conteúdo e forma: ganhou certeza.

Agradeço ao Carvalho, *in memoriam*, nosso eterno livreiro da Letras, por sempre, ao me ver chorar nos corredores, me incentivar a não desistir. Essa é pra você, Carvalho!

Por fim agradeço a todos, por tanto, e não consigo nomear ou enumerar. Como a literatura, o sujeito que sou também é uma soma de vozes. E todas elas repetirão, até eu não mais existir, como um mantra, a palavra: obrigado.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	8
1. EU EM PELE DE FICÇÃO — REFLEXÕES SOBRE O PACTO AUTOBIOGRÁFICO.....	14
2. FICÇÃO EM PELE DE EU — A AUTOFICÇÃO E O NARRADOR INQUIRIDOR EM <i>EM NOME DO DESEJO</i>.....	20
2.1 O primeiro armário: identidade narrativa e jogo autoficcional.....	20
2.2 O segundo armário: diário de penitência e o narrador inquiridor.....	29
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	36
REFERÊNCIAS.....	38

Introdução

“E de repente, com um tremendo choque, com aquela sensação difusa como a de um filme fora de foco, Hercule Poirot percebeu que aquela encenação artificial tinha um quê de realidade”

(Agatha Christie)

Talvez com uns sete ou oito anos. Não. Eu devia ter quase doze anos quando rodava o centro da cidade, o subúrbio da Penha e outros cantos do Rio de Janeiro em busca de livros. Minha mãe era dona de uma pequena ótica e, nessa época, eu trabalhava com ela indo buscar lentes que seriam usadas por pessoas que eu via de relance no estabelecimento. Nesses passeios, eu tentava encontrar, em sebos, todos os livros de Agatha Christie¹ e ficava extremamente feliz quando comprava um título que ainda não possuía.

Esse primeiro contato com a literatura me fez descobrir, usando meu corpo como laboratório, que ela sempre foi um crime que exige cúmplice. Para além de descobrir “a verdade”, a “mentira” e a revelação do culpado (sempre na última página) nas tramas de Agatha, a alquimia da literatura sempre foi o *procedimento*. Sem perceber, eu já perseguia respostas para algumas questões que já me fazia e iriam me perseguir até à solidão da jornada acadêmica.

¹ Profícua escritora inglesa, nascida em 1890, e autora de mais de cem livros. Suas obras foram traduzidas em mais de cem idiomas e, em número de vendas, só são equiparáveis às de Shakespeare e à Bíblia. Agatha, em sua época, revolucionou o estilo do gênero policial ao quebrar técnicas estabelecidas por homens.

Mais tarde, eu descobriria que estava em um estágio embrionário de perceber a influência da *estética da recepção*: o de entender que o texto literário é sempre uma confluência entre o jogo do autor, do texto e do leitor. À medida que minhas leituras foram avançando, após o ingresso na Faculdade de Letras, meu corpo-laboratório também identificava o desejo gay, as leituras queer, a historiografia do movimento LGBT no Brasil e no mundo. Entre trabalho e estudos, comecei a ler o escritor, jornalista, dramaturgo, tradutor, cineasta e ativista brasileiro João Silvério Trevisan. João também foi o fundador do SOMOS, primeiro grupo em defesa dos direitos civis da população LGBT no Brasil, além de um dos criadores do jornal *Lampião da esquina*, primeiro veículo de imprensa destinado ao público LGBT. Meu primeiro contato com seu trabalho foi através de sua colossal obra de pesquisa intitulada *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*, publicada em 1986. Em pouco mais de setecentas páginas, a história do movimento LGBT no Brasil era descortinada às minhas vistas — antes mesmo de os estudos de gênero de Judith Butler se consolidarem em pesquisas acadêmicas. A brasilidade presente na pesquisa (e também na obra ficcional) de João Silvério me atravessou, além do fato de eu encontrar, à época, poucos estudos sobre seu trabalho. Aos poucos me dei conta de que estava indo em direção a um interesse de pesquisa — que foi completamente decidido quando li o livro que aqui será discutido: *Em nome do desejo*.

Antes de *Devassos no paraíso* João publica, em 1983, um de seus livros mais emblemáticos, *Em nome do desejo*, pela editora Codecri. Foi seu primeiro trabalho autoral com o qual tive contato. A narrativa transita entre o presente, a memória, o futuro e os conflitos de um ex-seminarista, Tiquinho, em tempos de internato em um seminário de padres, ao desenvolver uma relação gradual e homoafetiva com um colega — Abel. João estava na vanguarda da literatura brasileira ao tratar de questões como a tensão entre homossexualidade e religião, a homoafetividade reprimida e a busca pelo amor gay através de uma narrativa bastante particular em sua construção formal. O livro foi reeditado apenas três vezes e eu, por acaso, havia encontrado a primeira edição no Sebo do Messias, em São Paulo. No entanto, o próprio autor me recomendou utilizar as edições posteriores à primeira edição, pelo fato de a mesma ter sido impressa com alguns erros. Sua vontade foi respeitada (nunca foi meu objetivo realizar um estudo genético mais profundo da obra), e a edição utilizada pode ser

conferida na bibliografia deste trabalho. A narrativa se desenvolve em terceira pessoa, mas em forma de romance epistolar: como veremos mais à frente, a forma em conformidade ao conteúdo.

Por coincidência, de tantas da vida, no mesmo período em que terminei a leitura de *Em nome do desejo*, soube que João estava lançando seu livro mais recente: *Pai, pai*. Fui ao lançamento e, em seguida, mergulhei na narrativa, em primeira pessoa, de um narrador que revista sua vida em retrospecto, especialmente sua relação com o pai, consigo mesmo e suas questões existenciais acerca da vida, da sexualidade, da arte e do ofício de escrever e resistir em um país de cultura social homofóbica. Imediatamente notei algumas semelhanças entre os dois livros, tanto na construção quanto no efeito discursivo da narrativa. Sobretudo na voz: é possível ouvir ecos das vozes do pré-adolescente e seminarista Tiquinho, de *Em nome do desejo*, na voz do ex-seminarista João em *Pai, pai*. Conversando com uma amiga, a também pesquisadora e crítica literária Priscila Branco, ela me chamou atenção para um aspecto relevante do que nossos interesses acadêmicos tinham em comum: o fato de estudar autores vivos, o grande desafio em me debruçar sobre o trabalho de Trevisan. Autores já falecidos não “contradizem” publicamente sua obra, elas foram encerradas em um círculo (tanto faz se aberto ou fechado) pelo próprio ciclo da vida, impossibilitando o fato de obras futuras ecoarem textos já publicados. A possibilidade de Trevisan ter escrito *Pai, pai* após *Em nome do desejo* abriu um leque de possibilidades de diálogo entre os dois textos através da perspectiva da recepção, uma vez que o espectro de contiguidade entre os mesmos se ampliou e é evidente. Dessa forma, Trevisan, em *Pai, pai*, retoma diversos assuntos e formas anteriormente trabalhadas em *Em nome do desejo*.

Fiquei com esse caldo fervilhando por um tempo na cabeça. Minha linha de pesquisa se consolidou, no entanto, ao ter contato com *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*, de Philippe Lejeune. Apesar de tantos debates acerca dos diferentes tipos de pactos estabelecidos entre o autor e o leitor, confusões e imprecisões teóricas sobre os diferentes tipos de gêneros abordados, o acerto de Lejeune foi justamente a tentativa de realizar uma esquematização estruturalista que, acompanhando a produção literária da França na época, apresentou contornos teóricos que estão sendo discutidos até hoje. Na tentativa de dar forma a uma

inquietação, Lejeune (2014) discute os tipos de romance autobiográfico e autoficcional em comparação aos escritos biográficos e aos diferentes tipos de “pactos” acordados em cada um deles: pactos autobiográficos, romanescos e fantasmáticos, por exemplo. A partir da leitura de Lejeune, após as obras de João, algumas questões me foram postas: Em relação a *Em nome do desejo* estaríamos diante de uma autoficção? de um romance autobiográfico? de uma autobiografia? Que “pactos” foram mobilizados pelo autor? Eles teriam o mesmo efeito se aplicados a outro texto e em contexto diverso de recepção? São perguntas que impulsionaram a escrita deste trabalho.

Por não abrir mão de uma integridade de pensamento, os livros de João foram ao encontro quase natural de interesses antigos meus: o jogo ficcional com os conceitos de “verdade” e “mentira”, a aproximação entre a temática gay e sua representação (e representatividade) no espaço literário e a vontade de analisar seus livros do ponto de vista do *procedimento de construção*, não somente do conteúdo temático ou biográfico — sobretudo não quis enveredar pelo caminho da análise interpretativa, pois

Vivemos numa época assim, em que o projeto de interpretação é em larga medida reacionário e sufocante. Como a emissão de fumaça dos automóveis e da indústria pesada que polui a atmosfera urbana, hoje a proliferação de interpretações da arte envenena nossas sensibilidades. Numa cultura cujo dilema já clássico é a hipertrofia do intelecto em detrimento da energia e da capacidade sensual, a interpretação é a vingança do intelecto contra a arte. Mais do que isso. É a vingança do intelecto contra o mundo. Interpretar é empobrecer, esvaziar o mundo — para erguer um mundo paralelo de “sentidos” (SONTAG, 2020, p.19).

Susan Sontag, em seu ensaio intitulado *Contra a interpretação*, afirma a pobreza de uma análise puramente interpretativa e focada no conteúdo das obras literárias. No caso de autores e autoras LGBT (ou quaisquer grupos com poucas oportunidades de representação e representatividade social), sempre me incomodou o fato de suas sexualidades e/ou identidades de gênero estarem, apenas elas, no centro da análise e, não raro, serem colocadas como dado ontológico de suas obras — essa, inclusive, é uma problemática que a teoria da recepção deve, em estudos futuros, se propor a colocar em perspectiva. Desde a fase embrionária deste trabalho, meu foco estaria em analisar a obra, juntamente com a teoria, do ponto de vista do procedimento utilizado no encadeamento das estruturas narrativas. Procurei ser o mais rigoroso possível, apesar do fato de a seleção do *corpus* do trabalho contar

também com um caráter subjetivo, em relação à escolha do texto, do método de análise e das referências bibliográficas. Ressalto que, de maneira alguma, a identidade do autor e os temas abordados nos romances são dados irrelevantes, pelo contrário, mas acredito que as análises mais interessantes devem partir do texto ao contexto.

Diante do exposto acima, as discussões acerca dos pactos de leitura firmados entre autor e leitor me parecem frutíferas para além da análise exclusivamente interpretativa. A imprecisão e diversas acepções dos conceitos aprofundados por Lejeune se devem, em parte, ao deslocamento dos estudos do pacto autobiográfico para fora do campo da teoria da recepção e para dentro de uma leitura ontologicamente interpretativa. O pacto autobiográfico não trata da “verdade”, para quem busca os fatos dentro da obra literária; nem trata da “mentira”, para quem teme que os estudos de Lejeune “roubem” da ficção o espaço seguro para a mentira “pura”. O pacto autobiográfico, quando assumido como recurso ficcional, vai além: é o jogo², a técnica, o dito pelo não dito. Como nos mistérios de Agatha Christie, não importa o culpado pelo crime: em toda sua obra sabemos que há um, porém o mistério pelo percurso, o jogo com a narrativa é a consolidação do pacto de mistério firmado. O pacto autobiográfico, para além da revelação ou da ocultação, também pode ser um *efeito discursivo*.

O primeiro capítulo deste estudo é justamente este: a exposição de alguns conceitos abordados por Lejeune, os tipos de pacto entre autor e leitor e os gêneros oriundos dessa trama sob o ponto de vista da teoria da recepção. Nesta empreitada, trago comigo ensaios de Hans Jauss e Wolfgang Iser, importantes teóricos da recepção, reunidos no livro *A literatura e o leitor: textos da estética da recepção*, organizado por Luiz Costa Lima. Também me acompanham Anna Faedrich e seu artigo “O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea”, bem como Jovita Maria Gerheim Noronha e sua reunião *Ensaios sobre a autoficção*. No segundo capítulo, irei analisar os elementos narrativos presentes em *Em nome do desejo* e destacar por que considero esse trabalho uma autoficção, com um perfil peculiar de narrador pouco recorrente na literatura brasileira,

² Mais à frente iremos discutir um pouco mais, a partir de Wolfgang Iser, a ideia do jogo do texto.

e como a forma narrativa arquitetada dialoga com o conteúdo. Ou melhor, sem esquecer Susan Sontag, como essa forma é o conteúdo. Além disso, irei destacar elementos que configuram essa obra como uma autoficção. Por fim, farei um breve apontamento acerca da representação do diário íntimo e do tipo de narrador presente no texto, de maneira a evidenciar elementos, contextos históricos e efeitos discursivos diferentes. Acredito que, contrastando-os, o leitor deste trabalho terá melhor visualidade de sua construção narrativa, imagética e divisão, pois, segundo Sontag (2020, p.30): “nossa tarefa não é descobrir o máximo de conteúdo numa obra de arte, muito menos extrair da obra mais conteúdo do que já está ali. Nossa tarefa é reduzir o conteúdo, para podermos ver a coisa”.

Capítulo 1: Eu em pele de ficção — reflexões sobre o pacto autobiográfico

Há um crescente interesse em pesquisas realizadas sobre autobiografias, autoficção e romance autobiográfico³. Por serem feitas com *corpus* de análise bastante fugidio, como areia movediça⁴, algumas imprecisões teóricas foram incorporadas de forma truncada em muitas delas — em um dos numerosos exemplos em que crítica e obra se encontram e se espelham, pois, assim como os textos estudados se apoiam no limite entre “realidade” e “ficção”, também a fortuna crítica se amplia em conjunção a diversas áreas do saber, na tentativa de dar uma forma à experiência de composição e recepção de obras que se utilizam do pacto autobiográfico, seja como efeito discursivo, investigação de leitura ou contrato firmado. Jovita Maria (2014) descreve, nitidamente, esse impasse crítico ao pontuar que

A autoficção não se restringe mais ao campo da literatura, estendendo-se às outras artes. Mas o que se percebe é que não há de fato consenso nem entre os críticos, nem entre os escritores que a praticam, que são, aliás, com frequência, agentes duplos (p.8).

Este primeiro capítulo propõe-se a realizar uma tentativa de síntese de algumas ideias de Lejeune e alocação do debate dentro da teoria da recepção — ponto de partida importante para este tipo de estudo, pois também o autor é um leitor em um ciclo recepção-criação que se retroalimenta. Sobre o papel do leitor na análise do texto literário, Terry Eagleton (2019) afirma que:

De forma muito sumária, poderíamos periodizar a história da moderna teoria literária em três fases: uma preocupação com o autor (romantismo e século XIX); uma preocupação exclusiva com o texto (Nova Crítica) e uma acentuada transferência da atenção para o leitor, nos últimos anos. O leitor sempre foi o menos privilegiado desse trio — estranhamente, já que sem ele não haveria textos literários. Estes textos não existem nas prateleiras das estantes: são processos de significação que só se materializam na prática da leitura. Para que a literatura aconteça, o leitor é tão vital quanto o autor (p.113).

³ Basta uma pesquisa rápida, utilizando essas palavras-chave, em sites de pesquisa acadêmica, para observar esse fenômeno.

⁴ Na literatura contemporânea, é fácil notar, em qualquer livraria, prateleiras dedicadas à “autoficção”, ações editoriais e ferramentas narrativas diversas. Há romances autoficcionalistas escritos em primeira pessoa, mas também encontramos romances em terceira. As fronteiras entre “real” e “ficcional” nunca foram tão tênues.

Pensando nisso, é importante destacar que as funções discursivas de um texto não teriam finalidade se não houvesse destinatários, ou seja, antes mesmo de as discussões sobre o pacto autobiográfico ganharem força, sempre houve uma espécie de *pacto de correspondência* entre autor e leitor, ainda que o primeiro possa não perceber, pois sua linguagem

já considera implícita uma gama de possíveis públicos; e, no que diz respeito a isso, o autor não tem necessariamente grandes escolhas a fazer. O escritor pode não pensar em um determinado tipo de leitor, pode ser soberanamente indiferente a quem vai ler sua obra, mas um certo tipo de leitor já está implícito no próprio ato de escrever, funcionando como uma *estrutura interna do texto* (EAGLETON, 2019, p.17, grifo meu).

Como os estudos acerca da relação autobiografia e ficção crescem, a passos lentos de aceitação, ainda com certa desconfiança, diversas correntes analíticas se colocam em campo. Não será dado enfoque a polêmicas acerca dos conceitos, mas uma exposição geral das ideias de Lejeune, de maneira a dar maior fluidez às análises do texto, sem que precisem ser retomadas a todo tempo, que seguirão no próximo capítulo. O próprio texto de Trevisan irá tensionar alguns conceitos aqui expostos e dará o indicativo de que a discussão acerca da ficção e as “escritas de si” estão longe de terminar, especialmente se a recepção for levada em consideração, pois, em última instância, esse é também um debate cultural. Devemos discutir para além da ideia do “belo” e da “verdade”, pois o belo é uma ideia individual de estética e a estética é uma ideia etnográfica do ideal de belo. Já a verdade dos “fatos” é tão diversa quanto a possibilidade de “verdade narrativa”.

Em seus estudos sobre a autobiografia e o pacto autobiográfico, Philippe Lejeune, desde o princípio, alocou sua reflexão teórica, principalmente, a partir do lugar de leitor⁵. Partindo do pressuposto de que é natural que a primeira pergunta do leitor ao texto seja a identidade do sujeito da voz narrativa, tanto do enunciado quanto da enunciação, Lejeune (2014) conceitua a ideia de *pacto autobiográfico*, que seria um contrato de leitura⁶ entre autor e leitor em que o que está em jogo, em última

⁵ “Não concebi minha definição colocando-me *sub specie aeternitatis* e examinando os textos como ‘coisas-em-si’, mas situando-me como um leitor contemporâneo que tenta achar uma ordem em uma massa de textos *publicados*, cujo tema comum é contar a vida de alguém” (LEJEUNE, 2008, p.13).

⁶ Em seu texto *O pacto autobiográfico* (2008), Lejeune postula que as formas assumidas pelo pacto autobiográfico são múltiplas e podem se revelar implicitamente (elementos paratextuais, por exemplo)

instância, é justamente a relação de identidade — o pacto autobiográfico é a afirmação, no texto, da relação de identidade onomástica explícita entre autor, narrador e personagem. Para Lejeune (2014), a autobiografia não é um jogo de adivinhação que comporta “graus” de identidade, mas uma identidade de autoria assumida em forma de “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”.⁷ Como todo pacto necessita de um eu e um outro para se firmar (e também para serem rompidos, como afirmou a escritora contemporânea Tatiana Salem Levy⁸), a teoria de Lejeune vai ao encontro de um dos principais teóricos da recepção, Wolfgang Iser (1979), que afirma ser “sensato pressupor que o autor, o texto e o leitor são intimamente interconectados em uma relação a ser concebida como um processo em andamento que produz algo que antes inexistia” (p.105). Ora, dentro dessa ideia, excetuando (por enquanto) os elementos paratextuais, podemos pressupor que o primeiro contato do leitor com uma obra literária seja o de assimilar as regras do(s) pacto(s) proposto(s) na narrativa e constatar que “o prazer estético realiza-se sempre na relação dialética do prazer de si no prazer no outro” (JAUSS, 1979, p.87), pois

De um modo geral, admite-se hoje que nenhuma leitura é inocente, ou feita sem pressupostos. Poucas pessoas, porém, levarão às últimas consequências as implicações dessa culpa do leitor. Um dos temas deste livro é que inexistente uma reação puramente “literária”: todas as reações, sem exclusão das reações à forma *literária*, aos aspectos de uma obra que são por vezes ciosamente reservadas ao “estético” estão profundamente arraigadas no indivíduo social e histórico que somos (EAGLETON, 2019, p.135, grifo do autor).

Ao colocar o leitor no centro da análise, podemos observar que o pacto autobiográfico é um conceito de *dupla entrada*: do ponto de vista do autor, o pacto pode ser utilizado como um acordo de verdade ou como recurso para provocar um *efeito*, uma reação. Do ponto de vista do leitor, o pacto pode ser recebido como um *recurso narrativo* que o leva para, ao fim, constatar um pacto romanesco (falaremos

ou de modo patente, como quando o nome do narrador coincide com o nome do autor impresso na capa.

⁷ Um exemplo de obra bastante emblemática da literatura brasileira, dentro dessa definição, que podemos destacar, é *Itinerário de Pasárgada*, de Manuel Bandeira.

⁸ Em evento realizado e transmitido pelo Itaú Cultural, na mesa *Quais São os Limites entre a Biografia e a Ficção?* com Micheline Verunschik e Miguel Sanchez Neto e mediação de Claudia Nina. <https://www.youtube.com/watch?v=8HgZTR9lvgo> . Acesso em 15/05/2022.

disso mais adiante) ou aceitar o compromisso de veracidade. O próprio Lejeune reconhece isso e, se o colocarmos em diálogo com Eagleton, podemos notar que o pacto autobiográfico foi concebido mais como uma reação estruturalista às análises da recepção, com toda sua construção histórico-social, do que como teoria com pretensão estruturante de novos subgêneros literários, pois

A importância do contrato pode ser, aliás, comprovada pela própria atitude do leitor que é determinada por ele: se a identidade não for afirmada (no caso da ficção), o leitor procurará estabelecer semelhanças, apesar do que diz o autor; se for afirmada (no caso das autobiografias), a tendência será a de buscar as diferenças (erros, deformações, etc). Diante de uma narrativa de aspecto autobiográfico, a tendência do leitor é, frequentemente, agir como um cão de caça, isto é, procurar as rupturas do contrato (LEJEUNE, 2008, p.26).

Qual seria então a diferença entre uma autobiografia e um romance autobiográfico? Para Lejeune (2014), não há diferença se observada somente a estrutura do texto, uma vez que alguns recursos narrativos utilizados pela autobiografia foram, muitas vezes, em sua forma, emulados pelo romance. É na zona fronteira entre esses dois gêneros que reside uma espécie de “genealogia” das discussões acerca da relação entre autobiografia e ficção. De maneira a demarcar, teoricamente, a diferença entre autobiografia e romance, Lejeune conceitua o *pacto romanesco*, em que o “atestado de ficcionalidade” está presente na capa, na folha de rosto ou na ficha catalográfica da obra e, no texto, não há relação de identidade onomástica entre autor, narrador e personagem — resultando, dessa forma, em uma categoria vazia entre a relação de identidade onomástica e atestado de ficcionalidade que, posteriormente, o ficcionista Serge Doubrovsky iria preencher com seu romance *Fils* (1977), onde há uma combinação do pacto romanesco (característica dos contratos de leitura dos romances) com o emprego do nome próprio característico das autobiografias afirmadas pelo pacto autobiográfico; ao preencher essa “casa vazia”, Doubrovsky batizou seu procedimento com o termo *autoficção*⁹. Anna Faedrich (2015), no entanto, sublinhou uma sutil, porém importante, diferença entre o romance autobiográfico e a autoficção:

⁹ Assim também percebe Serge Doubrovsky sobre o termo autoficção, criado por ele na quarta capa de seu livro *Fils* (1977), em seu artigo intitulado “O último eu”: “tive o prazer de descobrir recentemente que havia livros que falavam de autoficção em polonês, embora, naturalmente, eu não tenha podido lê-los. Seria preciso também mencionar sua presença constante na internet. Devemos, portanto, admitir que o termo, mesmo desprezado pelos puristas, correspondia a uma expectativa do público, vinha preencher uma lacuna ao lado das memórias, da autobiografia e das escritas íntimas em geral. Resta saber se ele constitui um novo ‘gênero’: a questão continua em debate” (DOUBROVSKY, 2014, p.113).

O pacto do romance autobiográfico é o fantasmático; o autor não tem a intenção de se revelar no texto e só o encontramos recorrendo à extratextualidade. Exemplo disso é *O ateneu*, de Raul Pompeia (1996), cuja intenção é que o livro seja lido como romance. Na autoficção, um romance pode simular ser uma autobiografia ou camuflar, com ambiguidades, um relato autobiográfico sob a denominação de romance (p.3).

Assim, os conceitos de autobiografia, romance autobiográfico e autoficção, a partir das discussões propostas por Lejeune¹⁰ e Doubrovsky, começam a decantar e a ganhar novos contornos e limites. A noção de pacto fantasmático, também abordada por Lejeune, é fundamental para uma maior compreensão do conceito de autoficção. Em uma resposta à provocação ante a ideia de que o romance é o detentor de uma “verdade” maior do que a da “biografia”, Lejeune afirma que o pacto autobiográfico, na realidade, é utilizado sempre como efeito de comparação crítica em relação à “verdade” inerente ao espaço textual:

O leitor frequentemente esquece que, nesses julgamentos, a autobiografia aparece em dois níveis: ela é, ao mesmo tempo, um dos *termos* da comparação, e o *critério* que serve de comparação. Qual seria essa *verdade* da qual o romance permite chegar mais perto, senão a verdade pessoal, individual, íntima, do autor, isto é, aquilo que todo projeto autobiográfico visa? Por assim dizer, é enquanto biografia que se decretou ser o romance mais verdadeiro. O leitor é assim convidado a ler os romances não apenas como ficções remetendo a uma verdade da “natureza humana”, mas também como *fantasmas* reveladores de um indivíduo. Denominarei essa forma indireta de pacto autobiográfico *pacto fantasmático* (2014, p.42-43, grifos do autor).

Dessa forma, o romance autobiográfico e a autoficção apresentam construções narrativas ambíguas entre-gêneros, porém na autoficção essa construção é criada com efeito de jogo, simulação, pois “o jogo do texto só pode ser avaliado em termos de suas possibilidades, por meio das estratégias empregadas no jogo e pelos jogos de fato realizados no texto” (ISER, 1979, p.109), enquanto o romance autobiográfico se apresenta “somente” através do pacto romanescos, o autor não se revela no texto através da identidade do narrador e/ou do personagem retratado. A autoficção se

¹⁰ O teórico, inclusive, em uma revisitação crítica de sua obra, repensou o pacto autobiográfico, com seus muitos matizes, incorporando soluções em respostas às críticas advindas tanto da teoria da literatura quanto das outras áreas do saber. Esses textos, intitulados *O pacto autobiográfico (bis)* e *O pacto autobiográfico, 25 anos depois*, foram utilizados como bibliografia deste trabalho, porém é importante ressaltar o revisionismo de sua própria obra em muitos pontos, menos para uma defesa cega de sua teoria e mais como exemplo da amplitude dos desdobramentos dos debates em torno das questões levantadas.

aproxima, segundo Diana Klinger (2008), de uma “*performance* como arte cênica”, porém dentro do ponto de vista do texto que implica “uma dramatização de si que supõe, da mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, pessoa (ator) e personagem” (p.25). No entanto, esse é o ponto de vista do autor, figura já bastante privilegiada nos estudos de autoficção, mas deve-se levar em conta que o ato de leitura também é uma espécie de *performance do leitor*, que se coloca em um jogo de inserir, no texto ficcional, elementos de sua própria vida como chave de leitura no texto autoficcional ou autobiográfico.

Em estudos futuros, algumas perguntas importantes a serem feitas são: que leitor é esse que assume cada nicho de pacto textual enquanto *efeito*? por que a autoficção (e sua fortuna crítica) cresce a passos largos, especialmente na América Latina e seu contexto? Seria a autoficção um espaço onde “a necessidade anormal de representação compensa aqui o sentimento torturante de estar à margem da existência?” (DEBORD, 2007, apud GABEL, 1962, p.141), numa retomada da voz roubada de seu passado colonial para ser sujeito do seu enunciado? Qual a relação entre sujeito do enunciado, da enunciação e o materialismo histórico-dialético? Qual grupo social está lendo, criando livros e produzindo fortuna crítica sobre a autoficção? O próprio Lejeune, ciente das problemáticas em torno da questão do “leitor médio” na teoria da recepção, no entanto, alerta em tom de *mea culpa*:

No “Pacto”, minha tendência foi considerar-me como representativo do “leitor médio” e, conseqüentemente, transformei minhas reações em norma. O que significou resolver, sem muito esforço, a questão que levanto agora: como observar leituras reais? (2014, p.57-58).

Sem pretensão de uma leitura média “totalizante”, o próximo capítulo irá tensionar, através do texto de Trevisan, os conceitos e discussões acerca dos pactos de Lejeune — seja para ampliá-los, reafirmá-los ou trazer-lhes outras perspectivas.

Capítulo 2: Ficção em pele de eu — a autoficção sob o narrador inquiridor em *Em nome do desejo*

2.1 O primeiro armário: identidade narrativa e jogo autoficcional

Para discutirmos uma leitura de *Em nome do desejo*, é preciso contextualizar o momento histórico de sua publicação: era o ano de 1983; o país estava ainda sob a ressaca redemocratizante de uma violenta ditadura civil-empresarial-militar que ainda não estava completamente superada no plano da memória de quem a vivenciou e combateu, especialmente os grupos sociais marginalizados. Em relação à homossexualidade, elemento semântico presente no romance de Trevisan, a “pauta dos costumes”, não raro, era menosprezada pela esquerda brasileira (mesmo, surpreendentemente, após a rebelião de Stonewall em 1969) e, talvez por isso, Renan Quinalha sublinhe, em sua tese de doutorado¹¹ *Contra a moral e os bons costumes: A política sexual da ditadura brasileira (1964-1988)*, a insuficiência de estudos que leve em consideração a relação entre repressão política e os indivíduos com identidades sexuais e de gênero dissidentes.

Em menor quantidade, são os escritos que não reduzem a história de 1964 a 1985 à história apenas do embate político entre ditadura e oposições, seja em sua dimensão parlamentar ou armada. De modo geral, temas comportamentais, discussões de gênero e questões sexuais, considerados assuntos de ordem moral, não receberam a devida atenção ou, quando muito, foram analisados como fenômenos sem estatuto próprio (QUINALHA, 2017, p.23).

Não por acaso, então, a primeira edição de *Em nome do desejo* teve a sua primeira saída através da editora Codecri — criada por um semanário carioca marcado pela afirmação da contracultura, liberdade individual e contestação do golpe militar, *O Pasquim*¹², como forma de aumentar o caixa e permanecer ativo pouco antes do encerramento definitivo. A união contestadora do Pasquim com a força da literatura

¹¹ Lançada recentemente em livro físico pela Companhia das Letras com o título *Contra a moral e os bons costumes: A ditadura e a repressão à comunidade LGBT*.

¹² Mais sobre a relação entre *O Pasquim* e a editora Codecri podem ser acessados no artigo online escrito por José Carlos Fernandes, professor da UFPR e cronista semanal do jornal *Gazeta do Povo*. Link: <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Memoria-Editorial-O-Pasquim>. Acesso em 22/05/2022.

de Trevisan parecia destinada diante do contexto histórico e, também, talvez por isso, o semanário é recordista em número de ocorrências, em consulta ao acervo digitalizado da Biblioteca Nacional, em menções¹³ a *Em nome do desejo*. No entanto, essas menções eram, naturalmente, mais voltadas à propaganda de sua colateral editorial de ficção do que à publicação de fortuna crítica e resenhas do texto de Trevisan — ao menos em relação à divulgação editorial nos semanários, *Em nome do desejo* circulou, porém a divulgação realizada estava aquém da obra, descrevendo-a como “delirante aventura místico-amorosa” em que “jovens seminaristas se consomem numa paixão incontrolável”. Ora, tais paixões eram severamente controladas, como veremos adiante. Em relação à fortuna crítica, o livro recebeu pouca atenção, embora com considerável sucesso de público e, posteriormente, recebeu duas adaptações para o teatro, uma delas dirigida por Antonio Cadengue.

Ao analisar a narrativa de *Em nome do desejo*, é possível notar um elemento paratextual introdutório que caracteriza, a priori, um pacto romanesco: a indicação da palavra *romance*. No entanto, a focalização dessa indicação, em edições distintas, é bem diferente. Na primeira edição, a palavra *romance* aparece em destaque na folha de rosto do livro e de forma preposicionada ao nome do autor: *romance de* João Silvério Trevisan; na terceira e última edição, em 2001, a palavra desaparece da folha de rosto e é “destopicalizada” para a ficha catalográfica onde se lê a classificação *romance brasileiro*. É possível perceber que, de uma edição a outra, alguma alteração em nível editorial, ou de decisão do autor, foi realizada de maneira a não repetir o nome da autoria, pois, no caso da primeira edição, o nome de João já estava impresso na capa. Como afirma Lejeune (2014) sobre o pacto romanesco:

ele próprio teria dois aspectos: *prática patente da não-identidade* (o autor e o personagem não têm o mesmo nome), *atestado de ficcionalidade* (é, em geral, o subtítulo *romance*, na capa ou na folha de rosto, que preenche, hoje, essa função” (p.27).

¹³ A busca foi realizada com a palavra-chave “em nome do desejo” e os resultados podem ser acessados diretamente através deste link: http://memoria.bn.br/DocReader/docmulti.aspx?bib=%5Bcache%5Dcarvalho_393860.05918521.DocLstX&pasta=ano%20198&pesq=%22em%20nome%20do%20desejo%22. Acesso em 15/05/2022.

No elemento paratextual inicial, o livro de Trevisan preenche o atestado de ficcionalidade, ainda que com diferentes efeitos a cada edição, porém o pacto romanesco será tensionado no que tange à identidade.

Na introdução do romance, *Intróito*, a narrativa se desenrola no tempo presente, e um narrador, ainda sem identidade explicitada, em primeira pessoa, inicia sua jornada rumo aos (des)caminhos da memória em um romance de formação essencialmente epistolar. Ele relembra seu tempo como ex-seminarista muitos anos depois e, em hospedagem no mesmo seminário da pré-adolescência, divaga sobre o espaço físico e o efeito sinestésico que aquele ambiente lhe proporciona. Somente na penúltima página da introdução, o narrador se identifica:

Há um menino no 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 fui colocando pedras sobre esse menino e Tiquinho acabou soterrado. Forçosamente, faço aqui minha pesquisa arqueológica. Algo volta a respirar dentro de mim. Perfumes penetrantes[...] Vejo-me à esquerda. E, à direita, meu duplo, eu mesmo (TREVISAN, 2001, p. 21-23).

Já temos a identidade do narrador em primeira pessoa e, ora, não é o nome do autor. A conclusão mais lógica, dentro do discutido anteriormente, será o de intuir que não há pacto autobiográfico — mas no capítulo seguinte *Da obediência e outros mistérios*, momento no qual o romance será escrito, até o último capítulo, na terceira pessoa, Tiquinho se revela, porém através de um recurso narrativo que descola e desfocaliza a narração através da voz narrativa de Tiquinho. Trevisan seleciona “o duplo”, à esquerda do narrador supracitado no *Intróito*, para que faça perguntas a Tiquinho e, nas respostas do menino-homem, a narrativa ganha contornos “factuais”, mas ao mesmo tempo oníricos, cujos fatos se imbricam nos sonhos e nas sensações juvenis. Através desse jogo de perguntas e respostas, se estabelece a relação de identidade onomástica entre autor, narrador e personagem principal, através de um diálogo metaficcional:

**Supõe-se que todo drama deva ter um ou vários protagonistas. No caso, quem seriam eles?*

— Para não me adiantar demais, menciono inicialmente que o primeiro protagonista era um menino sensível e delicado, recém-incluído na turma dos Maiores, pois acabara de completar treze anos. Seu nome é, até hoje, João. Naquele tempo, chamavam-no às vezes de Joãozinho. Mas era mais

conhecido como Tico-Tico, por causa do rosto cheio de sardas que lembravam o passarinho. De Tico-Tico, o nome variava para Tiquinho, por ser ele pequeno — um tiquinho de gente (p.29-30).

O nome do protagonista do romance é o mesmo primeiro nome do autor, e a narrativa é uma retrospectiva em prosa, logo, temos, sim, um pacto autobiográfico estabelecido, pois o pacto romanescos firmado pelo atestado de ficcionalidade da folha de rosto e/ou ficha catalográfica não é o suficiente ante a força da relação de identidade onomástica para delimitarmos a fronteira autobiográfica. Para Lejeune, no entanto, somente isso bastaria para classificarmos o texto de Trevisan como autobiografia¹⁴, porém a definição do teórico não dá conta da narrativa ficcional de Trevisan, uma vez que o autor utiliza outras estratégias de maneira a inserir sua narrativa em um contrato de leitura ambíguo, e uma dessas estratégias é não reforçar, ao longo do texto, a identidade *João* (sem o sobrenome), afirmada somente uma vez no início do livro. Com a identidade estabelecida, porém não reforçada, pois Tiquinho assume a voz, Trevisan desfoca sua identidade inicialmente estabelecida e causa o efeito de *afastamento de si*, à medida que o leitor adentra nas emoções de Tiquinho e é direcionado, através das perguntas do narrador-duplo, a acompanhar a trama quase folhetinesca. Dessa forma, Trevisan enfraquece o pacto autobiográfico inicial e reforça o pacto fantasmático, característico do romance autobiográfico. Portanto, podemos concluir, em um primeiro momento, que a relação de identidade onomástica entre as estruturas narrativas, a depender do texto analisado, não é determinante para a demarcação da autobiografia. É preciso que haja um *reforço identitário onomástico* e, como veremos mais à frente, um pacto referencial.

Conforme avançamos na narrativa de *Em nome do desejo*, notamos mais um recurso que Trevisan emprega de maneira a desvincular a *realidade interna* (espaço ficcional) do seminário (consequentemente as descobertas da identidade sexual de Tiquinho) de uma realidade externa (espaço autobiográfico) verificável:

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

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

¹⁴ A definição de Lejeune estabelece um bom contorno, porém deve ser avaliado obra a obra, recurso a recurso. No caso de *Em nome do desejo*, não há presença de um pacto, também conceituado por Lejeune, fundamental para que haja autobiografia: o pacto referencial.

* Quais eram os personagens desse drama já antigo?

— Meninos e adolescentes, entre 10 e 15 anos de idade, totalizando no máximo uma sessenta cabeças, que pensavam estar ali em atenção a um chamado de Deus para serem seus ministros e representantes (p. 27-28).

Nesse trecho, no momento de ambientação temporal do romance, o seminário é localizado no “agora”, sem espaço geográfico; os personagens não possuem nome próprio e, quando o possuem, são apelidos, como evidenciado ao ser descrita a turma de Tiquinho, a dos *mariquinhas*:

A essas características, acresciam-se outras, suficientes, mas não indispensáveis, para configurar um mariquinha: jogar vôlei, emitir gritinhos de susto ou surpresa, ter horror ao jogo do garrafão e gesticular de um modo um pouco esvoaçante. Aliás, foi justamente a partir dessa última característica que o grupo de Tiquinho passou a ser conhecido como a “Passarada” (nome maliciosamente reinterpretado, pelos mais afoitos, como a “Bicharada”). Daí também seus apelidos, que acabaram se uniformizando tal como se segue: além de Tico-Tico, apareceu o Canário, o Tuim (às vezes cognominado, por seus inimigos, como Bate-Cu, dúbio sinônimo dessa espécie de periquito sul-americano, Siriema (um menino magro, chegado do Mato-Grosso) e Pica-Pau (cujo sentido variava conforme a expressão do rosto e o tom de voz de quem o chamava) (p.61-62).

Nota-se que a maioria dos personagens possuem apelidos e são descritos vagamente, como se existissem numa realidade à parte. Sobre esse dado, o texto vai ao encontro, alusivamente, da observação de Lecarme (2014) segundo o qual,

se o pseudônimo sempre incomodou o pacto autobiográfico, ele pode ao contrário ajudar no efeito de autoficção, introduzindo, desde o começo, a invenção de sua identidade e desenvolvendo um jogo cuidadoso quanto à unidade do sujeito que escreve” (p.96).

No entanto, a única exceção, entre os seminaristas, a não ter apelido, é Abel, objeto do interesse e descoberta sexual de Tiquinho. Dessa forma, pelo conjunto de nomes atribuídos às personagens e pela tensão crescente entre o “sagrado” da moral católica e o “profano” do amor por outro homem, é possível a leitura de que Abel seria uma alegoria retirada diretamente do mito bíblico de Caim — uma vez que, tal como de Deus, Abel¹⁵ também era o preferido de Tiquinho; era na identidade que se

¹⁵ Gosto particularmente dessa leitura, uma vez que, ao fim do romance, Abel também sofre uma morte simbólica pelas mãos de Tiquinho e este convive com o estigma o assombrando por vinte anos.

baseava esse amor e, no reconhecimento onírico de seu desejo físico, Tiquinho comungava com o amor de Deus

Envolto pela grave sensualidade dos altares nus e da discríção 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 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 sangue divino esvaído por amor[...]E se imaginava estendido em repouso sobre o corpo desse cristo nu. Empapado em seu sangue. Tiquinho sentia-se um santo, de tanto amor. E não sabia que, um ano depois, o amor se encarnaria de modo irremediável, como maldição (p.132-133).

Com essa contextualização, podemos perceber que o espaço do romance não é referencial, pois se passa num universo onírico, com cheiro de incensos de sândalo, humilhações, rapsódia húngara nº2 e representações sacras universais. Dessa forma, Trevisan rompe com o pacto referencial que

Em oposição a todas as formas de ficção, a biografia e a autobiografia são textos referenciais[...]eles se propõem a fornecer informações a respeito de uma “realidade” externa ao texto a se submeter, portanto, a uma prova de *verificação*. Seu objetivo não é a simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro, não o “efeito do real”, mas a imagem do real [...]O pacto referencial, no caso da autobiografia, é em geral coextensivo ao pacto autobiográfico, sendo difícil desassociá-los, exatamente como ocorre com o sujeito da enunciação e o do enunciado na primeira pessoa (LEJEUNE, 2014, p.36, grifo do autor).

Mais uma vez, o texto de Trevisan não é contemplado, na totalidade, pela teoria de Lejeune, uma vez que há pacto autobiográfico, mas não há pacto referencial. Dessa forma, delimitando um pouco mais, a autobiografia seria uma conjunção entre pacto autobiográfico com identidade reafirmada ao longo do texto, caso a estrutura do mesmo seja realizada sob um pacto romanesco, porém com a existência de um pacto referencial para, daí sim, haver possibilidade de “prova de verificação”, mesmo com todas as dificuldades de pesquisa que essa prova pode suscitar.

Podemos perceber melhora importância do pacto referencial para as narrativas autobiográficas quando, quase 35 anos após a publicação de *Em nome do desejo*, Trevisan publica *Pai, pai*, um texto com pacto autobiográfico bem delimitado¹⁶. Nesse

¹⁶ Importante destacar que, neste livro, de 2017, a ficha catalográfica indica “romance autobiográfico”, talvez pelo avanço das discussões em torno da ficção e da autobiografia. Sem dúvidas, se *Pai, pai* fosse publicado na mesma época de *Em nome do desejo*, o livro seria recebido “apenas” como uma

livro, João se revela diretamente como João Trevisan, em primeira pessoa, e localiza a narrativa, ora no presente, ora em retrospecto, em uma realidade verificável:

Quase no mesmo período, vivi um episódio que me fez sentir o massacre em sua máxima contundência, pois envolvia meu pai. Eu o inseri no conto “Crianças”, que inicialmente foi escolhido para participar da antologia *Os 100 melhores contos brasileiros do século XX*, organizada por Ítalo Moriconi, mas acabou sendo substituído por outro também de minha autoria. Observo a razão alegada pelos editores: o primeiro conto não poderia ser lido nas escolas. Isso dá a medida de como a violência contra as crianças acaba minimizada, num pacto socialmente consagrado para defender sua “inocência”. Posso dizer que tal incidente marcou uma ruptura no tecido de minha esperança e comprovou a impossibilidade de ser amado por meu pai (2017, p.56).

Ao citar o professor e crítico Ítalo Moriconi e contar fatos a respeito de um processo de edição de seu próprio texto, aliado a sua memória pessoal, o narrador de *Pai, pai* localiza referencialmente a narrativa, em um efeito discursivo explícito de prática de identidade e verificação. O próprio fato de estudar um autor vivo nos permite, não raro, encontrar em textos posteriores referenciais que jogam luz em elementos narrativos que, em textos anteriores, não passam de uma “ambientação” ficcional. Em *Pai, pai*, podemos encontrar diversos ecos de um ex-seminarista, como no trecho a seguir:

Era 1964, o ano do golpe militar, que repercutiu dentro do seminário. Lembro que em sessões do Grêmio Literário cantávamos canções de um disquinho lançado pelo CPC da UNE, para denunciar o subdesenvolvimento brasileiro, entre outros. Decidi abandonar o seminário e a carreira sacerdotal, após meses de luta insana, para dar novo rumo à minha vida[...] No fundo, sabia que entrara para o seminário por falta de opções frente à violência do meu pai. Não me pareceu razoável fazer uma escolha tão radical, para toda a vida, sem experimentar alternativas “do outro lado” [...] Mas havia uma outra razão subjacente: eu precisava de espaço, psicológico e moral, para resolver a questão da minha homossexualidade. Sabia que o sacerdócio iria me colocar numa camisa de força (o voto de castidade) e me tolheria com os princípios da doutrina cristã — o que previa um futuro de infelicidade, ao prolongar indefinidamente meus tormentos no presente (TREVISAN, 2017, p.127).

Ao localizar a experiência no seminário com informações históricas do país, juntamente com sua jornada de descobertas, João lança luz em sua obra. Não por acaso o período ditatorial brasileiro aparece de maneira explícita em uma narrativa

autobiografia, mas não é o objetivo deste trabalho traçar uma delimitação entre “romance”, categoria ampla, com o predador “romance *autobiográfico*” e levar a discussão para a questão de um novo “gênero”.

escrita muito tempo depois da redemocratização. O fato de a forma de *Em nome do desejo* não reforçar uma identidade, mas brincar com ela, dentro de um período de repressão e invisibilização da “pauta de costumes”, mas com indicativo de reabertura política, leva à reflexão de que o texto se situa numa interseção entre ocultar e revelar — o que se torna mais notável devido ao fato de o protagonista estar vivendo um período de repressão da identidade sexual seguida de uma abertura da descoberta, no caso a paixão por Abel. O ciclo se fecha quando a descoberta da “amizade particular” ocorre e Abel é expulso do seminário, o amor é catapultado para fora do paraíso, censurado pela pressão normativa e, conforme a política do país, a abertura se revelou apenas como renovação de um ciclo que, para a “a pauta dos costumes”, nunca avançou. A trama se encerra, tanto na vida quanto na arte, com um final melancólico para os dissidentes sexuais. Por se tratar de um texto escrito em um período de armário, sobre um narrador e um protagonista em processo de autoaceitação, o armário em lenta abertura é uma metáfora adequada para a forma com a qual João construiu a narrativa. Sobre o armário enquanto experiência constitutiva da sociabilidade gay, Eve Kosofsky (1990) escreveu em seu *Epistemologia do armário*:

Mesmo num nível individual, até entre as pessoas mais assumidamente gays, há pouquíssimas que não estejam no armário com alguém que seja pessoal, econômica ou institucionalmente importante para elas[...] O armário gay não é uma característica apenas das vidas de pessoas gays. Mas, para muitas delas, ainda é a característica fundamental da vida social, e há poucas pessoas gays, por mais corajosas e sinceras que sejam de hábito, por mais afortunadas pelo apoio de suas comunidades imediatas, em cujas vidas o armário não seja ainda uma presença formadora [...] O armário é a estrutura definidora da opressão gay no século XX (p.22-26).

Dessa forma, *Em nome do desejo* se inscreve no tempo e na história, pela forma e pelo conteúdo, como um texto que reflete politicamente uma resposta a seu tempo. O primeiro armário, que estava se abrindo, se revela nesse narrador melancólico, que analisa uma parte de sua vida em retrospecto e que ora se revela, ora se oculta. O final da triste história de amor descoberta não poderia ser outra, pois tanto na vida gay quanto na literatura, citando Kosofsky, “assumir-se não acaba com a relação de ninguém com o armário, inclusive, de maneira turbulenta, com o armário do outro” (1990, p.40), como ocorreu quando o armário de Tiquinho esbarrou com o de Abel.

À medida que vamos delimitando o escopo teórico, *Em nome do desejo*, por sua construção, nos coloca diante de um impasse: há pacto autobiográfico, mas não é uma autobiografia porque a identidade onomástica não é reafirmada, pelo contrário, é dissolvida ao longo da narrativa. Há um pacto romanesco nos elementos paratextuais comum às edições distintas, porém a categoria *romance* ficaria incompleta diante da presença do pacto fantasmático, além de, para Lejeune, ser impossível a existência de um pacto romanesco em que haja identidade entre autor, narrador e personagem e, além disso, há uma quebra do pacto referencial. Estamos, então, diante de um romance autobiográfico, alusivo? Lejeune nos oferece um ponto de partida:

Ainda que se tenha todas as razões do mundo para pensar que a história é exatamente a mesma, esse texto não é uma autobiografia, já que esta pressupõe em primeiro lugar, uma *identidade assumida* na enunciação, sendo a *semelhança* produzida pelo enunciado totalmente secundária[...] Esses textos entrariam na categoria do “romance autobiográfico”. Chamo assim todos os textos de ficção em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e personagem, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la” (2014, p. 29, grifos do autor).

Através do pacto autobiográfico, o leitor tem razões para suspeitar que o protagonista Tiquinho é João, porém, ainda que Trevisan não tenha negado o seu nome próprio, escolheu não *reafirmá-lo*.¹⁷ Levando em conta os recursos narrativos empregados para neutralizar (que é diferente de eliminar) o pacto autobiográfico, Trevisan criou um jogo de ocultar-se e esconder-se, de maneira a não se revelar *totalmente* no texto, porém não precisamos recorrer ao extratexto para encontrá-lo, pois o autor se revela, implícita e provocadoramente, no último “capítulo” do livro, emulando um “paratexto” sem paginação, *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). Dessa forma, não estamos diante de um romance autobiográfico, mas de um romance autoficcional que brinca com as identidades — uma vez que o narrador do *Intróito* se identifica enquanto Tiquinho e é Tiquinho, após a introdução, quem se identifica como João e, em última instância, a intrusão da voz do autor (identificado como autor) na última página do livro

¹⁷ Reforçando que, para Lejeune, a autobiografia não comporta graus de identidade.

não é realizada com a voz do narrador do *Intróito* ou do restante do texto, fechando o círculo narrativo. Cria-se, assim, um espelhamento de identidades e vozes que remetem a um sujeito ambíguo que, em última instância realiza “uma performance para um suposto auditório e, como tal, não é idêntico a um jogo cumprido na vida comum, mas, na verdade, um jogo que se encena para o leitor, a quem é dado um papel que o habilita a realizar o cenário apresentado” (ISER, 1979, p.116). A essa ambiguidade-jogo, fundamental e permitida na autoficção, alguns teóricos da área se referem como “pacto oximorônico” (JACCOMARD, 1993, p.98) e “pacto ambíguo” (ALBERCA, 2007, p. 10).

2.2 O segundo armário: diário de penitência e o narrador inquiridor

Há um elemento bastante interessante a se destacar na forma empregada para a construção de *Em nome do desejo*: a narrativa epistolar e sua relação com o diário íntimo, e a cisão do narrador de maneira a causar um efeito de confissão, penitência e aproximação. Em uma passagem do seu texto, o narrador de *Em nome do desejo* nos revela algumas informações importantes:

* *Certa vez Tiquinho não descreveu esse amor como algo sagrado em seu diário?*

— Sim, na mesma forma de questionário respondido — fórmula que adotaria várias vezes, desde o modelo aprendido da Irmã Elisabeth da Trindade (TREVISAN, 2001, p.172).

Nessa passagem, o autor revela a escolha da forma do romance enquanto epistolar. Tiquinho, o protagonista, utiliza diários secretos de maneira a se entender e dar vazão a seu estar no mundo. Além disso, cita que o modelo foi aprendido com Elisabeth da Trindade, carmelita católica pouco conhecida do público geral, porém foi uma devota cujos escritos de sua curta vida apresentam alta carga erótica em palavras de entrega a Deus e de como são um-no-outro, semelhante à forma de Tiquinho mostrar seu amor por Deus/Abel. Levando em conta o momento político brasileiro, o contexto de descoberta de uma relação com o armário e todos os dispositivos sociais de controle da homossexualidade, o diário se apresenta como uma solução possível para um desabafo, mas também como forma de autocontrole imposto:

* *Como foi que Tiquinho se aproximou mais de Jesus?*

— Por insistência do Padre Marinho, que aconselhou-o a escrever um diário dirigido a Jesus. Aí Tiquinho confiava (quase) tudo e queria ser verdadeiro amigo de Jesus. Por essa época, começou a conversar longamente com Cristo, na capela, em numerosas Visitas ao Santíssimo espontâneas. Acostumou-se a chamá-lo de “você”, como se faz a um amigo de verdade (p.124-125).

É importante destacarmos o quanto os diários de penitência, indicados por figuras religiosas em combate ao “pecado”, tiveram um papel emblemático na repressão às sexualidades dissidentes. Nos diários, pode-se confessar os desejos e ações mais íntimas, dando materialidade ao que é do plano íntimo. É interessante como o narrador de *Em nome do desejo* subverteu não só o diário “tradicional”, com marcação de entradas datadas e localizadas, como também subverteu o teor político do diário eclesiástico: o que era para ser um mecanismo de controle do corpo verteu-se numa ferramenta de desabafo, declarações e descobertas, como afirma o narrador:

De início, não percebeu que estava apaixonado. Mas seu diário tornou-se um roteiro detalhado dessa paixão. Com medo de se revelar demais, passou a evitar que Padre Marinho lesse o diário. Ali estavam relatadas as suas alegrias, inquietações e pensamentos sobre Abel. Ali relatava a delícia de seus encontros quotidianos e sua ansiedade ante a reação possível de Abel a esta ou aquela atitude que tomara. Ali comentava seus sonhos de olhos abertos[...]No diário, Tiquinho já deixava transparecer uma pontinha de angústia, borrãozinho na impetuosidade de seu júbilo quotidiano. Havia sim um pequenino medo de pecar por excesso. Ele, que queria ser possuído, começava a sentir-se possuído pelo Jardineiro Espanhol milagrosamente encarnado (p.144).

Desta maneira, pode-se notar que a forma epistolar do texto já é uma tentativa de abrir um pouco mais as portas de um segundo armário, o mais cruel, aquele que está dentro de si e em conformidade com as instituições sociais reguladoras do campo afetivo-sexual. A construção do discurso narrativo, através do recurso de um diário não tradicional, causa um efeito em que o leitor consegue perceber a tensão do narrador consigo mesmo e com as instituições, além de causar um *efeito de real*, de aproximação do leitor com segredos ocultos, pois segundo Stierle (1979)

Cada texto sofre a coerção inevitável de produzir uma comunicação suplementar e não prevista. Depende do próprio modo de comunicação em que medida a comunicação suplementar, assim engendrada, se torna eficaz à recepção ou é por ela neutralizada (p.127).

Partindo desse pressuposto, a estrutura do texto de Trevisan dialoga com o conteúdo enclausurado e mobiliza a construção do que chamamos de “diário” para reforçar um pacto fantasmático de intimidade. Além disso, a estrutura narrativa de *Em nome do desejo* “divide” a identidade narrativa em três instâncias, aqui organizadas por critérios de maior “força” de percepção de identidade onomástica: narrador primário (presente na intrusão do autor no final do livro), narrador secundário (representado pelo narrador do *Intróito*, no presente e na primeira pessoa) e o narrador terciário sob a forma de Tiquinho e em terceira pessoa. Essa cisão do narrador causa um efeito de proximidade, mas também de embaralhamento da identidade.

Ainda que essa divisão represente uma impossibilidade, no plano narrativo, de haver um narrador único, podemos perceber que esses narradores se reportam, em última instância, a uma identidade autoral revelada ao fim do texto. Ainda que alguns teóricos assumam uma postura cética em relação ao princípio do enunciado “verdadeiro”, uma vez que a identidade do sujeito contemporâneo é fragmentada, no texto de Trevisan o que está em jogo não é a identidade ontológica, protocolada em cartório, mas o jogo da identidade narrativa. Tiago Velasco, em seu artigo “Escritas de si contemporâneas: uma discussão conceitual”, afirma que:

Na contemporaneidade fica impossível pensar em um sujeito unívoco e cartesiano, representado pelo sujeito moderno, dono de uma identidade una. No entanto, é justamente esse sujeito soberano munido de uma identidade essencial e estável que o teórico francês reconhece como legitimador da autobiografia, ignorando pressupostos epistemológicos de sua época e ainda pensando em termos de verdades universais e, conseqüentemente, na possibilidade de representação de uma identidade homogênea (2015, p.4).

O que legitima a autobiografia não é apenas uma “identidade única”, mas os pactos e construções mobilizados. Na autoficção, por exemplo, essa “identidade homogênea” não se finca no conceito de “verdade verificável”, mas é um terreno firme para que as possíveis identidades narrativas possam transitar em maior ou menor grau de força. A cisão do narrador, em *Em nome do desejo*, não se dá no plano da identidade, mas no plano psicológico e narrativo. Três narradores: um que olha o presente, outro que olha o passado e um terceiro que emite um juízo sobre o que acabou de ser dito, mas os três se reportam ao que foi apresentado, inicialmente,

como João. É justamente a interação entre o narrador secundário e terciário que produz um efeito de proximidade com o leitor.

A narrativa de *Em nome do desejo* se desenrola em primeira e terceira pessoa, de forma dialógica entre o narrador secundário e um narrador terciário que estabelecem uma relação de proximidade, confissão e cumplicidade, em que o primeiro conhece (parcialmente, pois a memória é falha) sua história, pois está voltando ao passado. É ao narrador terciário, o Tiquinho do passado que se fundiu ao João do presente, que o narrador secundário se reporta. Dessa cisão, um “eu” e um “tu” foram emulados na forma de “questionário” usada por Tiquinho, mas o “tu” necessita da abertura desse “eu” para conhecer uma narrativa a qual está rememorando, portanto só pode investigar e cavar as feridas dentro de si, como em uma busca arqueológica por respostas. Um duplo foi criado, como o narrador nos alerta no início do texto. Essa escolha estético-estilística causa no leitor uma sensação de espiar pelo buraco da porta, de entreouvir uma conversa que não deveria — o que se encaixa como elemento participativo da obra, que é justamente a culpa, os desejos reprimidos e o voyeurismo. Os leitores bem poderiam ser aqueles estudantes do seminário que observam Abel e Tiquinho através dos sussurros da noite, em suas fugas apaixonadas. Se adotarmos a ideia de que o narrador não é somente aquele que responde, mas quem pergunta, temos um tipo novo de narrador convergindo em uma narrativa mista e coparticipativa. Yves Reuter (2002), em *A análise da narrativa*, não leva em conta a catalogação de um narrador que utiliza como recurso a forma de narrar através de perguntas e, por elas, chega à proximidade e “verossimilhança” dos fatos vividos pelos personagens no decorrer da narrativa.

Vamos nos deter, agora mais profundamente, no segundo narrador que João inclui dentro da obra. Nele, de fato, ocorre uma simbiose entre o personagem e um “duplo”, em suspenso, que serve como uma espécie de catalisador da memória de Tiquinho. Toda a estrutura dessa troca de um “eu” com um “tu” se mantém como no trecho acima, mas vejamos um outro exemplo onde, a despeito do que algumas primeiras leituras possam nos levar a crer, o “tu” que pergunta não possui a mesma memória desse “eu”:

*Não havia certa semelhança entre o campo de futebol e a enfermaria, quanto a espaços de amor?

— A memória diz que sim. Para a enfermaria acorriam não só os meninos adoecidos fisicamente, mas também aqueles tantos que, vitimados pela paixão, caíam em febres inexplicáveis e altíssimas, até o ponto de terem os lábios chagados. Na verdade, a enfermaria tornou-se uma espécie de refúgio para os doentes de amor (TREVISAN, 2001, p.48).

No início da narrativa, o narrador logo se apresenta como homodiegético com a perspectiva passando em si mesmo a partir de uma recordação, no caso o retorno ao antigo seminário, quase trinta anos depois. No entanto, esse é o prólogo (ou *Intróito*, como o autor nomeou) do livro. A partir do capítulo dois, temos uma virada no modo de narrar bastante interessante. Entra, num corte de cena, um “eu” que se dirige a um “tu” expresso na narrativa e ao próprio leitor. Nesse trecho, descarta-se a análise do diálogo entre os narradores a partir da perspectiva do *narrador uno*. Não faria sentido o duplo de si perguntar algo, factível, a qual já sabe a resposta, como a rotina de desejo sexual reprimido no cotidiano do seminário, a punição das “amizades particulares” por parte dos padres-professores e a conclusão à qual Tiquinho chega a respeito dos doentes da enfermaria que sofriam de um desejo homoerótico latente. A menos que sua memória falhasse. O que podemos notar é que não só o outro que pergunta está “distanciado” da história entre Tiquinho e Abel, como também faz as suas próprias associações de forma “neutra” — *a partir das revelações que só as suas perguntas suscitam no personagem principal*, como no trecho abaixo:

* Tiquinho não estaria acelerando a hora final do amor?

— Não. A hora final é parte do mistério da paixão. Quanto a Tiquinho, estava apenas fora de si. Seu amor transbordante é que o levou até o Reitor, para revelar-lhe a nudez de Abel, confirmando o relato dos Prefeitos. No mesmo dia consumou-se a vingança. Abel foi chamado pelo Reitor que lhe comunicou sua imediata expulsão do Seminário.

* Tiquinho sentiu-se satisfeito?

— E como poderia? Lavou-se de todo ódio e aplacou seus demônios, com efeito. Mas encontrou o oposto da paz, ao defrontar-se com a maldição de uma verdade insuportável (p.220).

Esse tipo de construção é comum no gênero das entrevistas impressas, por representar uma conversa, com sua peculiar marca de oralidade, porém não é comum

na narrativa autoficcional¹⁸, ainda mais em um texto de estrutura epistolar. Reuter (2002) não prevê esse tipo de narrador ao dizer, sobre as instâncias narrativas, a partir dos estudos de Gérard Genette, que “*seria paradoxal combinar um narrador em um eu e uma perspectiva ‘neutra’ sem consciência marcada*” (grifo do autor). Se partirmos do princípio de que o “tu” que pergunta é o segundo narrador do romance, pois perguntar corretamente é uma forma de narrar — bem como responder —, temos um narrador completamente fora de catálogo. A partir desse momento, a fim de melhor compreensão, iremos chamá-lo de *narrador inquiridor*, que é caracterizado por não ser onisciente, ter memória oscilante e cumprir uma função catalisadora das lembranças que irão movimentar a narrativa, através da inquirição, do distanciamento e da perspectiva do outro narrador, que dá forma aos conflitos e situações-limite do enredo da obra, assim ressignificando sua própria realidade. O narrador inquiridor em *Em nome do desejo* não só possui uma consciência marcada, mas também é um eu-tu em relação a Tiquinho a partir do momento em que suas perguntas, focalizações e comentários interferem na memória e, conseqüentemente, na forma como a história será narrada:

* Como se configurava essa dicotomia na cabeça de Tico?

— A mesma entre macho (Abel) e a fêmea (Tiquinho), coisa que o torturava e enchia de ressentimentos. Por exemplo, temia muito compreensivelmente que Abel o deixasse de amar e não o respeitasse mais ao comprovar que seu amigo não passava de um fresquinho” (p.139).

Vemos que, no trecho citado, Tiquinho deixa sua mente vagar a partir da pergunta do narrador inquiridor, e o romance, em alguns momentos, adquire um tom ensaístico e se distancia de fatos “concretos”. Nesse diálogo, Tiquinho reflete sobre as relações de poder, a partir da divisão binária dos gêneros em relação a papéis sexuais, reverberar, também, na relação entre dois homens e reproduzir as mesmas estruturas de dominador e dominado que o patriarcado impõe às relações heterossexuais. É possível considerar que, sem a intervenção, no texto, desse narrador, Tiquinho não conseguisse expor e/ou dar uma forma ao que viveu, ao que sentiu, de forma mais racional. Muito mais do que ser a “consciência” do narrador

¹⁸ Mesmo Clarice Lispector, em seus romances *A hora da Estrela* e *Um sopro de Vida*, em que esse recurso de pergunta-resposta é utilizado, o diálogo é entre personagem e narrador ficcionalizado declaradamente, não entre um mesmo personagem, como foi o recurso empregado por Trevisan.

terciário, o narrador inquiridor o interpela e o provoca, em um jogo em que as cartas são dadas através da autoficção trevisaniana.

Considerações finais

Este trabalho se propôs a, inicialmente, familiarizar o leitor com alguns conceitos acerca do pacto autobiográfico, que vêm sendo trabalhados atualmente em diversas pesquisas, e frisar que é muito difícil a existência de qualquer pacto sem a figura de um leitor, qualquer que seja, que o aceite no que ele se propõe a causar de efeito ou, em última instância, narrar “uma verdade”. No entanto, quanto mais se lê uma teoria, mais podemos sentir necessidade de visualizá-la nos textos, de forma crítica, para melhor compreensão do que está em jogo.

O texto de João Silvério Trevisan fornece diversos elementos narrativos que, aliados a uma técnica ficcional, nos permite visualizar e pensar os desdobramentos dos mesmos conceitos de autobiografia, romance autobiográfico e autoficção, aprofundando-os. Ao brincar com as identidades onomásticas e narrativas, dentro de uma forma que reforça esse jogo, *Em nome do desejo* se constrói enquanto romance e se realiza enquanto autoficção — dessa forma, pelo tempo em que foi escrito, se inscreve numa vanguarda de um jogo entre forma e identidade, antes mesmo de os estudos de autoficção e autobiografia chegarem ao Brasil.

As análises e debates críticos acerca da questão da autoria, do pacto autobiográfico e a linha tênue entre autobiografia, autoficção e romance autobiográfico estão longe de terminar. É preciso traçar linhas teóricas bem marcadas para que essas categorias, nem de longe mutuamente excludentes, possam ser melhor compreendidas e estudadas — trazendo à luz textos e outros *corpora* que podem revelar outras camadas narrativas e, de certa forma, originalidade, se admitirmos que a originalidade está nos olhos de quem lê. O texto de Trevisan, já bastante estudado em relação a seu impacto sociopolítico, vai além disso: pode ser considerado um romance rico em experimentação tanto no tema quanto na forma.

Concluo este trabalho na esperança de que, em estudos futuros de outros textos, possamos entender melhor que tipo de leitor/autor é o do pacto autobiográfico e que relação estabelece com a etnografia de uma determinada cultura, especialmente na

América Latina, onde as experiências de violenta colonização e repressões políticas são marcas estruturantes de um povo. Talvez o crescente interesse em estudar (e produzir) esse tipo de literatura esteja ligado ao fato de, no plano político, sermos limitados de uma identidade, seja por exílio ou armários, e tanto escritores quanto leitores tenham encontrado, na literatura, uma forma de retomar para si uma identidade perdida através da liberdade que, em última instância, somente a literatura a encerra em seu grau zero.

Referências

ALBERCA, Manuel. El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos de Abreu. São Paulo: Contraponto, 2007.

DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

FAEDRICH, Anna. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. *Itinerários*, Unesp, Araraquara, n. 40, p. 45-60, jan./jun. 2015.

ISER, WOLFGANG. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 1979, p.105.

JACCOMARD, Héléne. *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine: Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*. Genebra: Librairie Droz, 1993.

JAUSS, HANS ROBERT. O prazer estético e as experiências fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 1979, p.67

KARLHEINZ, Stierle. Que significa a recepção dos textos ficcionais? In: LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 1979, p.119.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 3ª ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

LECARME, Jacques. Autoficção: um mau gênero? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p.67

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

QUINALHA, Renan Honório. *Contra a moral e os bons costumes: a política sexual da ditadura brasileira (1964-1988)*. 2017. Tese (Doutorado em Relações Internacionais). Universidade de São Paulo.

REUTER, Yves. *A análise da narrativa*. 1ª ed. Rio de Janeiro: 2002, DIFEL.

SEDGWICK, Eve. A epistemologia do armário. *Cadernos Pagu*, n. 28, p. 19-54, jan/jun 2007.

TREVISAN, João Silvério. *Em nome do desejo*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. *Pai, pai*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2017.

VELASCO, Tiago. Escritas de si contemporâneas: uma discussão conceitual. *Anais do XIV Congresso Internacional ABRALIC – Fluxos e correntes: trânsitos e traduções literárias*. Universidade Federal do Pará, Belém, Pará, 29 de junho a 3 de julho de 2015.