

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

PAULO EDUARDO PEREIRA LIMA

A RETÓRICA CATÓLICA E O HOMOEROTISMO EM *UM ANIMAL DE DEUS*,
DE WALMIR AYALA

UBERLÂNDIA
Fevereiro/2020

PAULO EDUARDO PEREIRA LIMA

A RETÓRICA CATÓLICA E O HOMOEROTISMO EM *UM ANIMAL DE DEUS*,
DE WALMIR AYALA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de Pesquisa: Literatura, Memória e Identidades.

Orientador(a): Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo

UBERLÂNDIA
Fevereiro/2020

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

L732 2020	<p>Lima, Paulo Eduardo Pereira, 1993- A retórica católica e o homoerotismo em Um animal de Deus, de Walmir Ayala [recurso eletrônico] / Paulo Eduardo Pereira Lima. - 2020.</p> <p>Orientador: Fábio Figueiredo Camargo . Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Estudos Literários. Modo de acesso: Internet. Disponível em: http://doi.org/10.14393/ufu.di.2019.2609 Inclui bibliografia.</p> <p>1. Literatura. I. , Fábio Figueiredo Camargo, 1971-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Estudos Literários. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU: 82</p>
--------------	--

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074

PAULO EDUARDO PEREIRA LIMA

A RETÓRICA CATÓLICA E O HOMOEROTISMO EM *UM ANIMAL DE DEUS*, DE WALMIR AYALA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Cursos de Mestrado e Doutorado do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, área de concentração: Estudos Literários.

Uberlândia, 20 de Fevereiro de 2020.

Banca Examinadora:



Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo/ UFU (Presidente)



Prof. Dr. Luiz Gonzaga Morando Queiroz/ UNI-BH



Prof. Dr. José Benedito de Almeida Junior / UFU

Dedicado à Alzira Medeiros da
Silva.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de, em poucas palavras, agradecer o vasto número de pessoas que me auxiliaram na jornada deste trabalho:

Ao meu orientador, Fábio Figueiredo Camargo, que acreditou no meu potencial como pesquisador e sem sua percepção incansável, esta pesquisa não poderia ter sido realizada;

Aos meus pais, Francisco Lima e Lúcia Helena, e irmãos, Maxwell Lima e Francisco Júnior Lima, pelas lições diárias de amor, serenidade e manutenção das condições saudáveis de uma vida possível;

A Edwilson “Eddy” Júnior, que me mostrou a importância de se viver um dia de cada vez da melhor forma possível e de me lembrar que o sol sempre volta amanhã;

A Weverton “Johnny” Calixto, por me convencer de que eu sou mesmo uma pessoa de sorte;

A Leonardo Remiggi Burgos, pela revisão caridosa;

Aos meus amigos, Bruno Vieira, Victória Camargo, Andressa Vitoria Silva, Carolina Almeida, Carlos Henrique Queiroz, Renata Albino, Rafael Pereira, Ana Clara Silva, Carolina Machado, Juliana, Sara Rabelo, Luiza Fonte Boa, Tamira Pimenta, Leonardo Baricala, Flávia Vilas Boas e Otávio Faria, por me mostrarem que vale a pena acreditar nas pessoas;

A Antonio K.valo, pela lição sobre pesquisa e excelência;

Aos meus professores da graduação e da pós-graduação do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, em especial, Leonardo Soares, Sérgio Bento, Paulo Andrade, Joana Muylaert, Camila Alavarce, Carolina Damasceno, João Carlos Biella, William Tagata, Ivan Ribeiro e Cristiane Carvalho, que me ensinaram muito mais do que eu achava possível, principalmente sobre a importância da humanidade em nosso trabalho;

Aos membros da banca examinadora e da banca de qualificação, pela leitura e pelo carinho atencioso com o esforço de um pesquisador em formação;

Aos funcionários da coordenação da pós-graduação do PPGLT-UFU, Guilherme Gomes e Maiza Pereira, pela atenção infinita aos nossos problemas diários;

Aos funcionários do Restaurante Universitário da UFU; pela companhia e pela comida;

E finalmente, à CAPES, pelo financiamento da pesquisa. A todos, muito obrigado.

*En perseguirme, Mundo, ¿qué interesas?
¿En qué te ofendo, cuando sólo intento
poner bellezas en mi entendimiento
y no mi entendimiento en las bellezas?*
(Sor Juana Inés de la Cruz)

RESUMO

A obra de Walmir Ayala, desde seu surgimento no meio do século XX, tem dado destaque para temas que são urgentes para os leitores contemporâneos: a vida social, a presença da arte, a homossexualidade e a religião. Diante dos citados temas, o presente trabalho, portanto, busca articular uma leitura de seu único romance homoerótico, *Um animal de Deus*, com alguns lugares-comuns da retórica católica. O principal objetivo deste trabalho é apontar uma possível interpretação para o resultado da mistura entre dois temas tão díspares, que buscam, ao longo da narrativa, desenvolver pontos argumentativos que avançam além de suas questões mais conhecidas. De certa forma, o autor elabora, em seu romance, uma leitura de diversos argumentos cristãos sobre a sexualidade, em busca de uma resposta que harmonize, de modo a não eliminar as particularidades de cada um, a experiência homossexual e a crença nos dogmas cristãos. Por isso, a justificativa de se trabalhar com a retórica, que, por sua vez, trata das questões concernentes à formulação do discurso, junto com aspectos dos Estudos Culturais, abrangendo as questões relacionadas às identidades e ao homoerotismo.

PALAVRAS-CHAVE: Estudos Literários; Literatura e Memória; Walmir Ayala; Homoerotismo e Retórica Católica.

ABSTRACT

The work of Walmir Ayala, since its beginning in the early 20th Century, has given attention to certain themes that are urgent to contemporary readers: the social life, the presence of art, homosexuality and religion. Therefore, in the face of these themes, this research pursues to articulate a possible interpretation of Ayala's single homoerotic novel, *Um animal de Deus*, with a few commonplaces from the catholic rhetoric. The main goal of this work is to point a possible interpretation for the result of the mix between two different themes, which, in their own, seem to develop, in the course of the novel, some arguments that goes beyond their most known questions. In a certain way, the author formulates, in his novel, an interpretation of different Christian arguments about sexuality, in pursuit of an answer that harmonizes, in a way to not eliminate the intricacies of each side, the homosexual experience and the belief in the Christian tenets. That's why we justify our choice to work with the rhetoric, which covers the questions concerning the rules of the construction of the discourse, conjoined with certain aspects of the Cultural Studies, which investigate the questions related to identity and homoeroticism.

KEYWORDS: Literary Studies; Literature and Memory; Walmir Ayala; Homoeroticism and Catholic Rhetoric.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO UM: CENAS RETÓRICAS	
1.1 – Aristóteles, Cícero e Agostinho: trajetórias	31
1.2 – Retórica católica: arquivos	49
CAPÍTULO DOIS: AS BICHAS ENTRAM NA IGREJA	
2.1 – Santa identidade: homossexualidade e cristianismo	70
2.2 – A ópera da resistência.....	80
CAPÍTULO TRÊS: UM ANIMAL DE DEUS	
3.1 – Um romance fragmentado	112
3.2 – Um animal de Deus	132
3.3 – As epístolas de um viado	155
CONSIDERAÇÕES FINAIS	168
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	172

INTRODUÇÃO

O caminho do pesquisador, assim como sua pesquisa, é sempre distinto de todos os outros. Esse caminho é o lugar onde se encontram as sementes que originaram sua forma de pensar e de moldar seu trabalho. A dissertação é a história desse caminho. O presente trabalho, portanto, surgiu a partir de uma leitura do romance *Um animal de Deus*, de Walmir Ayala, e das inúmeras perguntas singulares que essa obra suscita. Por se tratar de um autor declaradamente homossexual, é importante observarmos como, em sua obra artística, Ayala elabora esteticamente a vivência do sujeito homossexual em uma sociedade heteronormativa. Porém, para o autor gaúcho, essa vivência nem sempre foi pacífica ou definitiva: criado com uma família, e também em uma sociedade, fortemente católica, o homossexual de seus romances aparece fragmentado, dissolvido por uma miríade de imagens e referências que vão da culpa dilacerante à profunda volúpia. Ele é, ao mesmo tempo, cristão e bicha. Anseia pela vida eterna com a mesma intensidade que dança ao redor dos corpos masculinos que se apresentam aos seus olhos. É com o cruzamento do discurso religioso, suas imagens, sua retórica, que ele expressa a profundidade de sua experiência homossexual. Aparece, então, a problemática desta pesquisa: analisar como Walmir Ayala constrói uma identidade homossexual a partir do uso de imagens cristãs, a mesma religião que vem, por séculos, deslegitimando a vida e a experiência dos sujeitos homossexuais.

Este tema nos parece relevante, pois, em primeiro lugar, trata-se da relação entre literatura e sociedade. É em *Sociedade e Discurso Ficcional*, de Luiz Costa Lima, que encontramos a seguinte afirmação:

Qualquer gesto, qualquer manifestação e, portanto, também qualquer texto envolve uma pluralidade documental. E isso porque atestam uma pluralidade de coisas. Atestam em primeiro lugar que são de realização possível – se um gesto *significa*, prova que não é aleatório, mas integrado em um sistema de signos de que o receptor partilha. A *maneira* como eles se realizam atesta, por outro lado, a possível intenção de seu agente – o cuidado com que se articula uma frase documenta a sua gravidade ou a preocupação em ser claramente recebida ou seu caráter ritual, etc¹.

Não queremos dizer com o trecho acima que existe uma correspondência exata entre a escrita literária e a sociedade, como se a arte, subordinada a princípios exteriores a si

¹ LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e Discurso Ficcional*, 1986, p. 192 (grifos do autor).

mesma, tivesse como objetivo representar, em maior ou menor grau, uma realidade outra. O argumento do livro de Luiz Costa Lima também vai nessa direção². O que nos chama a atenção no raciocínio do crítico brasileiro é que, de um modo ou de outro, a pluralidade documental da literatura remete a uma variedade de coisas que podem corresponder ao que ocorre no seu exterior. Esse gesto de escrita, no caso de Ayala, esse gesto que *significa*, demonstra que, de alguma forma, ele partilha de um sistema de outros signos que correspondem a uma realidade possível. Essa cadeia de signos, que desenharam uma direção, uma estética talvez, é o que nos permite argumentar em favor do tema aqui proposto: o gesto de Ayala demonstra que as experiências de seus personagens são possíveis, correspondem de uma maneira ou de outra a uma experiência vivida ou observada. É justamente essa possibilidade, que não se apresenta como uma tentativa de conferir sua verificabilidade, mas que nos aponta na direção de uma experiência que desloca os conceitos e conhecimentos produzidos sobre a condição dos homossexuais e também da arte. Mas observar essa convergência entre arte e realidade não é nosso objetivo principal proposto, já que aqui se busca entrever os efeitos obtidos do cruzamento entre retórica católica e homoerotismo operados por Ayala em seu romance.

Em segundo lugar, é importante levantar o argumento de que Walmir Ayala mostrou-se um escritor prolífico durante sua vida, tendo escrito mais de cento e cinquenta obras de diversos gêneros, além de traduções e crítica de arte. Sua estética demonstrou ser capaz de articular temas como a morte e a homossexualidade, que são recorrentes na literatura brasileira até hoje. Após ter recebido vários prêmios, Ayala consolidou seu lugar entre os escritores brasileiros por várias gerações. Apesar disso, em pesquisas iniciais, foram encontrados poucos trabalhos acadêmicos³ sobre a obra literária do escritor gaúcho. Em geral, ele é lembrado por suas publicações como crítico de arte ou por suas colaborações com outros autores. É curioso se pensarmos em como, após tantos prêmios, louvores e críticas favoráveis à genialidade e ao trabalho de Ayala, ele acabou caindo no esquecimento

² Cf. LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e Discurso Ficcional*, 1986, p. 191-192.

³ Destacamos, entretanto, os trabalhos de Beatriz Damasceno (2011), Roseane Cristina da Paixão (2017) e Daniel da Silva Moreira (2017). Os dois últimos, por sua vez, pelo viés da autobiografia, tocam na questão do homoerotismo na obra de Walmir Ayala.

por grande parte do público leitor⁴. O seu único romance homoerótico raramente é citado entre uma de suas obras mais conhecidas. Os dois maiores trabalhos sobre a história da homossexualidade no Brasil, *Devassos no Paraíso*⁵ e *Além do Carnaval*, sequer citam seu nome. Por esse motivo, um trabalho sobre um autor brasileiro que tem tanto a dizer sobre a experiência homoerótica no país pode ser uma contribuição para os Estudos Literários tanto quanto para a fortuna crítica de Ayala.

Podemos dizer também que, ao contrário de sua época, Walmir Ayala escreveu sobre ambientes muito mais intimistas e autocentrados, ao invés de seguir a forte corrente literária que discorria amplamente sobre as mazelas sociais e o universo regionalista. De certa forma, sua obra está alinhada com outras que também foram criticadas por isso, como as de Clarice Lispector⁶ e Cecília Meirelles, que mesmo consagradas, não escaparam dos rótulos de herméticas e deslocadas de seu contexto social. Dessa forma, faz-se necessário que sua obra seja investigada para que possamos dizer que, assim como as autoras supracitadas, Ayala não possa ser encarado como alienado e que soube, também, de forma delicada, perfurar o extrato social que o cercava.

Finalmente, é importante lembrar a emergência dos Estudos Culturais, que trazem para o palco das discussões questões críticas para a vida humana: como sexualidade, identidade e relações de poder. É óbvio que essas questões sempre estiveram em voga, mas quando são ditas e produzidas pelos marginalizados, elas tomam rumos diferentes, pois esses sujeitos estão imersos em realidades focalizadas pela área dos Estudos Culturais. Essa forma de pesquisar e de trabalhar pretende, portanto, revisar discussões pré-estabelecidas,

⁴ Os volumes V e VI de *A literatura no Brasil*, publicado inicialmente em 1968, de Afrânio Coutinho, por outro lado, citam a obra de Walmir Ayala de modo panorâmico, sem analisar especificamente o impacto e a relação que ela estabelecia com o contexto atual em que foi publicada. O texto sobre Lúcio Cardoso, presente no volume V, inclusive, foi escrito pelo próprio Ayala, nota registrada de sua influência no meio literário da época. O livro de Alfredo Bosi, *História concisa da literatura brasileira*, de 1994, menciona apenas a obra poética do autor em notas de rodapé. As antologias feitas por Gasparino Damata parecem ser a última nota reverberante da presença de Walmir Ayala nos anais da literatura brasileira como autor homossexual, seja em seu *Histórias do amor maldito* de 1967, seja em *Poemas do amor maldito*, de 1969, organizado juntamente com Ayala.

⁵ A quarta edição de *Devassos no Paraíso* cita a antologia poética organizada por Gasparino Damata e Walmir Ayala, porém o nome de Ayala aparece apenas em nota. Cf. TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso*, 2018, p. 256.

⁶ Cf. NUNES, Benedito. *O Dorso do Tigre*, 1969, p. 93-102. É óbvio que Nunes não classifica Clarice Lispector deste modo, seu texto é aqui citado como um exemplo de análise que desloca a obra do campo da literatura para a da pura abstração.

restaurando os sujeitos subalternos aos seus lugares de fala, revitalizando identidades oprimidas e colocando em destaque aquilo que sempre foi desfigurado por aqueles que estão no poder. É por essa razão que se justifica um estudo sobre o homoerotismo, principalmente com a obra de um autor homossexual, para que esses discursos subalternos sejam colocados em um lugar onde possam ser ouvidos e vistos como expressão sensível da vida humana.

O tema da pesquisa foi delimitado de acordo com as informações encontradas na biografia do autor, após a leitura de seu romance. Nascido em Porto Alegre, em 1933, Walmir Ayala teve uma vida marcada pelas contingências humanas: perdera a mãe aos quatro anos e faria dessa falta, as mãos com as quais colheria os elementos poéticos do mundo ao seu redor⁷. A partir disso, com nove anos, ele mesmo reúne seus poemas e monta seu próprio livro. O pai, Sylvio, porém, tenta desencorajar o filho a seguir a carreira de escritor, pois “[...] achava que escritor era sinônimo de pessoa desocupada, ébria, que passava a noite inteira na rua, sem horário para nada.”⁸. Isso parece não demover Ayala de seu propósito, já que este entra para o Grêmio Literário no colégio e passa a ser reconhecido por seus poemas. É durante esse período que o escritor teve acesso às obras que viriam a influenciar sua escrita, como as de Murilo Mendes, de Adalgisa Néri, Cecília Meirelles e Carlos Drummond de Andrade.

Junto com suas inclinações literárias, Ayala ingressa no curso de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Mesmo assim, ele mal presta atenção nas aulas e passa o tempo escrevendo sonetos⁹. Aos vinte e três anos, o escritor então reúne seus textos em seu primeiro livro publicado, *Face Dispersa* (1955), que chega ao público com o dinheiro da família. Após esse passo importante, Ayala se sente mais seguro de seu trabalho e abandona o curso, indo para o Rio de Janeiro, onde todos os escritores influentes da época se encontravam. Já no Rio, ele publica *Êste sorrir, a morte* (1957), livro de poemas que vem se juntar às obras que lhe forneceriam a entrada no mundo literário carioca.

⁷ PAIXÃO, Roseane Cristina da. *Quando a arte imita a vida: ficção e memória nos diários de Lucio Cardoso e Walmir Ayala*, 2011, p. 32.

⁸ AYALA apud MORGANTI. *Autores Gaúchos*, 1989, p. 6.

⁹ PAIXÃO, Roseane Cristina da. *Quando a arte imita a vida: ficção e memória nos diários de Lucio Cardoso e Walmir Ayala*, 2011, p. 37.

O autor então começa a trabalhar como funcionário de uma empresa de seguros, mas continua a escrever incessantemente, seja nos seus diários, seja os seus poemas que viriam a ganhar o prêmio *Gonçalves Dias*, promovido pela Associação dos Empregados do Comércio do Rio de Janeiro, em 1956. Assim como o curso de Filosofia, Ayala deixa o trabalho na seguradora e passa a escrever para os jornais cariocas, como colunista ou colaborador. É em 1959 que ele ganha o prêmio de melhor repórter literário do *Jornal do Brasil*. Em 1962, após conseguir o prêmio *Olavo Bilac* com o livro *Cantata*, de 1961, ele publica o seu primeiro diário, *Diário I: Difícil é o Reino*, em que assume abertamente seu desejo por homens. Em 1963, escreve seu romance mais conhecido, *À beira do corpo*, e seu segundo diário, *Diário II: O visível amor*. Em 1967, aparece o romance *Um animal de Deus*, e os livros *Poemas da paixão* e *Questionário*.

Walmir Ayala, ao menos em seus diários, não procurou esconder sua sexualidade, mas problematizá-la, misturando ficção, história e uma proposta estética. Sem recorrer à descrição crua de seus encontros com outros homens, sua tentativa de refletir sobre a experiência homoerótica perpassa sempre pela ficcionalização dessa experiência. Esse enlaçamento de diversos campos do conhecimento, como a filosofia e a literatura, ocorre principalmente no objeto dessa pesquisa, o romance *Um animal de Deus*, no qual Mário, um sujeito abertamente homossexual, mantém uma paixão por Rafael, um sujeito supostamente heterossexual. Ao colocar em discussão as relações de identidade dos sujeitos eroticamente inclinados um ao outro, que escapam das estruturas sociais dicotômicas por meio de encontros furtivos e gestos de carinho, Ayala nos permite revisitar os conceitos de heterossexualidade e homossexualidade pela proposta de seu romance, fazendo-nos questionar qual o valor real dessas identidades e o que elas nos dizem sobre a situação dos sujeitos que são excluídos da sociedade por se afirmarem do lado de fora dessas relações pressupostas. Porém, existe um fator que torna essa discussão ainda mais espinhosa e delicada: a forte presença do discurso cristão, presente na criação e na formação do escritor Walmir Ayala¹⁰. Por esse motivo, foi necessário mobilizarmos uma reflexão sobre os

¹⁰ PAIXÃO, Roseane Cristina da. *Quando a arte imita a vida: ficção e memória nos diários de Lucio Cardoso e Walmir Ayala*, 2011, p. 48-49.

conceitos de *homoerotismo* e de *retórica religiosa*, especialmente aquela proveniente do catolicismo.

Sobre o homoerotismo, os primeiros trabalhos que nos saltam aos olhos são os de Jurandir Freire Costa, em *A inocência e o Vício*, de 1992, e o de João Silvério Trevisan, em *Devassos no Paraíso*, de 1986. Esses trabalhos foram selecionados pela exatidão sintética com que tratam do tema, sem buscar, todavia, cristalizar os conceitos e os sujeitos em identidades estanques e vazias de sentido. Suas análises sobre a prática homoerótica apontam para uma pluralidade de identidades e sentidos que contradizem a todo momento as estruturas e instituições que tentam se utilizar dos sujeitos desviantes para normatizá-los e lucrar com eles. Esse parece ser o argumento comum entre as obras quando, em Costa (1992), encontramos a seguinte tentativa de definição do homoerotismo:

Assim sendo, quando emprego a palavra *homoerotismo* refiro-me meramente à possibilidade que têm certos sujeitos de sentir diversos tipos de atração erótica ou de se relacionar fisicamente de diversas maneiras com outros do mesmo sexo biológico. Em outras palavras, o homem homoeroticamente inclinado não é, como facilmente acreditamos, alguém que possui um traço ou conjunto de traços psíquicos que determinariam a inevitável e necessária expressão da sexualidade homoerótica em quem quer que os possuísse. A particularidade do homoerotismo em nossa cultura não se deve à pretensa uniformidade psíquica da estrutura do desejo comum a todos os homossexuais; deve-se, sugiro, ao fato de ser uma experiência subjetiva moralmente desaprovada pelo ideal sexual da maioria¹¹.

É interessante notarmos como o homoerotismo aparece como possibilidade, ou, seguindo outra linha de pensamento, como potência¹². Isso significa que, ao contrário da heterossexualidade (já que o oposto do homoerotismo não seria um “heteroerotismo”), o homoerotismo oferece uma possibilidade de ruptura dos sentidos previsíveis, como o

¹¹ COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício*, 1992, p. 22.

¹² Entendemos potência como uma interpretação da metáfora nietzscheana presente em *A Genealogia da Moral*: “No fundo, podemos vencer todo o resto, nascemos para uma existência subterrânea, voltada para o combate; acabamos sempre por remontar à luz, revivemos sempre a hora dourada de vitória – e então o homem se encontra novamente tal como nasceu, indestrutível, vigoroso, pronto de novo ao mais difícil, ao mais distante ainda, como um arco cuja distensão não deixa jamais de fazê-lo distender com mais força ainda [...]” (NIETZSCHE, 2013, p. 63). Apesar das forças positivas evocadas por Nietzsche no trecho acima, buscamos nos concentrar no *arco distendido*, que sempre aponta, mas nunca atira seu projétil, segurado pelo arqueiro como promessa do futuro. É importante ressaltar também que, de acordo com o próprio autor, nem sempre esse futuro aparece no sentido de uma evolução teleológica, mas sim como o esforço que o próprio arqueiro sustenta e revela, potência dupla, de si mesmo, e de seu possível expresso pelo esforço da distensão.

possível subversivo que coloca em risco a relação fixa entre os velhos pares dicotômicos já conhecidos, como imagem/objeto, corpo/espírito, bom/ruim etc. Essa potência avassaladora talvez esteja presente na obra de Ayala, já que ela desenha uma relação que coteja com o exterior dos padrões estabelecidos pela maioria, tanto de seu tempo de produção quanto do momento ainda presente.

Outra consideração importante para a ser levantada, feita por Costa no trecho citado anteriormente, é a de incluir dentro do homoerotismo “diversos tipos de atração erótica” e a possibilidade dos homens¹³ “de se relacionar fisicamente de diversas maneiras com outros do mesmo sexo biológico.”¹⁴ Mesmo sendo delimitada pelas relações com apenas aqueles do mesmo sexo biológico, o autor demonstra que nessa limitação existem vários sentidos possíveis e abre-os para além daqueles já considerados pelo senso comum. Pode-se dizer, juntamente com Costa, que o homoerotismo vai além das relações sexuais consumadas pelos sujeitos, além de seus atos físicos, mas que também envolve a sua dimensão pulsional, seu desejo, sua psicologia, sua constituição identitária, sua linguagem. Com essa colocação, é possível esclarecer duas coisas que serão cruciais para a nossa reflexão sobre o homoerotismo: que todos os sujeitos estão suscetíveis ao desejo homoerótico, já que esse é parte constituinte do desejo humano, e a de que outros gestos, verbais ou não, além de gestos entendidos pelo senso comum como sexuais ou eróticos, poderão constituir uma formulação desse mesmo desejo.

A obra de Trevisan, *Devassos no Paraíso*, escrita anteriormente a de Freire Costa, parece avançar em suas colocações, no que se refere aos aspectos sociais e identitários do homoerotismo. Averso às tentativas de colocar os sujeitos homoeróticos em lugares apaziguadores e solícitos para com as instituições que os controlam, Trevisan relata com profunda acuidade as intempéries e peripécias que permeiam a história da homossexualidade brasileira. Sua obra e a de Costa se encontram em todos os pontos aqui mencionados anteriormente: Trevisan relata as contradições das identidades homossexuais sempre em choque na sociedade brasileira, em que os “machões” não são vistos como as “bichinhas”, mas sempre que possível, compartilham práticas homoeróticas constantes com

¹³ Em diversos momentos de sua obra, Costa delimita seu trabalho à homossexualidade masculina. Cf. COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício*, 1992, p. 20.

¹⁴ COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício*, 1992, p. 22.

esses mesmos sujeitos¹⁵; sua análise da AIDS, sombria e melancólica tanto quanto o texto de Antonin Artaud¹⁶ que o inspirou, demonstra que, ao contrário do que os outros gostam de pensar, “ninguém mais está a salvo do desejo”¹⁷, já que a doença, tomada como sinônimo de homossexualidade, se manifestava tanto na bichinha quanto no pai de família. Uma de suas maiores contribuições, porém, vem de sua crítica contundente sobre a pretensa liberação sexual dos sujeitos homoeróticos, que, na verdade, se configurou como uma grande ópera bufa, a qual esses sujeitos acabaram sendo utilizados como produtos para o mercado e para as instituições. Essa advertência, feita de outras formas muitos anos depois em vozes menos esperançosas como a de Byung-Chul Han em *Agonia do eros* (2017), nos permite entrever que o homoerotismo não deve ser visto como um regime de práticas pré-estabelecidas e prontas para substituir o atual. Ele se faz a todo o momento e, em um parentesco nem tão estranho com a estética, adiciona uma instância catalisadora de sentido a cada ato, agindo de forma virulenta contra as instituições e contra as normas consoladoras, ou, nas palavras de Trevisan: “Se, como quer Michel Foucault, praticar a homossexualidade é estar em devenir, a vivência homossexual não parece se contrapor ao estado de vir-a-ser característico de uma nação feita de grandes enigmas e tão inacabada quanto o Brasil.”¹⁸. Esse vir-a-ser aponta para um estado sempre por se fazer, que se realiza *a posteriori* da experiência, um conhecimento inacabado que não revela verdades, mas que nos possibilita uma reavaliação de velhos posicionamentos que se querem como verdade, puros e benéficos. Por esse motivo, não consideramos a prática homoerótica capaz de instaurar um novo regime ou de legitimar uma nova forma de vida, mas como sendo capaz, principalmente, de nos permitir ler no mundo como os seus valores podem ser opressivos ou não.

Trevisan também, ao fazer uma análise histórica das sociedades autóctones brasileiras, nos deixa perceber que a homossexualidade é uma invenção recente, que não existia do modo que a entendemos agora, seja na Grécia Clássica seja nas sociedades indígenas brasileiras. Analisar as sociedades anteriores à Idade Média, já que, segundo

¹⁵ TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso*, 1986, p. 239.

¹⁶ O referido texto de Artaud, “O teatro e a peste”, se encontra no livro *O teatro e seu duplo* (1987).

¹⁷ TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso*, 1986, p. 269.

¹⁸ TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso*, 1986, p. 33.

Trevisan, as proibições da Igreja Católica criaram as condições necessárias para que os sujeitos homossexuais pudessem se diferenciar das práticas heterossexuais¹⁹, nos servem apenas para entendermos a transformação histórica dessas práticas ou para refutarmos os argumentos naturalistas de que o homoerotismo é/ou não intrínseco à espécie humana. O homossexual moderno surgiu após o advento da psicologia e da ciência na tentativa de criminalizar os sujeitos em rótulos de “práticas perversas” e, na esteira dos resquícios religiosos dos conceitos de pecado e sujeira, procurou inventar um vocabulário que pudesse designar e nomear esses sujeitos desviantes.

Pensando assim, outra análise fundamental que Trevisan nos fornece é sobre a relação ambivalente entre religião e homoerotismo. Para o autor, ao mesmo tempo em que a grande formação religiosa católica proíbe a prática homoerótica, ela dá subsídios para que ela exista sub-repticiamente dentro de sua instituição. Observemos como, ao focalizar o machismo brasileiro, ressaltando a importância da análise de Conrad Detrez, ele percebe essa aproximação entre homoerotismo e religião:

Seja em livros ou em entrevistas, Detrez faz agudas observações sobre o erotismo homossexual no Brasil urbano; fala inclusive sobre as relações entre a religião católica e o machismo brasileiro; nota que os machões se afastam da prática religiosa porque, bem ou mal, são sensíveis à dimensão homoerótica dessa exuberante religiosidade católica onde um homem é levado a se interessar por outro homem até o ponto de ir adorá-lo num templo²⁰.

Entre outras aproximações feitas por Trevisan, essa é a que nos permite ver mais claramente que existe uma estrita relação entre a prática religiosa no Brasil e uma disposição erótica ao “pecado”, graças ao comércio católico da confissão, que faz com que o pecador dê em troca seu arrependimento e o relato de seu pecado e receba de volta a absolvição junto com a chance de voltar a pecar. Esse sistema econômico, porém, viria a ser destituído com o advento da Reforma Protestante, na qual, segundo Trevisan:

[...] a homossexualidade no Brasil também faz parte da vivência carnalizada, já pelo fato de beneficiar-se de desvios na estrutura do próprio catolicismo. Ao contrário do protestantismo, onde o crente vive a terrível experiência de julgar e perdoar a si próprio, no catolicismo o perdão *vem de fora*, através de um gesto ritualístico. E isso permite o

¹⁹ TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso*, 1986, p. 39.

²⁰ TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso*, 1986, p. 52.

desvio, já que se pode “dar um jeitinho” com Deus. Se a condenação ao pecado da sodomia sempre foi irrestrita, existe concomitantemente a possibilidade do perdão que se obtém na confissão. Ora, é possível confessar-se como exorcismo e condição mesma para se poder pecar novamente. Num sentido mais amplo, há também a possibilidade do perdão abrangente e final, através da extrema-unção que o sacerdote administra, antes da morte – garantindo ao antigo pecador uma vida eterna feliz. Daí, é possível pecar-se com mais tranqüilidade, sem exigir da consciência grandes equacionamentos ideológicos²¹.

São esses pontos de encontro entre a possibilidade de pecar e a estrutura católica que nos permitiu pensar na importância da presença da retórica católica na obra de Waldir Ayala, principalmente em uma de suas únicas obras homoeróticas. Porque, ao falar da identidade de um sujeito homoerótico, o autor mobilizou justamente figuras discursivas que, comumente se supõe, não dão espaço para a expressão homossexual? O livro de John Boswell, *Christianity, Social Tolerance, and Homosexuality*, escrito originalmente em 1980, sem tradução para o português, pode nos oferecer uma via de resposta para a aliança feita por Ayala entre o catolicismo e o homoerotismo. Segundo o pesquisador norte-americano, a origem da intolerância cristã aos homossexuais não possui nenhuma relação intrínseca com a própria fundação do cristianismo em si, e que, inclusive, em diferentes períodos do início da era cristã, como em Roma no séc. I e em Paris no séc. XII, os homossexuais viviam abertamente como parte da grande variedade de pessoas nessas cidades²². Boswell acredita, portanto, que a intolerância direcionada aos homossexuais foi fruto muito mais de puro ódio do que de alguma lei religiosa, conforme podemos ver no trecho a seguir:

As hostilidades aos gays e à sua sexualidade só se tornou notável no Ocidente durante o período de dissolução do estado romano – em outras palavras, durante o terceiro e o sexto século – por causa de fatores que não puderam ser analisados satisfatoriamente, mas que provavelmente incluíam a dissolução das subculturas urbanas, o aumento na regulamentação governamental sobre a moral particular e a pressão pública pelo ascetismo em todas as discussões sexuais. Nem a sociedade cristã nem a teologia cristã como um todo provaram ou apoiaram

²¹ TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso*, 1986, p. 238.

²² BOSWELL, John. *Christianity, social tolerance, and homosexuality*, 2015, p. 38. É importante lembrar, entretanto, que a teoria de Costa (1992) e Trevisan (1986) atacam sistematicamente a ideia de uma continuidade entre a homossexualidade na antiguidade e a contemporânea, devido aos efeitos danosos que essa continuidade causa à expressão sexual desviante e a instauração de um sistema de tradições baseados no romantismo heterossexual.

nenhuma hostilidade à homossexualidade, mas ambas exprimiram, e, no final, mantiveram posições adotadas por alguns governos e teólogos que poderiam ser usadas para condenar atos homossexuais²³.

Mas o que isso quer dizer? Quer dizer que, conforme Boswell afirma no decorrer de seu livro, ao contrário da crença popular, a ascendência do Cristianismo não é proporcional à intolerância à homossexualidade. Eles não eram mutuamente exclusivos como nos dias de hoje. Muitos textos são utilizados no decorrer do trabalho do historiador norte-americano para exemplificar sua posição, inclusive aqueles escritos por membros da igreja: o modelo de afeição e patriotismo dos amantes Harmódio e Aristógito, cultuado pelos romanos²⁴; o romance conhecido entre o imperador romano Adriano e seu acompanhante Antínoo²⁵; os poemas de amor trocados entre Ausônio e Paulino, bispo de Nola²⁶; os poemas eróticos de Alcuíno de Iorque, membro do clero na corte de Carlos Magno, para seus alunos²⁷, e os poemas amorosos de Valafrido Estrabo, abade de Reichenau²⁸. Essa longa corrente de trabalhos artísticos, alguns mais conhecidos pelo grande público, criaram uma tradição de termos, imagens, expressões que, conforme Boswell, não possuem correlato para relacionamentos heterossexuais e auxiliam na compreensão de termos ambíguos de conotação homoerótica em vários contextos²⁹. Não seria de se espantar que, sendo um estudante de filosofia, Walmir Ayala tenha tido acesso a algum desses textos ou a relatos similares a esses. Mas, para analisarmos essas figuras, foi necessário entender seus usos e sua constituição, por isso a necessidade de trazer para as discussões a retórica católica.

Com o objetivo de encontrarmos um panorama geral da constituição da retórica, que possui séculos de tradição e discussão, começamos com o texto de Aníbal Pinto de Castro,

²³ “Hostility to gay people and their sexuality became noticeable in the West during the period of the dissolution of the Roman state – i.e., from the third through the sixth centuries – due to factors which cannot be satisfactorily analyzed, but which probably included the disappearance of urban subcultures, increased governmental regulation of personal morality, and public pressure for asceticism in all sexual matters. Neither Christian society nor Christian theology as a whole evinced or supported any particular hostility to homosexuality, but both reflected and in the end retained positions adopted by some governments and theologians which could be used to derogate homosexual acts.” (BOSWELL, John. *Christianity, social tolerance, and homosexuality*, 2015, p. 333. Tradução nossa).

²⁴ BOSWELL, John. *Christianity, social tolerance, and homosexuality*, 2015, p. 203.

²⁵ BOSWELL, John. *Christianity, social tolerance, and homosexuality*, 2015, p. 85.

²⁶ BOSWELL, John. *Christianity, social tolerance, and homosexuality*, 2015, p. 133.

²⁷ BOSWELL, John. *Christianity, social tolerance, and homosexuality*, 2015, p. 189.

²⁸ BOSWELL, John. *Christianity, social tolerance, and homosexuality*, 2015, p. 191.

²⁹ BOSWELL, John. *Christianity, social tolerance, and homosexuality*, 2015, p. 193.

Retórica e Teorização Literária em Portugal, originalmente escrito em 1973. Na introdução de sua obra, podemos observar como o autor caracteriza a retórica e sua importância para a construção dos textos literários quando a mesma ainda era tratada como disciplina:

Se pensarmos no lugar ocupado pela Retórica na pedagogia das Humanidades, ao longo de tantos séculos, logo compreenderemos como a sua função de fundamento e de elemento modelador do gosto literário não pôde deixar de se revestir de uma importância excepcional, pelo conjunto de regras, definições e esquemas formais por ela fixados no espírito do escritor, ou inculcados no juízo crítico do leitor. Ela presidia à gênese de uma parte considerável da produção literária e condicionava simultaneamente a crítica exercida sobre essa mesma produção. A Retórica, embora definida muitas vezes apenas como a arte de falar bem, dava preceitos para todos os gêneros em prosa, dos sermões às cartas, passando pelos discursos acadêmicos, pela historiografia, pela novela e pela prática oral. A própria poesia não lhe ficava estranha³⁰.

O que podemos ressaltar neste trecho é que, apesar das transformações que sofreu ao longo dos séculos, a retórica acabou sendo ligada à construção dos textos literários enquanto dispunha um horizonte de avaliação e recepção destes mesmos textos. Isso quer dizer que a estrutura do texto literário estava firmemente condicionada ao uso de estratégias previstas pela retórica, que poderia garantir não só um texto bem escrito, mas que também deleitava seu leitor e o instruía. O uso dessas estratégias, ligadas às cinco partes da retórica, mas principalmente à *inventio*, é o que permite que o orador não só obtenha uma variação da fonte original, mas também a supere.

Certamente ainda estamos longe de alcançar uma figura da retórica que nos pareça pertinente observar na obra de Waldir Ayala, já que o mesmo se utiliza dos *topoi* encontrados na retórica católica. A obra de Ana Lúcia de Oliveira, *Por quem os signos dobram*, de 2003, nos fornece mais caminhos para esse percurso. Na transição do mundo medieval para o Renascimento, a autora pontua que houve uma significativa mudança na prática intelectual dos pensadores da época, indo do *modus scholasticus*, expressão que define o pensamento medieval, que se limitava em embates científicos e teológicos das escolas monásticas, para o *modus oratorius*, que retoma a eloquência romana e move os

³⁰ CASTRO, Aníbal Pinto de. *Retórica e Teorização Literária em Portugal*, 1973, p. 8.

embates científicos para lugares públicos³¹. Essa mudança recoloca a retórica em contato com as práticas greco-romanas, devido ao sincretismo operado pelo Renascimento, em retornar ao antigo, mas sem nunca renunciar ao que estava sendo proposto no presente³². Ao integrar essas estratégias de eloquência às necessidades da Igreja ante a Contra-Reforma, surge a necessidade da retórica de se empenhar efetivamente à conversão e convencimento dos fiéis. Nesse sentido, podemos delinear uma primeira definição da retórica religiosa, a partir daquela apresentada pela autora: a retórica é uma disciplina que, inicialmente, deveria ensinar os padres a falar bem, não só nos sermões, mas em seus argumentos e nas tentativas de conversão. O fato é que, no ensino dessa disciplina, figuras retóricas, utilizadas pelos oradores greco-latinos, eram ensinadas aos futuros oradores para que eles pudessem convencer de modo mais eficiente seus ouvintes. Ana Lúcia de Oliveira afirma, oportunamente, que esses recursos passaram a ser utilizados amplamente pelos padres de modo a exceder sua função eloquente no sermão, evocando uma dimensão poética e ornamental, característica fulcral que viria a definir a arte barroca:

A qualidade artística de alguns dos sermões só pôde existir justamente pelo peso de poetas, oradores e outros escritores clássicos – como Homero, Virgílio, Ovídio, Tácito, Cícero e Sêneca –, não só na educação dos novos pregadores formados pelos mestres jesuítas, mas também na noção do valor estético da eloquência, no conceito nobre de autor, na imitação de modelos clássicos e na emulação individual, isto é, a capacidade de inovar e de exceder, imitando³³.

A retórica religiosa contém, portanto, assim como o discurso dos pregadores e pastores, uma vasta gama de figuras e lugares-comuns que são utilizados não só para instruir e convencer, mas também para deleitar. O retorno da *inventio* se torna inevitável, já que é nessa parte da retórica que o orador irá mobilizar os *topoi* necessários para construir seu texto. O uso dessas figuras pelos padres no ornamento de seus sermões, conforme observamos no trabalho da pesquisadora, apontando para o excesso barroco, atualiza essas figuras constantemente, fazendo da retórica um campo fértil de imagens precisamente construídas. Essa é a reflexão feita por Francisco Achcar (1994), em seu livro *Lírica e lugar-comum*:

³¹ OLIVEIRA, Ana Lúcia de. *Por quem os signos dobram*, 2003, p. 29-30.

³² BOASE *apud* OLIVEIRA. *Por quem os signos dobram*, 2003, p. 30.

³³ OLIVEIRA, Ana Lúcia de. *Por quem os signos dobram*, 2003, p. 60.

De fato, ao contrário do que à primeira vista pode parecer, é sobretudo na utilização dos *topoi* que se revela a originalidade do poeta: a seleção, a expressão e a combinação deles oferecem possibilidades inesgotáveis de soluções imprevistas dentro do uso tradicional, chegando até a transgressões desse uso³⁴.

É utilizando a *inventio*, articulando imagens clássicas de sua formação católica que Walmir Ayala constrói a identidade do personagem principal do romance *Um animal de Deus*, sendo o próprio título uma possível figura advinda desse espaço. Ao fazermos esse giro de religar Walmir Ayala à cultura cristã, da qual, em maior ou menor grau, ainda fazemos parte, conseguimos escapar de simbolismos vazios e reincidentes, conseguindo entrever a possibilidade de uma antiga ligação, já proposta por Trevisan, entre religião, (homo)erotismo e práticas sociais ritualizadas. Esse giro também nos remete às colocações feitas por Freire Costa, que diz que o homoerotismo não é definido apenas pelos gestos sexuais, mas também pelo desejo, pela pulsão, pela linguagem, o que significa que, ao se inserir num espaço que, por séculos, vem excluindo a homossexualidade como possibilidade de vida, a leitura desse romance talvez nos possibilite apontar para uma formulação mais sensível do que aquelas que apenas recusam esse espaço ao invés de adentrá-lo e compreendê-lo em seu funcionamento, observando seus desvios e ambivalências. A obra de Ayala, então, opera, emaranhada dentro de seus fios, uma faceta do “homossexual” que talvez não tenha sido explorada pelo senso comum contemporâneo, pois, cedo ou tarde, a tipologia do sexo acabou encaixando esse sujeito em um espectro limitado de cores possíveis de ser, suprimindo essa forma dissonante do discurso corrente. Coube à literatura, então, orquestrar duas vozes conflitantes: a da retórica religiosa e a do desejo homoerótico, nos permitindo assim, talvez, observar as possibilidades de ser desse sujeito.

Partindo dos anos 30, portanto, encontramos diversas forças que movimentaram a discussão católica, gerando discursos, argumentos, lugares-comuns e outros elementos que vieram a compor a retórica católica. No campo da política, a Igreja, tendo que barganhar com o Estado, devia se articular mais do que nunca para conseguir o seu quinhão de poder; no campo da mídia, sua propaganda e disseminação de preceitos deveria ser a mais potente

³⁴ ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum*, 1994, p. 29.

possível. No domínio da arte não deveria ser diferente. Na obsessão nacionalista, todos os campos de ação humana começaram a ver uma progressiva invasão de diferentes modos de discurso, o que vieram a compor não só a retórica católica, mas diversos outros grupos retóricos, inclusive o nacionalista, no ideário brasileiro. De todo o modo, com o advento da Semana de Arte Moderna, as dicotomias artísticas pareciam ter sido claramente demarcadas e, com elas, os lugares de luta de cada um³⁵. Nada mais retórico do que isso: dois lados opostos que reivindicam cegamente o seu lugar de fala como o único possível. A Igreja, portanto, apesar de ter sido progressivamente afastada do mundo social, sofrendo com a desfiguração do humano e os avanços tecnológicos produzidos nos séculos XIX e XX, tenta se afirmar atacando a falta de espiritualidade de seus oponentes, que resulta, aos olhos do grande público, numa falta ética.

O desenho da arte de Walmir Ayala começa a aparecer. É nesse período que o autor está começando a sua formação educacional. Desse modo, no capítulo um, iniciaremos um percurso que busca percorrer os pontos mais pertinentes para a constituição desse objeto que viemos chamando de retórica católica. Para isso, observaremos o percurso apontado por uma das primeiras sistematizações feitas sobre a retórica: o texto de Aristóteles, intitulado *Retórica*. Tendo como horizonte a primeira obra em que ocorre a articulação da retórica com o pensamento cristão, especificamente, *A doutrina cristã*, de Agostinho, observaremos como essa transição ocorre e quais os principais pontos da retórica antiga são sustentados ou modificados nessa passagem. É necessário dizer, portanto, que não é possível evitar a teoria de Cícero sobre a retórica romana, já que grande parte dos estudiosos medievais utilizou seus pressupostos para o estudo desta arte. Para esse capítulo, então, utilizaremos as obras já citadas, mas também o livro de Roberto Acízelo de Souza, *O império da Eloquência* (1999), o de James Murphy, *Rhetoric in the Middle Ages* (2001) e outros trabalhos que possam auxiliar no entendimento do tema.

Já no capítulo dois, começaremos a descrever a relação entre o homoerotismo e o catolicismo no Brasil e como isso se expressa na obra de Walmir Ayala. Ao mesmo tempo, investigaremos como essa mesma educação católica da qual o autor fez parte constitui-se como um dos mecanismos do sistema homofóbico que irá perdurar pelo nosso país até hoje.

³⁵ Cf. MUELLER, Helena Isabel. “Os ativos intelectuais católicos no Brasil dos anos 1930”, 2015.

De todo modo, isso não impediu o escritor gaúcho de não só publicar seus diários íntimos, relatando seus encontros efêmeros com outros homens, suas declarações sobre sua sexualidade, como também não o impediu de impregnar a obra aqui estudada de imagens católicas e de padres homossexuais. O capítulo dois, portanto, se ocupará em descrever como se estabelece uma relação entre homoerotismo e retórica católica e qual sua relação com os sujeitos homoeróticos. Para essa análise, utilizaremos os já citados trabalhos de João Silvério Trevisan (2002), a quarta edição deste mesmo trabalho, lançada em 2018; o texto de Helena Isabel Mueller (2015), o de Jurandir Freire Costa (1992), além de acrescentarmos as obras: *A dominação masculina*, de Pierre Bourdieu (1999), *Além do carnaval*, de James Green (2000), *A invenção da heterossexualidade*, de Jonathan Katz (1996), *O erotismo*, de Georges Bataille (2017), *A transfiguração narrativa em João Gilberto Noll: A céu aberto, Berkeley em Bellagio e Lorde*, de Fábio Figueiredo Camargo (2007) e o recém publicado trabalho de José Luiz Foureaux, *Herdeiros de Sísifo* (2019), mais algumas das obras de Walmir Ayala, como suas peças de teatro, *Nosso filho vai ser mãe* e *Quem matou Caim?* (1965) e *Quatro peças em um ato* (1960), além de outros textos que possam surgir para complementar nossas análises.

No capítulo três, finalmente, trataremos da análise da obra *Um animal de Deus*. A análise será dividida em três momentos: em um primeiro momento, trataremos da estrutura do romance como um todo, de que modo se apresenta sua organização, seus elementos, como são utilizadas as estruturas que se relacionam com o gênero romanesco, seja no tratamento do tempo, na apresentação de suas personagens, na configuração de seu espaço, enfim, de toda a gama de constituintes que se relacionam com esse modo literário tão conhecido. Para essa análise, utilizaremos principalmente o livro de Luis Alberto Brandão e Silvana Pessôa de Oliveira: *Sujeito, tempo e espaço ficcionais* (2001) e o livro de Edwin Muir, *A estrutura do romance* (1928). A análise da estruturação do romance será a base para nossas investigações retóricas e também ela mesma pode se configurar como uma, já que Walmir Ayala utiliza estratégias já instauradas pela tradição romanesca para construir o seu.

Em um segundo momento, partiremos para a análise de figuras antropomórficas que habitam o romance, seja na presença excessiva de morcegos e anjos, até nas descrições de

certas personagens que se assemelham a animais. Essas figuras exercem um duplo papel: simbólico e retórico, no sentido de que elas articulam lugares-comuns e argumentos ao redor de certas construções no romance que nos permitem dizer que não é só uma reformulação de um passado mítico. Basta lembrar aqui que, segundo Boswell, o coelho, a doninha e a hiena, no medievo, eram considerados animais impuros por causa das crenças ao redor de suas práticas sexuais³⁶. Hoje em dia, a variedade zoológica designada para os homossexuais pode ser relacionada com aquela mais conhecida: o veado. De todo o modo, subestimar o uso dessas imagens e de suas funções nos parece um erro. Elas podem aparecer como projeções metafóricas da experiência das personagens ou até mesmo de suas idealizações. Para essa análise, além dos trabalhos citados até agora, utilizaremos o livro de Hilário Franco Júnior, *Os três dedos de Adão* (2010), que nos permitirá relacionar não só as figuras que passeiam fora do cristianismo, mas também sua relação com a retórica católica.

Finalmente, no último momento, analisaremos questões retóricas que tocam na relação entre o sagrado e o profano e entre o homoerotismo e a religião católica estabelecidas pelo autor ao longo do romance. Em diversos momentos, Waldir Ayala constrói uma intrínseca relação entre a religião e a sexualidade, e especificamente, entre o que chamamos de homoerotismo. Nesse momento, gostaríamos de investigar como o autor constrói essa noção através das cartas trocadas entre a personagem principal e um padre, chamado no romance de Frei X. Para essa análise, acrescentaremos o livro de René Wellek e Austin Warren, *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários* (1971), além de leituras feitas com base nos textos críticos apresentados até agora.

Nossa metodologia se apresenta, portanto, da seguinte forma: identificamos algumas das figuras centrais do romance utilizadas por Waldir Ayala, como, por exemplo, o epíteto de arcanjo, designado para um dos personagens principais ou o próprio título do romance: *Um animal de Deus*. Após a seleção dessas figuras e uma breve análise sobre a sua importância para a constituição do romance, relacionamos as imagens com seus usos na retórica católica e de que forma esses usos elucidam ou avançam em nossa discussão sobre a identidade sexual dos personagens. A tentativa foi a de responder a importância da presença da retórica católica na construção de um romance sobre o amor entre dois homens.

³⁶ Cf. BOSWELL, John. *Christianity, social tolerance, and homosexuality*, 2015, p. 307.

Após a análise da obra de Walmir Ayala, conseguimos perceber, finalmente, que existe uma ligação entre a estética do escritor gaúcho e a retórica católica. Seu modo de pensar, portanto, perpassa diversas facetas da vida humana, incluindo a homossexualidade. De certo modo, o texto de Ayala encena a conglomeração dessas facetas em um grupo indissociável e difuso. Sua escrita é uma tentativa de resposta às perguntas feitas na epígrafe do romance, que questiona diretamente qual é a “verdadeira” natureza humana. O que conseguimos perceber, entretanto, é que o romance não responde diretamente a esta pergunta, mas coloca em evidência que a sexualidade não pode ser descartada quando se busca investigar o ser humano e suas relações sociais. Além disso, Ayala dá destaque evidente para a relação homoerótica em um romance em que ele buscou orquestrar questões que se encaminham diretamente para a constituição daquilo que chamamos de humano. Essa é, sem dúvida, uma contribuição contundente para os Estudos Culturais e para a Literatura.

Capítulo um
CENAS RETÓRICAS

1.1 Aristóteles, Cícero e Agostinho: trajetórias

Os esforços de conhecer a Retórica, seus caminhos e transformações através do tempo, nos auxiliam na formulação do que, até agora, chamamos de “retórica católica”. Certamente, após observarmos a não tão breve história dessa arte, poderemos não só afirmar com mais acurácia nossos pressupostos, como também selecionaremos e analisaremos as figuras no romance de forma mais concisa. Afinal, a Retórica é uma das artes em que mais se respeita a tradição. O nosso caminho se iniciará, portanto, com um dos autores que se propôs a sistematizar o conhecimento sobre a retórica na Antiguidade: Aristóteles.

Podemos iniciar nossa discussão com um comentário de Roberto Acízelo de Souza, de seu *O império da Eloquência*, de 1999:

A gênese da retórica usualmente se explica por uma circunstância histórica bem precisa, de ordem sócio-política. Na Sicília do século V a.C. dois tiranos – Gelon e Hieron –, visando a povoar Siracusa, transferem populações, expropriam e redistribuem terras; depostos numa rebelião, abrem-se processos para a devolução das propriedades aos antigos donos, mobilizando-se assim grandes júris populares. Convinha então às partes em litígio a maior eficácia possível no uso do discurso, para persuadir de suas razões os julgadores; com a utilidade desse modo posta em voga, os recursos da eloquência começam logo a ser sistematizados, tornando-se objeto de uma arte, no sentido antigo deste termo³⁷.

Esse trecho nos auxilia a delinear alguns pontos importantes para a discussão da constituição da Retórica. Primeiramente, podemos mencionar que Aristóteles não foi o fundador desta arte. Isso quer dizer que, antes mesmo da sistematização presente em sua obra, já havia uma prática social instaurada que, em maior ou menor grau, utilizava os recursos que foram descritos por seus preceitos. Isso significa que essa tradição ainda precede o evento histórico apresentado acima. O próprio Souza argumenta que a mentalidade grega possuía uma conformação retórica que atravessou o tempo, tendo inclusive, influências da época homérica³⁸. Isso quer dizer que os gregos sempre fizeram

³⁷ SOUZA, Roberto Acízelo de. *O império da Eloquência*, 1999, p. 6.

³⁸ SOUZA, Roberto Acízelo de. *O império da Eloquência*, 1999, p. 6.

uso da retórica, seja na poesia homérica, nas tragédias ou em seus discursos filosóficos, e que isso designa essa disciplina tanto para o campo da ciência quanto para o campo da arte.

Mas o que definitivamente diz Aristóteles em seu livro *Retórica*? De que modo esse sistema pode nos auxiliar a entender a retórica católica que pretendemos delinear aqui? Observemos, portanto, uma primeira explicação sobre a natureza da Retórica:

A retórica é a outra face da dialética; pois ambas se ocupam de questões mais ou menos ligadas ao conhecimento comum e não correspondem a nenhuma ciência em particular. De facto, todas as pessoas de alguma maneira participam de uma e de outra, pois todas elas tentam em certa medida questionar e sustentar um argumento, defender-se ou acusar³⁹.

Digamos que o primeiro passo de Aristóteles com relação à Retórica que aparecerá em seu livro é sobre sua função e definição. Sua função, conforme podemos ver, é a de engendrar esse conhecimento comum em torno da sustentação de um argumento, seja ele para defender-se ou acusar. A Retórica, para Aristóteles, portanto, é definida por seu uso: ela é, juntamente com a dialética, uma ciência que permite o diálogo lógico (a própria concepção de argumento proposta ao longo da *Retórica* é associada ao silogismo)⁴⁰ nas esferas públicas ou privadas⁴¹. No decorrer de sua obra, porém, a esfera privada é colocada em segundo plano e tratada apenas de forma geral, já que o filósofo argumenta que o cerne da Retórica são as provas lógicas que sustentam cada argumento⁴². De certa forma, Aristóteles privilegia um gênero retórico como exemplar de seu ideal de orador⁴³, o judiciário, já que é justamente neste que o raciocínio lógico da retórica ficaria mais evidente.

Observemos, portanto, qual a definição dada por Aristóteles para as provas que podem ser utilizadas em um discurso que se pretende regido pelas regras retóricas:

³⁹ ARISTÓTELES. *Retórica*, 2005, p. 89.

⁴⁰ Cf. ARISTÓTELES. *Retórica*, 2005, p. 92-93.

⁴¹ Definimos o discurso privado como aquele proferido para audiências menores, entre dois ou três indivíduos ou em correspondências. A proeminência dos discursos públicos na *Retórica* provavelmente deve-se ao fato de que os diálogos privados são tratados em uma obra anterior de Aristóteles, todos no domínio da dialética encontrada no livro *Tópicos*. Cf. ARISTÓTELES. *Tópicos*, 2007, p. 235.

⁴² Cf. ARISTÓTELES. *Retórica*, 2005, p. 90.

⁴³ Esse ideal está associado às ideias de justo e verdadeiro, valores indispensáveis na filosofia aristotélica. A retórica, por um lado, seria a ferramenta necessária, graças ao destaque dado à dedução lógica, que permitiria a manutenção desses valores nos discursos públicos e, em menor grau, nos privados. Cf. ARISTÓTELES. *Retórica*, 2005, p. 93-94.

Das provas de persuasão, umas são próprias da arte retórica e outras não. Chamo provas inartísticas a todas as que não são produzidas por nós, antes já existem: provas como testemunhos, confissões sob tortura, documentos escritos e outras semelhantes; e provas artísticas, todas as que se podem preparar pelo método e por nós próprios. De sorte que é necessário utilizar as primeiras, mas inventar as segundas⁴⁴.

Apesar de advertir os oradores da prevalência das provas inartísticas, ou técnicas, sobre as provas artísticas, devido à sua intenção de eliminar o falso e o injusto do discurso, Aristóteles não nega a existência do “inventado” no discurso retórico. Com isso, não pretendemos fazer nenhuma aproximação desse “inventado” com o fictício da teoria literária. As provas artísticas propostas por Aristóteles, mesmo quando utilizadas em um discurso, seja de qual gênero for, deveriam ser tomadas como verdadeiras⁴⁵. Cabia aos ouvintes ou juízes deliberar logicamente sobre sua natureza e verificabilidade. Não havia espaço para o ficcional ou o incerto, mas sim apenas para aquilo que era verdadeiro ou falso. Basta lembrarmos outra citação famosa de Aristóteles, mas dessa vez designada para os trabalhos “literários” de sua época: “Pelo exposto se torna óbvio que a função do poeta não é contar o que aconteceu mas aquilo que poderia acontecer, o que é possível, de acordo com o princípio da verossimilhança e da necessidade.”⁴⁶. A própria arte parecia estar subordinada a algum princípio de real e verdadeiro, mesmo que esse princípio fosse associado ao possível ou à necessidade.

De certa forma, a retórica grega foi designada para outros objetos que ainda não consideravam o domínio artístico. Se o consideravam, ele era tomado como falso, ou seja, exterior ao discurso no qual estava inserido. Se essa qualidade inverossímil fosse descoberta pelos ouvintes ou juízes, fazia com que o orador e o discurso caíssem em descrédito. É muito difícil falar em termos literários com um sistema tão rígido. Por outro lado, as considerações feitas por Aristóteles nos permitem fazer alguns apontamentos interessantes para nossa discussão sobre a retórica.

Voltemos ao argumento inicial sobre o “inventado” nos discursos retóricos. Apesar de suas considerações esmiuçarem muito mais os discursos e oradores públicos, devido à

⁴⁴ ARISTÓTELES. *Retórica*, 2005, p. 96.

⁴⁵ Deduz-se isso da própria definição de Aristóteles para a sua retórica, que, diferentemente da retórica sofista, deveria ser pautada por provas.

⁴⁶ ARISTÓTELES. *Poética*, 2008, p. 54.

gravidade de suas falas, não parece incorreto afirmar que os discursos “inventados” corresse livremente pela esfera privada, utilizando inclusive preceitos prescritos pelo próprio Aristóteles⁴⁷. Já foi dito que essa forma não se aproxima do que entendemos como literatura, mas muito mais que a retórica não foi constituída unicamente de discursos que observavam apenas o verdadeiro e o honesto. Ela era composta também da capacidade de invenção do orador e sua observação aguda das paixões de seu público. O gênero epidítico⁴⁸ talvez seja o que mais se utiliza desses meios de manipulação dos ouvintes, pois não só não se designava especificamente aos discursos públicos, como o gênero jurídico, evocando muito mais uma natureza privada, como também tem como objetivo a instauração da característica do bom/belo ou mau/feio de algum ser, animado ou inanimado⁴⁹. É essa natureza consciente da manipulação de paixões, seja por qualquer meio possível, dos ouvintes que nos lembra muito mais a nossa velha literatura do que os sistemas preceptores erguidos sobre ideais de belo e justo.

Não devemos esquecer, portanto, que, para Aristóteles, a retórica era uma disciplina que deveria ser utilizada segundo preceitos éticos, a favor da justiça e da verdade. A ética grega perpassava não só a retórica, mas toda a filosofia e as ciências da época, regendo um complexo sistema que visava coordenar a vida do homem grego. Essa característica é central na hora de compreender não só a forma como o filósofo define a retórica, mas também o modo como ele encaminha seu uso.

Outra consideração muito relevante para o caminho que pretendemos percorrer é a menção de Aristóteles sobre os *tópicos*. Para o grego:

[...] os silogismos retóricos e dialéticos são aqueles que temos em mente quando falamos de *tópicos*; estes são os lugares-comuns em questões de direito, de física, de política e de muitas disciplinas que diferem em espécie, como por exemplo o tópico de mais e menos; pois será tão possível com este formar silogismos ou dizer entimemas sobre questões de direito, como dizê-los sobre questões de física ou de qualquer outra disciplina ainda que estas difiram em espécie. São, porém, específicas as

⁴⁷ Aristóteles não nega a possibilidade de que a Retórica possa ser utilizada para o “mal”, neste caso para aquilo que é injusto ou imoral. Cf. ARISTÓTELES. *Retórica*, 2005, p. 94.

⁴⁸ É importante ressaltar a separação dos três gêneros retóricos dada por Aristóteles: o deliberativo, que apresenta alternativas sobre certas situações, numa espécie de aconselhamento; o jurídico, que trata pleitos jurídicos, sobre a defesa e o ataque argumentativos de certos posicionamentos; e o epidítico, que fala sobre o elogio ou a vituperação a certo objeto. Cf. ARISTÓTELES. *Retórica*, 2005, p. 104.

⁴⁹ ARISTÓTELES. *Retórica*, 2005, p. 124-125.

conclusões derivadas de premissas que se referem a cada uma das espécies e géneros; como, por exemplo, as premissas sobre questões de física, das quais não é possível tirar nem entimema nem silogismo aplicável à ética; e outras sobre ética, de que se não pode tirar nem entimema nem silogismo aplicável à física. O mesmo se passa com todas as demais disciplinas. Aqueles raciocínios a ninguém farão compreender qualquer género de ciência, pois não versam sobre nenhum assunto particular. Mas os específicos, quanto melhor escolha alguém fizer das suas premissas, mais construirá, sem se dar conta, uma ciência distinta da dialéctica e da retórica. Pois se, por acaso, volta aos princípios, não será já dialéctica nem retórica, mas a ciência de que tomou esses princípios⁵⁰.

Encontramos aqui não só uma das possibilidades de analisar um discurso pelos usos de seus tópicos, determinando assim a filiação desse discurso ao sistema utilizado, como também Aristóteles menciona a qualidade dos tópicos⁵¹ de alterar a natureza daquele discurso. Isso significa que, se um discurso retórico utiliza lugares-comuns específicos de uma ciência, como por exemplo, Walmir Ayala e a religião católica, esse discurso deixa de ser unicamente retórico e passa a constituir-se como discurso daquela própria ciência⁵². O mesmo é válido para lugares-comuns pertencentes à poesia, à tragédia, enfim, às artes descritas na *Poética*. Isso pode ocorrer na literatura de Walmir Ayala, mas nos parece muito pouco para uma análise mais consistente. Os tópicos mencionados por Aristóteles ainda estão distantes daqueles que nós conhecemos hoje. A menção deles, por outro lado, já nos indica uma possível direcção para caminhar. O papel do orador, em sua capacidade de manipular o discurso, o uso dos lugares-comuns e a ética da retórica, são as características centrais na teoria de Aristóteles ressaltadas por outro orador famoso: Cícero.

Marco Túlio Cícero, nascido em 106 a.C em Arpino, muitas vezes dispensa apresentações. Diversas são as obras que recontam não só seus feitos nos tribunais romanos, como também sua contribuição para a língua latina e suas subsequentes

⁵⁰ ARISTÓTELES. *Retórica*, 2005, p. 102-103. (grifos do autor).

⁵¹ É importante mencionar o tratamento dado por Aristóteles aos lugares-comuns em seu livro *Tópicos*. Apesar de não definir especificamente o que ele quer dizer com *topoi*, em sua obra, essa palavra se apresenta como um dispositivo do discurso dialéctico de onde são retiradas as premissas de qualquer tema, para, em seguida, se desenvolver qualquer argumento sobre o referido tema. Essa definição, por outro lado, não dá conta da multiplicidade de funções dos lugares-comuns apresentadas por Aristóteles ao longo do texto (o próprio autor dá a entender que nem mesmo ele esgotou todas as possibilidades dos lugares-comuns) o que justifica, de certa forma, o significado que esse dispositivo assumiu ao longo do tempo. Cf. ARISTÓTELES. *Tópicos*, 2007, p. 270-272.

⁵² Lembrando que, para Aristóteles, o uso da palavra “ciência” refere-se a diferentes campos de estudo que hoje não são considerados como ciência, como a própria retórica.

transformações no ocidente. Por causa dessas contribuições e de seus discursos públicos, o nome de Cícero acabou sendo associado ao da própria eloquência. Ele foi, após extenso estudo das práticas retóricas romanas e gregas que o precederam⁵³, quem mais contribuiu para a solidificação da retórica e o seu desenvolvimento em um sistema mais abrangente. Apesar de promover diversas mudanças com relação ao sistema de Aristóteles⁵⁴, principalmente no que se refere aos mecanismos da retórica, Cícero permaneceu na mesma esteira idealista, adicionando ao seu ideal de orador, que também era um ideal de cidadão romano, necessidade sumariamente histórica de seu tempo político conturbado, o conhecimento obrigatório das artes nobres, assim como a união entre sabedoria e eloquência, ou, entre a filosofia e a retórica⁵⁵.

Apesar da vida do orador romano estar recheada de acontecimentos impressionantes, faremos poucos apontamentos sobre ela. Nosso interesse aqui é investigar de que modo Cícero contribuiu para a linhagem retórica que vinha dos oradores gregos, muito antes mesmo de Aristóteles. Com isso, admitimos juntamente com João Adolfo Hansen, que “[...] falamos hoje de ‘a Retórica’, mas é bastante seguro dizer que a prática retórica efetiva nunca teve, enquanto prática datada e situada, a generalidade formal pressuposta na expressão.”⁵⁶. Por certo, existem diversas formas de se observar a retórica, seja pelos trabalhos de Empédocles, Córax, Tísias, Platão ou Quintiliano⁵⁷, que resultariam em outras análises das propostas aqui empreendidas. Nosso caminho, que tem como horizonte a retórica católica, exigiu outro percurso que não é mais abrangente ou preciso do que outros. Definir precisamente a retórica e seu longo percurso através de infindáveis textos pela

⁵³ Cf. CORBEILL, Anthony. “Rhetorical education in Cicero’s youth”, 2002, p. 28-29.

⁵⁴ As diferenças entre os dois filósofos, principalmente no que se refere aos seus sistemas morais, vem sendo discutidas por muito tempo. Para uma compreensão das semelhanças entre esses sistemas, ver: NIGCORKSI, Walter. “Cicero on Aristotle and the Aristotelians”, 2013.

⁵⁵ Cf. MAY, James M. “Cicero: His Life and Career”, 2002, p. 1-2.

⁵⁶ HANSEN *apud* SOUZA. *O império da Eloquência*, 1999, p. 8.

⁵⁷ Efetivamente, um estudo das obras principais de Cícero nos serviria perfeitamente para entendermos a história da retórica, já que, de acordo com James J. Murphy (2001): “A retórica romana tem um sabor tão distintivamente homogêneo, e é tão tradicionalmente associada com o nome de Cícero, que parece justo descrever os trabalhos de Cícero, Quintiliano, e do autor da *Rhetorica ad Herennium* como participantes de uma tradição comum que poderia ser apropriadamente chamada de ‘ciceroniana’.” (tradução nossa). Cf. MURPHY, James. *Rhetoric in the Middle Ages*, 2001, p. 8. Certamente que, devido à importância dada às obras de Quintiliano e à *Rhetorica ad Herennium*, esses trabalhos não serão ignorados ao longo de nossa discussão.

história é um objetivo que exigiria um trabalho exclusivamente dedicado a esse tema, o que não é o nosso caso. De qualquer forma, ainda devemos nos haver com Cícero.

É importante notar que o *De oratore* não contém nenhuma instrução direta sobre as regras retóricas, assim como encontramos na *Retórica*, de Aristóteles. O livro de Cícero, escrito na forma de diálogo, aparece mais como uma crítica aos manuais retóricos de sua época e contém, por si só, uma forma distinta que surpreendeu os leitores romanos. Muito mais focado na figura do orador do que nas regras da disciplina em si, o livro retrata uma série de diálogos de Lúcio Crasso e Marco Antonio principalmente, que, por sua forma, que nos remete aos diálogos platônicos, consegue articular diferentes modos de pensar sobre as regras retóricas.

Durante grande parte do Livro I do *De oratore*, o tema principal gira em torno das qualidades que o orador deve possuir para se tornar melhor em sua arte. Lúcio, após ouvir os questionamentos de Quinto Múcio Cévola em relação à importância da retórica e de que ela só diz respeito à corte e aos juristas, responde:

Pois, se alguém estabelece que um orador é um homem cujo único poder é o de falar copiosamente diante do pretor ou em um julgamento, ou na assembléia pública ou no Senado, mesmo assim a um orador, portanto, limitado por tal crítica deve se conceder e permitir um número de atributos, na medida em que, sem o manuseio extensivo de todos os negócios públicos, sem o domínio de decretos, costumes e leis gerais, sem o conhecimento da natureza e do caráter humano, ele não pode lidar, com a esperteza e habilidades necessários, mesmo nessas atividades restritas. Mas, para um homem que aprendeu essas coisas, mesmo sem o qual ninguém pode assegurar adequadamente mesmo os princípios básicos essenciais da defesa de direitos, pode haver alguma coisa faltando que pertença ao conhecimento dos assuntos mais importantes? Se, por outro lado, você restringir a ideia de oratória a nada além da fala dita ordenadamente, graciosa e copiosamente, como, eu pergunto, o seu orador poderia obter tanto se lhe faltasse esse conhecimento do qual vocês negam-lhe sua obtenção? Pois a excelência na fala não pode se manifestar a menos que o orador entenda completamente o assunto do qual ele fala⁵⁸.

⁵⁸ “For, if anyone lays it down that an orator is a man whose sole power is that of speaking copiously before the Praetor or at a trial, or in the public assembly or the Senatehouse, none the less even to an orator thus limited such critic must grant and allow a number of attributes, inasmuch as without extensive handling of all public business, without a mastery of ordinances, customs and general law, without a knowledge of human nature and character, he cannot engage, with the requisite cleverness and skill, even in these restricted activities. But to a man who has learned these things, without which no one can properly ensure even those primary essentials of advocacy, can there be anything lacking that belongs to the knowledge of the highest matters? If, on the other hand, you would narrow the idea of oratory to nothing but the speaking in ordered

Diferentemente de Aristóteles, que tentou focalizar muito mais na natureza de seu objeto, a retórica; Cícero foca no produtor do discurso, no orador. Esse orador ideal não deve só conhecer o caso ao qual está incumbido por investigar, mas também utilizar de um grande leque de conhecimentos que perpassam pelos âmbitos das hoje conhecidas ciências humanas. O trecho acima não só responde a alguns dos argumentos de Quinto, feitos anteriormente no texto, como também localiza o orador no centro de uma intrincada rede social que mobiliza diversos métodos e recursos para organizar seu discurso. Podemos apontar, em primeiro lugar, que Cícero desloca o orador do gênero jurídico, ou da fala meramente legislativa, para diversos outros lugares em que o discurso aparece como característica proeminente. Não seria errôneo assumir que a arte esteja incluída aí, apesar de o gênero epidítico não incluir os textos romanos que hoje consideramos como literários e o único autor que faz essa inclusão é Hermógenes de Tarso, que ainda denominava esses textos como gênero panegírico⁵⁹.

A principal ambição desse orador, portanto, deve ser a de não se limitar aos estudos das leis e das regras retóricas, da fala meramente graciosa e repetitiva, mas se dedicar a estudar a natureza humana e os costumes sociais, tópicos que eram essencialmente filosóficos, além de desenvolver sua habilidade e esperteza a partir desses conhecimentos. Esse amplo conhecimento de diversas áreas reflete em outras das qualidades principais do orador ideal de Cícero, implícita no trecho acima: ora, perguntemo-nos por que o orador não deveria se limitar apenas ao conhecimento retórico. Não era o costume dos manuais de retórica da época aconselhar os oradores a desviarem dos estudos das regras retóricas⁶⁰. Esse conselho sobre quais são os lugares em que o orador deve buscar seus conhecimentos, principalmente conhecimentos sociais, políticos, filosóficos e psicológicos, evidencia que Cícero desejava que seu orador ideal tivesse habilidade suficiente para montar argumentos que devidamente convencessem os ouvintes a seu favor. Pode parecer redundante que para

fashion, gracefully and copiously, how, I ask, could your orator attain even so much, if he were to lack that knowledge whereof you people deny him the possession? For excellence in speaking cannot be made manifest unless the speaker fully comprehends the matter he speaks about.” CICERO. *De oratore*, 1967, p. 39-41. (tradução nossa).

⁵⁹ Cf. WISSE, Jakob. “The intellectual background of Cicero’s rhetoric works.”, 2002, p. 348-349.

⁶⁰ Cf. WISSE, Jakob. “*De oratore*: Rhetoric, Philosophy, and the making of the ideal orator”, 2002, p. 377-378.

os oradores jurídicos seu objetivo maior fosse convencer o público. O fato ressaltado por Cícero, entretanto, é de que a boa execução das regras retóricas e seu conhecimento legislativo⁶¹ não seriam capazes de garantir ao orador sucesso no Senado. É a manipulação das circunstâncias e a excitação das paixões dos ouvintes que garantiriam ao orador mais chances de conseguir efetuar um discurso bem-sucedido. Sem os conhecimentos citados no trecho acima, é praticamente impossível que essa manipulação ocorra, já que os argumentos para tal discurso seriam pobres em seu poder persuasivo⁶².

Ainda pensando na capacidade de persuasão de seu orador, mas dessa vez desenvolvendo sua teoria dos lugares-comuns, Cícero diz através da voz de Marco Antonio:

Pois assim como sempre que temos que escrever alguma palavra, não precisamos buscar as letras que a compõem pensando dificilmente. Desse modo, sempre que temos algum caso para arguir, o curso correto não é recorrer a provas prontas para esse caso específico, mas ter de prontidão vários lugares-comuns que se apresentam instantaneamente para avançar o caso, assim como as letras fazem para se escrever a palavra. Mas esses lugares-comuns poderão ser úteis apenas àquele orador que é um homem de negócios, qualificado pela experiência que a idade certamente traz; ou pela escuta e pela reflexão, as quais através de estudo cuidadoso superam a idade. Traga-me um homem tão realizado, claro e aguçado no pensamento e pronto para discursar o quanto quiseres; se, apesar de tudo isso, ele é um estranho no manejo social, em precedentes e na tradição, na maneira e educação com que trata seus compatriotas, esses lugares-comuns, dos quais as provas são derivadas, lhe valerão pouco⁶³.

⁶¹ É certo que o que conhecemos hoje como sendo pertencente ao domínio do Direito era bastante diverso da noção adotada por Cícero. Aparentemente, ao se referir ao conhecimento legal, Cícero o delimitava basicamente as leis e a legislação que seriam discutidas pelo orador e seriam cruciais em seu caso, fossem elas do presente ou do passado. Esse conhecimento, em todo caso, não era o único ao qual o orador devia se dedicar e, de certa forma, era quase desprezível em sua formação, já que em muitos casos, a lei falhava e nesse momento é que a eloquência deveria triunfar. Cf. CÍCERO. *De oratore*, 1967, p. 171-173.

⁶² Cícero desenvolve a utilidade desse conjunto de conhecimentos mais claramente ao longo do texto, citando diversas qualidades que o orador deve almejar, como uma dicção quase poética, o conhecimento de um filósofo, etc. Cf. CÍCERO. *De oratore*, 1967, p. 90-93.

⁶³ “For just as, whenever we have some word to write, we need not search out its component letters by hard thinking, so, whenever we have some case to argue, our right course is not to fall back upon proofs laid away for that particular type of cases, but to have in readiness sundry commonplaces which will instantly present themselves for setting forth the case, as the letters do for writing the word. But these commonplaces can be useful only to a speaker who is a man of affairs, qualified by experience, which age assuredly brings, or by listening and reflection, which through careful study outruns age. For bring me a man as accomplished, as clear and acute in thinking, and as ready in delivery as you please; if, for all that, he is a stranger to social intercourse, precedent, tradition, and the manners and disposition of his fellow-countrymen, those commonplaces from which proofs are derived will avail him but little.” (tradução nossa) CÍCERO. *De oratore*, 1967, p. 291-293.

Para entendermos melhor esse parágrafo, é importante retornarmos ao *De inventione*, de Cícero. Sendo o seu primeiro tratado de retórica, que na Idade Média seria retomado com toda a força, essa obra se configura de forma muito diferente do *De oratore*. Mas é impossível falar do *De inventione* sem citar outra obra que é praticamente sua cúmplice: a *Rhetorica ad Herennium*.

Sendo uma obra especial por si só, a *Rhetorica ad Herennium* é tão similar nas teorias retóricas encontradas na obra *De inventione*, que, não só, os medievalistas acreditavam que a *ad Herennium* era de autoria ciceroniana como, segundo alguns críticos contemporâneos⁶⁴, se Cícero tivesse terminado definitivamente o seu pensamento do *De inventione*, os resultados encontrados tanto em uma obra quanto na outra não seriam tão distintos. De certa forma, os primeiros livros da *ad Herennium* são basicamente iguais aos encontrados na *De inventione*⁶⁵, excetuando-se as críticas feitas por Cícero a alguns aspectos do sistema retórico de Hermágoras de Temnos, que seguiu os ensinamentos fundamentais de Isócrates, que, por sua vez, definiu a retórica como uma ciência política⁶⁶. Por um lado, os ensinamentos de Hermágoras e Isócrates definiram a tradição retórica romana da qual Cícero faz parte e que viemos descrevendo até agora.

A genealogia encontra-se desta forma: Isócrates integra a retórica às artes, num segundo momento, encontramos as críticas feitas aos sofistas por Aristóteles e Platão, finalmente, Hermágoras incorpora parte dessas duas correntes em seu ensino, até que Cícero decide seu próprio modo de definir essa disciplina. Partindo dessa tradição, é na *De inventione* que ele apresenta as cinco partes da retórica como a *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* e *pronunciatio*. É nessa obra também, e em concordância com a *ad Herennium* que ele afirma que a *inventio* é a parte da retórica em que o orador deve organizar seu discurso de acordo com os argumentos disponíveis pelos lugares-comuns⁶⁷.

⁶⁴ Cf. MURPHY, James. *Rhetoric in the Middle Ages*, 2001, p. 9.

⁶⁵ Cf. MURPHY, James. *Rhetoric in the Middle Ages*, 2001, p. 19.

⁶⁶ MURPHY, James. *Rhetoric in the Middle Ages*, 2001, p. 8. Outra fundamental diferença entre a *De inventione* e a *ad Herennium* é a natureza mais longa da última, que descreve no seu Livro III, a qualidade da voz e do movimento físico do orador, dividindo a memória entre artificial e natural, e o Livro IV, que se ocupa dos níveis do estilo retórico. Cf. MURPHY, James. *Rhetoric in the Middle Ages*, 2001, p. 19.

⁶⁷ Cf. MURPHY, James. *Rhetoric in the Middle Ages*, 2001, p. 11.

Com isso em mente, voltemos à citação do *De oratore*. Cícero nos diz mais ainda sobre a importância dos lugares-comuns: não só eles não se apresentam para o orador que estuda apenas a legislação, como também dizem respeito principalmente às práticas sociais e políticas vigentes no período. Relacionados com seu insistente argumento de que o seu orador ideal deve possuir conhecimento de diversas áreas, encontramos uma ligação com a obra de Aristóteles de que a filosofia e a retórica estão também preocupadas com o comportamento humano, aliando assim, o *De oratore* a uma vertente mais filosófica.

Em suma, Cícero avança em diversos pontos com relação ao que Aristóteles configurou em sua retórica. O primeiro deles é a sua definição mais nítida dos lugares-comuns. Para o romano, os lugares-comuns possuem uma importância chave na produção de um discurso público e pertencem a partes específicas da retórica, no caso a *inventio*, em que o orador, em sua função de construir sua fala, deve buscar esses lugares-comuns para lhe fornecerem não só argumentos plausíveis, mas argumentos que tornem seu discurso plausível. O segundo ponto que parece mais claro na teoria de Cícero é sua completa consciência da manipulação possível do discurso pelo orador. Sua menção constante às diversas qualidades que o orador deve possuir, sua extensa insistência na pesquisa, na prática social, no estudo constante, deixa transparecer que o peso recai não nas provas lógicas fornecidas pelo orador, não no silogismo, mas muito mais na sua capacidade de persuadir pelo *ethos* e pelo *pathos*⁶⁸.

Uma última diferença que nos parece crucial é a marcada clareza com que Cícero coloca a retórica e a oratória como práticas sociais. Mesmo que pareça óbvio, a profunda natureza metafísica da obra de Aristóteles não nos permite fazer tantas relações com as reais condições com que se encontravam os discursos e as práticas retóricas de sua época. Cícero, por outro lado, ao configurar seu *De oratore* como um diálogo, além de mencionar o quão importante eram as relações sociais para o conhecimento do orador, coloca esse próprio conhecimento em um movimento “meta-retórico” que nos permite não só observar as condições em que ele acontecia, mas a sua própria constituição.

⁶⁸ Esses eram os três pontos de persuasão principais da teoria de Aristóteles: *ethos*, persuasão pelas qualidades do orador, *pathos*, persuasão pelas emoções dos ouvintes e, finalmente, pelas provas lógicas, que dependem da qualidade dos argumentos. Cf. MURPHY, James. *Rhetoric in the Middle Ages*, 2001, p. 4.

Por outro lado, as implicações éticas de ambos os autores se mantêm basicamente as mesmas: apesar de advertir o orador de que muitos de seus pedidos no Senado seriam desaprovados pelos filósofos⁶⁹, Cícero não obscurece seu ideal de que o orador esteja ligado a questões morais muito fortes e a um ideal de bom cidadão romano. É pela boa oratória que se edifica uma boa nação. Sua advertência de que alguns oradores possam ser reprovados pelos filósofos surte o mesmo efeito que a menção de Aristóteles sobre os maus usos da retórica, que mesmo sob tal advertência, deixa claro qual é o seu posicionamento sobre o que se deve ou não fazer com a referida arte.

A escolha de um breve estudo da tradição retórica ciceroniana não foi por acaso. Foram os ensinamentos de Cícero que chegaram até a Idade Média e influenciaram a prática de diversos oradores cristãos, que se apropriaram e estudaram essa arte e seu poder sobre os discursos. Antes de iniciarmos a discussão sobre Agostinho, é importante nos determos um instante ainda sobre a passagem da retórica greco-romana para a retórica medieval.

Após o declínio do império romano e sua divisão maciça pelas invasões bárbaras, o cristianismo caminhava a passos lentos em direção à sua conversão generalizada que se iniciava no fim da Antiguidade. O fato mais importante a ser mencionado, entretanto, é que no início da era cristã, nos séculos I e II, grande parte dos maiores textos do Evangelho já estavam escritos, incluindo todas as cartas do apóstolo Paulo. Por volta do século III e IV, as discussões em torno dos concílios, principalmente o de Niceia, já faziam girar nos púlpitos as maiores questões teológicas que fundamentaram a cristandade pelos séculos seguintes. Isso significa dizer que quando Constantino I legaliza o cristianismo em 312 d.C., a maioria dos romanos já haviam se familiarizado com as problemáticas cristãs e elas já haviam se instalado em seus discursos. Todos os participantes desse evento, incluindo o próprio imperador, já eram formados nas escolas retóricas do império romano⁷⁰. De certa

⁶⁹ Cf. CÍCERO. *De oratore*, 1967, p. 163-165.

⁷⁰ Esse talvez seja o momento oportuno de ressaltar a importância da obra de Quintiliano para a manutenção da retórica por períodos tão distintos. Apesar da quase nula diferença com os preceitos propostos por Cícero, em seu *Institutio oratoria*, Quintiliano sistematiza progressivamente as maneiras de se ensinar retórica, inclusive ressaltando a importância dos textos “literários” (conceito que não existia na época, mas que era pertencente ao domínio da *grammatica*) para a formação de seu orador ideal. Essa pedagogia sistematizada foi tão contundente e bem elaborada, que suas recomendações aos mestres de retórica auxiliaram a formar

forma, esse turbilhão de discussões pavimentou o caminho de alguns dos argumentos da retórica católica, misturados aos da retórica romana. Os tratados de retórica não cessaram de ser publicados, mesmo quando esses ainda repetiam a tradição ciceroniana⁷¹.

Efetivamente, entretanto, a Igreja só passou a fazer uso da retórica pagã muitos anos depois, após uma acalorada discussão que se iniciou no século V. Podemos observar como essa querela acontece destacando os comentários feitos por Murphy sobre o período:

Olhando para trás com um distanciamento de séculos de aceitação da tradição prescritiva cristã, é talvez difícil de contemplar a possibilidade de qualquer outro resultado. E ainda assim um olhar mais profundo sobre os séculos quarto e quinto revela um grande debate cultural dentro da comunidade cristã. Os ataques de Arnóbio, Hilário e Ticiano não são comentários isolados. Ao invés disso, eles ilustram um lado da discussão geral que foi forçada sobre a igreja pela necessidade de produzir uma estrutura cristã numa sociedade mergulhada num mundo pagão⁷².

De certa forma, recaiu sobre alguém formado em ambas as retóricas, a pagã e a emergente cristã, para resolver essa questão: Agostinho. Assim como Cícero, a importância de Agostinho para as humanidades em geral é difícil de ser mensurada. Todos os seus trabalhos foram influentes não só para a Igreja, mas para diversas áreas do conhecimento. Para nós, entretanto, uma única obra permanece como ponto fulcral a ser observada nos termos da retórica: o *De doctrina christiana*, ou, *A doutrina cristã*, do final do século IV. Além de ser o primeiro livro que procura anelar a retórica pagã com a cristandade, essa obra restaura o trabalho intenso de publicação e de estudo da cristandade sobre o mundo antigo.

Dividido em quatro partes, o livro em que Agostinho se concentra para descrever as suas recomendações retóricas é o Livro IV. Passando os três primeiros livros pontuando a questão da interpretação e da leitura das Escrituras, ele termina não só defendendo o uso da retórica pagã pelos pregadores cristãos, mas fazendo uso dessa própria retórica para isso.

grande parte dos Santos Padres do início da era cristã, inclusive o próprio Santo Agostinho. Cf. MURPHY, James. *Rhetoric in the Middle Ages*, 2001, p. 22-23.

⁷¹MURPHY, James. *Rhetoric in the Middle Ages*, 2001, p. 43.

⁷²“Looking back from the vantage point of centuries of Christian acceptance of the prescriptive tradition, it is perhaps difficult to contemplate the possibility of any other development. And yet a closer look at the fourth and fifth centuries reveals a major cultural debate within the Christian community. The attacks of Arnobius, Hilary, and Titian are not isolated remarks. Rather, they illustrate one side of a general discussion forced upon the Church by the necessity of providing a Christian framework for a society imbedded in a pagan world.” (tradução nossa). MURPHY, James. *Rhetoric in the Middle Ages*, 2001, p. 46-47.

De certo modo, procede como Cícero em seu *De oratore*, utilizando a própria retórica para falar de si mesma.

O que mais chama a atenção, talvez, no texto agostiniano é a sua filiação aos preceitos retóricos que grassaram desde Aristóteles. Mesmo que o texto aristotélico não tenha tanta prevalência na Idade Média, é possível que grande parte de suas proposições tenham sobrevivido através da argumentação proposta por Cícero. Podemos observar essa mescla no parágrafo abaixo, onde Agostinho justifica a necessidade da arte retórica pagã para a Igreja:

É um fato, que pela arte da retórica é possível persuadir o que é verdadeiro como o que é falso. Quem ousará, pois, afirmar que a verdade deve enfrentar a mentira com defensores desarmados? Seria assim? Então, esses oradores, que se esforçam para persuadir o erro, saberiam desde o proêmio conquistar o auditório e torná-lo benévolo e dócil, ao passo que os defensores da verdade não o conseguiriam? [...] Visto que a arte da palavra possui duplo efeito (o forte poder de persuadir seja para o mal, seja para o bem), por qual razão as pessoas honestas não poriam seu zelo a adquiri-la em vista de se engajar ao serviço da verdade? Os maus põem-na ao serviço da injustiça e do erro, em vista de fazer triunfar causas perversas e mentirosas⁷³.

Levando em consideração que grande parte dos Santos Padres do início da era cristã havia estudado a retórica pagã, é difícil de imaginar que não houvesse nenhum uso deliberado da mesma. O fato é que, aparentemente, o que não existia era uma sistematização da retórica religiosa⁷⁴, mas o seu uso já havia sido instaurado muito antes até mesmo do apóstolo Paulo. Observando os apontamentos de Murphy sobre a prática da pregação, o autor pontua que não só ela não é uma invenção cristã, como também influenciou o próprio modo como Cristo pregava no século I. O teórico também descreve a história da pregação como um processo retórico⁷⁵, o que nos auxilia a apontar um dos centros do argumento de Agostinho: ele não buscava, de modo inerente, que a Igreja apoiasse o uso dos retóricos pagãos. Sua intenção visava muito mais defender o já instaurado uso da retórica nas pregações, além de propor uma sistematização da mesma,

⁷³ AGOSTINHO. *A doutrina cristã*, 2002, p. 208-209.

⁷⁴ Oliveira parece chegar a uma conclusão diferente, mas não nega o fato de que, à época de Santo Agostinho, não existia uma base teórica para a prática da pregação. Cf. OLIVEIRA, Ana Lúcia de. *Por quem os signos do bem, 2003*, p. 21-22.

⁷⁵ Cf. MURPHY, James. *Rhetoric in the Middle Ages*, 2001, p. 269-270.

para fins religiosos. É por esse motivo que ele utiliza, durante grande parte de seu texto, argumentos da retórica pagã para fundamentar sua defesa. No trecho citado acima, ao fazer menção à advertência dada por Aristóteles e Cícero sobre a neutralidade ética da retórica, ele estabelece uma ligação entre o pensamento desses autores e sua defesa. Esse trecho também está recheado de estratégias retóricas, desde as perguntas, até a tentativa de inflamar o *pathos* dos Santos Padres que, de modo algum, poderiam ficar inertes diante do ataque dos falsos oradores.

Outra contribuição importantíssima de Agostinho para a nossa reflexão é sua maciça citação do texto bíblico como fonte de dispositivos retóricos. Não podemos dizer que foi ele quem introduziu esses dispositivos na retórica, mas que, ao longo de anos de uso, ele foi um dos primeiros a sistematizá-los⁷⁶. Além disso, ao apontar a retórica pagã no texto sagrado, ele a santifica, pois “[...] essas frases não foram compostas pela arte humana, mas são oriundas do Espírito divino, com tanta sabedoria quanto eloquência.”⁷⁷. Elevando as características do orador ideal de Cícero para a esfera divina, tomando o cuidado de substituí-lo gradativamente pelo pregador ideal, Agostinho transplanta com sucesso o sistema retórico pagão para a Igreja. Como a eloquência e a sabedoria eram inseparáveis e também fruto da mão divina, não haveria porque não aceitá-las. Mas seria muito ingênuo imaginar que esse transplante tenha ocorrido de modo tão bem-sucedido. Digamos, para usar deliberadamente a força da expressão, que a retórica não era uma doadora compatível com a Igreja.

A primeira mudança visível já foi mencionada acima: Agostinho sabiamente associou grande parte das características do orador ideal de Cícero com os dons divinos dados aos apóstolos. Mas ao fazer isso, ele também teve que tolher grande parte da liberdade do pregador, que deveria retirar seus temas e a base de seus argumentos das Escrituras. O conhecimento dos textos pagãos e das ciências serviria apenas como suprimento para a construção dos argumentos e eles não deveriam dominar a pregação⁷⁸. Não devemos

⁷⁶ Feitas as devidas ressalvas aos textos do apóstolo Paulo que, em menor grau, também se apresentam como um compilado organizado de argumentos retóricos cristãos. O próprio Agostinho, ao longo do *De doctrina*, aponta alguns deles.

⁷⁷ AGOSTINHO. *A doutrina cristã*, 2002, p. 227.

⁷⁸ AGOSTINHO. *A doutrina cristã*, 2002, p. 216.

imaginar, entretanto, que Agostinho procedia de modo mais severo que Cícero. Observando o público para quem escrevia e seus objetivos, assim como disse Murphy, é difícil imaginar que as coisas fossem de outra forma. É certo que os pregadores, em sua missão de conversão, deveriam proceder em seus discursos com um horizonte moral muito bem definido. Os valores da verdade, da bondade, da caridade, da santidade e da virtude deveriam ser sempre sustentados por esses novos oradores⁷⁹.

Ao mencionar o tríplice sistema dos objetivos de Cícero, Agostinho também acopla um outro sistema, mas composto por duas partes, que parece fornecer uma nova forma de instrução para os pregadores que pretendem aprender a retórica romana. Ao instruir, agradar e convencer, o Bispo de Hipona adiciona o rezar e pregar. A hierarquia dos objetivos do orador é claramente modificada. O *delectare* por pouco não se torna dispensável⁸⁰. Logo em seguida vem o *movere*, que, apesar de importante, não deve ser o objetivo central do pregador, visto a qualidade da sabedoria de seu público⁸¹. Ele, entretanto, deixa bem claro que o *movere* só será alcançado “[...] pelo poder da eloquência, no caso em que a demonstração da verdade unida ao encanto da expressão não conseguiu fazê-lo.”⁸². O *docere*, por outro lado, parece habitar juntamente com o *orare* e o *praedicare* em suas qualidades divinas. Instruir o público em sua ação, enquanto ele é movido e deleitado, é a missão central do pregador, pois é ele quem detém o conhecimento necessário para decidir o que seu público deve ou não fazer. A verdade do *docere* deve ser dita a qualquer custo, mesmo que para isso deva se sacrificar os outros dois objetivos⁸³. Rezar e pregar⁸⁴, por sua vez, aparecem, respectivamente, como o meio pelo qual o pregador terá acesso às virtudes e ao espírito divino e, na outra mão, o sentido do seu serviço divino.

⁷⁹ AGOSTINHO. *A doutrina cristã*, 2002, p. 238.

⁸⁰ AGOSTINHO. *A doutrina cristã*, 2002, p. 235.

⁸¹ AGOSTINHO. *A doutrina cristã*, 2002, p. 235.

⁸² AGOSTINHO. *A doutrina cristã*, 2002, p. 236.

⁸³ AGOSTINHO. *A doutrina cristã*, 2002, p. 234. Os três objetivos do orador sacro propostos por Agostinho mais adiante em seu texto se apresentam como uma variação desses mesmos: “O orador que fala com sabedoria deve, pois, se quiser também falar com eloquência, propor-se os três fins que desenvolvemos acima, e que consistem em fazer-se escutar com atenção, com prazer e com docilidade.” AGOSTINHO. *A doutrina cristã*, 2002, p. 268.

⁸⁴ A diferença entre *praedicare* e *docere* não é invenção de Agostinho, já que os próprios apóstolos, juntamente com Cristo, faziam diferença desses movimentos dentro do texto sagrado. Cf. MURPHY, James. *Rhetoric in the Middle Ages*, 2001, p. 277.

Pregar, para Agostinho, é tão importante, que aparece como o único meio de manutenção da vida e do conhecimento terreno⁸⁵.

Outra mudança, que deriva das propostas acima, é a eliminação do embate entre os falantes de um discurso retórico, já que, na pregação não há, especificamente, uma discussão. Ao mencionar a qualidade dos ouvintes, Agostinho deixa implícito que o pregador não está se dispondo a discutir a teologia cristã com os outros. Conforme Murphy, a pregação não é feita para se observar as qualidades do orador, mas para a prática da mensagem divina⁸⁶.

Agostinho prossegue, portanto, operando mudanças nos órgãos retóricos para que eles sejam compatíveis com o novíssimo corpo cristão. Os três gêneros da retórica, por um lado, são relacionados com os três gêneros de estilo. O pregador, seja em qual âmbito estiver, deve falar com retidão e com virtude. Para isso, ele dispõe de três gêneros de estilo: o simples, o temperado e o sublime. Cada um desses estilos, por sua vez, corresponde a uma situação que nos remete imediatamente aos gêneros da retórica aristotélica:

Ainda que nosso orador capacitado tenha sempre questões importantes a tratar, ele não deve fazê-lo constantemente em estilo sublime, mas em estilo simples, se estiver a ensinar; e em estilo temperado, se estiver a censurar ou louvar. Mas quando for preciso determinar à ação os ouvintes que deveriam agir, mas que resistem, ele empregará, então, para expor as grandes verdades, o estilo sublime e os acentos próprios a comover os corações⁸⁷.

Observando que o estilo simples deve ser utilizado mais em situações de ensino, que tem como objetivo mover a ação dos ouvintes, ele remete necessariamente ao gênero deliberativo. O temperado, por sua vez, poderia corresponder ao gênero epidítico, já que este corresponde ao louvor ou vitupério. Por fim, o estilo sublime corresponde ao gênero que os oradores consideravam mais relevante, aquele tratava dos assuntos mais sérios: o jurídico. Essa apresentação não é feita por Agostinho, mas a proposta da alternância dos três estilos nos aponta que o enfoque deve ser nos estilos e não nos gêneros. O uso alternado dos estilos é recomendado, pois, ao contrário dos oradores romanos, que exerciam diversas funções na *urbis*, e, portanto, recorriam ao auxílio de diversos estilos, os

⁸⁵ AGOSTINHO. *A doutrina cristã*, 2002, p. 238-239.

⁸⁶ MURPHY, James. *Rhetoric in the Middle Ages*, 2001, p. 282.

⁸⁷ AGOSTINHO. *A doutrina cristã*, 2002, p. 245.

pregadores, conforme diz o próprio Agostinho, só tratavam de assuntos importantes, como a salvação eterna dos homens⁸⁸, por isso sua tônica recai sobre o estilo sublime. De todo modo, os três gêneros da retórica não poderiam servir, conforme foram apresentados por Cícero, para os pregadores. Por essa razão, Agostinho enfoca muito mais nos estilos e desestabiliza as facetas dos gêneros retóricos dentro desse módulo.

De modo geral, Agostinho prossegue o livro citando diversos exemplos da Bíblia que contêm os três tipos de estilos e apontando suas vantagens para cada situação. Essa constante citação da Bíblia, conforme já observamos anteriormente, são as fontes principais dos lugares-comuns que serão utilizados posteriormente na retórica católica. Obviamente que, depois das exegeses produzidas por Agostinho, esse número só se multiplicou.

Observando o caminho percorrido até aqui, de modo absolutamente breve, é importante olharmos para trás. Sobre a importância da persuasão do orador, Agostinho mantém as posições de Cícero adicionando ainda mais peso sobre as capacidades do pregador, que agora, ainda deve ter a obrigação de se informar nos preceitos pagãos da retórica. Agostinho, entretanto, parece se afastar da questão emocional da retórica. A lógica do pensamento divino e as qualidades inerentes da mensagem parecem ser muito mais importantes para ele do que o *pathos* de seu público, que permanece anulado na pregação, ou o *ethos* do pregador, que só existe quando é apoiado pelas provas “inartísticas” das Escrituras. O *ethos*, portanto, é motivado pela citação do texto com a qual o público não pode responder.

Sobre os lugares-comuns, Agostinho entra em uníssono com Aristóteles e Cícero, dando tanta importância a eles que, por conta própria, fornece não só os meios de identificá-los no texto sagrado, como também apresenta a sua análise desses trechos. Apesar de não citar diretamente nenhuma teoria com relação a eles em seu *De doctrina christiana*, compreensível pela ausência do texto de Aristóteles na Idade Média, ele menciona-os de modo similar ao de Cícero: como exemplos que devem ser imitados e utilizados, assim demonstrando o seu devido valor e continuando a máxima cristã de que a palavra divina deve ser levada a *todos* sem exceção, num grande *continuum* de tradição textual.

⁸⁸ AGOSTINHO. *A doutrina cristã*, 2002, p. 242.

Com isso em mente, chegamos a um ponto em que a retórica se bifurca, seguindo diversas tradições. Na Idade Média, ela ainda segue um longo caminho, passando pelo trabalho enciclopédico de Cassiodoro, que reúne a *grammatica* e a retórica⁸⁹; as traduções cruciais do *Tópicos* de Aristóteles, feitas no século VI por Boétio, que propõe uma definição concisa dos lugares-comuns associando-os à *inventio*⁹⁰; os trabalhos de Prisciano, que vinham na esteira de Cassiodoro e Donato, analisando os textos utilizados no ensino da *grammatica*, como os poemas de Virgílio, Terêncio e Plauto⁹¹ e, finalmente, o *Origines* de Isidoro de Sevilha, que pavimentou o lugar para a educação retórica nas universidades medievais⁹². É certo que esses não são os únicos trabalhos realizados na área da retórica, mas, de todo modo, os trabalhos seguintes oferecem poucas mudanças significativas com relação ao que foi definido por esses autores. Na área da pregação, por exemplo, o texto de Agostinho permanece incontestado até o século XIII.

De qualquer modo, nossa caminhada com a retórica católica ainda não terminou. Na verdade, ela começa com Agostinho. A partir de agora, cabe a nós definirmos os passos que a retórica seguiu dentro e fora da Igreja, observando suas estratégias de estilo e as construções de seus lugares-comuns, enquanto caminha em direção aos nossos autores de literatura. As perguntas que buscamos responder são: o que é a retórica católica e como ela se relaciona com o texto literário. Abrem-se as cortinas para o fim da Idade Média.

1.2 Retórica católica: arquivos

Na Idade Média tardia, do século XII ao XVI, alguns acontecimentos importantes merecem ser ressaltados para a constituição da retórica católica que buscamos encontrar. Conforme já mencionado anteriormente, a passagem do *modus scholasticus* para o *modus oratorius* se configurou como um dos maiores passos para a propagação massiva de grande parte das estruturas retóricas aplicadas pelos Santos Padres. Como os trabalhos publicados

⁸⁹ MURPHY, James. *Rhetoric in the Middle Ages*, 2001, p. 64-67

⁹⁰ MURPHY, James. *Rhetoric in the Middle Ages*, 2001, p. 67-70.

⁹¹ MURPHY, James. *Rhetoric in the Middle Ages*, 2001, p. 71-72.

⁹² MURPHY, James. *Rhetoric in the Middle Ages*, 2001, p. 73-76.

até a escolástica não eram para divulgação, apenas para estudo individual⁹³, os ideais sociais de cidadão romano passaram a ser integrados ao do cidadão cristão justamente nessa saída da retórica para as ruas⁹⁴. Isso significa dizer que tratados retóricos eram escritos para educar o povo, aliando o falar bem com o agir bem. O conhecimento deixa de pertencer exclusivamente ao clero e às universidades e há uma rediscussão do papel das belas-lettras na formação dos sujeitos⁹⁵.

Um pouco antes dessa massiva propagação dos ideais e das formas retóricas, encontramos os trabalhos dos gramáticos realizados nos séculos XII e XIII. Antes de iniciarmos uma apresentação sobre a relação desses trabalhos com a retórica humanista, observemos a advertência de Murphy sobre a noção medieval de “gramática”:

Quando nós falamos de um épico, de uma narrativa ficcional, de poesia lírica, ou de gêneros formalmente escritos como o conto ou o romance, nós temos o costume de utilizar o termo “literatura”, ao invés de “gramática”, para descrevê-los.

Os primeiros gramáticos medievais não faziam tal distinção. A *ars grammatica* incluía não só a exatidão na fala e na escrita (*ars recte loquendi*), mas também um estudo mais aprofundado do que hoje nós chamamos de literatura (*enarration poetarum*), ou a análise e interpretação das obras literárias existentes. Essa função dupla da gramática tinha raízes antigas no sistema de escolas romano, que levava primeiro os alunos através de uma série de complexos exercícios com o *grammaticus* antes de avançá-los para os estudos retóricos⁹⁶.

Por causa da importância dos trabalhos realizados nesta área sobre os textos de Ovídio e Virgílio, principalmente, grande parte dos *topoi* encontrados na literatura antiga sobrevive através do ensino da *ars grammatica* na Idade Média. O caso que encontramos ainda nos aponta para uma direção mais crítica da importância dos *topoi* no estudo da retórica: os estudos dos lugares-comuns apresentados desde Aristóteles para a retórica e

⁹³ OLIVEIRA, Ana Lúcia de. *Por quem os signos dobram*, 2003. p. 169.

⁹⁴ OLIVEIRA, Ana Lúcia de. *Por quem os signos dobram*, 2003, p. 29-30.

⁹⁵ OLIVERIA, Ana Lúcia de. *Por quem os signos dobram*, 2003, p. 34.

⁹⁶“When we speak of an epic or a fictional narrative or lyric poetry, or such written forms as the short story or novel, we tend to use the term “literature” rather than “grammar” to describe them.

Early medieval grammarians made no such distinction. The *ars grammatica* included not only correctness in speaking or writing (*ars recte loquendi*) but also the further study of what we would today tend to call literature (*enarration poetarum*), or the analysis and interpretation of existing literary works. This double function of grammar had ancient roots in the Roman school system, which led students first through a series of complex exercises with the *grammaticus* before advancing them to rhetorical studies.” (tradução nossa). MURPHY, James. *Rhetoric in the Middle Ages*, 2001, p. 136-137.

depois trazidos para a *ars grammatica* pela *Ars poética*, de Horácio, pelos textos de Donato, Prisciano e Isidoro de Sevilha, apresentam uma mistura tão profunda da releitura do uso desses lugares-comuns que ficou basicamente impossível dizer se eles pertencem à retórica ou à gramática⁹⁷. O uso contíguo desses lugares-comuns por ambas as disciplinas e a impossibilidade de discernir a qual serve qual, nos aponta para uma mentalidade retórica que, além de utilizar os textos que hoje conhecemos como literários e seus recursos, os mesmos textos também foram estudados em sua profundidade por grande parte dos oradores medievais, cristãos ou não, constituindo assim um campo comum de recursos compartilhados. O artifício estava em todo lugar.

Essa mistura ocorreu por causa da grande variedade de usos dos lugares-comuns e do desejo dos gramáticos de discorrer sobre as diversas áreas da linguagem que conviviam em seu tempo⁹⁸. Isso significa dizer que, mesmo com o declínio do estudo dos textos literários no século XIV, os lugares-comuns que articulavam significantes no texto poético entraram sub-repticiamente na mentalidade dos oradores da época e, até a reconfiguração completa da retórica no século XVII, eles sobreviveram ali. Por mais curioso que pareça, um dos motivos do declínio da retórica advém justamente da separação e delimitação das áreas de estudo da linguagem: ao se retirar do seu domínio a *inventio* e a *dispositio*, grande parte das funções que a retórica exercia são delegadas à gramática e à dialética⁹⁹.

De qualquer forma, ainda nos resta descrever o rompante causado pelo *modus oratorius*, agora associado a um verdadeiro exército de *figurae* descrito pelos gramáticos medievais. Observando o duplo movimento da retórica, dentro e fora da igreja, podemos pontuar dois fatos relevantes para sua constituição: a presença das vertentes ciceronianas desloca de modo tão contundente alguns dos mecanismos retóricos para o âmbito social que, até hoje, alguns deles ainda são reforçados no discurso corrente, como o bem, ou a boa conduta, ser associada a um falar bem, além do uso de uma figura bem conhecida, a catacrese, ter sido integrada de tal modo à linguagem cotidiana, que ela basicamente deixou de ser considerada como uma figura de linguagem; e ainda a proliferação dos lugares-

⁹⁷ MURPHY, James. *Rhetoric in the Middle Ages*, 2001, p. 189.

⁹⁸ MURPHY, James. *Rhetoric in the Middle Ages*, 2001, p. 183.

⁹⁹ SOUZA, Roberto Acízelo de. *O império da eloquência*, 1999, p. 9.

comuns de textos literários antigos, tidos como profanos, serem colocados em paralelo com aqueles encontrados nos textos sagrados.

Sobre a presença da retórica na manutenção de um *status* social, é difícil dizer se houve realmente uma separação entre um *ethos* pressuposto e o ensino da retórica. Desde Aristóteles pudemos observar que a retórica sempre foi uma disciplina preceptística, seja no sentido do discurso ou do comportamento. De uma forma ou de outra, ela parece recomendar condutas relacionadas com o discurso de tal forma que fica impossível pensar em um lado sem o outro¹⁰⁰. Com Cícero isso apenas se acentuou e foi com Agostinho que, em maior ou menor grau, a retórica foi incorporada aos valores cristãos. Ao sair da escolástica, a relação retórica entre conduta e discurso não arrefeceu. A citação de Fumaroli demonstra isso muito bem:

A retórica abarca de uma só vez todo o fenômeno humano, sem romper seus laços com a filosofia, o direito, a moral, a teologia. Ela governa tanto os gestos da conversa civil quanto os do ator mais erudito, tanto as paixões e as emoções mais controladas do homem de Estado quanto as mais violentamente ostentatórias do tribuno. Ela é por si só uma experiência completa de *humanidades* partilhadas¹⁰¹.

Sobre o paralelismo entre os lugares-comuns profanos e sagrados, é possível se questionar, observando o estudo do uso desses lugares-comuns pelos autores profanos, como os oradores cristãos poderiam encontrar argumentos e tropos similares nos textos sagrados. Ao fazer essa transposição, podemos encontrar argumentos poéticos nos textos sagrados que se assemelham àqueles propostos pelos autores da antiguidade. Não só pela lógica do paralelismo entre os lugares-comuns, mas também pela própria formação dos escritores da Bíblia: o apóstolo Paulo, por exemplo, reconhecidamente um dos maiores oradores da cristandade, foi formado em escolas romanas, sendo profundo conhecedor dos textos profanos. Não seria difícil imaginar que, ao escrever suas epístolas, ele tenha utilizado fórmulas conhecidas por Virgílio, Ovídio e outros¹⁰².

¹⁰⁰ Exceto nas retóricas sofisticadas, as quais a retórica de Aristóteles e, na era cristã, o texto de Agostinho, tentaram combater furiosamente.

¹⁰¹ FUMAROLI *apud* OLIVEIRA. *Por quem os signos dobram*, 2003, p. 31.

¹⁰² Talvez esse parentesco apareça muito mais na análise de Santo Agostinho do que numa comparação efetiva entre o texto de Paulo e o dos poetas. Cf. AGOSTINHO. *A doutrina cristã*, 2002, p. 221-223.

Durante o século XVI, portanto, a retórica permanece como uma das armas principais contra as heresias discutidas no Concílio de Trento. Conforme informa Ana Lúcia de Oliveira, grande parte do conhecimento retórico é articulado com outras áreas do saber, fazendo retornar à superfície o uso de diversos textos que contribuem na difusão das letras antigas¹⁰³. A autora também menciona dois elementos importantes para o campo da retórica nessa época: a progressiva laicização do conhecimento e o controle do uso das referências profanas, o que é, por um lado, uma prática bipartida que tem como objetivo delimitar o campo de ação do conhecimento produzido fora dos preceitos cristãos¹⁰⁴.

Entretanto, essa multiplicidade de usos e grande circulação dos conhecimentos da retórica é o que vai permitir que ela sobreviva aos pedaços após o século XVII. Do mesmo modo como os lugares-comuns da literatura se misturaram aos da retórica, essa vai lentamente se misturando a todos os outros discursos das áreas humanísticas e fazendo parte de uma grande rede de textos que vão se modelando através da prática da leitura e da imitação. Isso não significa, entretanto, que ela não exista mais. Mesmo que esteja praticamente descaracterizada e muito distante da retórica antiga, é possível analisar um texto observando os mecanismos utilizados por uma retórica, mesmo quando esses foram incorporados pelo que hoje conhecemos por “poética”. Deixemos esse ponto em suspenso por agora e prossigamos com a narrativa da retórica.

Souza, citando Peter Dixon, menciona quais foram os principais fatores que contribuíram para o declínio da retórica após o século XVII¹⁰⁵. Para nós, um dos motivos mais relevantes, entretanto, é que, dos ataques sofridos, a grande maioria deles foi baseado em uma tradição que se iniciou na Grécia Antiga: A de Platão e seu *Górgias*¹⁰⁶. O argumento proposto por Stanley Fish em seu artigo “Rhetoric” resume muito bem a situação na qual se encontra a retórica no nosso século. Ao descrever as propostas

¹⁰³ OLIVEIRA, Ana Lúcia de. *Por quem os signos dobram*, 2003, p. 33-35.

¹⁰⁴ OLIVEIRA, Ana Lúcia de. *Por quem os signos dobram*, 2003, p. 30-31.

¹⁰⁵ SOUZA, Roberto Acízelo de. *O império da eloquência*, 1999, p. 9. Poderíamos mencionar ainda, acrescentando ao argumento de Souza, que a retórica foi lentamente sendo solapada pelo declínio da cultura da oratória, que foi substituída pela cultura da escrita.

¹⁰⁶ Souza também cita argumentos de João Adolfo Hansen para explicar o declínio da retórica. Como iremos ver, Dixon e Hansen terminam sua argumentação partindo da proposta anti-retórica de Platão. Cf. SOUZA, Roberto Acízelo de. *O império da eloquência*, 1999, p. 10-11.

encontradas no *Górgias* com um verso de Milton, Fish conclui que o veto à retórica é tríplice:

Essa referência ao ouvido vulgar indica que as deficiências da retórica não são só epistemológicas (separada da verdade e do fato) e morais (separadas do conhecimento verdadeiro e da sinceridade), mas também sociais: ela suscita o pior das pessoas e as move para ações primitivas¹⁰⁷ [...]

De certo modo, conforme mencionamos o seu parentesco com a arte, toda a restrição à retórica é também uma restrição feita à arte, já que ambas se sustentam sobre a artificialidade do discurso¹⁰⁸. Mas, no final do século XVIII, conforme encontramos nas citações de Souza, a Literatura já possuía um campo autônomo e a retórica basicamente subsistia como regras de formulação dos discursos para que esses fossem mais claros. Isso significa dizer que a Literatura caminhou para a sua desencarnação da ética, da política, da filosofia, indo em direção à estética, enquanto a retórica caminhou para sua pulverização por uma miríade de áreas que utilizavam a linguagem como seus métodos principais de trabalho¹⁰⁹.

De todo modo, essa pulverização é o que nos permite falar, principalmente no século XX, que existem diversas “retóricas”. Essas retóricas sejam elas a acadêmica, a filosófica, a católica, são reunidas sob uma única condição: elas constituem, cada uma, um grupo de regras, conscientes ou não, da construção do discurso de determinada área, compartilhadas e entendidas por determinados usuários daquele discurso, para atingir um determinado fim através da linguagem e do uso de seus articuladores, como, por exemplo, os lugares-comuns. Esses articuladores, as figuras de linguagem, tópicos, construções linguísticas, registros e modalidades formais da língua, são os principais componentes dessas retóricas que regem, de forma normativa, os gêneros textuais pertencentes a cada área à qual ela se refere.

¹⁰⁷“This reference to the vulgar popular ear indicates that rhetoric’s deficiencies are not only epistemological (sundered from truth and fact) and moral (sundered from true knowledge and sincerity) but social: it panders to the worst in people and moves them to base actions [...]” (tradução nossa). FISH, Stanley. *Doing What Comes Naturally*, 1999, p. 472.

¹⁰⁸ O próprio Fish parece argumentar nesse sentido quando menciona o parentesco entre os argumentos feitos pelo bispo Sprat, da Royal Society of London em 1667, e os de Platão contra os poetas na *República*. Cf. FISH, Stanley. *Doing What Comes Naturally*, 1999, p. 475-476.

¹⁰⁹ SOUZA, Roberto Acízelo de. *O império da eloquência*, 1999, p. 11.

Podemos voltar aqui, então, à questão da “poética”. Observando os comentários feitos por Souza¹¹⁰ de que a retórica e a poética estão profundamente relacionadas e que só com Aristóteles essa separação no campo de disciplinas preceptísticas é efetuado, podemos nos perguntar: por que analisar um objeto literário com a retórica e não com a poética? Considerando apenas a tentativa de definição apresentada no parágrafo acima, a substituição da poética pela retórica é mais do que justificada. Porém, devemos observar de que modo entendemos hoje a poética como um conjunto de regras instituídas e como entendemos hoje a retórica.

Em primeiro lugar, a poética, conforme a citação de Hansen feita por Souza, devido à sua configuração no Brasil, se torna uma disciplina “[...] da autonomização da arte como estilística de efeitos desinteressados.”¹¹¹. Esses efeitos desinteressados são qualitativos da poética, pois, ainda segundo Souza, ela os adquiriu após sua nova roupagem instituída no Romantismo, que a qualificou como “[...] receptáculo de dispositivos linguísticos aptos à manifestação da subjetividade mediante ruptura de normas, dessa forma, se desvinculando de sua função preceptística.”¹¹². O fato é que o Romantismo simplesmente instaurou uma nova retórica, ou, como podemos dizer, um novo conjunto de regras estéticas para o texto literário que seriam apreciadas ou criticadas dali para frente pelo grupo de autores que se inteirassem delas. O seu avesso, o que não expressasse essa dita subjetividade ou não rompesse com as normas, seria rebaixado nesse novo sistema retórico¹¹³. De todo modo, a poética prosseguiu como um campo mais ou menos difuso pelos estudos literários, por ora aparecendo como um conjunto de características pertencentes a certos autores ou gêneros literários. Entretanto, diferentemente da retórica, a poética sempre se atualiza *a cada texto literário*¹¹⁴. Isso quer dizer que cada texto, correspondente ou não com as regras estabelecidas pelos seus antecessores, adiciona possibilidades novas à combinação possível

¹¹⁰ SOUZA, Roberto Acízelo de. *O império da eloquência*, 1999, p. 11-15.

¹¹¹ HANSEN *apud* SOUZA. *O império da eloquência*, 1999, p. 15.

¹¹² SOUZA, Roberto Acízelo de. *O império da eloquência*, 1999, p. 16.

¹¹³ A ironia, não tão romântica, é que os movimentos literários antecessores ao Romantismo no Brasil eram os que mais se comunicavam com a retórica antiga.

¹¹⁴ Isso vale se considerarmos a metáfora empregada por T.S Eliot em seu texto “Tradição e talento individual”, que calcula que o valor das obras do passado só é levemente alterado quando introduzidas a uma nova. Essa metáfora pode ser transposta para o nosso sistema poético: as regras de composição são levemente reajustadas quando introduzidas a uma nova. Cf. ELIOT, T.S. *Ensaio*, 1989, p. 37-48.

do sistema que denominamos como texto literário. De todo modo, a poética, depois do Modernismo, não parece estabelecer regras explícitas de como deve ser escrito um “bom” texto literário e suas noções de gênero textual, se não foram dissolvidas, permanecem em um entre-lugar indecível de textos híbridos. Acreditamos que a qualificação dos textos nem esteja prevista pela poética contemporânea, e se estiver, ela existe apenas de modo implícito. Os motivos pelos quais isso ocorre, entretanto, estão além do escopo deste trabalho. O que podemos dizer, por outro lado, é que mesmo que a retórica tenha em seu horizonte a avaliação qualitativa de textos, nós abdicaremos dessa avaliação em prol de uma análise mais consistente com o uso dos recursos retóricos no texto literário.

Consideramos as retóricas modernas, diferentemente da poética, portanto, como um sistema de regras extratextual que referencia ou corresponde a um outro sistema de regras anteriores a essas e que, de um modo ou de outro, confirmam a sua eficácia e anseiam a sua perpetuação¹¹⁵. Como já dissemos, a retórica é, talvez, a disciplina que mais respeita a tradição. Citemos a retórica católica, por exemplo.

A retórica católica seria um conjunto de regras que, de forma explícita ou não, coordena uma vasta gama de gêneros textuais e discursos com o uso específico de diversos dispositivos linguísticos, sejam eles os lugares-comuns, as figuras de linguagem, ou qualquer outro previsto pela gramática ou pela teoria do texto. Essa retórica, entretanto, tem uma qualidade específica que a leva a ser associada ao adjetivo “católica”: não só ela se limita aos textos que se classificam debaixo de uma inscrição teórico-política proveniente do catolicismo, como também regem definições e categorias textuais dentro desse campo. Isso significa dizer que o termo “católico”, “religião”, “doutrina” etc. e todos os seus subsequentes sentidos dentro desse campo são regidos pela retórica, pois é ela que organiza os usos em relação a outros termos utilizados nesse discurso. A retórica católica corresponde, portanto, não só ao conjunto de regras da própria doutrina católica, proveniente da exegese dos textos sagrados, dos concílios e cartas entre representantes da

¹¹⁵ Todas as ressalvas feitas a outras tentativas de definição devem ser feitas aqui também. O próprio Souza adverte que qualquer tentativa de traçar limites precisos entre a retórica e a poética está fadada a precariedade (1999, p. 12). Considerando a natureza do nosso trabalho e a necessidade imposta por ele, aceitamos a precariedade como um desafio: ou a definição precária continua, ou é criticada e reformulada. De todo modo, o conhecimento continua sendo produzido e é isso que talvez seja mais importante.

igreja, de textos escritos ao longo dos séculos; como também rege a própria constituição desses textos. De certo modo, estamos tomando toda a doutrina católica como um grande texto escrito ao longo do tempo regido por um grupo de regras previsto pela retórica. É aqui que nossos problemas começam.

Por um lado, seria muito cômodo admitir que esse grupo metafísico de regras existe em algum lugar e que todos os textos se ajustam a ele. O fato é que, num grupo de diversas retóricas, muitas delas se entrecruzam. A retórica, conforme nos lembra muito bem Cícero, é, em primeiro lugar, uma prática social, o uso de um artifício discursivo, portanto, um construto humano, contextualizado socialmente. Conhecer a sociedade fazia parte das qualidades ideais do orador romano. Isso significa dizer que mesmo que a retórica católica possa corresponder especificamente a um tipo de prática discursiva, não significa que essa prática não foi produzida sob a influência de outros discursos ou que ela não se transfigure em sua passagem pelo tempo. Dizer que um único conjunto de regras, por mais vasto que seja, é responsável pela produção de um discurso é no mínimo uma observação muito inocente. Talvez o exemplo de um texto literário nos auxilie a elucidar ainda mais essa questão.

Escolhemos para essa articulação inicial o texto de Eça de Queiroz: *O Crime do Padre Amaro*. Publicado pela primeira vez em 1875, na *Revista Ocidental*, esse romance nos aparece como um conjunto de escritos que evocam a própria natureza incompleta da escrita: com diversas versões posteriores, contabilizadas em quatro pela crítica, essa obra se espalhou rapidamente pela Europa, após a sua terceira versão de 1880¹¹⁶. Chegou ao Brasil por vias indiretas numa versão não autorizada pelo escritor em 1876.

Observando as advertências feitas por Cícero sobre a natureza social da retórica, que, conforme pontuamos, ainda prevalece até hoje, nos convém observar o contexto no qual *O Crime do Padre Amaro* veio à luz. Esse contexto é absolutamente relevante para a nossa análise, pois, conforme menciona Brandão & Oliveira Júnior (2014), a obra de Queiroz foi muito bem recebida pelos diversos públicos por onde passou, seja na Espanha, em Portugal,

¹¹⁶ Para a nossa análise, convém mencionar que utilizaremos o texto da terceira versão.

ou mesmo no Brasil¹¹⁷. Esse dado nos permite dizer que a formalização artística perpetrada no romance, seja ela de ordem política, social, religiosa, sofreu um processo de incorporação pelo seu público, seja por meio de uma identificação, no sentido de construções retórico-poéticas semelhantes utilizadas para o mesmo fim num contexto fora da obra; ou de recusa, no sentido que a controvérsia causada pela articulação e/ou presença dessas formas causou seu repúdio absoluto. Em ambos os casos, as formas são reconhecidas e, como sabemos, o repúdio à obra de Queiroz foi localizado apenas nos setores aos quais dirigia sua crítica¹¹⁸. Isso quer dizer que o estudo do contexto no qual *O crime do padre Amaro* foi publicado nos permite entender o uso dessas formas e inclusive localizar as que articulavam argumentos na retórica antiga. Essas formas mais típicas ou tradicionais certamente poderão ser classificadas como pertencentes a uma retórica do fim do século XIX. As formas ligadas à religião católica, em todo caso, pertenceriam à retórica católica.

Em Portugal do século XIX, para os temas encontrados no romance, podemos pontuar uma miríade de transformações que se alastrava por toda a Europa desde o advento do pensamento iluminista no século passado. Ainda segundo Brandão & Oliveira Júnior, é possível observar que, no campo da política, os regimes iam lentamente se laicizando enquanto os movimentos sociais, o liberalismo e o socialismo, se organizavam ao redor dos burgueses e dos operários, respectivamente¹¹⁹. Nessa batalha lutavam a Igreja Católica, pelo monopólio religioso e a sua contínua vinculação com o Estado, os evangélicos e reformados, que lutavam pelo direito de professar sua fé; os republicanos, que atacavam a religião em nome da ciência e do progresso e os intelectuais que, aparentemente, só desejavam a emancipação do ser humano¹²⁰.

¹¹⁷ BRANDÃO & OLIVEIRA JÚNIOR. “Por uma estética da conciliação: *O crime do padre Amaro* e a dinâmica político social portuguesa oitocentista.”, 2014, p. 68-70.

¹¹⁸ BRANDÃO & OLIVEIRA JÚNIOR. “Por uma estética da conciliação: *O crime do padre Amaro* e a dinâmica político social portuguesa oitocentista.”, 2014, p. 83-88.

¹¹⁹ BRANDÃO & OLIVEIRA JÚNIOR. “Por uma estética da conciliação: *O crime do padre Amaro* e a dinâmica político social portuguesa oitocentista.”, 2014, p. 71-72.

¹²⁰ CATROGA *apud* SILVA. “O anticlericalismo como ideologia”, 2010, p.21. Lembrando que essa é uma forma muito simplificada de descrever os conflitos do século XIX. Para uma visão mais detalhada, ver o texto já citado de Brandão & Oliveira Júnior (2014).

É importante ressaltar também que, segundo Souza (1999), o ensino humanístico ainda era hegemônico no século XIX, mesmo com algumas das intervenções feitas nas disciplinas que tratavam da linguagem¹²¹. Isso significa dizer que, em maior ou em menor grau, Eça de Queiroz foi formado numa tradição majoritariamente retórica, que, em certa parte, ainda promulgava valores encontrados no engenho linguístico e no estudo de formas tradicionais. É válido dizer, portanto, que é muito cômodo para este trabalho ler uma obra ainda calcada com alguns desses valores no intuito de definir um objeto retórico pós-medieval. Mas, o que nos chamou a atenção, por outro lado, foi a constante presença dos romances de Queiroz na literatura brasileira e a vasta crítica suscitada por eles. É possível dizer, então, graças ao movimento iniciado por esses romances, que parte dessa forma retórica acabou sendo incorporada aqui, sem ignorar, por outro lado, a formação e o trabalho persistente de nossos próprios escritores. Por ora, deixemo-los em espera para definirmos melhor o nosso objeto. O que se pode dizer é que, concomitantemente com Machado de Assis, Eça de Queiroz pode ser nossa primeira parada na retórica católica brasileira, além de nos permitir ver que a retórica é atravessada por diversos outros campos além de seus próprios domínios.

Ainda devemos nos haver, por outro lado, com os descendentes das discussões trazidas pelo Iluminismo e os responsáveis pelo antigo rechaço aos excessos românticos, também conhecidos como representantes da escola estética do Naturalismo. De acordo com Silva, o Naturalismo

[...] teve como projeto estético-ideológico a busca por representar o comportamento humano e social, com particular interesse pelos tipos socialmente marginalizados, a partir de conceitos e ideias tomadas de empréstimo, principalmente, ao positivismo, ao determinismo materialista e às Ciências naturais, em função dos quais o homem era visto como produto direto de suas condições biológicas e sociais, logo, seu caráter e conduta estariam sob a influência incontornável do meio, da raça e da hereditariedade¹²².

De certo modo, esse projeto estético-ideológico também era retórico. Ao utilizar formas linguísticas que ambicionavam a um ideal de representação, os naturalistas

¹²¹ SOUZA, Roberto Acízelo de. *O império da eloquência*, 1999, p.23.

¹²²SILVA, Paulo Ricardo Moura da. “O naturalismo como técnica de representação realista: uma proposta teórico-crítica para *BaléRalé*, de Marcelino Freire.”, 2016, p. 17.

organizaram um sistema que colocava essas formas em um outro funcionamento. Essa é a problemática que nos colocou no caminho da obra de Queiroz: a retórica sempre foi perpassada por discursos outros que não tinha como proposta, originalmente, prescrever um modo de recepção e produção de textos. Portanto, com essas duas condições mais evidentes, a discussão político-religiosa e a proposta estética naturalista, podemos partir para uma leitura da retórica de *O crime do padre Amaro*.

O início do romance não é só emblemático para muitos de seus leitores, um tanto quase desinteressado do resto da trama que se prepara, como também dispõe o tom que toda a narrativa irá assumir:

Foi no domingo de Páscoa que se soube em Leiria, que o pároco da Sé, José Miguéis, tinha morrido de madrugada com uma apoplexia. O pároco era um homem sangüíneo e nutrido, que passava entre o clero diocesano pelo *comilão dos comilões*. Contavam-se histórias singulares da sua voracidade. O Carlos da Botica – que o detestava – costumava dizer, sempre que o via sair depois da sesta, com a face afogueada de sangue, muito enfartado:

– Lá vai a jibóia esmoer. Um dia estoura¹²³!

Esse “tom” ao qual nos referimos logo acima se relaciona com o que chamamos de retórica. Isso significa dizer que ao ler o primeiro parágrafo do romance, encontramos algumas das características que irão se repetir ao longo de toda a história. Encontramos a sintaxe do romance em si, o primeiro verbo já pertencendo a esse gênero, o passado que é evocado imediatamente para ser reinstalado. O próprio romance já se configurando como um gênero retórico, o que, ao longo dos anos, será ampliado ainda mais.

Outra característica importantíssima que encontramos nesse parágrafo é a relação, talvez mais antiga que a própria cristandade, entre o *excesso* e o *vício*¹²⁴. Esse talvez seja o *tópos* mais cristão que existe, porque evoca muitos dos tabus centrais da liturgia, como o pecado original e a queda de Lúcifer, nos quais todos os excessivos são realinhados numa cadeia de pecadores sem fim, tornando-se o excesso um pecado em si. O pároco José Miguéis parece ser uma extrapolação dessas qualidades: como sanguíneo, é lembrança

¹²³ QUEIROZ, Eça de. *O crime do padre Amaro*, 1998, p. 4. (grifos do autor).

¹²⁴ Mais antiga porque não sabemos até que ponto essa relação é tributária da ideia de *hybris* grega. Esse é um ponto que talvez nos desviasse muito do assunto aqui proposto, mas não negligenciamos a similaridade das duas propostas.

adoecida da medicina dos fluidos que grassava na Idade Média vinda de Hipócrates¹²⁵, como glutão, trata de forma repugnante muitos dos seus devotos além da apologia ao próprio excesso que lhe é atribuído. Esse exagero de defeitos e a subsequente associação à jiboia nos remete imediatamente a um gênero muito familiar da retórica: a sátira. A notação a esse gênero não é aqui uma intenção de dizer que o romance opera com uma crítica dos padres corruptos da Igreja e de todos os outros membros da sociedade que os acompanham nessa procissão de maledicentes, mas que, ao integrar elementos típicos da sátira, a construção feita por Eça de Queiroz adquire uma outra face, além de nos remeter imediatamente aos discursos entrecruzados que a retórica propõe. É impossível não nos lembrarmos do texto de João Adolfo Hansen, *A Sátira e o Engenho*, que, em sua leitura da poesia de Gregório de Matos, identifica a sátira como sistema retórico regulador das práticas morais da cidade¹²⁶. Por um lado, Queiroz aplica essa mesma lógica no seu tratamento de muitas personagens do romance: os padres e as beatas são absolutamente exagerados para que, no reconhecimento dos leitores dessas formas caricatas, essas práticas sofram uma espécie de admoestação. Sua distorção dos caracteres e a ampla utilização da maledicência indicam que o romance poderia agir muito mais a favor dos comportamentos religiosos, do controle dos excessos, do que contra eles. Dessa ceifa escapam, talvez, Amélia, Amaro e o abade Ferrão.

A construção dessas personagens nos parece, por um lado, um pouco diferente da grande maioria dos retratados no romance. Muito menos típicos que o exército de corruptos que habitam as redondezas de Leiria, os argumentos feitos ao redor de Amaro e Amélia os destacam de modo singular. Pode-se apontar que, na intenção de atenuar o aspecto trágico e naturalista de seu destino, eles são progressivamente isolados na direção um do outro nessa singularização: Amaro teve uma infância efeminada, cresceu atormentado por desejos eróticos evocados da *imagerie* católica, enquanto, por outro lado, Amélia foi abandonada por um namorado antigo, e decidiu dedicar-se à vida de beata. Eles não têm características distorcidas, dignas dos afrescos medievais que retratam os atormentados pecadores, mas

¹²⁵ Sobre a medicina de Hipócrates na Idade Média: Cf. COSTA, Ricardo da. “Olhando para as estrelas, a fronteira imaginária final: Astronomia e Astrologia na Idade Média e a visão medieval do cosmo.”, 2002, p. 490.

¹²⁶ Cf. HANSEN, João Adolfo. *A Sátira e o Engenho*, 2004, p. 48-49.

são simpáticos, educados, cândidos. A perversão do romance reside na segunda faceta dessa aparência, subjacente, da qual nós temos apenas pequenos indícios, que é testemunhada apenas por Totó, que não pode ouvir nem falar e que eclode na morte dos inocentes e na vitória da vilania. Não há admoestação ou conselho diante da tragédia: o leitor se torna um único olho, incapaz de se mover para longe da cena que se desenrola nos capítulos finais do romance:

Então aquele silêncio da casa, onde só o som dos seus passos sobre o soalho da sala punha uma nota viva, começou a impressionar o velho. Abriu a porta devagarinho, escutou; mas o quarto de Amélia era muito afastado, ao fim da casa, ao pé do terraço; não vinha de lá nem rumor nem luz. Recomeçou o seu passeio solitário na sala, numa tristeza indefinida que o ia invadindo. Desejaria bem ir ver também a doente; mas o seu caráter, o pudor sacerdotal não lhe permitiam aproximar-se sequer duma mulher no leito, em trabalho de parto, a não ser que o perigo reclamasse os sacramentos. Outra hora mais longa, mais fúnebre, passou. Então, em pontas de pés, corando na escuridão daquela audácia, foi até ao meio do corredor: agora, aterrado, sentia no quarto de Amélia um ruído confuso e surdo de pés movendo-se vivamente no soalho, como numa luta. Mas nem um ai, nem um grito. Recolheu à sala, e abrindo o seu Breviário começou a rezar. Sentiu os chinelos da Gertrudes passarem rapidamente, numa carreira. Ouviu uma porta a distância bater. Depois o arrastar no soalho duma bacia de latão. E enfim o doutor apareceu. A sua figura fez empalidecer o abade: vinha sem gravata, com o colarinho espedaçado; os botões do colete tinham saltado; e os punhos da camisa, voltados para trás, estavam todos manchados de sangue¹²⁷.

A tensão é certamente uma qualidade da prosa de Queiroz. É uma cena que preenche o tempo de acontecimentos, mas nada, efetivamente, acontece: é um efeito de presentificação da passagem do tempo. Apenas a aparição do doutor, tudo o que importa para o leitor que espera com o abade Ferrão, interrompe as linhas antecedentes que são cheias de impressões, de descrições e motivos. O tempo da narração e o tempo da narrativa devem ser alinhados. A construção é certamente de veia trágica e não nos deixa esquecer as cenas de pálida nudez ressuscitadas no Renascimento:

Amélia todo o dia pensou naquela história. De noite veio-lhe uma grande febre, com sonhos espessos, em que dominava a figura do frade franciscano, na sombra do órgão da Sé de Évora. Via os seus olhos profundos reluzirem numa face encovada: e, longe, a freira pálida, nos seus hábitos brancos, encostada às grades negras do mosteiro, sacudida

¹²⁷ QUEIROZ, Eça de. *O crime do padre Amaro*, 1998, p. 188.

pelos prantos do amor! Depois, no longo claustro, a ala dos frades franciscanos caminhava para o coro: ele ia no fim de todos, curvado, com o capuz sobre o rosto, arrastando as sandálias, enquanto um grande sino, no ar nublado, tocava o dobre dos finados. Então o sonho mudava: era um vasto céu negro, onde duas almas enlaçadas e amantes, com hábitos de convento e ruído inefável de beijos insaciáveis, giravam levadas por um vento místico; mas desvaneciam-se como névoas, e na vasta escuridão ela via aparecer um grande coração em carne viva, todo traspassado de espadas, e as gotas de sangue que caíam dele enchiam o céu duma chuva escarlate¹²⁸.

A imagem é quase uma remontagem do Segundo Círculo do inferno dantesco, onde os amantes são fustigados por uma tempestade de vento enquanto buscam um pelo outro. Mas o que chama a atenção nesse trecho é o uso das imagens religiosas na paixão de Amélia, no qual o Sagrado Coração é o representante máximo da relação entre dor e desejo, constituinte ambígua da retórica dos mártires cristãos. Os anseios de Amélia e Amaro, portanto, destoam do controle virulento expresso pelo uso da sátira e da maledicência, tanto que, quando o romance termina, poucas são as testemunhas que podem dar juízo pela história dos dois. Sua paixão, ainda relacionada com a ligação do excesso e do vício, termina de modo antitético: não há restituição ou restauração da ordem, o equilíbrio não é restabelecido e os pecadores, por um lado, não sofrem punição. Numa espécie de modo à la Marquês de Sade¹²⁹, a admoestação maior, portanto, aparece na ferida aberta no equilíbrio social: se todos estivessem exercendo seus papéis à risca, vidas não teriam sido perdidas. O padre deve ser o padre e a religião deve ser levada a sério. De todo o modo, a citação de João Adolfo Hansen ainda permanece: “Por isso, como a peste e como a fome, a sátira é guerra caritativa: fere para curar.”¹³⁰ O que é desequilíbrio trágico se configura nessa própria ferida pedagógica, encontrada não em sua forma, como na sátira, mas em seu efeito.

O caso do abade Ferrão é singular, pois ele exerce um número de funções bem diferentes do resto dos personagens. A princípio, ele é apresentado como um excelente padre, sem aparentes defeitos físicos¹³¹, exceto por um defeito no nariz. O abade,

¹²⁸ QUEIROZ, Eça de. *O crime do padre Amaro*, 1998, p. 31.

¹²⁹ Totó e cônego Dias encenam quase que exatamente a função de Thérèse como a narradora dos seus percalços eróticos no romance *Justine Os sofrimentos da virtude* (1968).

¹³⁰ HANSEN, João Adolfo. *A Sátira e o Engenho*, 1998, p. 48.

¹³¹ Os defeitos físicos, a feiúra, a desfiguração, assim como a obesidade do pároco José Migueis, eram um indicativo do vício perpetrado pelas personagens, o que pode ser lido como um mecanismo retórico utilizado

injustiçado pela instituição católica e abandonado por seus semelhantes, suportou todos os infortúnios com muita fé, enquanto seguia sendo simpático com os pobres e ríspido com os soberbos. Miserável, vivendo apenas com pão e leite, o abade Ferrão é a própria encarnação de todas as qualidades divinas em um homem, o próprio Deus. Ele chega a ser comparado, inclusive, com Agostinho. Se ele pecava, entretanto, era em seu prazer em caçar pequenas aves, prática malvista, aparentemente, apenas por sua própria consciência. Todas as qualidades fazem parte de um tipo específico de cavalheiro que o abade Ferrão viria a representar, mais velho, educado nas escolhas humanísticas e com o sabor dos estudos clássicos sempre na ponta da língua. A idade lhe conferia sabedoria, a injustiça cometida contra si lhe conferia virtude, era um pobre mártir, enquanto seu conhecimento das Escrituras, seu contraste com os padres sedentos da cidade, lhe conferiam santidade: ele é o padre ideal de Eça de Queiroz, e, por excelência, a imagem mais distante do século XIX possível, talvez distante de toda a história da Igreja Católica. Os defeitos de “caráter” propostos por Queiroz, a caça, o seu jeito “gebo”, o nariz torto, não funcionam como características ligadas ao vício, ao excesso, mas à inocência, ao idílio, à virilidade dos homens na poesia pastoril: eles aparecem apenas para ressaltar seu caráter ativo, cavalheiresco e consciente dos próprios pecados. Sua razão, inclusive, é divina, é perspicaz, é correta: ao aconselhar D. Josefa, decide por conta própria que seus colegas deixavam a senhora nas trevas, guiando-a pelo temor a Deus, enquanto os fiéis devem ser guiados pelo amor, assim como os de sua paróquia com sua devoção simples do campo, seus desejos de continuarem a serem pobres, mas saudáveis e abençoados. Ele é um contraponto, puramente retórico, não só em sua construção, mas na oposição entre os dois conhecimentos da cidade e do campo, tradição e reforma. O abade Ferrão exerce a função de articular os dois discursos, tanto a favor de um quanto contra. Quando ele parece exercer a função de demonstrar argumentos a favor da Contra-Reforma é quando, inadvertidamente, se defendendo de seus colegas de batina, expõe as incongruências das ideias católicas:

– Mas enfim há prodígios! disse o cónego. – Apesar das suas próprias dúvidas, não gostava daquela hesitação do abade, a propósito dum

desde a Idade Média na descrição de pecadores. A beleza, mesmo que efêmera, ou menos acentuada, era tomada como sinal de virtude.

fenómeno sobrenatural, em que ele, cónego Dias, estava interessado. Repetiu com *secura*: – Tenho alguma experiência, e sei que há prodígios. – Decerto, decerto há prodígios, disse o abade. Negar que Deus ou a Rainha do Céu possa aparecer a uma criatura, é contra a doutrina da Igreja... Negar que o demónio possa habitar o corpo de um homem, seria estabelecer um erro funesto... Aconteceu a Jó, sem ir mais longe, e à família de Sara. Está claro, há prodígios. Mas que raríssimos que são, cónego Dias!

Calou-se um momento olhando o cónego, que tapava o nariz com rapé em silêncio – e continuou mais baixo, com o olho brilhante e fino:

– E depois não tem o colega notado que é uma coisa que só sucede às mulheres? É só a elas, cuja malícia é tão grande que o próprio Salomão não lhes pôde resistir, cujo temperamento é tão nervoso, tão contraditório, que os médicos não as compreendem. É só a elas que sucedem prodígios!... O colega já ouviu de ter aparecido a nossa Santa Virgem a um respeitável tabelião? Já ouviu dum digno juiz de direito possuído do espírito maligno? Não. Isto faz refletir... E concluo que é malícia nelas, ilusão, imaginação, doença, etc... Não lhe parece? A minha regra nesses casos é ver isso de alto e com muita indiferença¹³².

Muito engenhoso, o abade Ferrão não só escapa facilmente da armadilha lançada pelo cónego Dias como também demonstra, aplicando os próprios argumentos do texto sagrado, a sua opinião pela curiosidade excessiva do amigo pelos ditos prodígios. Ao fazer isso, entretanto, ele expõe uma das fraquezas — que é a sua maior força também — da retórica católica: sua natureza artificiosa. De nada adianta que o discurso tenha entimemas incontestáveis nas Escrituras, o modo como Ferrão modula sua posição, indo de um lado aquiescente da doutrina para outro distintamente contrário, demonstra como, de um modo ou de outro, as provas não são suficientes para fixar o discurso numa verdade divina, já que ele escolhe as verdades que pretende defender de acordo com a situação em que se encontra. Embebida que estava na retórica, é fácil imaginar os ataques que a igreja sofria por parte de seus opositores. Os padres, incluindo o abade Ferrão, são os usuários dessa arte que, ao utilizarem-na para defender sua instituição, acabaram por ajudar a destruí-la. Essa característica ambivalente da retórica é também resultado de sua presença atravessada por diversos discursos, o que não nos permitiu dizer que uma única regra pode ser responsável por um único modo de discurso, já que, efetivamente, essa regra é perpassada por outras cláusulas presentes em outras retóricas.

¹³²QUEIROZ, Eça de. *O crime do padre Amaro*, 1998, p. 139.

Em todo o caso, o abade ainda teve que se haver com o ataque feito pelo doutor Gouveia antes de sua espera aflita no trecho citado. Nessa batalha, que é estranhamente silenciosa da parte do nosso grande orador, o médico ataca a Igreja com todas as mais recentes “heresias” da época: a religião imposta ao indivíduo desde o nascimento, a agressividade da liturgia contra a dita “razão”, os cerceamentos ao redor da sexualidade, recaindo, portanto, a culpa da tragédia de Amélia e Amaro sobre a própria Igreja, e finalmente, o horror que os padres tinham à dita “ciência”¹³³. Esses argumentos apresentados eram típicos dos intelectuais que o doutor Gouveia deveria representar, sendo facilmente alinhados debaixo de uma ideologia corrente do século XIX. O que estranha nesse falso debate é que, mesmo sendo tão eloquente, o abade Ferrão apresentou apenas um único argumento contra um dos argumentos do médico: o de que a Igreja havia aceitado o ingresso da ciência em seu meio ao recomendar a leitura dos textos clássicos, através dos textos de São Basílio.

O fato é que, através de seu ataque à Igreja, o doutor utiliza as mesmas armas que o seu oponente, mesmo que, se por um lado, ele se mantenha firme debaixo de uma única crença. Por isso, se pensarmos bem, ele não é capaz de manipular dois lados antagônicos como o abade Ferrão, sendo menos habilidoso na arte retórica do que o religioso. Esse profundo conhecimento da liturgia citado pelo doutor, sua defesa do argumento sobre o Concílio de Trento, enquanto o abade o acusava de não ser um cristão verdadeiro, demonstra que ambos os lados estavam, ao menos teoricamente, fundados sobre a mesma base acadêmica. O silêncio do abade pode ser interpretado, inclusive, como um reconhecimento do lugar onde o médico se colocava: ao atacar a Igreja, ele se tornava tão sistemático quanto ela, apoiando-se sobre uma prática de puro artifício. A questão é impossível de ser feita: se o abade pode manipular dois lados antagônicos para se defender de uma armadilha retórica, se ele pode expor o próprio artifício de uma arte que tem o objetivo de executar o melhor discurso, e não o mais verdadeiro, porque o que o médico disse, portanto, é mais valioso ou verdadeiro do que a liturgia católica? Essa é, por um lado, a reflexão feita por Brandão & Oliveira Júnior, ao analisar o discurso do próprio doutor Gouveia a João Eduardo em que o médico diz o quanto é oportuno apoiar a religião

¹³³ QUEIROZ, Eça de. *O crime do padre Amaro*, 1998, p. 186-187.

corrente, amar e aplaudir os padres, porque estar do lado dos poderosos evita problemas¹³⁴. Essa é uma estratégia dignamente retórica em que o doutor admite a própria artificialidade dos discursos que se diziam válidos e angariavam seguidores em sua época, inclusive os da Igreja. E nada disso, pelo menos para o século XIX, era evidentemente problemático. A ditadura da verdade, da linguagem transparente, estava apenas começando. A obra de Eça de Queiroz, por um lado, como podemos ver, aparece como uma atualíssima advertência sobre nossas noções de linguagem: o problema da retórica não é a sua artificialidade, mas é justamente, ao expor toda a astúcia discursiva, de derrubar a pretensa veracidade de todo o discurso com o qual nós vivemos obcecados.

Após essa breve leitura de alguns aspectos do romance *O Crime do Padre Amaro*, acredito que somos capazes de delinear melhor a retórica católica. Conforme pudemos ver, os usos dos argumentos e das estratégias retóricas estavam intimamente ligados com o contexto no qual essa arte era utilizada. De todo modo, nossa compreensão sobre o que seja a retórica parece ter sido ampliada para além dos usos orais, comuns para os oradores gregos e romanos. Os textos escritos, a pintura, a música, a fotografia e até mesmo, atualmente, a internet, parecem contribuir para a reciclagem ou atualização de formas retóricas. Muitas das problemáticas retóricas apresentadas em nossa análise, os jogos, as mudanças de lados, se refletem na questão que iniciou essa leitura: a influência de diversos discursos e paixões modificam, efetivamente, as regras implícitas de qualquer retórica, sendo difícil decidir a qual delas cada um se afilia. Podemos recorrer, por outro lado, a Hansen, que parece sumarizar perfeitamente todas as qualidades da retórica moderna em um parágrafo sobre a poesia do século XVII:

A poesia engenhosa do século XVII é um *estilo*, no sentido forte do termo, linguagem estereotipada de lugares-comuns retórico-poéticos anônimos e coletivizados como elementos do todo social objetivo repartidos em gêneros e subestilos. Evite-se o estereótipo: “estereotipada” significa aqui, nem mais nem menos, fortemente regrada por prescrições de produção e de recepção, não o pejorativo do desgaste dos usos e da redundância¹³⁵.

¹³⁴ BRANDÃO & OLIVEIRA JÚNIOR. “Por uma estética da conciliação: *O crime do padre Amaro* e a dinâmica político social portuguesa oitocentista.”, 2014, p. 89-90.

¹³⁵ HANSEN, João Adolfo. *A Sátira e o Engenho*, 2004, p. 32 (grifos do autor).

Excluindo ou relativizando o “fortemente regrada”, a retórica do século XX, na qual Walmir Ayala se engajava, será considerada nesses aspectos: uma espécie de linguagem, um tipo, do qual um grupo de argumentos, discussões e figuras de linguagem, provenientes de diversas fontes, estão sendo empregados para atingir efeitos estéticos, que por sua vez correspondem a um tipo de constituição da arte literária, e efeitos discursivos, que concernem à constituição de noções identitárias e religiosas. É nesse lugar dúplice que, por um lado, a retórica católica entra, e, por outro, o homoerotismo.

Capítulo dois

AS BICHAS ENTRAM NA IGREJA

2.1 Santa identidade: homossexualidade e cristianismo

É difícil, ou até mesmo impossível, mensurar o poder de uma imagem. O próprio título desse capítulo atesta isso: o sentido dança entre a polvorosa entrada dos gays no espaço sagrado, com seus gestos de provocação e convites ao deslizamento; mas também balança para o lado paternalista e opressor dessa religião, que inclusive é uma das maiores adeptas do substantivo “bicha”, que só adquire conotação positiva quando começa a ser utilizado por alguns homossexuais como objeto de afirmação de uma identidade. De qualquer forma, as “bichas” estavam e estão dentro das igrejas, dos terreiros, dos centros espíritas, participando dos diversos cultos sagrados que compõem a sincrética massa de religiões brasileiras. O que devemos observar, entretanto, é a forma como esses sujeitos foram tratados pelo discurso religioso e talvez repensar, conforme já citamos em nossa introdução, a equação que incompatibiliza cristandade e homossexualidade. Com esse movimento de reflexão sobre a mistura da retórica católica com a da homossexualidade, conseguimos entrever que uma certa pureza discursiva que é almejada pelo discurso religioso, e também por alguns pensadores do homoerotismo, é, no mínimo, apenas pretensão. Identificar essas construções nos permite localizar quais são suas ligações ideológicas e muitos de seus fundamentos lógicos.

Podemos começar nossa reflexão com um homem nu, ou, como eles dizem, com um versículo:

Ora, o traidor tinha-lhes dado uma senha, dizendo: Aquele a quem eu beijar é esse; preendi-o e levai-o em segurança. Logo que chegou, aproximou-se dele e disse-lhe: Rabi. E o beijou. Os homens agarraram Jesus e o prenderam. Em seguida, um dos que estavam por perto, puxando da espada, feriu o servo do sumo sacerdote, cortando-lhe a orelha. Disse-lhes Jesus: Saístes com espadas e cassetetes para prender-me, como a um salteador? Todos os dias eu estava convosco ensinando no templo, e não me prendestes. Contudo, é para que as Escrituras se cumpram. Então, deixando-o, todos fugiram. Certo jovem o seguia, envolto unicamente num lençol. Tentaram prendê-lo, mas ele, largando o lençol, fugiu nu¹³⁶.

¹³⁶ BÍBLIA, N.T. Marcos, 14, 44-52, 2010, p. 921.

Uma mesma citação, muito parecida com essa¹³⁷, encontra-se nos momentos finais de *Um animal de Deus*. O que nos interessa aqui é a leitura que a personagem do romance fará desse trecho e, logo em seguida, num ato que cobre as duas páginas finais, o colocará numa posição paralela ao jovem nu desconhecido:

Mário indagava-se: quem seria este *certo mancebo* que, como numa precipitada fidelidade, ou curiosidade, seguia o mestre, erguendo-se sabe lá de que leito, pois trazia o corpo nu sob um lençol? Que espécie de ser, mancebo este, assim fascinado pelo martírio próximo, ia buscar nos olhos do Mestre a palavra? E que palavra podia ser tão ansiosamente buscada, senão aquela mais difícil, mais remota, mais negada. Aquela que todas as escrituras economizaram, e que dizia relação ao despudor de um mancebo que, de corpo nu, sob um lençol persegue o mestre para se convencer da perdição (ou da salvação?). Por muito tempo aquela figura ficou em sua mente... Aquêle *certo mancebo* fugiu nu¹³⁸.

Que palavra é essa que, nos longos textos da Escritura, em sua história que recobre milênios, é evitada? O texto nos obriga a pensar. A questão é um desafio aos leitores e essa escrita, numa espécie de desespero, se apresenta deslocando questões e procurando respostas, seja indiretamente, ou diretamente como nesse caso. Vamos tentar responder por partes.

Quem era esse jovem? Ninguém sabe e na narrativa da Paixão de Cristo, ele desaparece após fugir completamente despido. Sobre seu parentesco ou ocupação, designativos importantes no Império Romano, também nada é dito. O evangelista, entretanto, achou pertinente mencionar o estado em que se encontrava o jovem para se encontrar com Cristo. Seja por pobreza ou pela necessidade, o jovem decidiu sair encoberto para ouvir a palavra divina.

¹³⁷ Reproduzo aqui o trecho do livro: “Ora, o que O traía, tinha-lhes dado um sinal: Aquêle que eu beijar, êsse é; preendi-o e levai-o com segurança.

E logo que chegou onde estava Jesus e disse-lhe: Rabi, rabi! – e beijou-o.

Os soldados lançaram-lhe as mãos e o prenderam. E um dos que ali estavam presentes, puxando da espada feriu o servo do sumo-sacerdote, cortando-lhe uma orelha. Disse-lhes Jesus: Saístes com espadas e varapaus a prender-me como a um salteador? Todos os dias estava convosco mas ensinando no templo e não me prendestes, mas isto é para que as Escrituras se cumpram. Então, deixando-O, todos fugiram. E *um certo mancebo* o seguiu, envolto em um lençol sobre o corpo nu. E lançaram-lhe a mão. Mas ele, largando o lençol, fugiu nu.” (AYALA, 1967, p. 180). Gostaríamos de atentar para as diferenças entre as traduções: “senha” por “sinal”, o que evoca uma natureza muito mais fatalista para o ato de Judas, um sinal profético; além do fato de que, no trecho utilizado por Walmir Ayala, ele é designado como “o que O traía” e não como “o traidor”, o que faz a traição, no trecho do romance, ser mais transitória do que no uso do substantivo. Ademais, os grifos parecem ter sido utilizados pelo próprio autor.

¹³⁸ AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*, 1967, p. 180-181. (grifos do autor).

A interpretação de Mário se inicia pela nudez do rapaz, mas que essa condição evidenciava outro elemento: uma vontade emergencial de se encontrar com esse profeta. Para o personagem, o *certo mancebo* ansiava por uma palavra que seria dada por Cristo, mas uma palavra diferente de todas as outras que já se encontravam na Escritura, tão essencial para esse jovem, que foi necessário sair em condições completamente adversas para ouvi-la. Essa palavra ainda seria capaz de dizer sobre a condição de despudor de um jovem que sai para se encontrar com esse “Mestre” apenas enrolado em um lençol, apenas para se convencer de sua salvação-perdição.

Seria difícil precisar os termos com que Mário se refere na sua interpretação, não fosse a comparação final entre ele mesmo e a personagem bíblica:

Foi quando um grito nasceu do mais íntimo dele e veio subindo. Como uma bola de fogo, subindo. Como se o coração mesmo fosse ser expelido em sangue bôca a fora. E o grito se formava, que aflorado na bôca, não se resolveu no mínimo som. Mas se transformou num gesto, num gesto como o erguimento de uma pesada espada, como um brado de avançar. Um gesto pelo qual arrancou de cima de seu corpo o lençol sofrido e ficou, também, completamente nu¹³⁹.

Esse grito e a palavra possível de Cristo são faces da mesma moeda. A possibilidade então transparece: o *certo mancebo* esperava a palavra que o definiria, que lhe diria quem é, que lhe daria uma direção. Ele esperava que o mestre gritasse seu próprio nome, num movimento de identificação que Mário encena ao final do romance e lhe permite reconhecer o próprio corpo no quarto. A palavra tabu, escondida e economizada nas escrituras, é a palavra utilizada para designar os sujeitos de desejo desviante, os que se levantam com suas identidades cobertas apenas pelo fino lençol, a palavra que designa aqueles sem pudor e sem recursos. Mas a questão que aparece é que essa palavra já existia no Antigo Testamento, especificamente em Gênesis¹⁴⁰. O caso do jovem nu, entretanto,

¹³⁹ AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*, 1967, p. 182.

¹⁴⁰ Mário faz referência ao termo sodomita um pouco antes de citar a passagem bíblica do livro de Marcos: “Saberia de tudo o que, do outro lado, impede esta espécie de amor (mesmo quando a renúncia é completa e justa. Desconfiava que não era na renúncia o problema. Mas na natureza desse amor, em sua raiz tão profana e pelo qual jamais, em todas as páginas dos santos sacramentos, ninguém ergueu uma palavra de transigência, de compreensão. Nenhum santo, nenhum rei, nenhum nômade. Só as cidades incineradas e uma mulher transformada em estátua de Sal). Decidiu: ficaria do lado de cá, até o fim, na sua condição estrita de pecador que anseia pela salvação mas não dispõe dos meios íntimos de efetivá-la em termos objetivos. Seu desejo de salvação era tudo.” (AYALA, 1967, p.180)

exigiria uma identificação. Esperar essa palavra, na leitura de Mário, entretanto, envolve um nível de reconhecimento que vem do outro que nomeia, uma espécie de compreensão, de acolhimento dessa condição de inominável: Cristo poderia nomear aquilo que desconhecia?

A leitura não é tão pacífica quanto parece: Mário ainda fala nos termos próprios do cristianismo, da salvação e da perdição. Os dois se completam: receber a sentença divina é se reconhecer pecador, mas também é seu caminho para a salvação. Sua interpretação, por outro lado, ainda coteja outros elementos pertencentes muito mais ao homoerotismo do que à tradição católica: a atração física entre homens, ansiada por aquele que revela seu corpo aos seus perseguidores, por aquele que se arrisca a ser descoberto, e a nudez masculina. O jovem nu, que no desespero do anonimato, ansiava por ser nomeado por outros que soubessem de suas intenções. E foi em Cristo, sujeito atingido por diversas linhas de força na narrativa cristã, em quem ele viu essa possibilidade.

O mais importante dessa leitura, entretanto, é que ela demonstra um olhar específico sobre a retórica católica, presente na narrativa de Walmir Ayala e que, por um lado, explora possibilidades nessa própria retórica. A nudez bíblica, o tema central da referida citação, era vista como exposição pura do pecado. É de Fulgêncio, estudioso do início do século VI, a frase que sintetiza melhor o pensamento dos primeiros medievalistas sobre o tema: “o pecado da luxúria nunca está coberto ou apenas serve aos que estão nus.”¹⁴¹. Ayala então mistura o pensamento pudico dos medievalistas com a recuperação e admiração da arte greco-latina feita pelo Humanismo por volta do século XV¹⁴², que se refere à nudez com admiração. Essa admiração se transfere como fragilidade para com o mancebo nu, indo diretamente de encontro com a fragilidade de um recém-nascido, implicada na figura de Cristo, mas também com a cena final do romance em que a personagem Mário renasce em seu quarto.

¹⁴¹ FULGÊNCIO *apud* LONG. “The Survival and Reception of the Classical Nude: Venus in the Middle Ages”, 2013, p.48. (tradução nossa).

¹⁴² Long (2013), em seu estudo citado acima, nos lembra também que é impossível que a nudez, principalmente a de Venus, tenha sido completamente rechaçada durante todo o medievo, já que grande parte de suas representações, seja em estátuas, amuletos etc, sobreviveram por muito tempo graças ao culto romano.

Referimo-nos até agora à interpretação de Mário quando falamos do trecho acima, mas essa interpretação é construída pelo autor, que ao contrário de promover profanações e inversões diretas dos ideais católicos, adentra nesse mar de referências e procura trabalhar em seus próprios termos. Por um lado, especificamente nos termos que apresentamos no parágrafo acima, seu trabalho com a retórica católica pode ser filiado ao que chamamos hoje de homoerotismo. Essa articulação entre os campos do homoerotismo e da retórica se mostra então necessária, já que ambos aparecem imbricados tão profundamente dentro da obra que é impossível escolher sem incorrer num erro de generalização. Erros que vão desde a consagração de um texto ao status de “precursor”, de crítico sensível de costumes ultrapassados, leitura certamente anacrônica, mas tanto quanto no erro de colocá-lo do lado dos conservadores católicos mais beligerantes de sua época. Precisamos, portanto, encarar uma parte da história dos homossexuais brasileiros e de que modo essa história influi diretamente no conceito de homoerotismo que viemos apresentando até agora.

Os homossexuais nunca tiveram muita chance no Brasil. Ao contrário do que apresenta Boswell sobre o início da era cristã em seu *Christianity, social tolerance and homosexuality*¹⁴³, não há um único momento na história do Brasil em que os homossexuais puderam andar livremente em público sem terem seus direitos caçados ou restringidos. Isso se deve, obviamente, pelas vicissitudes históricas de nosso país: à época de seu “descobrimento”, em meados do século XVI, a Igreja Católica e a sociedade européia já haviam instaurado todos os mecanismos de exclusão e condenação perfeitos para identificar e reprovar práticas sexuais desviantes¹⁴⁴. Não havia muita chance de as coisas serem diferentes por aqui: grande parte de nosso legado homofóbico vem de uma repetição *ad nauseam* de argumentos reciclados da liturgia católica que se tornaram regras sociais¹⁴⁵. De certo modo, a única diferença que podemos incluir até o século XIX é a de que o discurso religioso vai dar lugar ao discurso cientificista na manutenção da heteronormatividade. É nesse contexto que surge a imagem do *homossexualismo*, que propaga a ideia do

¹⁴³ Cf. BOSWELL, John. *Christianity, social tolerance, and homosexuality*, 2015, p. 333.

¹⁴⁴ Cf. BOSWELL, John. *Christianity, social tolerance, and homosexuality*, 2015, p. 269-302.

¹⁴⁵ É importante lembrar, entretanto, que no Brasil, nunca houve uma lei específica que condenasse a homossexualidade. Seus julgamentos legais eram feitos por extensão de outras leis que cobriam diversos casos indefinidos como o conhecido “atentado ao pudor”. Cf. FIGARI, Carlos. *@s Outr@s Cariocas*, 2007, p. 359.

homossexual como um sujeito patológico. Nos séculos XX e XXI, conforme podemos ver na quarta edição de *Devassos no Paraíso* (2018)¹⁴⁶, a campanha política contra o desejo homossexual se torna tão generalizada que, por um instante, todos esses discursos parecem se unir numa única voz de ódio que não se importa muito com uma coerência, agindo com tantos discursos contraditórios que o debate beira o monólogo. É uma espécie de cria deformada da retórica da pregação, conforme mencionamos sobre Agostinho: o ouvinte não deve discutir ou questionar a palavra, já que o pregador é que deve orientar seu pensar e seu agir. Essa é a posição daqueles que atacam os homossexuais, já que sua palavra, para eles, tem valor de verdade incontestável. Não nos surpreende tanto que, hoje, nossos políticos tenham sido treinados pelo exército massivo de pregadores evangélicos e protestantes que pululam pelo Brasil afora.

De qualquer modo, Walmir Ayala necessariamente conviveu com a homofobia e foi alvo dela. A história dessa violência faz parte da história da homossexualidade, pois possibilita aos sujeitos que foram suas vítimas modos de resistência. A resistência é, por um lado, a expressão de uma identidade possível dos homossexuais: utilizar a palavra “bicha”, por exemplo, como modo de estabelecer uma identidade é um desses modos, pois a conotação negativa da palavra é transformada em afirmação de uma identidade possível e desejável, desabilitando o sujeito homofóbico de um modo de violência, tanto quanto habilitando ao sujeito homossexual a se afirmar dentro de uma comunidade, de um grupo, de uma história localizável¹⁴⁷. Infelizmente, das violências permitidas por um mundo majoritariamente heterossexista, ainda devemos lidar com os danos causados pelos discursos internalizados que são produzidos pelos próprios sujeitos, vítimas da sistemática repetição da homofobia descarada.

¹⁴⁶ Passaremos a utilizar, daqui por diante, a quarta edição revisada e ampliada de *Devasso no Paraíso*, lançada em 2018. Essa adição à outra versão do texto se dá porque ela contém reflexões pontuais sobre o homoerotismo, sobre a situação dos homossexuais no século XX, além de complementar alguns pontos expostos na terceira edição citada anteriormente.

¹⁴⁷ Não ignoramos a natureza artificial dessas construções identitárias, ponto central de *A invenção da heterossexualidade* (1996), de Jonathan Katz, além dos problemas acarretados pela sustentação absurda de algumas delas. É importante lembrar que os heterossexuais estiveram dentro de construções identitárias por séculos e só muito recentemente, relembrando o trabalho citado acima, alguém decidiu pontuar que essas construções eram artificiais; ou seja, é muito cômodo exigir dos “recém-chegados” no trem da identidade que sejam absolutamente avessos a construções e se tornem mais vulneráveis ainda sem elas, enquanto todos sentaram nessa “janela” o tempo todo.

Era isso que o discurso católico buscava no início do século XX, agora auxiliado pela forte presença dos “cientistas” importados do exterior. Desde que suas proibições arcaicas foram incorporadas à legislação¹⁴⁸, o cristianismo jamais deixou de importunar todos aqueles que iam contra os objetivos de seus líderes. Num misto de politicagem e liturgia, os discursos religiosos sobre a manutenção da família heterossexual como padrão passaram a integrar não só as diretrizes estaduais sobre o comportamento dos cidadãos, indo de encontro com o ideal patriótico emergente no final do século XIX, tanto quanto foram sendo lentamente integrados, sob nova roupagem, aos discursos médicos sobre as práticas sexuais construídas como saudáveis¹⁴⁹. De todo modo, esse amálgama tenebroso é parte constituinte de grande parte da culpa internalizada pelo personagem Mário do romance, indicando que Walmir Ayala convivia com esses discursos. Podemos ver esses conflitos claramente em um dos trechos de seu diário:

Lembro que o padre um dia me chamou para assistir como castigavam um menino curioso em questões de sexo. Naturalmente era o filho da empregada do pároco, só nestas condições se admitia consentimento a tanto. Ela, a mãe, assistia de longe, com os olhos fuzilantes e dúbios, sem saber que atitude tomar, pois afinal era a santidade quem castigava. Colocaram o menino sobre uma mesa e o santo padre com uma vara nodosa longa e fina o açoitou. O menino chorava e eu não pude deixar de chorar também. Era a vergonha, o medo, a inadaptação surgindo¹⁵⁰.

Um trecho como esse demonstra o profundo desconforto que alguns podem ter sentido ao lidar com a escrita de Ayala. Certamente que, ao assistir essa punição, ele mesmo sentiu que era afetado por ela e, no seu lugar de “privilégio”, sabia que sua condição era passível da mesma condenação sofrida pela criança, por ser um “desviado”. Poucos são os trechos em que, lidando com a homofobia, o autor trata tão abertamente sobre as condições às quais os homossexuais estavam sujeitos. Walmir Ayala ressalta que era a população mais vulnerável que sofria tanta violência; no Brasil, eles quase sempre correspondem aos mais pobres, aos negros, às mulheres, aos homossexuais, e esses não

¹⁴⁸ Um bom exemplo disso é o crime de sodomia que, além de pecado cristão, possuía penalidade similar ao crime de lesa-majestade, encontrado nas *Ordenações Manuelinas*, que tem sua origem, basicamente, no texto sagrado, que ainda influía de modo veemente na legislação portuguesa. Cf. TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso*, 2018, p. 161.

¹⁴⁹ TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso*, 2018, p. 172-186.

¹⁵⁰ AYALA, Walmir. *Difícil é o Reino: Diário I*, 1962, p. 180.

podiam sequer questionar a legitimidade daqueles que aplicavam essas punições em nome de alguma “lei” divina. Essa era a posição de poder em que se encontrava não só a Igreja, mas os “cientistas” que advogavam em favor de valores supostamente inquestionáveis, como o bem-estar e a saúde da família. Todos que se levantavam contra esse discurso, eram taxados imediatamente de doentes, pervertidos, pecadores etc.

É certo que, na obra de Walmir Ayala, a violência perpetrada contra os homossexuais não é parte da discussão central. Em *Um animal de Deus*, podemos dizer que essa é uma temática periférica, que está nas entrelinhas, como as filigranas de uma jóia. Sua obra balança entre a denúncia dessa condição de exilado social e entre a manutenção de certos mecanismos discursivos que reafirmam essa condição. O fato de Walmir Ayala ter crescido em uma sociedade católica e discutir a liturgia em sua obra pode ser um dos fatores que contribuem para a presença dessa dualidade em sua escrita. O texto de Fernando Antonio Pinheiro Filho, “A invenção da ordem”, busca lançar luz sobre um período em que o catolicismo no Brasil passava por uma espécie de dissidência teológica, conforme podemos ver no trecho a seguir:

Dada a transmissão da herança colonial que faz do catolicismo a religião dominante no país, multiplicam-se os exemplos de artistas, literatos, filósofos e outros produtores do mundo intelectual providos dessa formação, presentes em todas as etapas do processo de constituição dos universos de produção simbólica. Muitos situam suas obras nessa zona de influência e assumem a filiação religiosa como aspecto importante de sua identidade intelectual e artística; outros vão além – convertendo o catolicismo no princípio gerador de seus trabalhos, em nome do qual intervêm nas disputas estéticas e políticas¹⁵¹.

O artigo passa a descrever a situação de alguns intelectuais que, no início do século XX, se uniram sob uma causa social diversa daquela já orquestrada pelos chefes católicos. Eles se reuniram sob a tutela de dois pensadores católicos; primeiro, Jackson de Figueiredo, que fundou a revista *A Ordem* e o Centro Dom Vital, em 1921 e 1922 respectivamente, que foram instituições catalisadoras dos artistas que flutuavam ao redor de seu modo de pensar o catolicismo. O segundo desses pensadores, sucessor de Figueiredo, Alceu Amoroso Lima, preparou um verbete que listava o número de intelectuais responsáveis pelo que Filho

¹⁵¹ PINHEIRO FILHO, Fernando Antonio. “A invenção da ordem: Intelectuais católicos no Brasil”. In: *Tempo Social*, 2007, p. 33.

chama de “[...] revitalização do ideário cristão entre as elites e luta pela expansão da ortodoxia da Igreja, desligada do Estado, entre as diversas classes sociais.”¹⁵². Por mais curioso que pareça, o nome de Walmir Ayala não é listado entre esses intelectuais, mas outro de seus conhecidos, amigo também de Lúcio Cardoso¹⁵³, aparece entre os pensadores da área de Letras: no caso, Octávio de Faria. Alceu Amoroso Lima cria esse verbete em 1967, ano de publicação do romance de Walmir Ayala, indicando que Faria ainda fazia parte do grupo. É difícil pensar que, após se mudar para a casa de Lúcio Cardoso e de sua irmã, Maria Helena, por volta de 1962¹⁵⁴, Walmir Ayala não tenha tido contato com as confabulações dessas pessoas. De todo modo, o tom que alguns dos intelectuais desse grupo adquire¹⁵⁵ parece mesmo adverso ao que pretende a obra artística de Ayala, já que seu objetivo não parece ser reformar as ideias católicas, mas muito mais colocá-las sob outro ponto de vista, um que seja o seu próprio, apropriar-se dessas imagens e dessas construções. Nos arquivos da revista *A Ordem*, na edição do Rio de Janeiro, presentes no site da Biblioteca Nacional Digital, não encontramos nenhum artigo de Ayala e nem sequer menção a seu nome, ao contrário de Lúcio Cardoso e Octávio de Faria, o que corrobora a disparidade de intenções do grupo e do projeto artístico de Ayala. O caso é que, no fundo, o Centro Dom Vital não era menos católico do que os bispos comandantes da Igreja, sua qualidade reside no fato de ter sido o catalisador de ideias católicas que são identificáveis em outros artistas, ou, nas palavras de Filho:

Por ora, importa ressaltar que sua atividade [de Jackson de Figueiredo] tornou possível uma experiência intelectual nova, dando voz e visibilidade aos que operam em nome de uma visão de mundo católica; nesse sentido, talvez não seja exagero atribuir a seu grupo a invenção do intelectual católico. Nota-se desde já que essa experiência implica certo isolamento

¹⁵² PINHEIRO FILHO, Fernando Antonio. “A invenção da ordem: Intelectuais católicos no Brasil”. In: *Tempo Social*, 2007, p. 34-35.

¹⁵³ Cf. PAIXÃO, Roseane Cristina da. *Quando a arte imita a vida: ficção e memória nos diários de Lucio Cardoso e Walmir Ayala*, 2011, p. 83-84.

¹⁵⁴ AYALA, Walmir. *Difícil é o Reino: Diário I*, 1962, p.65.

¹⁵⁵ No início da revista *A Ordem*, ainda na gestão de Jackson de Figueiredo, Emanuel de Kadt menciona o tom de alguns de seus posicionamentos: “O jornal que fundou, *A Ordem*, proclamava as virtudes não apenas da ordem mas, também, da autoridade, da moralidade, do catolicismo e do nacionalismo. Seu nacionalismo invocava um catolicismo puro do passado, quando o Brasil ainda não estava ameaçado pelo protestantismo ou pela maçonaria internacional, pelo capitalismo e pelo judaísmo. [...]” (KADT, 2007, p. 80). Sob a gestão de Alceu Amoroso Lima, os ideais do grupo parecem ter sido alinhados com algum posicionamento humanista, houve uma abertura para discussões mais filosóficas e políticas, mas ainda parecia focado em pontos cruciais da liturgia, como a sacralidade da família, a conversão de leigos etc.

das outras instâncias do campo intelectual – como a ânsia de criação de instituições próprias –, atraindo com mais força os ocupantes de posições em falso nos campos de produção simbólica¹⁵⁶.

Os sujeitos homossexuais eram aqueles que, de alguma forma, ocupavam essas “posições em falso nos campos de produção simbólica” porque suas obras não encontravam ecos de respostas possíveis ou sequer eram lidas e incorporadas a qualquer conjunto relevante de obras brasileiras¹⁵⁷. Entendemos que esses campos eram lugares instáveis, nos quais os escritores não recebiam críticas direcionadas ao conteúdo de sua obra, mas sim à sua temática ou associação política. O que ocorreu, portanto, foi a atração desses escritores, especificamente Octávio de Faria, para esse grupo que compartilhava uma espécie de *zeitgeist*, que colocavam a textualidade e o trabalho com a linguagem acima de outras caracterizações.

Uma das ideias primordiais desse grupo e que farão eco na obra de Walmir Ayala, por outro lado, é a oposição entre o dueto “bom-belo” com “mau-feio”¹⁵⁸. Os lugares dessa dicotomia estão misturados em seus textos, porque, mesmo que inadvertidamente, ele retrata uma situação em que aquilo que é interpretado e experimentado como belo é capaz de desencadear atos de horror e “imoralidade”. A leitura da escrita de Ayala na chave de uma “resistência” ao belo, da exposição de sua artificialidade, portanto, pode ser possível. Iremos observar, portanto, como o romance *Um animal de Deus* lida especificamente com as questões da homossexualidade em relação ao seu contexto de publicação, levando em conta a formação religiosa do autor.

¹⁵⁶ PINHEIRO FILHO, Fernando Antonio. “A invenção da ordem: Intelectuais católicos no Brasil.” In: *Tempo Social*, 2007, p. 40.

¹⁵⁷ Essa ausência de identificação e de leitores pode ser encontrada nos exemplos de João do Rio e Mário de Andrade, que tiveram sua sexualidade extirpada completamente de suas obras. Mesmo João do Rio que insistia ferozmente contra essa atitude, seus textos eram sempre considerados, por muito tempo, pela crítica, como marginais e sublitteratura. Mesmo após ter sido introduzido na Academia Brasileira de Letras, o autor carioca foi ridicularizado por outros críticos e poetas por causa de sua sexualidade. Cf. TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso*, 2018, p. 250-253.

¹⁵⁸ A ideia que acompanha esse pensamento se encontra na análise de Pinheiro Filho: “Fundamentalmente, [Alceu Amoroso] Lima vê-se na contingência de subordinar o valor estético da obra literária à sua função moral, seguindo a doutrina de Jackson de Figueiredo, que descarta o ideal de beleza sem finalidade: a arte só atinge a verdadeira beleza sob a condição de ser moral – portanto católica –, dado que o mal não pode gerar o belo.” (PINHEIRO FILHO, 2007, p. 41) Essa é uma oposição presente na retórica grega, que ainda associava o falar bem com falar a verdade, a verdade que é sempre bela, qualidades intrínsecas atribuídas posteriormente à palavra da Escritura.

2.2 A ópera da resistência

Conforme mencionamos anteriormente, as formas de resistência à violência e ao isolamento é que vão demarcar e possibilitar lugares de identidade para os sujeitos. Dentre essas formas, as que são mais relevantes para este trabalho são aquelas produzidas na segunda metade do século XX. Essas obras correspondem tanto às experiências dos sujeitos que fazem parte de sua construção, tanto quanto ao trabalho dos autores que, sem excluir-se de suas pesquisas, conseguiram integrar sua vivência ao contexto que pesquisaram. No caso, as obras são: *Devassos no Paraíso*, de João Silvério Trevisan, publicada pela primeira vez em 1986, a de Jurandir Freire Costa, *A Inocência e o Vício*, de 1992, e a de James Green, *Além do carnaval*, publicada pela primeira vez em inglês em 1999¹⁵⁹. Esses estudos correspondem, especificamente, a um desenvolvimento do pensamento LGBT+ no Brasil que surge nos anos 70¹⁶⁰ e dá mais visibilidade para a situação desses sujeitos na sociedade. Isso quer dizer que, de um modo ou de outro, essas experiências são cruciais no entendimento do objeto que aqui se pretende analisar, já que dizem respeito aos modos de resistência operados pelos homossexuais brasileiros.

A discussão apresentada na introdução pode ser um bom caminho para seguirmos na análise do homoerotismo. Em primeiro lugar, é importante ressaltar que partindo da definição dada por Costa¹⁶¹, grande parte de nossas análises já estão, de certa forma, balizadas por essa definição. Isso significa dizer que nosso olhar para certas obras¹⁶², inclusive as teóricas, será guiado pelos pontos-chave apresentados pelo autor, que são: o homoerotismo como experiência erótica que transcende o código sexual heteronormativo em todos os sentidos, seja em sua determinação dos papéis de cada gênero dentro dessa

¹⁵⁹ Incluiremos também, mais adiante neste capítulo, a obra *Herdeiros de Sísifo*, de José Luix Foureaux (2019), que busca relacionar as questões do homoerotismo com a teoria literária.

¹⁶⁰ Cf. TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso*, 2018, p.278-298.

¹⁶¹ Ver citação à página 16 deste trabalho.

¹⁶² Esse afinilamento do olhar, assumidamente tendencioso, não é mais do que uma necessidade prática da pesquisa acadêmica, já que não é possível partir “do nada” para construir um texto. Nossa escolha teórica, entretanto, não é meramente casual: são esses conceitos que permitirão, conforme está sendo exposto ao longo deste trabalho, uma abordagem mais detalhada da obra de Walmir Ayala.

lógica¹⁶³, seja em seus gestos que definem o ato sexual e a atração erótica. Outro ponto importante levantado por Costa é sua definição dos sujeitos *homoeroticamente inclinados*, que, em consequência da construção apresentada acima, não são definidos por qualquer traço físico ou psíquico entendidos na lógica heteronormativa. A única coisa que os une, e também os distingue, é a atração erótica por sujeitos do mesmo sexo biológico. Mas essa distinção não é devida à natureza dessa atração, mas sim pela desaprovação maciça de grande parte da nossa sociedade. Isso significa dizer que não há nada *inerentemente* distinto no desejo homoerótico, sua natureza não é adversa ao desejo heterossexual, mas são as práticas de repúdio e vilipêndio que destacam essa prática erótica das outras.

A obra de João Silvério Trevisan se alinha com as propostas de Costa, seja na apresentação de leituras pontuais sobre a sociedade brasileira, seja na narrativa da vivência de diversos sujeitos homossexuais. Sua contribuição vai desde o trecho já apresentado sobre a relação entre a economia católica e a prática sexual, seja nos apontamentos que cruzam a experiência homossexual com uma análise pontual da sociedade brasileira¹⁶⁴. O que *Devassos no Paraíso* vai indicar, principalmente, com as suas narrativas é que os sujeitos homossexuais não estão em lugares fixos dentro de uma sexualidade codificada pela heteronormatividade. Os exemplos mais claros dessa resistência vêm do meio artístico:

¹⁶³Dentro dessa lógica encontram-se os termos apresentados por Pierre Bourdieu em seu *A dominação masculina*: “A virilidade, em seu aspecto ético mesmo, isto é, enquanto quiddidade do *vir*, *virtus*, questão de honra (*nif*), princípio da conservação e do aumento da honra, mantém-se indissociável, pelo menos tacitamente, da virilidade física, através, sobretudo, das provas de potência sexual – defloração da noiva, progeneritura masculina abundante etc. – que são esperadas de um homem que seja realmente um homem. Compreende-se que o falo, sempre presente metaforicamente, mas muito raramente nomeado e nomeável, concentre todas as fantasias coletivas de potência fecundante. [...]” (BOURDIEU, 2017, p. 25). O autor também acrescenta os discursos de um longo sistema mítico-ritualístico, integrados num esquema sinóptico, que vêm sendo reproduzidos por uma multidão de sociedades que passam desde a tribo bérbere até as províncias da Cabília, região montanhosa da Argélia. Esses discursos associam o feminino e o masculino em posições sociais distintas que levam a subsequente elevação do masculino a uma condição positiva em oposição ao feminino. Cf. BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*, 2017, p. 23-29.

¹⁶⁴Um dos exemplos mais contundentes dessa análise é seu capítulo “Febrônio e Chrysóstomo: os fora da lei num país sem leis”, no qual Trevisan expõe as características revanchistas do sistema judiciário brasileiro que persegue e condena sujeitos de forma inquisitorial, tornando as condenações, no caso de Chrysóstomo, como exemplos de repressão, que servem muito mais para reforçar preconceitos do que efetivamente aplicar a lei ou desenvolver qualquer conceito democrático de justiça. Cf. TREVISAN, João Silvério, *Devassos no Paraíso*. 2018, p. 187-205.

o grupo Dzi Croquettes e as apresentações de Ney Matogrosso e de Caetano Veloso¹⁶⁵. De acordo com Trevisan:

Os Dzi Croquettes tiveram sucesso fulminante entre a juventude mais insatisfeita da época, constituindo, no palco e fora dele, um importantíssimo núcleo de questionamento da moral sexual e experimentação de drogas como forma de libertação interior. Graças à sua radicalidade (“viver perigosamente até o fim”), a intervenção dos Dzi Croquettes iniciou no Brasil um importante debate de política sexual, ao colocar em xeque os papéis sexuais instaurados e introduzir a ambigüidade-bicha em contraposição à bicha-normalidade¹⁶⁶ [...]

De certa forma, os balangandãs giratórios que propuseram Ney Matogrosso e Caetano Veloso se confrontam, assim como os Dzi Croquettes, com essas instituições que buscam transformar a experiência homossexual em “aparente” normalidade. Essa oposição é complexa, pois, por um lado, os homossexuais não estão fora da “normalidade”, no sentido de que não é por causa de sua experiência erótica que devemos vê-los como absolutamente alienígenas e incapazes de agirem na sociedade como cidadãos; mas, na normalidade estabelecida pelo heterossexismo, os homossexuais estão o mais distante possível dessa realidade, pois, principalmente, eles não engendram padrões de gênero predispostos na sociedade. Isso demonstra que a heterossexualidade imposta não é, de modo algum, a “normalidade”, “naturalidade”, mas sim uma construção histórica que, conforme conferimos com Boswell (2015) e Katz (1996), vem sendo montada desde o início da era cristã. Essa normalidade pode ser conjugada também como invisibilidade, no sentido de que as diferenças e necessidades fundamentais dos sujeitos homossexuais são desabilitadas e seus direitos suprimidos. O que Trevisan designa como “bicha-normalidade” é esse sujeito homossexual neutralizado, extirpado de suas diferenças fundamentais, de suas idiossincrasias que viabilizam a demonstração da violência legitimada contra esse sujeito, mas diferença essa que possibilita a fruição de sua própria vida e a contestação de seu lugar de permanência no mundo. Um velho lembrete dessa invisibilidade é a sigla S do conhecido GLS, que designava os *simpatizantes* da “causa” ou da condição gay. É contra

¹⁶⁵ Isso não quer dizer que estamos desconsiderando a importância de tantas outras formas de resistência relatadas ao longo da obra de Trevisan, como, por exemplo, a de Madame Satã. Digamos que a escolha aqui foi feita por motivos de clareza, e as experiências relatadas aqui expressam de modo mais conciso o que buscamos descrever neste capítulo.

¹⁶⁶ TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso*, 2018, p. 274.

essas tentativas de neutralização, de violência e de cooptação¹⁶⁷ que os sujeitos homossexuais apresentam suas formas de resistência, seja através da arte, seja através de seus próprios modos de ser.

O homoerotismo, portanto, trata de uma experiência sexual dissidente daquela estabelecida pela norma, restringindo-se apenas especificamente à homossexualidade. Ele é um dos “galhos dessa família”, que, segundo Georges Bataille:

O que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas. Repito-o: dessas formas de vida social, regular, que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que somos. Mas, no erotismo, menos ainda do que na reprodução, a vida descontínua não é condenada, a despeito de Sade, a desaparecer: ela é apenas colocada em questão. Ela deve ser perturbada, desordenada ao máximo¹⁶⁸.

Por esse motivo não cabe dizer que há uma oposição entre homoerotismo e “heteroerotismo”, porque, em primeiro lugar, o erotismo é a operação que pode ser efetuada por qualquer sujeito que se identifique com qualquer sexualidade. Para Bataille, ainda não existiria uma vertente “homoerótica”, pois essa estaria incluída dentro do jogo de dissolução de formas regradas e que constituem nossas identidades seguras e certas, já que para o filósofo francês, a experiência erótica ultrapassaria qualquer tipo de parâmetro regulador¹⁶⁹ da vida humana, desde o sexo não-reprodutivo, até o sexo anal¹⁷⁰. O homoerotismo proposto por Costa e mencionado por Trevisan¹⁷¹ parece recobrir a parte

¹⁶⁷ Esse é um tópico explorado a fundo por Trevisan na parte VI de seu livro “A manipulação da homossexualidade liberada”. É ali que o autor pontua como os modos de resistência dos sujeitos homossexuais vão sendo adaptados para o grande público e transformados em produtos de consumo, hoje conhecido pelo fenômeno do *pink money*; além de mencionar a má-fé dos maiores setores do movimento de esquerda dos anos 80 que se apropriaram das lutas dos LGBT+ para angariar votos para suas próprias causas, deixando a pauta LGBT+ em segundo plano ou até mesmo completamente ignorada. Cf. TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso*, 2018, p.313-356.

¹⁶⁸ BATAILLE, Georges. *O erotismo*, 2017, p.42. Sobre os conceitos de contínuo e descontínuo, Cf. BATAILLE, Georges. *O erotismo*, 2017, p. 35-37.

¹⁶⁹ São os interditos da teoria de Bataille. Cf. BATAILLE, Georges. *O erotismo*, 2017, p.74.

¹⁷⁰ A ideia aqui não é a de substituir o erotismo pelo homoerotismo, já que o primeiro não lida com as questões de identidade sexual do sujeito. De fato, a dimensão sexual é uma das possibilidades de operação do conceito de Bataille – talvez a mais exemplar delas –, já que o autor vai fazer um longo percurso por sua genealogia, fixando-o como um parâmetro da natureza humana. Ver: BATAILLE, Georges. *O erotismo*, 2017, p. 94-104.

¹⁷¹ É importante ressaltar que, na edição de 2018, Trevisan tece algumas críticas à praticidade e efetividade da nomeação do homossexual para homoerótico. De qualquer forma, as duas nomenclaturas não se equivalem e a praticidade do homoerotismo, conforme apresentado por Costa, parece ser puramente acadêmica. Ver: TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso*, 2018, p.35-36.

“conhecida” da homossexualidade, mas também se propõe a funcionar como um conceito possível para descrever o que permanece como desconhecido ou incerto dentro das possibilidades de relação entre pessoas do mesmo sexo¹⁷². De qualquer forma, o lado oposto da moeda erótica permanece, conforme mencionamos anteriormente, sendo a heteronormatividade e toda forma reguladora da sexualidade humana dentro de parâmetros opressores. O homoerotismo, portanto, seria uma forma de resistência¹⁷³ ao conjunto maior de mecanismos que julgam e condenam as práticas sexuais dos homossexuais.

De certo modo, conforme viemos construindo o pensamento até aqui, as formas de resistência podem ser lidas como qualidades de certos grupos ou indivíduos que se opõem às formas de opressão. O que o pensamento de Trevisan e, logo depois, o de James Green, irão sugerir é que essas formas não são qualidades e ainda mais, elas não são intrinsecamente alinhadas com certos grupos. É o mesmo que dizer que ainda que o sujeito seja homossexual e se identifique dessa forma, isso não o “habilita” automaticamente a ser “apto” a expressar algum modo de resistência ou de “ser capaz de” identificar alguma opressão específica direcionada aos homossexuais. Talvez a expressão “habilitar” ou “ser capaz de” seja um pouco adversa, já que, mesmo no pensamento dos teóricos apresentados anteriormente, a resistência se relaciona muito pouco com a técnica, mesmo quando alinhada à arte. Da mesma forma em que ela não é uma qualidade, a resistência não é uma técnica. Não queremos dizer que ela não envolve nenhuma habilidade do sujeito, mas que ela não está necessariamente conjugada a alguma habilidade específica. É certo que a formação intelectual ou profissional auxilia os sujeitos a encontrarem modos mais efetivos

¹⁷² É o que não acontece com o termo *homoafetivo*, que implica que todas as relações homoeróticas são, intrinsecamente, baseadas em afetividade e amor. Se essa ideia parece absurda, só basta transferi-la para a heterossexualidade: é de conhecimento comum que grande parte das relações heterossexuais não se baseiam simplesmente em afetividade e amor.

¹⁷³ Aceitamos esse conceito com todas as implicações que a leitura de Michel Foucault sobre as relações de poder podem trazer. Para o filósofo francês, resistência e poder estão tão severamente implicados que ambos podem suscitar a presença do outro. Não há resistência se não há poder, parafraseando um de seus axiomas conhecidos. O que gostaríamos de ressaltar, entretanto, é que o modo como Foucault apresenta a situação das relações de poder não implica uma autoconsciência daquele que o exerce, ou seja: não há nada nos discursos heteronormativos, por exemplo, que demonstrem que seus posicionamentos opressores pressupunham ou fomentavam a existência de formas de resistência. Está no cerne de sua argumentação, ao que nos parece, que a própria noção de poder possui características próprias, aquém e além dos sujeitos que o detêm, e que sua ligação com a resistência é intrínseca e indissociável. Cf. FOUCAULT, Michel. “O sujeito e o poder”, 1995, p. 248.

ou mais confortáveis de se oporem aos desmandos e violências diárias, mas essa formação não é uma necessidade intrínseca.

As formas de resistência, portanto, são atos discursivos que se recusam a uma espécie de “harmonização tonal”. Para atingir esse ponto de dissidência, entretanto, é necessário entender diversos elementos discursivos que compõem o estrato social no qual se está inserido. Não estamos falando, apesar da semelhança, em termos retóricos: o embate de Cícero e seus opositores eram modos discursivos esperados e afirmados pela sociedade romana. A resistência, por outro lado, não é uma exigência intrínseca dos atos de opressão, que buscam, por sua vez, aniquilar qualquer chance de expressão de seus opositores, ao invés de fomentar uma discussão. O que estamos querendo dizer é que o discurso hegemônico não é capaz de produzir uma forma de resistência sobre sua própria condição¹⁷⁴, enquanto não busca a resistência, pois, mesmo como alvo possível de outras formas de poder, sua posição histórica lhe garante privilégios discursivos que outros não têm. Seu objetivo é anular os privilégios dos outros enquanto mantém os seus. Um desses privilégios é a possibilidade de responder a qualquer outra forma de poder direcionada contra si mesmo de modo legítimo. E é aqui que, talvez, nós conseguimos encontrar o ponto chave de nossa definição de formas de resistência: elas existem ou surgem onde, necessariamente, *não é possível existir*; o que quer dizer que, devido às condições históricas às quais os sujeitos silenciados se encontram, eles produzem em lugares de fala que, para a hegemonia, não existem. As formas de resistência são, em primeiro lugar, um modo de dizer contra o silêncio imposto pelos aparelhos de opressão. Falar onde não é possível falar.

Retornando ao problema proposto por Trevisan, podemos entrever porque ele fez observações pontuais sobre as formas de resistência dos homossexuais. No trecho seguinte, ele expõe especificamente seu problema:

Ao contrário do que certos setores do ativismo guei ingenuamente sonhavam (e eu com eles), descobriu-se que a subversão não está embutida na vivência homossexual da mesma forma como os gregos se esconderam no cavalo de Troia. Se é verdade que a prática homossexual implica um potencial contestador, isso não acontece como uma vocação natural. Nem a sexualidade teria, por si mesma, o dom de garantir a

¹⁷⁴ Isso pode parecer óbvio, mas devido à apropriação de alguns discursos de resistência por certos setores do pensamento conservador, encontramos instâncias discursivas absurdas como o “racismo contra brancos” ou “preconceito contra pessoas ricas”. Toda precaução é pouca.

solidariedade entre os oprimidos – porque o desejo não segue princípios nem ideologias, por excelentes que possam ser¹⁷⁵.

Em primeiro lugar, é importante ressaltar que Trevisan concorda com o fato de que ser homossexual não equivale a ser subversivo, subversão essa que interpretamos como um dos efeitos causados pelas formas de resistência. Outro ponto importante é que a homossexualidade não une os sujeitos sob uma mesma causa, muitos são os exemplos de homossexuais na obra de Trevisan que apresentaram comportamentos que reforçaram os discursos de silenciamento perpetrados contra eles mesmos¹⁷⁶. A obra de James Green é mais enfática nesse ponto: grande parte do texto do autor gira em torno da discussão dos papéis sociais sexuais reforçados pelos homossexuais afeminados¹⁷⁷. O ponto central de Green sobre essa concepção é o de que os homossexuais muito femininos, na verdade, estariam reforçando o dístico masculino/feminino ao se proporem a se relacionar apenas passivamente com outros homens mais “masculinos”, perpetuando assim relações de poder que reincidem em práticas sexuais de origens misóginas.

Todos esses problemas nos ajudam a pensar que, nas formas de resistência, não basta vencer o silêncio, não basta falar onde não é possível falar, mas também saber o que se fala. É impossível não pensar num aspecto avaliador dessa posição. Nos textos teóricos aqui analisados encontramos momentos de avaliação de diversos discursos de sujeitos homossexuais e de sua eficácia contra a violência. Esse modo de avaliação é complexo e difícil: não sabemos claramente a posição e a intenção do sujeito, suas condições de produção e, por outro lado, se seu discurso se posiciona de modo a contrabalancear alguma forma de opressão. É inevitável, entretanto, em nossa posição de pesquisador, não delinear alguns pontos na obra aqui pesquisada que contribuam para a perpetuação de algumas formas de opressão tanto quanto se opõem a elas.

Com relação à obra de Walmir Ayala, vários são os fatores que contribuem para uma análise de seu texto como uma forma de resistência. A primeira característica que contribui para essa leitura é o fato de se tratar de uma obra literária. Nossa tomada da obra literária

¹⁷⁵ TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso*, 2018, p. 339.

¹⁷⁶ Cf. TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso*, 2018, p. 328-346.

¹⁷⁷ CF. GREEN, James. *Além do carnaval*, 2018, p. 119-187.

vai constituí-la como um objeto necessariamente de resistência¹⁷⁸: seja às formas de linguagem mundanas, seja como registro de uma experiência dissidente¹⁷⁹. A própria experiência literária, tanto na escrita como na leitura, envolve um certo grau de deslocamento do sujeito que permite que ele dribles diversos mecanismos de silenciamento.

Uma segunda característica da obra de Ayala que nos permite observar essa posição de resistência é o fato de que ele, no ano de publicação de *Um animal de Deus*, já era declaradamente homossexual, dado presente no diário publicado em 1962. Essa predisposição anterior ao texto, por um lado, é profundamente prejudicial para a leitura que fica afinada pelos significantes evocados ao redor do que se entendia, para a maioria heteronormativa, ser bicha; mas por outro, isso disponibiliza a crença na existência de uma característica singular na escrita de um autor que faria com que seu livro fosse possível de ser identificado como um “livro de bicha”. E por que a existência de um “livro de bicha” seria visto como uma forma de resistência, mesmo que se trate de um rótulo falso¹⁸⁰? Porque se cria um terreno ilusório para o qual os sujeitos exilados possam angariar suas experiências e constituir identidades possíveis¹⁸¹. Do mesmo modo que o discurso religioso deu um nome à experiência homossexual, seja com o uso de palavras violentas para demarcar uma identidade negativa, percebemos que no caso dos “livros de bicha” a opressão é revertida contra si mesma, tomada como uma fonte de sentidos possíveis da

¹⁷⁸ Aqui podemos desvelar nosso primeiro aparente paradoxo: sabemos, como é de costume, que os discursos hegemônicos estão integrados à literatura há muito tempo, como, por exemplo, no uso insistente de lugares-comuns machistas e misóginos presentes em alguns textos de Charles Bukowski. Essa literatura adquire um caráter ambíguo e de difícil avaliação: se, inicialmente, seu movimento propulsor foi um movimento de resistência, o objeto que seria o nó górdio entre esse movimento e sua manutenção, a obra literária, perde essa potencialidade e acaba sendo utilizada como um objeto de opressão. De todo modo, o uso que se faz do objeto literário é o que determina se sua sobrevivência como forma de resistência é sustentável ou não.

¹⁷⁹ Um dos textos mais lúcidos sobre essa questão é o de Silvina Rodrigues Lopes, *Literatura, defesa do atrito* (2003), que expõe a literatura como um objeto de última resistência contra a cultura pragmática, a língua nacional, a ideologia opressiva e as instituições sectárias.

¹⁸⁰ A existência de uma característica típica na escrita de homossexuais e mulheres, se observarmos os movimentos teóricos feitos pelas feministas sobre a escrita feminina, não se sustenta mais desde o final do século XX, pois isso implicaria em diversos paradigmas teóricos que perturbam o quadro geral do que se concede à constituição da obra literária, em específico na relação autor/obra, representação/representado, identidade e escrita etc.

¹⁸¹ Conhecemos esse terreno hoje como “representatividade”. Atualmente, entretanto, a severa avaliação de certas representações dos homossexuais, principalmente em obras ficcionais, fez com que esse campo se tornasse cada vez mais difuso e problemático. De todo modo, qualquer que seja a identidade “representada”, essa não deixa de ser apenas possível e passageira.

identidade negativada, que imediatamente rouba a voz da opressão para abrir um lugar de fala através das expressões referidas na obra literária.

Mas nem tudo é tão simples quanto parece, principalmente quando se fala de literatura. O nosso primeiro problema quanto à leitura de *Um animal de Deus* na chave da resistência deve-se à natureza da própria obra de Walmir Ayala. Se por um lado, conforme citamos anteriormente, ele procura se desvencilhar de certos parâmetros da sexualidade heteronormativa, por outro, ele reforça muitos deles. Para lançarmos um olhar que seja devidamente cauteloso com esses dois lados, é importante retornarmos ao homoerotismo, mas dessa vez, pelo lado do olhar homoerótico proposto por José Luiz Foureaux. A tentativa de uma leitura pelo viés da resistência, visível na prática homoerótica, pode ser elucidada pelo olhar desse teórico.

Foureaux parte da teoria da Estética da Recepção, de Wolfgang Iser, para fundamentar sua percepção do conceito de homoerótico na área de Letras e a importância de uma pesquisa em literatura que envolva aspectos sociais e políticos.¹⁸² Sua posição teórica permite que ele construa um argumento central em favor da proeminência do leitor sobre a imanência do texto¹⁸³. Para o autor, essa ascendência do leitor não implicaria numa subjetividade descontrolada, já que a mesma estaria subordinada às suas próprias vicissitudes históricas e aos aspectos formais do texto literário, que de certo modo, se direciona para o leitor que deve ser convocado à construção de sentido desse mesmo texto¹⁸⁴. O olhar homoerótico, portanto, seria uma operação de leitura dissonante sobre as da tradição hegemônica, mas partindo dessa mesma tradição¹⁸⁵. O ponto principal desse olhar, seria, na verdade, uma qualidade que o próprio autor busca para a Teoria da Literatura como um todo: a sua auto-refletividade, que a teoria se desenvolvesse como uma *metateoria*:

Em resumo: a Teoria da Literatura tem como marca característica – ou deveria ter, a meu ver – um posicionamento constantemente contrastante com a prática dos Estudos Literários, isto é, a Crítica e a História literárias. O contraste não tem aqui o caráter de diferenciar defeitos e/ou qualidades, mas acima de tudo de analisar a própria prática teórica, ou

¹⁸² FOUREAUX, José Luiz. *Herdeiros de Sísifo*, 2019, p. 182-183.

¹⁸³ FOUREAUX, José Luiz. *Herdeiros de Sísifo*, 2019, p. 156-157.

¹⁸⁴ FOUREAUX, José Luiz. *Herdeiros de Sísifo*, 2019, p. 163.

¹⁸⁵ FOUREAUX, José Luiz. *Herdeiros de Sísifo*, 2019, p. 164-165.

melhor, a descrição de todas as práticas possíveis, tornando explícitos seus pressupostos, criticando-os (criticar é separar, discriminar). A Teoria da Literatura seria, então, numa primeira abordagem, a *crítica da crítica*, ou a *metacrítica*: ficam explicitadas as oposições possíveis entre uma linguagem e a metalinguagem que fala dessa linguagem; uma linguagem e a gramática, a sintaxe, que descreve seu funcionamento. Trata-se de uma consciência crítica, uma espécie de crítica da ideologia literária, uma *dobra crítica*, uma autorreferencialidade, que não esgota as possibilidades de leitura que ela mesma pode ensejar. Esses traços se referem, na realidade, a uma definição operacional de Teoria, embasada que está, nesta nova perspectiva, na dinamicidade reflexiva do olhar homoerótico¹⁸⁶.

O que nos é relevante aqui é o modo como esse olhar homoerótico é um procedimento de leitura, que, nos dizeres do autor, se relaciona não só com a literatura, mas também com a própria teoria. Nesse caso, o homoerotismo adquire ainda mais uma nuance: a de fomentar modos de leitura dissidentes. Na obra de Waldir Ayala, é possível utilizar esse procedimento para construirmos uma leitura que faça um percurso sobre a identidade homossexual construída em seu romance. No trecho apresentado no início desse capítulo, por exemplo, sobre o evangelho de São Marcos, podemos encontrar um dos primeiros pontos que demonstram que Ayala opera uma revisão da obra religiosa sob o olhar dos sujeitos homoeróticos, no sentido de que sua personagem Mário encontra o pulso erótico no trecho bíblico que o expõe à sua própria sexualidade. Desse modo, não só ele identifica a possibilidade erótica do texto sagrado, como aponta a sexualidade como um dos vetores principais para a construção de um sentido possível em um texto. Esse é o centro do posicionamento de Foureaux sobre o homoerotismo: a sexualidade como uma linha de leitura possível e fértil, que envolva a subjetividade do leitor e as idiossincrasias da obra literária¹⁸⁷.

Existem outros momentos na obra de Waldir Ayala que nos permitem apontar essas características que relacionam sexualidade, religião e literatura:

[...] Mas lembrava a mãe, tão remota. Depois a morte, e era aquele fantasma que o jogava dentro da religiosidade onde podia estar só, sem estar, orando, contrito, orando. Até o dia em que descobriu o canto, que tinha uma voz que se podia exercer, cantando. Uma voz solitária para muitos ouvidos, uma voz que os ouvidos aceitavam, uma voz que dizia

¹⁸⁶ FOUREAUX, José Luiz. *Herdeiros de Sísifo*, 2019, p. 228-229.

¹⁸⁷ FOUREAUX, José Luiz. *Herdeiros de Sísifo*, 2019, p. 166.

“ave Maria, gratia plena”. Então desobrigou-se de orar, e passou a cantar. Era solista do cântico da Igreja, e só se entregaria à oração, outra vez, se lhe concedessem um terço de cristal. Disseram que só as meninas usam terço de cristal, e êle sentiu muito e não entendeu. Sobretudo porque desde cedo encontrara mais segurança entre os meninos, entre os homens, sentia um medo terrível da vida e admirava o espírito de resolução dos colegas da sua idade. Era como se fossem muito mais velhos e ostentassem escudos invulneráveis. Êle se sentia nu e desprovido. Alguns desses colegas, notando a timidez de seu temor diante das circunstâncias, arvoraram-se a seus protetores o que lhe trazia grande prazer e graça. Mas tinha fascínio pelos cristais, a luz das velas irisava-os nas mãos das meninas na primeira comunhão, e êle nunca teria um. Desejou mesmo pedir que um dos seus colegas o defendesse, impusesse o seu direito de ter um rosário de cristal. Desejou tanto isso que desejou mesmo, num recurso extremo, ser uma menina¹⁸⁸.

O problema do terço de cristal, conforme apresentado no trecho acima, nos faz pensar em como a sexualidade encontra seus modos de expressão em qualquer lugar. De certo modo, Mário desejou o terço porque desejava ser reconhecido, assim como no trecho sobre o mancebo nu. O terço seria sua coroa, sua marca própria que o designaria como um outro, tendo um lugar na igreja como o cantor que possui um terço de cristal, lugar esse que é de certa forma, identitário, mas que lhe recobre com alguma identidade em meio ao mundo desolado que ele habita. Sem essa possibilidade de ser, ele chegaria ao “extremo” de desejar se tornar menina, gênero que o habilitaria a ser reconhecido e também o habilitaria ao uso do terço. É “extremo” o movimento de atravessar a barreira do gênero por diversos motivos para a personagem: isso significaria sua descaracterização, o fim de seu eu inicial, mas extremo principalmente, pois, para a liturgia, esse desejo é proibido. É um desejo que nenhum “bom cristão” pensaria em ter, é um desastre. Atravessar essa barreira, mesmo no uso de um simples detalhe feminino — o rosário de cristal — é sinal de perversão. Portanto, ao mesmo tempo em que a personagem anseia por atravessar a barreira entre os gêneros sendo um menino com um terço de cristal, ele também deseja que essa barreira se mantenha ao chegar ao “extremo” de desejar ser menina, ansiando que sua sexualidade seja aceita pacificamente. O terço é o gatilho da personagem que passa a perceber que não se encaixa nos padrões de masculinidade, mas que, diante do isolamento e da violência, deseja que tudo possa ser normalizado quando chegasse a esse “extremo”.

¹⁸⁸ AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*, 1967, p. 14-15.

Existe uma frase nesse trecho que indica que o pedido de Mário pode ter tido consequências negativas para ele: “Disseram que só as meninas usam têço de cristal, e êle sentiu muito e não entendeu.” Essa frase nos permite duas leituras imediatas: ele recebeu essa frase em tom de deboche, evocando diretamente o modo em que ele ouviu o primeiro período “[...] só as meninas usam têço de cristal”, ou ele ouviu uma outra frase ou recebeu algum castigo, elididos nessa construção, e só soube “sentir muito” e “não entender”. O seu não entendimento parece ser mais significativo para a construção da hipótese de que ele tenha recebido uma represália, pois Mário não parecia entender que as pessoas não só faziam distinção entre gêneros como também procuravam manter e podar qualquer um que fugisse dessas distinções. O seu pedido de desculpas, esse sentir muito, é outro indicativo de que alguém, provavelmente um representante da igreja, tenha dito algo que lhe demonstrou a extensão “perversa” de seu desejo. O têço de cristal teria um valor equivalente a qualquer apetrecho ligado diretamente ao mundo feminino, como um sutiã ou um sapato de salto, o que imediatamente, ao utilizá-lo, ele seria desconectado da masculinidade esperada. A beleza do objeto e a atração do garoto por ele não seriam justificativas para que ele o obtivesse, o que gerou tanta indignação no mesmo, que chegou ao “extremo” de desejar atravessar a barreira entre os gêneros para conseguir valer sua vontade.

Essas passagens representam, certamente, um sofrimento muito específico e que, em relação ao homoerotismo, ainda estão dentro dos padrões problematizados. Para Foureaux, o homoerotismo deve dizer mais do que a aparente relação entre pessoas do mesmo sexo ou de suas angústias mais conhecidas¹⁸⁹. O que essa leitura possibilita, entretanto, é como Ayala encontrou nos símbolos e nos rituais religiosos as condições para se expressar sexualmente, colocando Mário na companhia de outros garotos, seja em sua identificação com a beleza dos cristais, seja na possibilidade de ser ouvido, mesmo que seja no coral da igreja. Esse viés desmonta não só alguns dos mitos sobre a aparente neutralidade sexual da religião, mas também não nos deixa esquecer de sua malícia sempre presente¹⁹⁰, atestada

¹⁸⁹ FOUREAUX, José Luiz. *Herdeiros de Sísifo*, 2019, p. 265-267.

¹⁹⁰ Sua peça *Quem matou Caim?* é emblemática nesse aspecto. Lidando com a questão do incesto entre Caim e Abel, Walmir Ayala trabalha não só nos termos que apresentamos acima, como ataca o abandono familiar perpetrados por Adão e Eva, expõe a rapidez com que Caim, apaixonado pelo irmão, é descartado por sua

pela reação dúbia dos membros do clero. Outro ponto importante a ser ressaltado e que parece ter passado despercebido pelos censores cristãos era a forte ligação de Mário com outros rapazes mais velhos. Essa prática, que remonta à pederastia grega, não era só desconhecida pelos padres da Igreja no início da era cristã¹⁹¹, por volta do século VI e VII, mas também reforçada pelo próprio romance, que explicita as relações homoeróticas de um membro do clero. De acordo com Boswell (2015), os próprios padres pareciam emular a relação entre mestre e aprendiz presente na cultura grega, admoestando seus membros apenas em relação ao pecado que cometiam caso entrassem em algum tipo de relação homossexual indiscreta. A expressão poética passional, que inclusive fazia referência ao corpo dos enamorados, entretanto, era completamente permitida, pois o amor entre homens não era visto como pecado. A dualidade presente no trecho, portanto, se acentua, já que, por um lado, a Igreja condena o desejo último do rapaz em se assemelhar com as mulheres, ela não vê, por outro lado, seus contatos com rapazes que o protegiam e cuidavam dele como problemáticos ou sintomáticos de uma condição de pecador. Esse é, evidentemente, um ponto muito obscuro para a Igreja, já que, por um lado, foi a comunhão íntima entre homens que deu origem à grande parte de sua liturgia¹⁹². Ayala nos permite ver, mais uma vez, que são esses lugares em que o homoerotismo parece habitar na religião que a retórica católica pode ser utilizada para descrever relações entre homens.

É essa mistura com a religiosidade, entretanto, que causa problemas no tratamento da masculinidade dentro do romance. Desde o início, ao se relacionar com Rafael, Mário se rebaixa como indivíduo e busca se relacionar com o rapaz a partir de um discurso de subalternidade, diretamente relacionado com a questão da adoração de uma divindade. Não é por coincidência que o apelido de Rafael é “Arcanjo”. Essa é uma estratégia retórica que terá efeitos impressionantes, conforme veremos no terceiro capítulo. Por ora podemos dizer que isso cria uma disparidade profundamente negativa nessa relação, que ressalta traços

aparência física e termina construindo uma alegoria contundente sobre o modo como os rejeitados são tratados pela sociedade.

¹⁹¹ Podemos citar o exemplo de Alcuíno de York, membro da corte de Carlos Magno, que escrevia poemas e cartas eróticas para seus pupilos, usando como base, inclusive, as *Éclogas* de Virgílio. Cf. BOSWELL, John. *Christianity, Social Tolerance and Homosexuality*, 2015, p. 188-190.

¹⁹² Entende-se por “comunhão íntima” a vida monástica dos homens cristãos, desde os judeus em seus rituais e práticas em que só participavam os homens, até os apóstolos com a vida compartilhada em todos os aspectos entre si mesmos e Jesus.

opressores em Rafael que o farão agir como se fosse não só digno dos elogios pedantes de Mário, mas também como se fosse absolutamente senhor do outro. Conforme vimos na teoria que apresentamos até agora, as relações homoeróticas são entendidas como uma desestabilização na lógica heteronormativa de macho sobre fêmea, dominador sobre dominado, forte sobre fraco, masculino sobre feminino. Essa desestabilização é neutralizada no relacionamento estabelecido por Mário, que busca positivar e escusar os erros de Rafael em razão de seu sentimento por ele. Ao final do romance, após receber uma notícia através de Ana, o rapaz se responsabiliza pelo desfecho de seu relacionamento:

— Não, Ana, eu entendo a tua posição. Mas como é que eu posso destruir num momento uma pessoa que construí dentro de mim, pedra sobre pedra, e que tem sido a razão principal de tanta emoção, como? Eu não acho que ele tenha culpa... Culpa de ser amado? Não tem culpa, nenhuma. Pense. Eu tenho pena dele... o meu amor era violento demais, e talvez ele tenha razão: o meu amor tinha muito de pecaminoso, muitas vezes eu desejei uma solução conciliatória neste caso. Uma ligação anormal, isso mesmo. Eu desejei. Eu não dei espaço para que ele “fôsse”. Eu estava sendo através dele, com uma cegueira e uma sede sem fim, ele estava sendo asfixiado, esgotado por mim, em sua alma, isto é grave. Além disso este momento de rebeldia, esta fúria quase assassina com que ele ontem indagou sobre a tua posição neste caso, é sintomática. Ele tem medo. Tinha medo, Ana, medo de sucumbir, medo de perder esta defesa que o preconceito e a lei natural cravaram em seu coração. Perdendo esta defesa ele seria como uma vítima, é o que ele pensa. E eu concordo que ele precisava esperar dentro da rede, e se libertar. Hoje ele pode respirar¹⁹³.

Esse trecho é muito significativo, pois, momentos antes no romance, Rafael deixa escapar a maior expressão de seu desejo por Mário através de um ato de violência. De certo modo, a leitura de Mário desse ato está correta: essa violência covarde, que foi proferida para Ana e não diretamente para Mário, especificamente contra o sexo entre homens, se configura como um ato de defesa contra o desejo possível que atingiu a realidade de Rafael. Essa leitura se reforça, pois, momentos antes dessa fala, Mário e Rafael passaram o dia juntos sem problemas maiores e Teresa, a amante de Rafael, já havia sido afastada do rapaz. Como se a possibilidade de que os dois pudessem estar juntos e felizes estivesse se tornando mais palpável, Rafael evocou contra Ana e contra seu próprio desejo os maiores

¹⁹³ AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*, 1967, p.174.

interditos que circulam contra a homossexualidade: a família¹⁹⁴, que aparece como epíteto de um mandamento cristão, e a higienização, localizada nos argumentos do sexo entre homens visto como sujeira. Esses interditos se relacionam quando pensamos na noção de naturalidade que recai sobre a heterossexualidade: aquilo que não é natural, portanto, só poderia ser nojento ou um pecado. A ideia do assassinato é outro indicativo que reforça essa leitura: elimina-se o objeto de desejo e, portanto, elimina-se o desejo de si mesmo, purifica-se. Rafael não odiava apenas Mário, ele odiava toda a raça dos homossexuais, indicando que mesmo que estivesse livre dele, não estaria livre de seu próprio desejo, que poderia ressurgir a qualquer momento. Rafael percebeu, finalmente, que não era tão imune à sexualidade conforme gostaria:

- O que é que você acha disso?
- Disso o quê? — Ana saía de seu abismo. Sem explicar Rafael ampliou a idéia inicial:
- Você é católica não é?
- Sou.
- Eu sou ateu.
- O que quer dizer com estas tomadas de posição?
- Como é que um católico encara isto.
- Isto o quê? — Ana tremia, sabendo o que se aproximava. O olhar de Rafael, como uma espada, atravessou a penumbra:
- O caso de Mário em relação a mim.
- Não estou a par.
- Está sim, êle lhe conta tudo.
- O que quer que eu diga?
- Se admite esta sujeira. O que êle pretende de mim. Eu odeio esta “raça”. Rafael se transformava sua face adquiria um ríctus e um pesado óleo deformava seus olhos. Seus lábios tremiam e êle cerrava os dentes como um possesso: “Eu não posso mais. Mas quero saber o que você acha disso.”
- Eu como católica, não aceito... mas não julgo.
- Como não julgar?
- Êle não tem respeitado você?
- Tem respeito porque eu o obrigo a isso, mas no fundo êle quer o que todos querem, a nojeira.
- Você deve deixá-lo o mais breve possível, se pensa assim.
- É o que eu vou fazer. Se eu pudesse eu o matava, a êle e a todos.
- Pense em seus filhos, você pode vir a ter um filho assim.

¹⁹⁴ No diálogo final em que Rafael decide se separar efetivamente de Mário ele diz com todas as letras: “[...] Eu sou pai de família.” Sabendo que Mário não se oporia à constituição da família como centro da sociedade cristã, esse é um ponto que a personagem não teria como responder. Cf. AYALA, Waldir. *Um animal de Deus*, 1967, p.170.

— Eu o mataria também¹⁹⁵...

Com a citação direta do diálogo de Rafael e Ana, podemos discorrer mais precisamente sobre a violência, mas também sobre a retórica. Mesmo sendo ateu, assim como o médico de *O crime do padre Amaro*, Rafael se ancora na argumentação de que os católicos não devem simpatizar com homossexuais, e de que é responsabilidade dos cristãos julgarem os pecadores. O rapaz parece se esquecer de que o ateísmo, por fundamentação, não lhe permitiria levantar argumentos cristãos contra esse desejo. A visão do sexo entre homens como nojeira é também um *tópos* retirado da religião, já que mesmo que os médicos científicistas da época argumentassem nessa direção, grande parte de sua fundamentação veio das propostas cristãs¹⁹⁶. A retórica nos permite entrever as dissonâncias entre as supostas posições das personagens e as conveniências que a mudança de lado lhes confere. Inclusive, como ateu, Rafael deveria até estar aberto a essa experiência homossexual porque, mais uma vez, não haveria punição para quem não é crente. A lógica é reversa, mas absolutamente potente no romance: Mário como cristão consegue experimentar sua homossexualidade¹⁹⁷, já Rafael, como ateu, preso aos dogmas e à vida heteronormativa, não consegue se desvencilhar de seus preconceitos. Essa reversão aponta para um dado muito claro: a homofobia não está na religião, o ponto central da argumentação da obra de Boswell (2015), mas sim na propagação da violência que habitou o discurso religioso e escapou para todas as esferas da sociedade. A religião parece fundamentar os argumentos de Rafael, necessariamente é apenas pra isso que ela serve à violência, como ponto de argumentação, mas ele mesmo fere um de seus princípios sagrados, solapando a sua própria posição: Rafael se esquece da sacralidade da família, tanto em seu furor de assassinar o próprio filho, quanto na infidelidade e no descaso com a mulher e os filhos.

¹⁹⁵ AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*, 1967, p.166-167.

¹⁹⁶ É certo que o estado higiênico substituiu grande parte dos dogmas religiosos, mas para que essa substituição fosse feita, ele deveria trazer seus pressupostos morais transformados sobre outra ótica. Cf. TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso*. 2018, p.167-171.

¹⁹⁷ Ayala parece estender essa argumentação para a arte cristã que indo dos textos ao canto, parecem ter habilitado Mário a construir uma identidade que articula sua sexualidade com a religião. É certo que, conforme vimos até agora, que essa articulação não tão pacífica.

Esse trecho também nos permite ver exatamente em que posição a personagem Ana se encontra com relação à homossexualidade. Apesar de tratar Mário de modo diferente dos outros gays, seu “respeito” na verdade é um dos lugares-comuns da retórica católica: a compaixão. Ana não vê os homossexuais como seres responsáveis por seu próprio sofrimento e se “compadeceu” de Mário, pois esse tinha diversas coisas em comum com ela, inclusive a religiosidade. Esse ato é intrinsecamente relacionado com a qualidade econômica da compaixão cristã, já que é através dela que o devoto alcança não só as graças de Deus como também dos outros¹⁹⁸. Através do “extremo sacrifício” em aceitar tal “criatura” em sua casa, Ana acredita estar ganhando os favores divinos e de Mário. No fundo, ela não ajuda efetivamente Mário em lidar com seu dilema sobre sua sexualidade e acredita, pelo poder da significação dada à palavra litúrgica, que seu conforto e admoestação são suficientes. Ela prefere que Mário se mantenha num limbo, pois pensa que o verdadeiro sofrimento, como boa católica, virá através da consumação do pecado. O sofrimento do rapaz por viver em uma condição sexual miserável não é visto como “verdadeiro”, já que tudo sustentado aqui no plano terreno será recompensado no plano celeste, se este se abster de seu “pecado”.

Em relação à violência, devemos nos lembrar que, de acordo com Trevisan¹⁹⁹, o Brasil é um dos países que mais matam LGBTQ+ no mundo. Essa violência não é simplesmente exterminadora, como desejaria a personagem do romance: muitos casos relatados de mortes de LGBTQ+ vêm acompanhados de requintes de crueldade. Essa violência direcionada ao corpo dos LGBTQ+, não é nova: para desonrar seu oponente, Aquiles, herói da *Odisséia*, rouba e desfigura o corpo de Heitor para que ele não tenha descanso nem mesmo na morte. Os corpos desfigurados, desaparecidos, destroçados dos LGBTQ+ indicam que não há apenas desejo de morte para nós, essa violência também é simbólica, pois é possível ler nela que existe uma vontade de destruir o próprio desejo eliminando o objeto desse mesmo desejo. A castração que o homofóbico sustenta é tão potente que, incapaz de dar vazão à sua própria voz e sustentar seu desejo, busca destruir aquilo que o atormenta. Violência similar é perpetrada contra o corpo das mulheres, a qual,

¹⁹⁸ Cf. AGOSTINHO. *A Doutrina Cristã*, 2002, p.70.

¹⁹⁹ TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso*, 2018, p. 484-489.

na fala da personagem Mário, é justificável. Ele busca dar razão a Rafael, reforçando uma visada negativa da masculinidade que tem o direito de eliminar o outro que lhe “atormenta”, sem saber que o desejo é inidentificável: não tem causa e nem responsável, o que por sua vez, não justifica a violência. Mário julga ter sido o único responsável pelas palavras de Rafael, mas esquece-se de todas as concessões que ele mesmo deu durante todo o romance²⁰⁰. Mesmo assim, o trecho permanece ambivalente, pois, ao mesmo tempo em que justifica essa violência, ele apresenta uma outra leitura da mesma, que nos habilita a observar outros sentidos na homofobia.

Essa forma de ressignificação da violência é ressaltada na conversa entre Mário e Ana, em que o rapaz questiona os motivos pelos quais Rafael lhe deu tantas “concessões”:

— É inegável que ele é iluminado. Os olhos da minha alma o percebem assim, porque os olhos do meu corpo facultam a aparência. Mas quando não tivermos mais aparência, o que será da nossa alma? Ele é iluminado. É a maldade que o torna iluminado. Ele comigo foi cruel e frio, sua maneira de não me conceder a menor esperança foi maquiavélica. Isto lhe aumenta a beleza, porque ele está só em sua maldade animal. Como um lobo que cheira a selvageria, assim ele se constrói dentro do seu desejo de perfeição, pelo qual espezinha impiedosamente tudo o que, menos claro, se expõe à sua passagem. Mas por que se deixou amar? Por que se deixou amar tanto? Por quê? Esta foi sem dúvida a sua maldade maior. Deixar-se amar pela minha alma tão fatalizada, tão carente de tudo o de que ele dispunha²⁰¹.

Esse trecho nos permite apontar outra das inversões feitas por Waldir Ayala dentro do romance. É de dentro da retórica católica que ele expõe a falsa oposição entre feio-mau e bom-belo. Através da história de Mário, podemos entrever os malefícios causados não só pela beleza de Rafael, mas também como essa própria beleza é o que acentua essa maldade. Servindo de espelho para essa beleza, conforme o próprio Mário cita em um dos trechos do romance²⁰², a maldade se manifesta como a ignorância do outro, uma espécie de Narciso que só vê a sua única condição. As perguntas de Mário, entretanto, se referem especificamente à sua situação com o outro que, de uma forma ou de outra, deu vazão para que a personagem pudesse viver o seu desejo. Aqui encontramos também uma das

²⁰⁰ Em um dos momentos mais difusos do romance, que inclusive sugere que houve um contato físico sexual entre os dois, Mário permanece na casa de Rafael por convite deste mesmo.

²⁰¹ AYALA, Waldir. *Um animal de Deus*, 1967, p.176.

²⁰² Cf. AYALA, Waldir. *Um animal de Deus*, 1967, p.22-23.

primeiras faces do “animal de Deus”. A ferocidade do outro que elimina aqueles que lhe suscitam o desejo. Mário parece, nesse trecho, reconhecer finalmente a responsabilidade que o outro tinha dentro de seu jogo. Se seu erro foi o de negar a Rafael essa responsabilidade, este lhe respondeu com uma violência ainda muito maior. Em todos os casos, Mário parece ponderar nesse trecho a possibilidade de que, desde o início, Rafael sabia da condição do outro e decidiu, deliberadamente, entrar na rede de seduções que se armava sobre ele, apenas com o intuito de fazê-lo sofrer em sua solidão. De certo modo, entretanto, Rafael se sentiu atraído por essa relação, caso contrário, teria se recusado veementemente em manter qualquer tipo de contato. É essa colocação explícita de uma heterossexualidade com um fundo falso que reverbera profundamente em uma das frases mais célebres de Trevisan, em sua análise sobre a AIDS: a de que todos nós podemos “adoecer” do desejo²⁰³.

O momento em que Mário é convidado por Rafael para passar o fim de semana em sua companhia e depois a noite em seu apartamento, a sós, talvez seja o primeiro clímax do romance. Mesmo que, durante o início da narrativa, estejamos cientes de que Mário evita fazer avanços físicos sobre Rafael, é interessante observar como a personagem consegue resistir em condições tão propícias para isso, condições essas, deixemos claro, que foram promovidas pelo próprio Rafael. Num longo diálogo que se inicia com Mário questionando Rafael sobre sua amizade com outro homossexual, passando por uma cena que reproduz o quadro *A criação de Adão*, de Michelangelo (Mário na posição de Adão)²⁰⁴, todo o encontro termina de modo profundamente ambíguo:

O Arcanjo se distanciava:

— Depois — repondo-se numa pausa — Mas nós não nos perderemos de vista.

— Impossível.

— Nos perdermos de vista?

— Impossível nos perdermos de vista — Mário o repetia como quem endossa e fataliza.

²⁰³ Como a AIDS se propagava entre os homens casados, Trevisan conclui que ela revelou muito mais sobre as relações sexuais brasileiras do que os movimentos ditos de esquerda a favor da pauta LGBT+. Essa análise se encontra na terceira edição de *Devassos no Paraíso*. Cf. TREVISAN, João Silvério, *Devassos no Paraíso*. 1986, p. 269.

²⁰⁴ A geometria da pintura, o toque de Deus e do homem refletidos um no outro, engendra um dos dilemas do romance: Rafael é visto apenas pelos olhos de Mário, ele é, de certa forma, sua criatura, mas também, por despertar esse sentimento nele, é responsável por sua própria criação.

— Tu o dizes, eu creio. Tu me chamaste deus.

Silêncio ainda. Duro silêncio de amapolas e espadas. Mário se encosta à parede como um novo São Sebastião aguardando a primeira flecha. Uma asa gigantesca erguendo a flama. Entre os dois a espada de Tristão garantindo uma necessária imunidade, castos naquele conflito por determinação quase sobrenatural. Dos dois lados um abismo. Mário como que embriagado ainda disse:

— Se eles soubessem que apesar do desejo nos projetamos na perenidade.

— E a perenidade não é o desejo?

— É o contrário dêle — Mário persuadia o amado — Mas não digas nada. Já não tenho fôrças, estamos caindo num abismo fundo, fundo.

— Feche os olhos, como eu.

— Sim, como tu. Ainda como tu. É isto que eu gostaria: de te absorver, de te devorar. Por isso é de olhos cerrados que eu confesso. Como poderia estar tão dentro desta realidade se não fôsse de olhos cerrados, como ausente? Estamos caindo²⁰⁵.

Muitos termos nesse trecho indicam uma ambigüidade homoerótica que nos faz duvidar se não houve realmente nenhum contato sexual entre os dois. A primeira delas começa na repetição excessiva de símbolos fálicos: o “duro” silêncio de amapolas e espadas, Mário pronto para receber a “flecha” como um novo São Sebastião, a espada erguida de Tristão. É certo que a referência a Tristão indica uma espécie de proteção à castidade, já que, durante o poema de Béroul, a personagem coloca a espada entre ele e Isolda para preservar sua castidade. O caso mais interessante, entretanto, é que existem leituras que vão pelo viés da ironia²⁰⁶, observando que, utilizar um símbolo fálico como metáfora para virgindade seria mais um indicativo de que esta castidade era artificial. O uso da imagem de São Sebastião ajuda a reforçar essa ideia de uma castidade em declínio, já que desde sua representação mais explícita no período renascentista, o santo tem sido considerado como símbolo erótico masculino. Outro detalhe interessante é que o próprio Botticelli, citado diretamente durante o romance²⁰⁷, também retratou Sebastião. Ele ocupa um lugar especial na série de *topoi* utilizados por Walmir Ayala, pois ao mesmo tempo em que encarna o espírito mártir da retórica católica, evoca, por outro lado, a associação erótica dos corpos masculinos. É exatamente esta conjunção que é encenada ao longo do romance em diversos momentos da relação entre Mário e Rafael. A leitura de Alexandre Santos

²⁰⁵ AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*, 1967, p. 88-89.

²⁰⁶ Cf. LACY *apud* BRANDÃO. “Meias verdades, verdade-e-meia no *Romance de Tristão*”, 2018, p. 159.

²⁰⁷ Cf. AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*, 1967, p.16.

(2016) sobre a escrita de Yukio Mishima é perfeita para sintetizar a reunião destes símbolos na cena do romance:

Mishima declara que esta imagem significou um divisor de águas em sua vida, pois com ela percebeu sua atração pelo homoerotismo. As flechas, como emblemas da masculinidade, são imagens metafóricas que se ligam à erotização da cena de martírio. Elas se relacionam ao mundo masculino da guerra ao qual pertencia o soldado, mas remetem a signos fálicos que penetram o corpo do jovem romano como uma alusão ao coito homoerótico, também marcado pela violação da carne. Esta sobreposição de elementos aparece tanto na pintura de Guido Reni quanto no próprio depoimento de Yukio Mishima. Ambos acentuam a força física, a nudez e a juventude do soldado São Sebastião. Nesta medida, do mesmo modo que a descrição de Mishima se faz através de um diário intitulado *Confissões de uma máscara*, alusivo a toda uma geração que teve a expressão de sua sexualidade reprimida, o tema do martírio de São Sebastião serve ao universo homoerótico por versar sobre a vida de um soldado cristão, o qual também se encontra na contracorrente da história e, portanto, em uma posição à margem, semelhante àquela historicamente relegada aos praticantes do amor que não ousa dizer seu nome²⁰⁸.

Ayala, como conhecido crítico de arte, parece não ter sido insensível às representações alusivas de São Sebastião. Além de remeter a essa história icônica da representação homoerótica, ele ainda adiciona símbolos em sua cena que dão a tônica do verdadeiro embate que a personagem enfrentava naquele instante, entre arriscar-se a perder sua castidade tão preciosa, ou ceder ao seu desejo furioso. Esses símbolos criam uma atmosfera de desejo profundo e Mário assume não ter mais forças para resistir à queda. Queda esta que se repete diversas vezes na história cristã: a queda do homem, a queda dos anjos, e, conforme nos lembramos do caso do Padre Amaro, é o evento associado ao excesso que leva ao pecado. Esse fechar de olhos, na fala de Rafael, pode ser uma tentativa de não ver o que se faz, não trazer à consciência o que deve permanecer fechado, ou como diria Mário na fala seguinte, como ausente, ausente de si mesmo. A continuação do diálogo é o que mais nos permite dizer que o ato foi consumado: a conjunção “como”, por associação, pode se transformar em verbo, os sinônimos seguintes auxiliam essa leitura, absorver e devorar. Ele confessa seu desejo, incapaz de olhar para Rafael, mas logo em seguida continua na sua queda e o episódio é interrompido abruptamente. Pelo

²⁰⁸ SANTOS, Alexandre. “Tensionamentos entre religião, erotismo e arte: o Martírio de São Sebastião”, 2016, p.12-13.

silenciamento daquilo que poderia ser uma desonra para ambos, podemos supor que algo tenha acontecido após a “queda” das personagens. Algo similar acontece em *O grande Gatsby* de Scott Fitzgerald, em que, por uma feliz conveniência, também é sobre uma relação entre dois homens:

[...] Então o Sr. McKee virou-se e saiu pela porta. Peguei meu chapéu e saí atrás dele.

— Venha almoçar conosco um dia desses — ele sugeriu, enquanto descíamos pelo elevador.

— Onde?

— Qualquer lugar.

— Mantenham as mãos longe da alavanca — reclamou o rapaz do elevador.

— Desculpe-me — disse o Sr. McKee, com dignidade. — Não sabia que estava tocando nela.

— Tudo bem — concordei eu. — Será um prazer.

...Eu estava parado ao lado da cama dele, e ele estava sentado no meio dos lençóis, só de cuecas e camiseta, com uma grande pasta de fotografias entre as mãos.

— *A Bela e a Fera... Solidão... O Velho Cavalo do Armazém... A ponte de Brook'n...*

Então eu estava deitado, semiadormecido em um dos bancos frios do andar inferior da Pennsylvania Station, olhando sem ver a edição matutina do *Tribune* e esperando pelo trem das quatro da manhã²⁰⁹.

No caso de Fitzgerald, temos como indicadores dessa relação o excesso de reticências, inclusive no início de um parágrafo, que indica a existência de ações que não estão explícitas no texto. A nudez que contrasta com a desolação da estação de trem do parágrafo seguinte, indicando algum tipo de culpa ou confusão do narrador. O sr. McKee, inadvertidamente, ao fazer o seu convite ao narrador, acaba acariciando a alavanca do elevador, mais um símbolo fálico que também se encontra na cena entre Mário e Rafael. Da mesma forma como no trecho citado de Ayala, encontramos indícios que apresentam uma relação sexual entendida como ilícita em seu contexto de publicação e que foi elidida, seja por quaisquer motivos. No caso do escritor brasileiro, por outro lado, é interessante pensarmos que, como já era de conhecimento comum sua condição como homossexual, não havia interesse algum em preservar sua própria reputação. Essa elisão, se ela ocorreu efetivamente, indicada pelo encerramento abrupto da cena, pode ter sido efetuada para

²⁰⁹ FITZGERALD, Scott. *O grande Gatsby*, 2004, p. 29.

chamar atenção para aquele momento do romance. De qualquer modo, não existe menção alguma ao que aconteceu naquela noite, nem por parte de Mário e nem de Rafael. O romance todo prossegue como se aquela noite não tivesse existido, sendo lembrada apenas pelo fato de que Rafael nunca mais voltaria a falar com Mário com a mesma intimidade.

Essa ausência do contato físico é o que faz o romance ganhar uma nuance diferente de outros textos com a temática homossexual. Pensando no que diz Camargo (2007) sobre o homoerotismo na literatura, ligado à obra de João Gilberto Noll, podemos refletir sobre essa “ausência” no romance quando alinhadas a outras características:

Há textos que entram na moda de descentralização do cânone e contam histórias de triângulos amorosos, casos entre sujeitos excêntricos, mas de uma forma linear e pouco criativa. Quase sempre a *gay fiction* está recheada desse tipo de texto, muitas vezes histórias glamourizadas ou ligadas demais a meros relatos “reais” de seus narradores. São descrições de cenas de relações sexuais, carinhos que lembram mais revistas cor-de-rosa femininas das décadas de 50 a 80 e ainda encontradas em bancas de revistas por todo o país²¹⁰.

Camargo também menciona a importância de se observar qual o nível de engajamento estético presente nas descrições de cenas eróticas dentro de obras que tratam da experiência homossexual e de como esse engajamento determina o nível em que as identidades são tratadas dentro dessas obras²¹¹. Por isso nossa análise sobre a cena da “queda” de Mário e Rafael é tão relevante, pois ela nos permite apontar não a mera descrição do ato sexual entre dois homens, seja por pudor, ou por qualquer motivo, mas a elisão dessa cena, intencional ou forçada pelos costumes, evidencia uma elaboração estética dessa mesma experiência, que nos permite olhar além das relações estabelecidas pela sociedade heterossexista. Não devemos nos esquecer que o “hetero” dessa sociedade não exclui os sujeitos homoeróticos, conforme já foi lembrado por James Green: ela também busca regular os comportamentos homossexuais fazendo com que eles reproduzam as fórmulas dos relacionamentos heterossexuais. Com essa elaboração, Ayala desloca o sentido que recai sempre no ato sexual, na penetração do feminino pelo masculino e na

²¹⁰ CAMARGO, Fábio Figueiredo, *A transfiguração da narrativa em João Gilberto Noll: A céu aberto, Berkeley em Bellagio e Lorde*, 2007, p. 103.

²¹¹ CAMARGO, Fábio Figueiredo. *A transfiguração da narrativa em João Gilberto Noll: A céu aberto, Berkeley em Bellagio e Lorde*, 2007, p.102-103.

fornicação desenfreada, atos que são sustentados como a “normalidade” pela heteronormatividade, para a sustentação de uma relação outra, que atravessa de modo violento a própria questão do que define uma relação e principalmente, uma relação entre dois homens²¹².

Se o romance ganha em seus aspectos de mistura entre os campos do homoerotismo e da religiosidade, nos deixando entrever as possibilidades de sentido diversos que essa união traz, ele perde ao reforçar aspectos negativos do discurso heterossexista. Dois pontos nos saltam aos olhos nesse aspecto: a posição de competição entre homossexuais e mulheres e o repúdio aos homossexuais.

No primeiro ponto, durante todo o romance, Mário se confronta com algumas personagens femininas. Essa posição, de acordo com a discussão final que ele tem com a amante de Rafael, Teresa, é de claro antagonismo. Suas observações a respeito delas não surgem apenas por despeito, mas por outro sentimento mais violento:

[...] De repente, já atravessando a rua, fora do âmbito da Cia. de Seguros, Teresa passou a mão ao redor da cintura de Rafael. Êle automaticamente enlaçou-a pelo ombro. E prosseguiram, agora como dois namorados. Mário sentiu que a vista obscurecia. Do fundo de seu coração nasceu um grito estrangulado, um suor frio porejou-lhe a fronte. Seu pensamento atingiu o ápice do martírio, o enorme leão do ciúme lhe devorava as entranhas. Longe de erguer a mão cheia de lama e injúria, mesmo no lampejo demoníaco sob o golpe que aquela intimidade lhe vibrava. Só pôde erguer um pensamento de louvor à fêmea: “Ave, ó mulher – pensou – que assim retomas as armas de teu guerreiro, que assim sabes armar teu bôjo para que êle se desfaça em descanso. Ave, pássara extrema, consoladora eterna, que eu vim enfrentar neste combate perdido. Tu, que já nasceste com todos os atributos e por isto és o que és, sem outra precisão que a tua realidade cotidiana e mortal. Tu que tens a dimensão do meu amado a teu alcance, que o enlaças e sabes a doçura dos seus rins, o movimento de sua cintura mágica, tu que, sem pedir, és conduzida em seu flanco – só que não sabendo do paraíso que êle intenta nem do Arcaño que êle é”²¹³.

²¹² Um dos contos mais famosos de Caio Fernando Abreu, “Aqueles Dois”, também caminha nessa direção. Ele se inicia como um daqueles romances açucarados que quase sempre culminam numa cena de sexo entre dois homens. O conto, porém, busca estabelecer uma relação diferente entre as personagens principais. O maior trunfo de Abreu, na verdade, é o seu jogo com a leitura, pois todas as outras personagens do conto julgam que Raul e Saul fizeram sexo e, portanto, são passíveis da condenação social. Cf. ABREU, Caio Fernando. “Aqueles Dois”. In: *Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século*, 2000, p. 439.

²¹³ AYALA, Waldir. *Um animal de Deus*, 1967, p.124.

Apesar da suposta boa intenção com que Mário tece esse comentário sobre Teresa, não podemos ignorar que, ao final, ele apenas reforça a ignorância da mulher com relação à natureza e as vantagens do relacionamento com Rafael. Todo esse elogio se transforma então em ironia venenosa: a “ave extrema” não passa de uma rapinadora²¹⁴, aquela que “arma seu bojo”, alheia às bênçãos que esse relacionamento lhe traz, portanto, indigna de estar com o Arcanjo; ao contrário de Mário, que por seu amor, sua sabedoria e reflexão para com a natureza e a beleza do homem, possui o *direito* de amá-lo e de tecer críticas à sua amante. Esse vitupério à figura feminina que remonta à misoginia era um dos lugares-comuns presentes na poesia romana, principalmente nos epigramas de Catulo²¹⁵. Apenas reduzindo um pouco o tom feroz e indecoroso para a época do autor, Ayala constrói seu falso elogio de modo a religar a essa tradição, da qual a Igreja Católica é tributária. A figura de Eva nada mais é do que uma transposição de Pandora, ambas as mulheres que causaram desastre aos filhos de Deus²¹⁶. A herança que a figura de Eva fará ao longo da cristandade pintará grande parte das mulheres ao lado de seu diálogo com a serpente, igualando suas naturezas. A posição de Mário, portanto, parece muito mais pautada sobre essa tradição misógina, do que, efetivamente, dotada de uma consciência sobre a situação e a vida das mulheres. É claro que existe, por sua vez, aquelas que se assemelham à versão positiva do feminino, entronizado na figura da Virgem Maria. Essa figura, por sua vez, é representada pela virtude de Ana e é apenas ela que ocupará um lugar relativamente positivo em comparação às outras mulheres do romance.

O caso de Mário com a amante de Rafael pode ser relativizado pelo feitiço do ciúme, mas ao invés de “[...] levantar a mão cheia de lama e injúria” o que seria um ato da confirmação de seu próprio sentimento — o despejo de sua ira sobre a pessoa de Teresa — ele desvia sua raiva para o gênero dela, as “fêmeas”, que segundo ele, contêm vantagens desiguais em suas relações com os homens. Essa geometria de guerra entre homossexuais e

²¹⁴ Durante uma conversa com Rafael, enquanto discutia a origem da sua relação com Teresa, Mário se refere a ela como “uma harpia”. Isso se encontra também com uma das figuras gregas das sereias, que era metade mulher, metade ave e metade peixe. Não é de estranhar que Mário compare Teresa com uma sereia. Cf. AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*, 1967, p. 133.

²¹⁵ Cf. AGNOLON, Alexandre. *Uns Epigramas, Certas Mulheres: A misoginia nos Epigrammata de Marcial (40 d.C. – 104 d.C.)*, 2007.

²¹⁶ Cf. FRANCO JÚNIOR, Hilário. “Ave Eva! Inversão e Complementaridade Míticas”, 2010, p.303-333.

mulheres parecia ser um terreno comum na segunda metade do século XX²¹⁷. Pelas relações escorregadias entre homens casados e homossexuais relatadas nos livros de Trevisan²¹⁸ e Green²¹⁹, podemos pressupor que existia realmente uma competição que provavelmente era causada pelo papel social de ambos os lados. Os homens que se propunham a se relacionar com homossexuais não se assumiam como tal, eram os “machos”, e sua denegação desse fato acentuava as investidas tanto das esposas como dos homossexuais pelo ganho de terreno na afeição do pretendente. Outro fator que acentuava essa batalha era a preferência dos homossexuais pela efeminação, que se posicionavam como verdadeiras cortesãs com os homens, o que fazia com que sua função social na relação triangular fosse exatamente a mesma de uma amante. Suas vidas completamente marginalizadas, com pouco ou nenhum recurso de sobrevivência, muitas vezes fazia com que eles assumissem a profissão de prostitutas. É difícil dizer que essa suposta guerra tenha terminado no século XXI, pois os fatores que contribuem para o seu surgimento não deixaram de existir. O que parece ter acontecido, entretanto, é uma elucidação do fato de que se os homossexuais difamarem a imagem das mulheres em razão da conquista de homens, isso se configura como uma propagação do mesmo discurso homofóbico que os vitimiza, pois ajuda a manter uma relação heteronormativa, do “macho” como objeto último de desejo, como o ideal a ser alcançado por qualquer um deles. Ideal esse que é expresso nas falas da personagem Mário, principalmente quando fala sobre Teresa.

Com relação a Lídia e Ana, Mário parece manter uma posição ambígua. Ao mesmo tempo em que evidencia o comportamento “homofóbico”²²⁰ de Ana, essa que repudia sua atração física por Rafael²²¹, ele amplia esse comportamento para todas as mulheres, o que

²¹⁷ Clarice Lispector parece retratar o lado das mulheres desse embate em seu conto “Ele me bebeu”, publicado em *A via crucis do corpo* (1974).

²¹⁸ TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso*, 2018, p. 581-601.

²¹⁹ GREEN, James. *Além do carnaval*, 2000, p. 251-281.

²²⁰ Essa classificação é certamente devida ao nosso olhar de leitor do século XXI para a obra de Ayala. Ana, se observada pelo contexto da época, é a única mulher que teve compaixão pela condição de Mário, mesmo que ela se recuse a reconhecer a legitimidade das relações sexuais entre homens.

²²¹ “[...] Ela falaria de amor e salvação, e Mário não teria coragem de dizer que o seu amor incluía muita intimidade, que amava os tornozelos do Arcanjo como o seu sorriso, e que gostaria de passar longas noites aninhado ao seu peito num esquecimento tão grande como o dos mortos. Não tocar, era a palavra de comando de Ana. Ela mesma, que entendia a amizade com muito carinho, com muita aproximação, ela mesma era intransigente no ponto em que o gosto sexual se alteia e comanda a fúria... Ainda que num remanso de amor se discriminasse uma intimidade proibida (do ponto de vista dos preconceitos), este remanso ela repudiaria,

seria uma generalização descabida. Seu coração amargo e solitário, ferido por sucessivas censuras, provavelmente é a origem de suas formulações que são igualmente violentas. Sobre Lídia, a esposa de Rafael, ele mantém uma posição neutra, sem efetivamente expressar algo que signifique um ódio designado ao seu gênero. O conhecimento de Mário sobre o sofrimento que ela — dentro de um relacionamento destruído e com as responsabilidades de esposa — estaria passando talvez aplacasse sua fúria. Em todo o caso, como bom católico, a família tradicional é o sacramento ao qual Mário não se opõe: em diversos momentos durante o romance, ele aceita que Rafael ame mais a Lídia do que a si mesmo e deseja que sua família se mantenha. É, inclusive, em nome da família, que ele aceita o fim de sua relação com o Arcanjo²²².

Mário, entretanto, ainda expressa opiniões negativas sobre a homossexualidade, que é vista como naturalmente negativa, principalmente quando se trata de um homossexual afeminado:

— Você viu? Até êste cretino sabe. Pode me explicar o que quer dizer isto? — num tom de quem busca a compreensão de um enigma: “Amigo dêle”, êle que se diz de tão poucos amigos, tão exigente. E êste sujeito é, evidentemente... você sabe o que eu quero dizer.

— Não tem dúvida.

— Então. Será possível? Você sabe o que eu estou pensando. Eu que não ousou imaginar uma aproximação *delituosa* de sua pessoa.

— Você está imaginando demais. Êste sujeito é dos tais que quando conhecem uma pessoa logo se instituem a grande amizade e forçam mesmo uma aproximação a ponto de parecer. Mas não acredito que...

Mário cortou:

— Que o Arcanjo o aceite?

— Um sujeito tão *vulgar*.

— Quem sabe.

A noite prosseguiu com tudo o que a noite guarda e concede. Na cabeça de Mário cravou-se a voz áspera e dissonante daquele *indiscreto*, como um punhal. Doendo. Doendo. Seria? Seria? Aquêlê rapaz insinuara uma grande amizade. *Seu jeito traíra o vício, a peste que era comum a eles,*

esta confidência ela preferiria não ouvir. Era assim com tôdas as mulheres em relação a casos dessa natureza. Mas não deveria ser com Ana, pensou Mário passando decididamente pela porta cerrada e entrando no seu quarto.” (AYALA, 1967, p. 18)

²²² Por isso o posicionamento de Mário com relação à família de Rafael não é negativo: “[...] Mas estar com ele, passar um dia santo com Rafael, e aprender a amar coisas suas, como a sua casa, a sua filha, talvez mesmo a sua esposa, mesmo entender a sua posição de inevitável renúncia em relação àquilo que preexistia a ele, e que tinha sinal sagrado.”. AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*, 1967, p. 113.

*mas que êle, Mário, levava como uma bandeira de combate e martírio. No outro era uma especiaria de deboche*²²³.

Aqui, em sua conversa com Júlio, o poeta que lhe apresenta Rafael, Mário expõe o modo como vê os outros homossexuais, principalmente aqueles em que é possível perceber claramente, como um traço indelével, a sua sexualidade. Na cena anterior, um rapaz desconhecido se aproxima do lugar onde Júlio e Mário conversam, acompanhado de um conhecido dos rapazes. Ele insinua uma ligação íntima com Rafael e diz conhecer profundamente a relação que existe entre o Arcanjo e Mário. É interessante ver como as violências da personagem parecem sempre justificadas por seu ciúme por Rafael. Nada disso, entretanto, é diretamente relacionado com o modo como ele se refere ao personagem. O tipo de relação que os homossexuais debochados ou indiscretos têm, conforme Mário diz, só pode ser delituoso. A sua relação, claramente, é digna, nobre, honrada. Livre de mácula, quase divina. É uma bandeira de combate que ele ergue “difícilmente”, pois, evita confrontar Rafael sobre as profundezas de seu próprio desejo. De certo modo, Mário evita esse confronto e o prolonga. O indiscreto é indicativo direto que essa personagem debochada não procura esconder sua sexualidade, o que era um ultraje para os anos 60. Seus ciúmes, assim como quando ele se refere a Teresa, não parecem estar relacionados com a pessoa em si, mas com o papel social que ela exerce, extrapolando as barreiras do pessoal e beirando a homofobia pura e descarada. Durante trechos já citados aqui, podemos ver como Mário se refere de modo negativo a sua sexualidade e que, ao invés de colocá-la num lugar de potencialidade, de força motriz, reduz sua funcionalidade para o lugar de culpa, pecado e doença. Essa negatização, entretanto, é uma das molas propulsoras do romance. Após descobrir que Rafael se encontrava com Teresa, Mário busca essa personagem debochada, agora nomeada de Ismael, para se vingar. Ele decide seduzir esse que era o indiscreto para mostrar para sua própria condição de indiscrição:

Foi quando chegou o conhecido de Rafael. Ismael era o seu nome... Ismael com o riso fácil, a conversa frívola, um secreto *charme* na desenvoltura, no tom alegre com que logo lançou temas comuns aos três, discussões nas quais revelava a inteligência do ser que muito percorreu, embora desarmado, mas recebendo em cada contato, não se furtando à alegria do ócio, e rendendo dentro dêle. Ismael que ali viera, conduzido

²²³ AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*, 1967, p. 80-81 (grifos nossos).

pelo acaso e sobre o qual Mário lançaria sua rêde de simpatia, num pecado profundamente humano o de utilizar uma alma dentro de um jogo de interesses, com um desrespeito inconsciente, liderado pela necessidade de consumir uma atitude. Sua atitude naquela noite seria fundamentalmente o desrespeito: inicialmente por si mesmo, se desnudaria, daria razão a que pensassem o que sempre escondera. Não que dentro dêle não residisse um príncipe violentamente tentado a tudo o que o envergonharia, mas porque o manietara até então, dominara seu grito, comandara suas cavalgadas. Agora revelaria o falcão dêste príncipe, o que lhe vai no ombro como um símbolo de caça, e se perderia na floresta e enfrentaria os pantanais, com as trompas desabaladas e os cascos das cavalgadas violentas e céleres – assim corria sua alma naquele recurso de sofrimento²²⁴.

O trecho começa diferente do modo como Ismael apareceu anteriormente: ao invés da negativização de suas qualidades, ele é descrito como desenvolto, inteligente e expressivo. Se agora ele aparece como um indivíduo que merece admiração, respeito e até pode ser desejado por alguém, devemos nos lembrar que Ismael agora não é mais um inimigo, é um instrumento para Mário²²⁵, sua situação mudou. Infelizmente, para a personagem, a expressão de sua sexualidade continua no mesmo lugar: ela é desrespeitosa, pois demonstrar para os outros seus desejos é motivo de vergonha, era como ser visto nu. Então, logo em seguida, ele utiliza uma analogia bem interessante para o desejo sexual: a do príncipe caçador. Esse príncipe que vem sendo manietado para que a relação com Rafael pudesse continuar²²⁶. Seu sofrimento é evidente diante desse ato, manietar o desejo é como ferir a si mesmo, a analogia se estende, pois é como se Mário estivesse sofrendo com as censuras dadas a seu próprio desejo. Ele é parte integrante de sua psique, portanto, parte integrante de seu próprio corpo. Por isso os ataques incessantes contra o sexo entre homens ferem tanto os sujeitos homossexuais: a sexualidade é parte integrante do modo como as pessoas percebem suas próprias identidades, seus corpos físicos e, por extensão, o sentido que dão às suas experiências no mundo. Enquanto subestimarmos a importância do desejo e da sexualidade na vida humana, a sua presença constante, continuaremos a sofrer com a violência ignorante e estúpida dos que se pretendem puros e alheios dessa experiência. O

²²⁴ AYALA, Waldir. *Um animal de Deus*, 1967, p.136. (grifos do autor)

²²⁵ Assim que Mário termina de se vingar de Rafael, portanto, ele logo diz para Júlio que se esqueceu do rapaz. De qualquer modo, não muda o fato de eles terem se relacionado sexualmente.

²²⁶ Essa figura especificamente é o indicativo da negativização que move o romance, o assunto central do nosso capítulo 3.

modo talvez mais cruel dessa violência seja quando, cansados de ouvir o mesmo refrão heterossexista, os homossexuais passam a agredir a si mesmos em um poço sem fundo de agonia e culpa.

Podemos observar, portanto, que o romance de Walmir Ayala contém pontos muito díspares e ambivalentes com relação à questão do homoerotismo como prática de resistência. Ao mesmo tempo em que o autor atinge lugares importantes para a questão da homossexualidade como vivência possível e legítima, ele reduz essa possibilidade com a repetição insistente de lugares-comuns católicos, como os pecadores, a culpa e a manutenção da família heteronormativa. É certo que o movimento perpetrado por Mário, sua insistência em manter uma relação com um homem casado, — uma relação que suscita a todo o momento o homoerotismo como prática sexual — anuncia uma proposta de resistência que não consegue se manter diante de tantos discursos homofóbicos.

Essa é, de todo modo, uma leitura parcial e fragmentada, pautada por uma teoria e um ponto de vista distantes da época na qual Ayala escreveu. A ideia de homofobia, por exemplo, constitui o discurso nacional brasileiro, sendo tomada como natural. É absurdo exigir, portanto, que a obra de Walmir Ayala apareça como precursora da denúncia e defesa de um movimento pró-LGBT que mal tinha começado a existir. Por outro lado, entretanto, conforme podemos ver em alguns trechos citados, muitos movimentos de leitura dentro dessa obra são férteis para as discussões de masculinidade, religião e homoerotismo. Nossa tentativa aqui, além daquela de alinhar o homoerotismo e a obra de Ayala, foi a de levantar essas questões e colocá-las à prova, nos aproximando de uma tentativa do olhar homoerótico, construindo alguns sentidos possíveis dentro dessa obra. Devemos nos lembrar também, conforme nosso próprio entendimento do que sejam as formas de resistência, que Ayala abriu um espaço de fala de uma experiência erótica que existia em frangalhos pelos discursos. Um dos posicionamentos de Moreira (2017) é essencial para entendermos isso:

Assim, recapitulando, se há uma necessidade por parte de autores homossexuais de perscrutar a própria identidade através da escrita, o resultado desse processo pode mostrar uma imagem predominantemente negativa do que significa ser gay e da própria homossexualidade, algo que resulta do modo generalizado como a sociedade tratava o sujeito homossexual. Por outro lado, esse estatuto marginal abre também a

possibilidade para que esses mesmos autores explorem estilos alternativos em seus textos, que vão, muitas vezes, traduzir a atitude de desafio de padrões que a homossexualidade representa diante de um mundo que a rejeita²²⁷.

Os pontos aqui demonstrados contra a própria sexualidade no livro de Ayala apontam que ele foi mais vítima dos discursos e da homofobia propagada em seu tempo do que responsável por ela. Seu estatuto de marginalizado, conforme diz Moreira, é o que permite que seu texto seja povoado de tantas qualidades únicas, movimentos de estilos, e da própria presença da religiosidade para se pensar o homoerotismo. Esse foi o seu desafio, como sujeito homossexual e escritor, que agora se prolonga através de sua obra. Basta, finalmente, observarmos como a retórica católica movimenta outras partes desse mundo.

²²⁷ MOREIRA, Daniel da Silva. *Escritas de si e homossexualidade no Brasil: os diários de Lúcio Cardoso, Waldir Ayala e Harry Laus*, 2017, p. 267-268.

Capítulo três
UM ANIMAL DE DEUS

3.1 Um romance fragmentado

Conforme pudemos observar até agora, o romance *Um animal de Deus* é recheado de características que o tornam singular quando se trata da questão da homossexualidade. Sua organização estrutural também não deixa a desejar, já que é uma fonte inesgotável de recursos que o relaciona a alguns dos romances mais conhecidos da literatura brasileira e estrangeira. Nesta seção especificamente, falaremos dessa organização e de suas características em relação ao foco narrativo, ao tempo e ao espaço, e de como essas características estão ligadas à retórica católica.

O romance como um todo é organizado ao redor, desde sua segunda página, do início e do desenlace da relação entre Mário e Rafael. Antes mesmo de sabermos quem são as personagens e o que as motiva, o romance já revela o seu final:

Ali, no quarto, àquela hora, relembrando, sabia acima de tudo que perdera Rafael, tão depois. Perdera não da maneira fácil de quem interrompe, ardil que o amor muito estrutura, mas perdera por golpe radical, tudo o conduzia a abandonar o outro e tudo (muito antes) o conduzia a morrer nêle. Assim, quando a luz se abateu em sua pele, de olhos cerrados, um gemido escapou de sua bôca, um gemido moribundo, como se o Arcanjo estivesse revoando a atmosfera de seu quarto modesto, e pousando como um riso a asa da eternidade em sua carne. Era isso que sentia, isso que lhe ficara daquela última e enorme experiência de amor. Sabia que a última experiência neste terreno é sempre a maior, tão contrariamente ao refrão popular que determinava o primeiro amor como o mais fundamental. E aí estava: admitia os muitos amôres. E o último sempre sobrepujando, logo sendo de uma certa forma o único, pois nada mais nos resta do que repudiar o que foi preparação, indício, projeto, de uma forma definitiva de ser. E êste último sucedimento emocional parecia esgotar-lhe todas as correntes vivas da alma. Lembrava as palavras de Ana: “A nossa vida inclui três fases: a da educação do corpo, a da construção sôbre o amor, a da preparação para a morte.”²²⁸

Essa antecipação anticlimática, o nosso moderno *spoiler*, não anula o efeito do andamento da narrativa. Na verdade, isso a movimentava. É a antecipação do deslance, sempre colocado como o horizonte do romance, que organiza os fatos. Como ele se inicia pelo seu fim, tudo é relatado de modo que ele se revele. Sendo o romance um gênero por excelência

²²⁸ AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*, 1967, p.10.

que lida com aquilo que já ocorreu, o verbo central dessa obra é aquele apontado no início do trecho, “relembrar”. Talvez seja redundante mencionar o papel central que a memória tem ao longo da narrativa, mas as técnicas de memória, caras aos oradores medievais, oriundas da teoria ciceroniana presente em *De inventione* e no *Rhetorica ad Herennium*, nos trazem de volta à retórica. Conforme podemos interpretar a memória através da seleção memorialística proposta pelos retóricos, é permitido dizer que a narrativa não se constrói num fluxo ininterrupto de memórias²²⁹ que apreendem os fatos *exatamente* como eles foram percebidos ou sentidos pela personagem. O termo *seleção* não é ocasional: a memória é fonte de poder, é seletiva por natureza, em sua dicotomia com a face daquilo que escolhemos esquecer. É a partir dessa seleção que exercemos esse poder, escolhendo os argumentos necessários para que uma história se apresente de modo coerente. O narrador admite isso quando se refere às condições nas quais Mário reconstruía sua história:

Agora, nesta recordação remota, os fatos apresentavam-se a Mário aureolados de uma estranha luz. E os diálogos vinham não mais com as palavras do instante, eram outras as palavras, temperadas por uma pausa de agonia. No seu pensamento misturava-se a imagem com o sofrimento, e disso resultava uma terceira natureza de conflitos, o que a distância isolava permitindo uma crítica e, até, uma filtragem. Ficavam de cada momento de relação, as necessárias palavras, os necessários diálogos, tudo o mais se esvaía como detalhe temporal entre as malhas de jôgo já decidido e acabado²³⁰.

Podemos concluir, portanto, que a história é contada através da perspectiva enviesada de Mário, que se transfigura seja por motivos emocionais, técnicos ou ideológicos. O narrador nos diz de uma necessidade, “as necessárias palavras”, que por sua vez, pode ser interpretado como a própria necessidade narrativa, sua imposição econômica que nos diz que é impossível que toda a vida seja incluída numa história.

Ambos os trechos indicados até agora parecem apontar para uma rememoração que busca o livramento, o término de uma história que nunca termina, a cicatrização²³¹. Mário

²²⁹ Apesar de esse ser um artifício aplicado aos romances do início do modernismo de expressão inglesa, que encontram seus expoentes com Joyce, Woolf e Faulkner, esse ainda é um artifício utilizado para criar a impressão de se experienciar a memória por dentro.

²³⁰ AYALA, Waldir. *Um animal de Deus*, 1967, p. 71.

²³¹ Em certo momento, o narrador diz: “[...] E de tudo saberia apenas do gosto de perder, perder todos os dias, em todas as horas, perder. Para recuperar muito depois (este momento de revisar a emoção era recuperar noutro plano)”. AYALA, Waldir. *Um animal de Deus*, 1967, p. 90.

quer terminar a história através de sua ficcionalização. É um dos paradoxos da escrita que encontram seu equivalente máximo em Proust: sua história só pode começar assim que ela termina. Se Mário fosse o escritor desse romance, ele jamais poderia escrever enquanto sua história acontece, pois ele é um sujeito da rememoração. Como um prenúncio do avanço que a Psicanálise faria na literatura brasileira, Mário só pode começar a contar assim que o acontecimento deixa de habitar o desconhecido de seu inconsciente, lugar do trauma e do não-simbólico. Recoberta de linguagem, portanto, de sentido, a história vem à tona²³². O sentido dado a essa história, ao evento, através da seleção memorialística, é o nosso objetivo principal. Por ora, é possível dizer que o romance *Um animal de Deus* é a tentativa de Waldir Ayala de encenar essa reconstrução.

Podemos concluir que Mário, por um lado, busca dar sentido ao que ocorreu em seu encontro com Rafael, e assim, terminar efetivamente a história, mas também busca encontrar seu próprio modo de lidar com sua identidade que se quebra a partir desse encontro. Se podemos falar em termos de “amor”, como uma potência metafísica, a epígrafe do livro de Maurice Blanchot, *A comunidade inconfessável*, é um bom ponto de partida: “O beijo dos amantes destrói a sociedade”. É nesse livro que Blanchot, respondendo a Jean-Luc Nancy, coloca o amor como a experiência de descentramento absoluto, perda de si e perda da linguagem²³³. Muito mais do que “explicar” a história de Mário, o olhar de Blanchot nos permite ver como a narrativa só pode ser construída *a posteriori* da experiência, já que esta coloca o sujeito em desligamento com suas crenças e sua identidade provisória. Tanto que a união dos amantes, conforme Rafael muito bem pressentiu no final do romance, “destruiria” a sua relação com a sociedade patriarcal. Para Mário, essa relação não só consumiu sua crença nos adágios de Ana, como o lançou em diversas atitudes que ele jamais pensou em tomar. Outro detalhe interessante é que, quando se fala em termos de amor, a vida econômica desaparece. As únicas personagens que possuem uma profissão em toda a narrativa são Júlio, Rafael e Teresa. Todos os outros

²³² Essas colocações foram feitas com base no texto de Freud “Além do princípio de prazer” (1920), em que o analisando, por constituição natural de seu inconsciente, é fadado a repetir seus traumas para que eles possam ser trazidos ao consciente. Cf. FREUD, Sigmund. “Além do princípio de prazer”, 1920, p.121-178.

²³³ BLANCHOT, Maurice. *A comunidade inconfessável*, 2013, p.48-57.

parecem ter sido alienados dessa vida, como se ela, efetivamente, não acrescentasse em nada na realidade poética que é a construção de suas vidas.

De qualquer modo, muito pode se desconfiar dessa lembrança. Em primeiro lugar, Mário fala a todo o momento de culpa, como se buscasse alguém para responsabilizar pelo seu estado de solidão e destino de abandonado. Seja colocando essa responsabilidade sobre si, ou sobre Rafael, ela nunca encontra efetivamente um recipiente, porque, por um lado, quando se trata dessa experiência de arrebatamento, esse recipiente não existe. Não se pode responsabilizar o desejo, dada sua natureza trágica e irremediável. O tom do romance segue exatamente pela via da tragédia inevitável. O que isso tem a ver com a estrutura da obra? Ora, é a posição de Mário em busca do responsável pelo desejo, oscilando sobre ele próprio e sobre o outro, que é um lugar retórico. É, digamos, uma falsa modéstia, lugar-comum que encontramos longinquamente na poesia romana²³⁴. Talvez nem precisássemos ir tão longe: falsa é também a modéstia que advoga em favor de Bento Santiago, em *Dom Casmurro*. É o lugar da *humilitas*, que passa a ser um *tópos* de favor e sinal de caráter quando é adquirida como valor pelo cristianismo. Essa é uma posição similar que ele adquire ao se rebaixar diante de Rafael, por isso a negatização da homossexualidade pode ser lida como um motor propulsor da narrativa, pois é uma posição também retórica. Nos momentos em que ele assume total responsabilidade pela relação que estabeleceu com o Arcanjo, Mário nega-lhe o direito de resposta aos seus avanços e isso se dá, por um lado, por medo da resposta que o outro lhe daria. Ao dizer que apenas ele foi o único responsável por sua relação, ele se nega a assumir a responsabilidade de que talvez tenha se apaixonado por uma pessoa terrível e violenta, mas também que tenha perdido alguém que possivelmente o amava²³⁵. Ao expor seu sofrimento, do qual não pode ser responsabilizado exceto por ser homossexual, caso que encontraria voz no público homofóbico, Mário busca encontrar não só a aquiescência de seus “ouvintes” como também a de Rafael. Como todos nós, ele é defensor de seu próprio caso, mas sem querer se implicar em um conflito de interesses, parece se distanciar desse lugar. Isso tudo, certamente, pela escrita de Waldir Ayala, que por um lado, também elimina a responsabilidade do desastre da homossexualidade, que, ao

²³⁴ Podemos citar, a título de referência, os epigramas de Marcial. Cf. WOOLF, Greg. “Writing poverty in Rome”. In: *Poverty in the Roman World*, 2006, p.83-100.

²³⁵ Cf. AYALA, Waldir. *Um animal de Deus*, 1967, p.135-136.

contrário do que advogam os religiosos e os médicos, não possuía traços indelévels e determinados, portanto, com um destino definido²³⁶. Se Mário fosse responsável por sua solidão por ser bicha, o final do romance seria punitivo e, ao contrário do que era comum para os brasileiros de meados do século XX, é profundamente positivo e libertador. O que a narrativa demonstra, entretanto, é que a responsabilidade do isolamento e da culpa internalizada que Mário sente é dos outros que irão julgá-lo lá fora, caso ele e Rafael fiquem juntos:

— Teu coração... — disse-o num gemido. Rafael suspirou. Mario prosseguiu: “Como pulsa”. Rafael moveu-se numa inquietação fugaz: “Estamos fugidos”. Mário esmoreceu:
 — Não por muito tempo. Depois tudo será como antes. Você já pensou, enfrentar um mundo que agora dorme, e que logo se erguerá como um monstro pré-histórico, a cauda fumegante e arrasadora, o sorriso ácido, a podridão e a morte. — Passando a um tom que pedia misericórdia acrescentou: Pagaremos caro por isso²³⁷.

A podridão, a acidez, a vergonha, e, portanto, a morte, não vem diante da condição de homossexual, mas sim da condenação social. Essa condenação é o que a personagem não parece suportar, tanto o seu desejo de esconder sua condição de homossexual. O uso da palavra “morte” nesse trecho não é simbólico, é literal: Mário falava de um isolamento e um desprezo que se igualam à morte. É uma morte social. É contra isso que Rafael se defende ao se separar de Mário. Esse talvez seja o sentido do percurso dessa narrativa: uma luta constante contra a culpa que, pela insistência diabólica da sociedade, se enraíza dentro dos homossexuais, envenenando lentamente suas vidas. O contraponto dessa culpa é a potência insistente do desejo, que sinaliza possibilidades de ser para esse sujeito, levando-o a se movimentar de seu lugar de autoflagelamento.

A narrativa seria muito simples se estivesse apresentada apenas nos termos da história da culpa e do desejo da personagem principal. Conforme pudemos ver no segundo trecho sobre a lembrança, existe uma terceira pessoa que acompanha Mário bem de perto e lhe empresta a voz em alguns trechos. O foco narrativo desse romance, assim como a

²³⁶ A peça *Nosso filho vai ser mãe* é trabalhada nesses termos. A personagem Otávio, como um mártir, decide seguir seu propósito de ser mãe até o fim da peça, mas ao longo da obra é assaltado pelos discursos homofóbicos que tentam destruí-lo e fazê-lo se envergonhar de si mesmo.

²³⁷ AYALA, Waldir. *Um animal de Deus*, 1967, p.88. Esse trecho, inclusive, é parte da longa cena em que Mário e Rafael estão à sós no apartamento.

personagem principal que lhe serve de perspectiva, é cheio de momentos intrigantes que o fundem por diversas vezes ao que Mário está experimentando.

A primeira vez em que o narrador dá sinais claros de sua presença, quando interfere deliberadamente na história, é durante um dos vários *flashbacks* que Mário introduz em sua narração: “(Lembrou-se agora, lembrando o que se passara e que aqui se transcreve, das palavras do Arcanjo para Ana — contadas por esta muito depois. [...])”²³⁸. Até essa página, somos levados pelo narrador como o olhar de uma câmera. A terceira pessoa que narra esse romance pretende se passar despercebida até esse momento. Entretanto, ele não é apenas um observador distante e crítico, afastado da matéria observada: a narração entra dentro de Mário e é por esse interior que o mundo é contado. Definitivamente, as impressões internas e plásticas da personagem sobre o mundo é que emolduram o olhar da narração. Diferentemente do narrador em terceira pessoa que se posiciona o mais longe possível para ver melhor, a obra de Walmir Ayala é construída sobre o oposto dessa posição: ele se posiciona o mais perto possível para ter outro olhar²³⁹.

A elisão de pronomes pessoais, as longas descrições de cenas pelo olhar da personagem e diálogos internos de Mário misturados a essas descrições nos permitem ler que a intenção é de que a história seja vista e experimentada pelo olhar dessa personagem. O problema que isso cria é que, por muitas vezes, o narrador se mistura com a própria narrativa. São construções como “transcreve”, “vejamos”²⁴⁰ “somos levados”²⁴¹, que deslocam o narrador para dentro de sua própria narração. Sua participação é duvidosa, pois ela oscila do distanciamento até a efetiva participação naquilo que é narrado, demonstrando conhecimentos que, se considerado a partir da terceira pessoa, causam um efeito de inverossimilhança na obra:

Rafael apenas ouviu. Havia em seu rosto aquela sutil marca de satisfação do dono consciente. Aquela alma que se externa assim, humildemente, era sua, estava em suas mãos, podia decidir pela sua alegria ou pela sua

²³⁸ AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*. 1967, p.22.

²³⁹ Cf. SANTOS, Luiz Alberto Brandão. OLIVEIRA, Silvana Pessôa. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*. 2001, p.4-10.

²⁴⁰ Cf. AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*. 1967, p.74.

²⁴¹ Cf. AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*. 1967, p.47.

tragédia. Bastava escolher o fato com o qual decidiria o momento. E tinha pena, muita pena. Sinceramente não queria que Mário sofresse²⁴².

Não estamos aqui questionando a liberdade de um autor de mudar as modalidades pelas quais seu narrador pode assumir em uma obra literária. O caso é que, se o narrador, durante todas as cento e quarenta e três páginas anteriores a essa, sustentava a narração através do olhar interno de Mário e de todos que lhe eram próximos (todas as outras personagens e suas motivações são relatados através da relação que elas têm com a personagem principal), como ele saberia, ultimamente, sobre a piedade de Rafael? Nada, ao decorrer do romance, nos aponta para a verificação desse fato pelo olhar de Mário. O que nos é apresentado até ali é uma leitura de Rafael através da narrativa de Mário, ao contrário deste, que se pretende mostrar “inteiro” para nós através dessa mesma narrativa.

Podemos dizer então que, se as intromissões no interior de Rafael não são um deslize da narração, são conjecturas. Outra colocação feita pelo narrador, ainda sobre Rafael, é feita páginas depois²⁴³, em que uma descrição do efeito que o afastamento de Teresa causa na personagem é feita detalhadamente. Mas Mário estava a quilômetros de distância de Rafael naquele momento e não poderia saber o que o outro sentia. Esses detalhes em que o narrador parece saber muito mais do que nos revela ao decorrer da história aponta para dois caminhos diferentes: ou se trata de conjecturas, ou a narrativa é construída para que o narrador seja visto de outro modo além daquele em que ele se apresenta. De qualquer modo, narrador e narração se misturam de uma forma muito peculiar, muitas vezes, parecendo involuntário, como se fosse muito mais um efeito do olhar microscópico lançado sobre Mário do que uma construção deliberada. Esse efeito é curioso, pois parece que é a personagem Mário que está no controle da narrativa, efetivamente, e não uma terceira pessoa que lhe serve de “trans-escriptor”.

Poderíamos ainda questionar qual o sentido desta “transcrição”. Porque é interessante para o narrador que ele esteja incluído em sua própria construção narrativa, demonstrando que o seu papel era o de transcrever a história? Como ele transcreveria a história se, efetivamente, o tempo da enunciação é a rememoração de Mário dentro de seu quarto,

²⁴² AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*, 1967, p.148.

²⁴³ Cf. AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*, 1967, p.160.

muito distante dos fatos ocorridos? Onde está essa terceira pessoa que assim transcreve a história de Mário, que nos convida a observar certos fatos e nos inclui, por muitas vezes, dentro das agruras sofridas pela personagem? Essas perguntas paradoxais podem ser resolvidas, certamente, se atribuirmos ao narrador uma valoração ambivalente: um único narrador em terceira pessoa não poderia exercer essas funções nesse romance, pois ele inclui a si mesmo dentro da narrativa, participa dela. Porém, um único narrador em primeira pessoa também não seria suficiente, pois a história se apresenta em terceira pessoa, alguém que está sempre a observar e “transcrever” a história para o leitor. Poderíamos tratá-lo como uma entidade teórica distante daquilo que escreve, uma função oriunda da teoria literária, mas a história se apresenta de modo que essa entidade não se comporte só como uma função teórica, mas como também uma função literária. O narrador de *Um animal de Deus* é, talvez, um pouco como alguns narradores mais modernos, uma espécie de “meta narrador”. Ao mesmo tempo em que ele avança em sua própria função “extra ficcional”, digamos, em sua função teórica, ao se incorporar dentro de seu produto, apontando traços da enunciação dentro do enunciado, o narrador aponta, num infinito palimpsesto, o funcionamento da própria narração. É uma narrativa sobre uma narrativa. O trecho seguinte é exemplar para explicar o que tentamos dizer:

A noite prosseguia sôbre Mário, como um lenitivo dentro da rememoração. De onde vinha aquela paz dentro da qual tantas vêzes ensaiamos a morte? E como se amava a noite, como êle amava a noite! A noite íntima, a noite ajoelhada e muda, a noite muito mais acordada que o dia, muito mais participante. Só numa noite assim, e pedindo que não acabasse a não ser com a última palavra de sua história, Mário cumpriria seu remorso. Sim, querer ser feliz e não poder, acarreta um doloroso remorso. Remorso da fragilidade, da impotência diante de um dom que nos é exigido por nascimento, para o qual somos lançados com muitas decepções e quedas, mas que, realmente, é o que de mais urgente apela dentro do mundo em que nos locomovemos, e que tem a exata dimensão das nossas ânsias²⁴⁴.

Esse é um dos trechos que nos permitem apontar que a função do narrador extrapola sua condição extra ficcional, para se tornar uma função também ficcional que é

²⁴⁴ AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*, 1967, p.54.

ficcionalizada²⁴⁵. Aqui, e em diversos outros momentos em que ele retorna ao tempo da enunciação, em que Mário rememora a história que nos conta, a narração também se implica dentro dessa rememoração, pois é a ela que ele deve acompanhar, é seu ritmo que dá o tempo, o início e o fim da própria enunciação. O que o narrador nos diz é que sem a história de Mário, não haveria narrativa, pois sua função específica é narrar uma narração. Não podemos nos esquecer que é essa rememoração, a segunda narrativa, que, no trecho acima, invade a enunciação e coloca os termos na primeira pessoa do plural. Temos então um narrador que conta uma história de outro narrador, cada história se refletindo uma na outra.

É possível, portanto, dizer que Mário pode ser o narrador desta história, exercendo a função de narrador de modo tanto teórico quanto ficcional. Mário como narrador não só responde a todas as nossas perguntas anteriores, como explica as conjecturas, os usos da primeira pessoa do plural e seu conhecimento profundo das personagens. Mas então por que Mário não conta a história em primeira pessoa? Por que a separação entre a personagem e o narrador é tão clara? Agora nos permitimos fazer nossas próprias conjecturas: se Mário fosse o narrador, nós desconfiaríamos demais de sua própria posição. É parte de sua retórica, aquela que constrói a tragédia fatal de sua história, que ele não pareça narrar a própria história²⁴⁶. É certo que podemos ver momentos em que ele assume as ambiguidades de sua narração, mas isso é feito pela voz terceira do narrador, que, convenhamos, falha miseravelmente em ser neutro. Toda a seletividade, toda a responsabilidade da narrativa, passaria, portanto, pelo crivo do narrador que, em sua infinita comisseração, escolheu o lado de Mário, que abdica do seu direito de contar sua própria história e o delega a outro. O narrador de um romance é fonte de poder, capaz de influenciar e enganar, pois é através dele que se fala e se ouve. Ele é o aedo. Por isso, para que a história seja verossímil, ou neutra, Mário não deve ser o narrador, e ao mesmo tempo,

²⁴⁵ Essa função não é única da obra de Ayala. Diversos narradores, principalmente aqueles em primeira pessoa, exercem essa dupla função que é teórica e ficcional. Talvez seja uma generalização muito exagerada, mas todos os narradores são, por sua vez, “meta narradores”, assim como toda a literatura, é, em partes, “meta literatura”.

²⁴⁶ Em certo momento, inclusive, encontramos o trecho seguinte, que não é marcado como uma fala de Mário: “[...] Como dar asas a uma inclinação que me envergonharia, em virtude das circunstâncias, exatamente diante do homem que vem pregar a espiritualidade e a redenção. [...]”. Cf. AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*, 1967, p.45.

só ele poderia sê-lo. A primeira pessoa a se interessar, a dar dignidade e valor à narrativa de Mário é seu narrador misterioso. Por esse motivo ele não pode se comportar como um narrador “analista” ou um narrador “antropólogo”²⁴⁷. Podemos inferir que a função ficcional desse narrador é dar um olhar atento, portanto, digno, para a narrativa de Mário. Nós, por outro lado, não estamos aqui para acusar ninguém de narrar ou não narrar, apenas observar as possibilidades que essa obra nos permite apontar.

Sobre o tempo no romance, conforme vimos até agora, ele não é menos complexo ou simples do que a figura do narrador. A linha temporal se inicia, assim como sua narração, pelo fim. Mário está em seu quarto, é assaltado por um sentimento familiar que o religa à história com Rafael. Dentro dessa linha, temos o primeiro retorno à história de Rafael e um segundo retorno, anterior ao epicentro do romance, que remonta a uma personagem que até agora foi ignorada: Frei X. Felizmente, esse não é um problema de memória nosso: o Frei será importante quando entrarmos na argumentação sobre a retórica. Ele é o contraponto de Mário, que discute questões litúrgicas com essa personagem através de cartas. Sua importância também é relevante na questão do tempo e da memória, pois é através das leituras das cartas de Frei X que Mário intercala a narração dos encontros de Rafael. De certo modo, as cartas do Frei são um retorno ao tempo de sua própria narração como personagem, mas ao mesmo tempo, é uma ponte intermediária para o tempo da narrativa.

Um dos grandes detalhes temporais dessa narrativa, portanto, é seu excesso de *flashbacks*. Pensando, por assim dizer, muito mais do que os romances que já se iniciam no passado, esse romance possui, efetivamente, os três tempos da vida humana²⁴⁸: o passado, representado pela história de Rafael, o presente, representado pela narração de Mário, e o futuro, a promessa advinda do desfecho do romance. De certo modo, entretanto, o passado é presentificado pela narração, trazido à tona como um tempo vivo, de modo que o presente fica atolado entre sua própria temporalidade e é parcialmente anulado pela invasão da

²⁴⁷ Conforme veremos ao final deste capítulo, o narrador também elide as respostas epistolares de Mário para outra personagem, no caso, Frei X, o que corrobora a intenção de salvaguardar a imagem da personagem, mas demonstra sua implicação direta na história.

²⁴⁸ Se observarmos bem, o ponto mais longínquo que a narrativa recua é o da infância de Mário, quando este tinha quatro anos. Esse recuo, na verdade, interfere pouco na construção temporal estabelecida entre os dois tempos principais da narração: o passado com Rafael e o presente sem ele. Cf. AYALA, Waldir. *Um animal de Deus*, 1967, p.14.

memória. Walmir Ayala constrói de tal modo essa memória excessiva que, dificilmente, como leitores, nos vemos livres dela. Não fosse a insistência do narrador em demarcar o retorno ao presente pelos usos do “relembrar”, o presente seria absolutamente abolido. Essa parece ser mais uma demarcação prática²⁴⁹, de modo a clarear os retornos e os *flashbacks* do que uma decisão puramente estética, no sentido de efetivamente confundir as noções temporais.

É certo observar que a narração de Mário, por um lado, dura apenas uma única noite, a noite em que ele decide rememorar os onze meses que passou ao lado de Rafael. A narrativa, por sua vez, dura muito mais do que isso, indo a um tempo remoto em que Mário conhecera Frei X, até o final em que decide, de vez, sobre sua sexualidade²⁵⁰. Esse tempo do romance é impossível de ser identificado, visto que Mário apenas conta o tempo em que esteve ao lado de Rafael. Sua relação com o rapaz, na verdade, é o que viria a lhe dar um sentido da passagem do tempo. Não seria inoportuno pensar nas colocações que Barthes faz com relação à figura do “Ausente” em seu *Fragmentos de um discurso amoroso*:

Devo infinitamente ao ausente o discurso da sua ausência; situação com efeito extraordinária; o outro está ausente como referente, presente como alocutário. Desta singular distorção, nasce uma espécie de presente insustentável; estou bloqueado entre dois tempos, o tempo da referência e o tempo da alocução; você partiu (disso me queixo), você está aí (pois me dirijo a você). Sei então o que é o presente, esse tempo difícil: um simples pedaço de angústia. A ausência dura, preciso suportá-la. Vou então manipulá-la: transformar a distorção do tempo em vaivém, produzir ritmo, abrir o palco da linguagem (a linguagem nasce da ausência: a criança faz um carretel, que ela lança e retoma, simulando a partida e a volta da mãe: está criado um paradigma). A ausência se torna uma prática ativa, um afã (que me impede de fazer qualquer outra coisa); cria-se uma ficção de múltiplos papéis (dúvidas, reprovações, desejos, depressões). Essa encenação lingüística afasta a morte do outro [...] Manipular a ausência, é alongar esse momento, retardar tanto quanto possível o instante em que o outro poderia oscilar secamente da ausência à morte²⁵¹.

²⁴⁹Dentro destas praticidades, podemos incluir a seletividade do narrador e dos fatos narrados. Sabemos o esforço de se narrar uma vida por inteiro, se é que isso é possível; portanto, não descartamos a seletividade como um desses recursos práticos utilizados apenas para tornar o romance possível. Por outro lado, não descartamos a possibilidade de se utilizar um recurso prático de modo retórico e estético, fazendo com que o romance adquira sentidos outros dentro dessa própria seletividade.

²⁵⁰ Excluimos desses retornos um que diz respeito à história de Ana, que, ilocalizável, parece remeter a um tempo anterior mesmo à história de Mário. Cf. AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*, 1967, p.106-107.

²⁵¹ BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*, 1981, p.29.

No romance, portanto, apenas o passado faz sentido para Mário, que ele relembra para trazer significação para seu presente insustentável²⁵², conforme diz Barthes. O encerramento, a cena em que Mário renasce nu, é o resultado dessa rememoração, sua identidade reencontrada, o presente recuperado. É através do esforço exercido pela memória, pela citação literária do excerto do livro de Marcos, pela leitura, que resulta em seu corpo nu visto como a possibilidade infinita de um futuro ainda por vir. O seu movimento de rememoração, entretanto, é a manipulação da linguagem manifesta através da narrativa, a efervescente tentação de uma ausência causada por Rafael, mas também de sua presença significativa que movimenta a linguagem. Pensando como personagens, caso Mário e Rafael terminassem juntos, esse romance perderia o motivo de ser, pois não haveria a ausência significativa.

Essa disposição temporal também se relaciona intimamente com a natureza trágica do romance. É de Edwin Muir a colocação sobre a temporalidade nos romances ingleses que os alinham com uma qualidade dramática:

[...] No romance dramático em geral a articulação do espaço é vaga e arbitrária. Londres pode estar a mil milhas de distância de Wuthering Heights ou Casterbridge. [...] *Wuthering Heights* e *The Return of the Native*, pelo contrário, escondem aquela porção da Inglaterra que fica além da cena concentrada de sua ação; o mundo exterior é fantasmal e remoto e as figuras incontáveis que o povoam são completamente esquecidas, extinguidas, como se a intensidade e rapidez com que o tempo se consome na ação as tivesse destruído também²⁵³.

O tempo da narrativa se consome rapidamente, destruindo não só o espaço exterior, tudo o que não lhe interessa, como também dá ao romance o tom dramático que Muir cita no trecho acima. Não é necessário mencionar que Waldir Ayala foi um escritor prolífico de peças de teatro. Essa aptidão para o teatro invade inexoravelmente o romance, lhe conferindo a rapidez e concisão necessárias para que seja possível lhe dar uma visada dramática, excetuando-se, certamente, o final. Em comparação com algumas de suas peças,

²⁵² O próprio romance parece tecer um comentário sobre a ausência no seguinte trecho: “[...] Esta presença que se retraía. A ausência não: era a liberdade de melhor imaginar, de esperar já esquecido das verdadeiras condições de renúncia, era um evocar desligado que tudo permitia” (AYALA, 1967, p.76). Esse comentário se encontra diretamente com a proposta de Barthes sobre a linguagem que se dirige à ausência-presença do objeto amado.

²⁵³ MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. 1928, p. 37.

especificamente *Nosso filho vai ser mãe e Quem matou Caim?* e *Quatro peças em um ato*, a única diferença é o final trágico. Os diálogos excessivamente rebuscados e as ações intimistas estão presentes tanto nas peças quanto no romance aqui estudado. Os diálogos, inclusive, constituem grande parte das ações deste romance, tanto os internos, quanto aqueles entre as personagens. São eles que dispõem não só a passagem do tempo, mas indicam que a história foi cuidadosamente montada para adquirir um tom retórico. Os seus aspectos dramáticos são essencialmente ligados ao tratamento do tempo: a rápida passagem dos encontros entre Mário e Rafael, os sofrimentos expostos e aqueles também suprimidos além do avanço inexorável das condições que existiam entre as duas personagens. Podemos observar esse tratamento do tempo, o seu avanço rápido, que cria momentos em que a temporalidade da enunciação é elidida, quanto às condições dramáticas, resultantes dessa elisão, com o seguinte trecho:

A revelação do amor deu-se quando descobriu que havia pessoas com as quais poderia desfrutar todo o seu segredo e todo o seu destino. E estas pessoas sempre lhe fugiam entre os dedos, sempre. Foi isto o que lhe veio à mente naquela tarde quando viu Rafael na livraria. Deveria evitar? Sabia que desde a primeira troca de olhares já estava fatalizado, sabia que iria se arrastar até o fim do caminho para manter aquele difícil edifício armado sobre o mistério. Sabia que tudo se dissociava entre eles – o tempo ornado de seu precioso pó, o suor dos outros, aquela luz que acende e marca o princípio da noite – sabia que nisto tudo estava o ovo do amor, fremindo de seus monstruosos prenúncios de paraíso. E de saber arriscava. Deveria evitar? (Agora, depois de passado o momento da visão podia perguntar-se) Mas como evitar, se o primeiro olhar desvendou tudo e lhe entrou pelos ouvidos uma primavera impetuosa²⁵⁴?

A noção de fatalidade é oriunda das tragédias que conhecemos, dado sua característica inevitabilidade. Outra característica central para essa perspectiva é o desejo que arrebatava Mário e parece deixá-lo indefeso diante de suas próprias escolhas. Um desejo tão inexorável como a tragédia. As ideias religiosas também integram o andamento deste tempo: não é por acaso que toda história cristã é teleológica, ou seja, caminha ansiando encontrar seu próprio fim. É no trecho acima também que podemos ver a passagem do tempo abolida, tanto do presente como do passado. As ações que preenchem o tempo são diluídas pelo excesso de intimismo presente na narração, que faz com que seja impossível

²⁵⁴ AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*, 1967, p.15-16.

sentir essa passagem. Os dias não estão colocados um após o outro, e dificilmente as ações são concatenadas por uma ordem lógica, exceto nos diálogos e em certas “cenas”²⁵⁵. Cada um desses eventos que guiam o leitor no fluxo temporal é entrelaçado com um retorno ao presente, o que aumenta a sensação de desamparo e solidão que a personagem experimenta, pois não parece haver ancoragem segura dentro da torrente memorial. O tempo dilacerado por diferentes percepções da realidade serve a esse propósito: dissolução das noções de referencialidade e historicidade. Algumas datas, especificamente as das cartas de Frei X, servem muito mais para demarcar a passagem do tempo da relação entre Mário e Rafael do que efetivamente apontar algum instante fixo no decorrer da narrativa. Por outro lado, essas datas são ainda mais perturbadas por aquela que encontramos na última página: 1962, que tanto pode se referir ao tempo em que o narrador terminou sua “transcrição”, ao tempo em que a história com Rafael terminou, ou quando Walmir Ayala terminou de escrever o romance. De qualquer modo, nunca saberemos exatamente²⁵⁶.

O espaço, por sua vez, acompanha seus outros dois elementos em níveis de complexidade. No romance, o espaço é transfigurado de diversas formas pela psicologia mutante de Mário. O primeiro que podemos notar logo imediatamente é que, por vezes, ele desliza de acordo com o estado emocional da personagem. Esses espaços são genéricos apenas quando não estão efetuando nenhuma função adjetiva para o mundo que persegue Mário: o quarto da personagem é comum, a livraria onde encontra Rafael é comum, as ruas do Rio de Janeiro são comuns. São espaços genéricos, mas universais. O espaço, por um lado, é toda uma extensão de Mário, mas que só ganharia significação com a chegada de Rafael:

Ao deixar a livraria, depois de trocas de idéias sobre literatura, a bôca ansiosa de tantos estilhaços de verdade remota, depois de falar de gente e de ouropel literário, parecia que o mundo era outro. Então viu mesmo o mundo. Nunca as calçadas tiveram aquela densidade sob seus pés. Nunca reparara na fisionomia das pessoas naquele momento. A hora da tarde, escurecente, pondo um azul triste sobre as fachadas dos prédios interiormente iluminados, tudo vibrava ao redor de Mário e êle não sabia

²⁵⁵ O trecho em que Mário e Rafael estão juntos no apartamento é um bom exemplo para se retomar aqui. O movimento de andamento é feito como se fosse, definitivamente, uma cena de teatro e cada ação é relatada cuidadosamente. Cf. AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*. 1967, p.82-89.

²⁵⁶ As cartas, por sua vez, estão datadas de modo obscuro, como 2 de setembro de 195... e uma outra do ano de 1958.

o que fazer com a sua emoção desencadeada. Começar, seria começar a sofrer, sabia. E já começara a começar e a sofrer²⁵⁷. [...]

É apenas a partir deste instante que todos os outros espaços vão ser preenchidos pelas percepções de Mário e deixam seus lugares mundanos: ele acende a luz do próprio quarto, vendo sua condição de *maudit* refletida nos objetos que o cercam²⁵⁸; a livraria é povoada de escritores e da diversão de um lançamento²⁵⁹, a cintilação do mar em sua espera por Rafael²⁶⁰, enfim, em diversos momentos ao longo do romance, a “luz” que Mário atribui ao rapaz ilumina o espaço ao seu redor.

O que ocorre, por outro lado, quando Rafael está ausente, é o absoluto obscurecimento desses espaços, que são dominados pelos sentimentos de culpa de Mário, tornando o ambiente sufocante e insuportável. É o que acontece em suas andanças pelas ruas noturnas recheadas de morcegos, habitadas apenas pelo sentimento de morte e que ele só encontra um término quando encontra seu amor. São esses sentimentos de abandono que aparecem destilados contra o presente de sua situação, ao se preparar para narrar efetivamente a história com o Arcanjo:

Ainda uma vez viu os objetos familiares, e eles já não o eram. Cada livro, o cavalo de gesso, mesmo o crucificado, pareciam saber de seu novo momento, e da instantaneidade com que Mário os aboliria da sua vida, se preciso fosse. Para estar nu e só, para entrar no novo reino sem mais nada que o seu ardor, de se desprender como nunca de tudo o que o dividia diante do tempo, de não necessitar mais escolher por ter um único dom. Então Mário desprezou em silêncio aquele mundo de quatro paredes. E o silêncio recíproco das coisas destilou amargo ácido contra seus olhos desencantados²⁶¹.

Conforme pudemos ver, principalmente no trecho anterior, a representação do espaço ganha privilégio sobre a representação do tempo. A passagem do tempo é sinalizada como um efeito da memória e da necessidade da narrativa, enquanto o espaço domina grande parte da expressão dos sentimentos de Mário, sobrepujando o andamento lógico das

²⁵⁷ AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*, 1967, p.17.

²⁵⁸ Cf. AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*, 1967, p.21-22.

²⁵⁹ Cf. AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*, 1967, p.28-31.

²⁶⁰ Cf. AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*, 1967, p.67. De algum modo, a água parece exercer uma função simbólica nesta obra, já que acompanha Mário em diversos momentos singulares de sua narrativa. Infelizmente, esse é um viés que exigiria um desvio muito grande de nossa análise, mas sua aparição não passou despercebida.

²⁶¹ AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*, 1967, p.23.

características temporais. As impressões espaciais da personagem só não eliminam completamente a noção temporal do romance por causa das demarcações práticas que apontamos anteriormente, sendo elas responsáveis por dar uma espécie de direção para o leitor. No trecho citado anteriormente, Mário passa dos modos temporais de presente e passado através das impressões marcadas pelo espaço, indo de seu desprezo do presente para que possa retornar ao passado de modo a encontrá-lo definitivamente. São os vãos entre os parágrafos e a ausência da marcação de capítulos — a própria organização gráfica do espaço — que inclusive será a partitura central da passagem do tempo. Os verbos, principalmente, são os responsáveis por causar essa passagem, quando Mário “viu” os objetos no presente, soube que eles não lhe diziam respeito caso desejasse recuperar o passado com Rafael. Mesmo assim, os objetos não são imediatamente abolidos e ainda sobra um espaço para que ele reflita sobre sua situação de silêncio e abandono, para enfim decidir exercitar sua memória.

Por sua variada proeminência, o espaço se configura de modos tão específicos que, infelizmente, para uma análise satisfatória, seria necessário que todo esse estudo fosse apenas sobre esse aspecto do romance. Podemos separá-lo, entretanto, em três diferentes categorias principais que estruturam a grande parte de sua configuração ao longo da obra²⁶². A primeira configuração que podemos apontar são os espaços que chamamos de “espaços de Rafael”. São esses lugares e imagens que são modificados pela memória de Mário e da presença do sentimento que ele sentia pelo rapaz. É o espaço do “[...] interior das Igrejas vazias, só a lamparina do sacrário acesa, a proteção ardendo [...]”²⁶³; é a sala de Ana com Mozart e as pétalas de rosa²⁶⁴; são as ruas onde aqueles “[...] que choravam nas casas cerradas, os que se abraçavam numa paixão inexplicável, os que sorriam abandonados na loucura mansa das cadeiras de balanço em salas sem calor, todos se despediam sem saber.”²⁶⁵. Mário inclusive chega a admitir em certo ponto que:

[...] Sim, Rafael dominava o mundo com seu simples estar – se passava por uma paisagem logo a paisagem toda vibrava porque êle estava ali, então a paisagem era realmente uma paisagem nova, e as árvores cresciam

²⁶² Não queremos dizer com isso, obviamente, que outras seleções não podem ser feitas.

²⁶³ Cf. AYALA, Waldir. *Um animal de Deus*, 1967, p.24.

²⁶⁴ Cf. AYALA, Waldir. *Um animal de Deus*, 1967, p.39.

²⁶⁵ Cf. AYALA, Waldir. *Um animal de Deus*, 1967, p.60.

e todos assistiam a êste crescimento, surprêsos, sem saberem que é porque êle estava ali e movia o mundo. Tôdas as paisagens, sem êle, eram paisagens mortas, era difícil adivinhar o sentido das águas e das árvores, das pedras e da poeira, dos homens tristes e das mulheres silenciosas, quando êle não estava²⁶⁶.

Por mais que Mário admita que Rafael conferisse sentido ao seu mundo, grande parte desses espaços que são significados por sua presença não são tão repletos de beleza como ele parece demonstrar. Todos possuem um elemento decadente, enfermo ou negativo. É a sensação agridoce de que algo está fora do lugar ou, talvez por causa da homossexualidade que Mário critica tanto em si mesmo, de que aquilo não deveria estar acontecendo. Apesar da paz que é possível encontrar mesmo no trecho acima, com as árvores crescendo e a paisagem vibrando, Mário ainda admite que ela seja também povoada de homens tristes e mulheres silenciosas. A mistura de elementos negativos com as sensações de prazer que a personagem sente são as características principais desse grupo de espaços ao longo do romance.

A segunda categoria de espaços que podemos identificar contém, diferentemente da primeira, os espaços que chamamos de “espaços de Mário”. São os espaços que se constituem de modo a representar a solidão e o abandono da personagem. Esses espaços são o seu quarto cheio de objetos insensíveis, já citado aqui; as ruas escuras cheias de morcegos mortíferos²⁶⁷; o mar revoltado cercado o bar na cena de ciúmes²⁶⁸; é a boate “L’Escale”, que recebe os seus convidados num espaço quase vazio e que se funde com a outra boate onde Mário e Rafael discutem os últimos momentos de sua relação²⁶⁹. Todos esses espaços são organizados ao redor da existência da personagem principal como homossexual e dos sofrimentos que essa experiência lhe trouxe. Eles serão transfigurados apenas ao final, quando, terminada a rememoração, Mário retorna ao presente e se reencontra. De qualquer modo, os freqüentadores desses espaços, mesmo que localizados em lugares de classe média, eram majoritariamente as “criaturas da noite”, habitantes marginalizados que, em busca de diversão, perambulavam sem destino no Rio de Janeiro

²⁶⁶ AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*, 1967, p.163-164.

²⁶⁷ Cf. AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*, 1967, p.13.

²⁶⁸ Cf. AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*, 1967, p.81-82.

²⁶⁹ Cf. AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*, 1967, p.137-146.

dos anos 60. São esses elementos que Rafael ressalta durante o diálogo com Mário antes do desfecho do romance:

Mário cortou o pensamento de Rafael:

— Em que está pensando?

— Nada de especial — como uma violeta dobrada e roxa a atmosfera se fechava, a música de dança reuniu alguns pares no meio da sala, vultos mal se movendo num ritual que tinha muito mais de tristeza do que de diversão — “Isto é o amor, continuou Rafael, mulheres jovens com velhos ricos e desabados. Êste silêncio, o brilho dos olhos dos ratos, e elas consentindo até o fim. O que é que nós estamos fazendo aqui²⁷⁰?”

Esses espaços podem representar o fim das forças do desejo que atraiu Mário para Rafael. Eles são a anulação desse movimento e o sinal de decadência das próprias vontades morais que as personagens buscaram manter ao longo do romance. Povoados de espaços vazios, de seres com vidas marginalizadas e esquecidas, os dois rapazes começam a se distanciar, pois começam a perceber incongruências de suas proposições e investidas. São também parte desse segundo grupo a cena em que a mãe de Rafael discute com Mário no teatro, o consultório de dentista que é o último espaço ocupado por Teresa e todos os outros espaços esvaziados de sentido metafísico e de descrições poéticas.

É através da oposição entre esses grupos de espaços que Ayala engendra uma espécie de retórica, expressando a diferença que existe entre a vida de um sujeito marginalizado e a de outro que consegue viver dentro daquilo que se entendia por normalidade. Dentro dos espaços marginais, encontramos lugares-comuns como o obscuro, a furtividade, a decadência, a culpa, enquanto que nos espaços modificados por Rafael, encontramos elementos que o religam ao esplendor, à liberdade, ao desejo ou até mesmo a uma vida “normal”, como era o espaço de seu emprego e o restaurante onde se encontrava com Mário. Essa retórica é expressa no romance através do conflito de Mário que se sente preso aos grilhões da moralidade heterossexista enquanto experimenta de modo fragmentado o que poderia lhe ser dado caso fosse livre para viver como desejaria. Esse é um dos embates centrais do romance que pedem especificamente o auxílio de uma leitura retórica dos argumentos que Mário relaciona ora em favor de sua liberdade, ora contra ela. Não é por acaso que Ayala utiliza a espacialidade para opor essas duas vidas: são os *topoi* que irão

²⁷⁰ AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*, 1967, p.146.

caracterizar especificamente cada um desses espaços, desde a toalha branca na mesa do restaurante, até a música francesa tocada em uma vitrola. Os *topoi* utilizados são aqueles nos quais o próprio contexto de Ayala estava acostumado, por esse motivo eles perpassam tanto o contexto da vida de um homossexual, quanto a de um sujeito que vivia fora dela, entre a sociedade heteronormativa. A religiosidade excessiva de Mário, por exemplo, é entendida como uma marca tanto negativa, que o castra, quanto positiva, que lhe permite se relacionar com Rafael de um modo a descobrir o seu próprio desejo sexual. Por isso o excesso de Cristos crucificados e igrejas decadentes, que são imagens incessantes do erotismo e do sofrimento da personagem.

O último grupo de espaços que conseguimos identificar são os espaços cristãos. Eles podem ser associados tanto ao primeiro grupo quanto ao segundo, mas especificamente configuram um grupo de espaços que são montados a partir do uso de imagens religiosas. Esses espaços estão relacionados tanto à retórica católica, quanto à identificação da personagem principal com certos dogmas da religião cristã. Fazem parte desse grupo o quarto de Mário, espaço da intimidade dividida com as cartas de Frei X; a casa de Ana, povoada de santos e de altares²⁷¹; a Igreja abandonada²⁷²; o confessionário²⁷³ e a cena do apartamento com Rafael. Esses espaços podem ser entendidos como uma rede de pontos que fazem uma grande malha pelo romance inteiro. As falas de Mário, o apelido de Rafael, o modo como ele fala com Frei X, todo o romance é, por sua vez, um espaço cristão. Mas ao invés de se afirmar puramente no modo de um dogma, esse espaço, continuando a utilizar a metáfora da malha, é sempre feito e desfeito, pois a relação com Rafael, que inicia esse movimento, não é vivida em sua plenitude, não dá a confirmação que Mário espera quando afirma que alcançará a eternidade através de seu amor pelo outro²⁷⁴. Por isso Mário, em certo momento do romance, diz as seguintes palavras:

(Ah, beijá-lo, beijá-lo. Como? Seria o mesmo que erguer o véu do rosto de Cristo morto e beijá-lo: quando menino Mário tinha horror à imagem de Cristo morto exposto aos fiéis na Sexta-Feira da Paixão. Horror por amor, porque era gravíssimo aquêle corpo deposto, e ter que beijá-lo era como entrar na tumba com êle. Assim era o Arcanjo, tocar-lhe tão

²⁷¹ Cf. AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*, 1967, p.113.

²⁷² Cf. AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*, 1967, p.110.

²⁷³ Cf. AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*, 1967, p.98-101.

²⁷⁴ Cf. AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*, 1967, p.39.

fundamente, ou seja, com os lábios, com os lábios que “gostam” mais do que tudo a carne amada, com os lábios que já usara tanto, para tanto amor fortuito, com os lábios que pousaram em tantas carnes, com tanto ardor, e que geraram tão ansiosamente sob tanta fúria, com estes lábios, ressuscitá-los, naquela face reta e altiva. Renascer... renascer²⁷⁵ ...) [...]

Desta forma, a organização espacial cristã que, por ora, nos permite apontar a confirmação de dogmas, mas por outra, a negação dos mesmos, é resultado da própria relação estabelecida com Rafael que, no fim, encena os dogmas frustrados. Mário não encontra possibilidade de manter as crenças religiosas diante do desejo que sente pelo rapaz e, ao tentar localizá-las ao redor dele de modo que elas não se frustrem, acaba falhando. Essa falha pode ser expressa pelos espaços religiosos que remontam tanto ao desejo anulado, quanto à crença de Mário em sua relação pura com Rafael. Por isso encontramos no trecho acima os dois lados opostos da moeda coexistindo: a sacralidade de Cristo e sua humanidade putrefata, o desejo que é equivalente ao horror, os lábios indignos que anseiam o amante, um beijo desmerecido, lembrança triste de um conto de fadas malfadado, mas que é capaz de um milagre. Essas são montagens tradicionais de oxímoros presentes em grande parte na poesia barroca, que, juntamente com o paradoxo, utilizam imagens díspares para formular um conceito novo. Todo o romance, por sua vez, parece apoiado dentro de uma dança paradoxal constante, que une termos ambivalentes numa mesma equação.

De todo modo, os espaços ainda contêm diversas variantes que poderiam ser analisadas independentemente em cada caso, apontando para outros caminhos interpretativos. Nossa tentativa aqui, por um lado, foi o de explorar minimamente o modo como essa estrutura literária se organiza dentro do romance, articulada com a temática religiosa. Entendemos a complexidade de cada um desses elementos, de suas fontes inesgotáveis de sentido, mas também a ausência de um momento para se deter em cada um deles de modo muito detalhado prejudicaria nossa análise da retórica católica. São essas breves observações, portanto, que abrem nosso movimento para dentro das figuras retóricas do romance de Walmir Ayala.

²⁷⁵ AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*, 1967, p.94-95.

3.2 Um animal de Deus

Conforme vimos até agora, o romance de Walmir Ayala é repleto de inventivas interessantes. Seu tratamento do foco narrativo, do tempo e do espaço não deixa dúvidas de que essa foi uma obra arduamente trabalhada em cima de questões profundas sobre as funções da linguagem na literatura. Deixamos para essa seção, porém, o tratamento dado às figuras antropomórficas presentes ao longo de grande parte do texto. Elas são oriundas de uma questão enraizada no próprio título do romance: um animal de Deus. É com esse título que daremos início às observações que elencarão um grupo de imagens de animais em comparação às figuras humanas que perpassam essa obra.

A expressão “animal de Deus” não parecia ser utilizada de modo recorrente pelos cariocas nos anos 60. As poucas instâncias encontradas nos arquivos da Biblioteca Nacional Digital referem-se a um texto de Walmir Ayala, outro de Rosa Cass que cita uma fala do autor e um conto de Carlos Drummond de Andrade. Caso a expressão fosse utilizada de modo mais recorrente, outras instâncias teriam surgido durante a pesquisa. Podemos concluir, portanto, que é tanto uma expressão focada mais em seu aspecto literário do que cotidiano, encontrando sua funcionalidade plena apenas quando utilizada na escrita²⁷⁶. Em um conto publicado na seção infantil do *Jornal do Commercio* em 1963, intitulado “O macaco”, Walmir Ayala utiliza essa fórmula do seguinte modo:

[...] Foi aquêlo urro de acordar a floresta inteira. Até pensaram que era o fim do mundo. Só o homem não se apurou. Envolveu a mão queimada do estranho bicho em folha de bananeira, espremeu frutos silvestres em cima, logo a dor havia passado. Isto fêz com que o triste animal de Deus ainda mais se afeiçoasse ao homem. Era de se ver aquela massa escura e viva contemplando o homem, perto de sua casa, de seu fogo, de seu jardim. Contemplando o homem como que enfeitado²⁷⁷.

²⁷⁶ Escolhemos dizer “escrita” aqui, pois, outro trecho em que Ayala utiliza a expressão é uma crítica de arte publicada sobre a obra de Antonio Maia, com autoria de Rosa Cass. Reproduzimos aqui o trecho que a autora faz referência em seu texto: “Está aqui, na totalidade de uma mensagem forte e inadiável, como o depoimento de um homem das cavernas que, de repente, viu o animal de Deus e o retratou”. Cf. CASS, Rosa. “A fase azul de Antonio Maia”. *O Jornal*, 2 nov. 1968, 2º caderno, p.3.

²⁷⁷ AYALA, Walmir. “O macaco”. *Jornal do Commercio*, 7 jul. 1963, 3º caderno, p.2.

A expressão parece, conforme podemos ver no trecho acima, indicar uma espécie de animal infeliz e desafortunado. Drummond se assemelha no modo de utilizá-la²⁷⁸. Ambos os textos indicam, por sua vez, apenas animais não-humanos, ou bichos. A utilização da preposição junto com o substantivo pode remontar a uma relação de posse, autoria ou origem, porém, nenhuma dessas características estava em questão no contexto apresentado acima. Podemos concluir então que a expressão toda aponta para um conceito ou imagem que difere completamente de sua construção gramatical.

Os casos apresentados no romance complicam ainda mais essa construção, pois, em diversos momentos, elas não se referem apenas aos bichos, mas também às pessoas. Especificamente, na verdade, todos os casos da expressão “animal de Deus” só se referem às pessoas, para várias outras instâncias onde a expressão poderia ser utilizada, apenas o termo “animal” ou suas variantes é apresentado. Podemos iniciar, portanto, um primeiro movimento que nos permite ler que, decididamente, Walmir Ayala opera uma reavaliação da condição humana através do uso dessa fórmula. De certo modo, a própria expressão “animal de Deus” contém em si uma dissonância, já que os dois termos são equidistantes na liturgia cristã. Aos animais pertence o mundo terreno, a violência e todos os impulsos que geralmente qualificamos como “primitivos” ou “naturais”, ao passo que o segundo termo, Deus, estaria completamente livre. É crível supor que, ao se referir ao paraíso, “animal” é o último termo que alguém associaria ao divino católico²⁷⁹. É certo que Deus, segundo a retórica cristã, é a origem e a fonte de todas as criaturas vivas, inclusive os animais nos quais os homens estão incluídos. Porém, ao associar as duas oposições numa mesma expressão, Ayala aproxima a própria divindade cristã de suas criaturas imperfeitas, nos lembrando que, acima de tudo, nós somos os *animais* e viemos dele, pertencemos, nos refletimos naquele que nos criou. A relação entre os dois termos na expressão é de disparidade. Ele evoca a responsabilidade divina na própria criação, num jogo de espelhos muito semelhante ao que acontece entre Mário e Rafael, evocado pela pintura de Michelangelo.

²⁷⁸ ANDRADE, Carlos Drummond de. “A luta”. *Jornal do Brasil*, 4 mar. 1975, caderno B, p.5.

²⁷⁹ Excetuando-se os animais divinos aos quais a figura de Deus aparece ligada numa relação analógica, relacionados diretamente com a tradição judaica, como o Leão de Judá e o cordeiro.

Essa oposição certamente não é muito nova para nós, pois, em seu cerne, é também a oposição entre o racional e o irracional, o impulsivo e o controlado. Deus como a causa da racionalidade e da felicidade humana é uma das bases do pensamento kantiano²⁸⁰. Essa relação entre o divino e o perfeitamente compreensível contra a obscuridade do mal e do incompreensível é tão antiga quanto se consegue alcançar na memória. A fórmula de Ayala, portanto, ao ser associada aos homens, opera uma torção que mistura as duas noções, o bem e o mal, a razão e a emoção, em uma única imagem: o lado animal dos homens, responsável pela insensatez, junto com o lado divino de Deus, responsável pela racionalidade aguda, se fundem nos seres humanos como qualidades ambivalentes que expressam uma natureza volátil e instável. O próprio sentido da fórmula, incapaz de se confirmar tanto na razão quanto na emoção, se estende para a configuração das próprias personagens, que, em alguns momentos, expressam tanto agudeza no pensamento racional, quanto a ferocidade dos desejos humanos. Essa fórmula, portanto, define a natureza humana para Waldir Ayala, que é a da pura ambivalência e conflito entre dois lados desiguais e opostos. De certa forma, a humanidade é a síntese do divino com o animal, por isso sua qualidade maior é a indefinição. Não é por acaso, portanto, que a expressão é acompanhada de um artigo indefinido no título, pois é assim que ela evoca todo esse sentido. Ayala busca, por sua vez, como é possível identificar em seu estilo grandiloquente, um modo de definir a legião de seres que habitam esse mundo; característica presente nas obras literárias de tom dramático e trágico, que buscam reproduzir a infinidade do mundo dentro de cenas mais densas.

Existe, entretanto, um certo problema em ver essa generalização, pois, se observado de modo mais preciso, a expressão “animal de Deus” é utilizada, na verdade, apenas para definir dois únicos personagens: Mário e Rafael. É possível, portanto, ler essa expressão tanto no sentido literal, como viemos tentando fazer até agora, como no sentido metafórico. Para isso, devemos observar o modo como ela é utilizada especificamente no romance:

Ali estava, o esboço de barreiras que muito dificilmente se transporiam. Em princípio, para Mário, a ordenação sacerdotal fundava um muro de diferenciação, em definitivo. Não podia, ainda que encarando os sentimentos imediatamente humanos de Frei X, manter com êle o tom de diálogo tão ansioso. Aquêlo homem tinha a marca de um destino incomum, aquêlo homem ouvira um apêlo diante do qual só o amor se

²⁸⁰ KANT, Immanuel. *Crítica da razão prática*, 1959, p.245-257.

altera com equivalência. Aquêlê homem jurara em têrmos indissolúveis, pois o Ouvido imutável jamais duvidaria do grave jugo. Aquêlê homem se propusera a abandonar tudo para ser um apóstolo. Como lhe vinha agora pedindo uma reconciliação concessiva com a pequena relação de socorro? De uma certa forma nauseava-se daquele apêlo, quem era êle para interferir num terreno de eleição divina, sem um apoio nesta seara. Teve vontade, em verdade, de chamar Frei X à sua obrigação com uma intransigência cruel. Mário estava ali, no chão do mundo, pobre animal de Deus rugindo mistérios mais do que pesados para a sua mesquinha condição temporal. Mas Frei X estava com a fonte do mistério, bebendo nela não como quem deve inventar sôbre, mas como quem tudo deve saber pela comunhão consentida²⁸¹.

É lícito pensar, a partir do trecho acima, que existe uma oposição severa entre Mário, o referido “animal de Deus”, e Frei X. Em primeiro lugar, tudo que pertence efetivamente ao humano é dado como qualidade de Frei X, ao passo que Mário fica não só habitando no mundo dos animais, como pertence à sua espécie, pois é capaz de “ruminar” assim como outros bichos. O que nos chama mais a atenção, porém, é que Mário é um “pobre” animal e os mistérios com os quais deve lidar são muito mais complexos do que sua própria existência. Se a expressão fosse utilizada para se referir a toda a espécie humana, como viemos dizendo até agora, porque Frei X não é parte desse grupo? E Ana, Lídia, Teresa, Júlio e Ismael?

O que complica ainda mais os sentidos flutuantes dessa expressão é quando Mário utiliza o termo²⁸² para se referir a Rafael. A primeira vez que isso ocorre é em uma conversa com Júlio, momentos antes de eles serem interrompidos por Ismael: “— Nunca mais — isto vinha numa desolação mansa. — você não leu esta carta? Se êle não fosse um animal de Deus seria um santo, e não seria de ninguém, de ninguém.”²⁸³. Nesse caso, podemos inferir que, ao contrário do que ocorre com as outras personagens, Mário iguala sua condição à de Rafael quando os conecta por uma expressão muito específica e que, por sua vez, é o título de todo o romance. É certo que o autor deu um destaque para o uso dessa expressão especificamente e, não por acaso, utiliza-a para se referir aos dois personagens

²⁸¹ AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*, 1967, p.28.

²⁸² É interessante pensarmos em como, no trecho citado anteriormente, é o narrador quem fala do animal de Deus e durante todos os momentos seguintes, apenas Mário utiliza o termo de modo específico.

²⁸³ AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*, 1967, p.79.

que são o centro da trama. Mais uma vez, no diálogo em que Mário discutia a relação destruída entre Rafael e Teresa, ele faz referência novamente à sua expressão ímpar:

[...] Se eu confesso, a mêdo, as pequenas ternuras que me pisam a memória, logo seu olhar lampeja, e é contra ti. Só que ela não ousa dizer tudo o que pensa porque sabe que eu te amo como a um animal de Deus. Então o meu silêncio faz com que ela silencie. Existe Ana, também, Com ela é fácil, de uma certa forma é a única pessoa que eu amo a par de ti. Ela vê tudo. No sábado em que passaste lá em casa, depois que foste embora, ela me disse: “pela primeira vez eu senti ciúme de alguém em relação a ti... tu nem pisavas o chão”. Mas a sua piedade pelo meu sofrimento faz com que me diga coisas que nem sempre eu quisera ouvir, que tudo passa, que o que importa é o amor, que as pessoas nos escapam fatalmente e que criamos sôbre elas um mundo inventado pela nossa necessidade. Mas ela não sabe que no momento, e desde o meu nascimento, jamais pude “tocar” com tanta segurança um animal de Deus com tal pelagem, tua pelagem de divindade, tu que és ateu e tens o Espírito dentro de ti, e nem sabes disso. Mas eu sei disso, e por isso não me queres perder definitivamente, ninguém renunciaria à possibilidade de se saber eterno, ainda mais tendo nascido, como tu, com tão gloriosa forma²⁸⁴...

É certo que, em comparação com o conto “O macaco”, a expressão utilizada por Ayala nos trechos anteriores adquire outros sentidos. Entre os quatro usos no romance, três são utilizados para Rafael de modo positivo, o outro, por sua vez, é utilizado de modo negativo para Mário. O que podemos inferir é que a expressão indica uma especificidade que pertence apenas a essas duas personagens. Em Rafael, ela designa beleza e santidade, em Mário, animalidade e insignificância. Quando Mário diz “[...] eu te amo como a um animal de Deus” ele extrapola o sentido da própria expressão, reorganizando-a em um sentido metafórico. A personagem talvez se remeta diretamente à sua própria condição que, anteriormente, seria a de uma criatura miserável e pobre. É essa equação que nos permite dizer, portanto, que os animais de Deus, são, especificamente, os homossexuais. Mesmo que a personagem Rafael não se veja dessa forma, é possível interpretar que o romance o coloca nesse lugar como uma diferença reconhecível que parte da construção feita por Mário.

Na primeira instância, Mário se refere à sua própria condição incognoscível, estabelecendo relação direta com a expressão, na segunda, ele designa Rafael como um desses animais e, por isso, ele não é um santo e nem pode sê-lo, conseqüentemente ele pode

²⁸⁴ AYALA, Waldir. *Um animal de Deus*, 1967, p. 155.

ser de alguém. Na terceira é que o sentido parece mais aparente, e Mário, resignado, não pode senão colocar a expressão de modo distante, já que tem a confirmação de que Rafael não é, efetivamente, um animal de Deus conforme ele supunha. Por esse motivo que as expressões contínuas sobre a desilusão do amor e do mundo criado como expectativa aparecem. A última expressão, por outro lado, já se distancia completamente do sentido que ele atribuía a ela anteriormente, restando apenas a qualidade animal-divino da expressão como modo de se referir a Rafael. O que permanece curioso no último trecho, entretanto, é que Rafael não quer se separar de Mário justamente porque este, ao “inventá-lo” de outro modo, muito melhor do que ele realmente é, lhe transforma as perspectivas da vida completamente. O caso mais contundente, entretanto, é que, se tomarmos a expressão como metáfora da homossexualidade, da qual Rafael permanece ignorante por conveniência, é que este se interessou pelo modo como aquele o via como objeto de desejo, portanto, como outro homossexual. Podemos dizer, portanto, que os três primeiros usos do “animal de Deus” podem ser equacionados como fatores de equivalência, já que Mário os utiliza para igualar suas condições além das dos outros, até mesmo de Frei X, que mesmo sendo homossexual, era dotado de outro tipo de conhecimento que o livrava dos tormentos pelos quais Mário era obrigado a atravessar. O último uso parece tanto uma tentativa desesperada da personagem de ainda alcançar o amante, ou de finalmente resignar-se em separá-lo de sua esfera. Não devemos nos esquecer, por outro lado, que Mário nunca pronunciou a palavra “homossexual”²⁸⁵ durante o romance e é permitido inferir que ele não se considerava como os outros, por isso a necessidade de utilizar uma expressão diferente. De certo modo, Mário e Rafael se tornam esses belos animais, terríveis em suas condições solitárias de desejo ignorado.

Colocando os termos da expressão “um animal de Deus” em uma perspectiva retórica, é possível perceber que o embate entre as naturezas humanas e animais se intensifica, pois ela foi o cerne da discussão cristã que buscava definir o homem após as revisões feitas nas proposições apresentadas pela cultura greco-latina. A expressão, por sua vez, não busca anular completamente a relação do homem com a natureza, sua ligação

²⁸⁵ O uso específico dessa palavra por Frei X, uma das personagens principais do romance, será explicitado no final do capítulo 3.

inerente aos instintos animais, mas, por outro lado, ela diferencia esse ser dos outros, pela relação estabelecida com o “feito à sua imagem e semelhança”. A criação do homem e seu destino, sua função para/no mundo, são os pontos principais da liturgia cristã que diferenciarão esse ser dos outros feitos por Deus. Apesar de o título do romance possibilitar a designação de qualquer animal da criação, a epígrafe nos leva diretamente às questões que o autor buscava trabalhar em sua obra:

Que animal é o homem
dormindo sôbre a espuma
do seu tempo restrito?
Que animal agachado
sôbre as lenhas domésticas
nos fumos e nas pétalas
de jasmineiros claros?
Que animal é o homem
partindo para a noite
alimentando o monstro
de seu morrer pulsante?

Que luz flui amorável
do coração do homem
e às vêzes mata o homem?
Que amor é o que revela
o homem para o homem²⁸⁶?

É nos termos dessa epígrafe, portanto, que o animal de Deus se revela como o homem, mas também propõe uma discussão sobre suas qualidades evocadas pela liturgia cristã: tanto o amor, que é qualidade divina, como também a violência, sua metade animal. Para Ayala inclusive, o amor e a violência não estão dissociados, são faces da mesma moeda, colocados numa dicotomia que pertence a esse ser que só pode encontrar sua essência enfrentando as consequências de sua própria condição. Por um lado, essa é uma descoberta impossível se seguirmos as colocações da epígrafe, já que só se pode entender a sua própria essência quando se entra em contato com ela mesma.

Independentemente do caminho que escolhermos seguir daqui em diante, as figuras animais não param apenas no título. O que sabemos é que, definitivamente, existe uma oposição no romance entre o humano e o animal que se relaciona tanto com a questão da homossexualidade vista como comportamento fora do padrão, ou seja, que por sua

²⁸⁶ AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*, 1967, p.7.

condição marginal é forçado a recorrer à selvageria, quanto com as figuras da retórica católica, que se ligam diretamente a um tipo de concepção do humano em contraste ao animal. É de dentro dessa oposição que a narrativa desvela um verdadeiro bestiário diante dos nossos olhos, que coloca qualidades animais nos homens, fazendo-os transcender suas qualidades básicas, ao passo que focaliza outras qualidades nos bichos, fazendo-os se tornar criaturas mais mundanas. É muito importante lembrar que Ayala publicou diversos livros infantis em que os animais eram os personagens principais, conforme pudemos ver no conto “O macaco”. Sua percepção da vida natural e de suas implicações com os seres humanos, as analogias sempre presentes, as construções metafóricas, não podem ser tomadas como mera coincidência, já que ele parecia considerar os bichos como temas dignos de seu trabalho literário.

Por motivos práticos, iremos separar as imagens do romance da seguinte forma: aquelas que se referem aos seres humanos e, do outro lado, aquelas que se referem aos bichos. Dessa forma, conseguiremos comparar o processo plástico utilizado por Ayala em ambos os casos e derivar dessa comparação um sentido mais preciso com sua proposta artística, sem nos esquecermos das questões ligadas à retórica e ao homoerotismo.

Inicialmente, iremos apresentar algumas das imagens animais que aparecem ao longo do romance. A primeira delas, que nos salta aos olhos, é a aparição frequente dos morcegos. Eles formam uma linha de sentido que perpassa todo o romance e, por sua vez, são um dos animais mais significativos para a narrativa. Os morcegos nos são apresentados logo no início da trama, quando Mário retorna para casa após o encontro com Rafael:

Aquela era uma rua de muitos morcegos. Os morcegos rondam as amendoeiras e a noite os engole sem gosma. A morte devia ser assim, pensou. Sempre pensava na morte, em seus momentos graves, bons ou maus. [...] Caminhava dentro da noite, guiado pela nova emoção, e em que coisas se baseava para isso? em que terreno? Um encontro, uma troca de simpáticos S.O.S., um consentimento de diálogo — daí forjara um mundo de ânsias e imaginações que quase o ebriava. Não, voltou-se, o que o ebriava naquele momento era o perfume das rainhas-da-noite na rua deserta, tudo estava parado no silêncio apenas sacudido por veludosos morcegos entre os densos remansos de fôlhas²⁸⁷.

²⁸⁷ AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*, 1967, p.13.

Os significantes ao redor da imagem do morcego nos parecem muito familiares, próximos daqueles evocados por imagens recorrentes do animal. A associação mais recente, e mais próxima dessa construção, é a do filme *Dracula* (1931), dirigido por Tod Browning, que associa a personagem de Bram Stoker com a transmutação em morcego. Depois que o ator Bela Lugosi se transforma em morcego, esse animal nunca mais será o mesmo. Sua figura será sempre associada às características dos vampiros, sendo também transfigurada para as doenças que a mordida do morcego pode transmitir²⁸⁸. A noite e a morte são significantes, portanto, esperados para serem associados ao morcego. O que ocorre, porém, é que a essa imagem, Ayala adiciona outros significantes que a desenvolvem além dessa concepção mais previsível. Os morcegos retornam momentos seguintes no romance em duas sentenças diferentes: “Mas ali, dentro da noite, lembrando o conhecimento de algumas horas antes, vendo os morcegos em seu exercício de interpretação da morte, Mário foi longe [...]”²⁸⁹; e: “Naquele tempo o sexo era uma asa sombria adejando sobre sua vida.”²⁹⁰. Muito mais adiante, nos momentos finais da narrativa, Ayala arremata a imagem geral que lançou ao longo do texto:

[...] Haviam conversado tão sensatamente sobre a irrealidade (e, porque não dizer, anormalidade) daquela situação, e Mário concordara com tudo, com tudo. E como não concordar? Mas uma coisa era discutir, iluminar logicamente um conflito, e outra era se lançar à inevitabilidade dêle, depois, sentir em carne própria, sem palavras, o punhal agudo da decisão separando as carnes: os Arcanjos de um lado, os morcegos de outro. E nunca mais regressar a esta tentativa de intromissão de um lado a outro, para uma troca de bens; a beleza que salva, pelo amor que revela²⁹¹.

Aos sentidos da morte e do isolamento da noite, Ayala associa a “asa sombria” do morcego em oposição aos Arcanjos. De certa forma, ele elabora a imagem do morcego a um nível análogo, fazendo com que este surja, por sua vez, como uma imagem dos homossexuais e de suas vidas marginalizadas. Essa associação com o marginal e detestável não é tão distante daquela feita, por exemplo, por Gustave Doré, em suas ilustrações do

²⁸⁸ Em alguns estudos mais contemporâneos, o vampiro é associado à homossexualidade. Cf. LIMA, Dante Luiz de. “Vampiro, o duplo do demônio: da literatura para a tela do cinema sob o olhar de Francis Ford Coppola”, 2012, p.165-187.

²⁸⁹ AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*, 1967, p.14.

²⁹⁰ AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*, 1967, p.15.

²⁹¹ AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*, 1967, p.173.

Paraíso Perdido, de John Milton. São nessas ilustrações, para diferenciar o anjo do demônio, que Doré retrata as figuras luciferinas com asas de morcego. A obra de Milton pode nos ajudar a esclarecer o modo como os morcegos são vistos por Ayala em sua construção: é no poema épico do autor inglês que Lúcifer é visto, pela primeira vez, como vítima da violência divina. Sua humanização daquilo que foi vilanizado ao longo da história cristã é similar ao processo que Ayala produz ao redor da significação dos morcegos que, por sua vez, em similaridade com as vidas dos homossexuais, se tornam criaturas odiadas e feias, destituídas da beleza dos Arcanjos e da graça divina. A “asa sombria” do sexo é o significante central nessa construção, que nos remete imediatamente à culpa que a personagem sentia ao se relacionar sexualmente com outros homens, lançando-o a esse mundo de sombras. Para Mário, relacionar-se fisicamente com outros homens era a razão pela qual ele era odiado e visto como um ser do mundo da morte, como um anjo caído. Aqui o uso dessas imagens é mais metafórico que analógico, mas não deixa de se aproximar do mesmo uso feito pelos cristãos para diversas ideias religiosas que grassavam desde o período medieval, conforme podemos ver no artigo de Hilário Franco Júnior:

[...] No caso específico da metáfora, Aristóteles já notara que se tratava de relação analógica a ser extraída “de coisas vizinhas por gênero e contudo de semelhança não óbvia, assim como também em filosofia é sinal de perspicácia perceber a analogia mesmo entre coisas muito diferentes”. Na Idade Média, a analogia como principal instrumento cognitivo era quase confundida com a metáfora, e nesse sentido Umberto Eco tem razão ao falar na atitude pan-metafórica medieval. No seio dessa atitude, uma das metáforas mais utilizadas, como veremos no próximo item, era a especular — anjos e homens como espelho de Deus. A rigor, não apenas teólogos como João Escoto Erígena (c. 830-c.880), mas todos medievais intuía que tudo que se diz de Deus é metafórico.

Como manifestação medieval de metonímia ou analogia de atribuição extrínseca, em primeiro lugar estava obviamente a Criação: toda criatura é metonímia do Criador, tanto quanto “Criador” é metáfora do Indizível²⁹².

É certo que o uso desse modo de raciocínio é tributário da retórica greco-latina. Conforme pudemos ver no trecho acima, o próprio Aristóteles advogava em seu favor e indicava a perspicácia de seu uso. O que podemos dizer, portanto, sobre a obra de Ayala, é que esse modo de pensar perpassa grande parte de seus usos das figuras dos animais, tanto

²⁹² FRANCO JÚNIOR, Hilário. “Modelo e Imagem: O Pensamento Analógico Medieval”, 2010, p.114.

na metáfora, quanto na analogia, o que aproxima esses usos desse pensamento medieval analógico. É através desse pensamento que grande parte da retórica católica sobreviveu, incluindo o seu modo de pensar através da comparação entre partes díspares do mundo. Resta questionar se esse uso é efetivamente uma aliança entre a literatura e a retórica católica, já que essa forma de raciocínio já grassava na literatura há muito tempo e em diversos modos específicos que não se relacionavam diretamente com a liturgia. Dizer que a metáfora e a analogia foram aperfeiçoadas pela retórica greco-latina é uma coisa muito diferente do que dizer que um romance é associado à religião por causa desse uso. O caso de Ayala, por outro lado, parece apontar na direção da religião, já que ele não só elenca imagens religiosas presentes na retórica católica, como trabalha com diversos de seus dogmas dentro das próprias leis litúrgicas. É através do uso expressivo dessas figuras de linguagem que o autor tenta se aproximar da retórica católica sem profaná-la em sua totalidade, já que a profanação, que entendemos como a deliberada inversão dos valores cristãos, causaria uma desestabilização no delicado equilíbrio que ele estabelece entre as personagens e seus conflitos. A profanação é, em sua raiz, um processo muito mais ligado à raiz da religião do que parece, já que é necessário um profundo conhecimento do sagrado para que ele seja retorcido. A análise das imagens feitas até agora, entretanto, demonstram que existe uma relação com o sagrado que não busca invertê-lo, mas jogá-lo contra si mesmo dentro de uma espécie de desenvolvimento narrativo que expõe falhas morais e argumentativas na retórica católica, como demonstrou o abade Ferrão no romance de Eça de Queiroz. O caso é que, ao apresentar essas imagens de modo analógico, Ayala remonta o próprio olhar dessa liturgia para suas próprias figuras, nos permitindo apontar assim uma possível concepção do que seja o homem, a mulher, a humanidade, o sofrimento e também a homossexualidade. Por um lado, o romance *Um animal de Deus*, de modo estranhamente irônico, levanta o espelho diante da Bíblia.

Voltando às imagens dos animais, podemos dizer que os pássaros, por sua vez, não são parte de um único grupo de analogias. Os usos das imagens de pássaros não se opõem diretamente aos dos morcegos, já que esses, por algumas vezes, também habitam os espaços noturnos. Em diversos momentos, eles são utilizados para representar tanto a

liberdade aprisionada de Mário²⁹³, quanto para dar uma espécie de tonalidade específica para os espaços. Sobre esses espaços, é possível relacionar os pássaros com a dualidade apresentada na poesia romântica inglesa²⁹⁴, entre o *nightingale* e o *skylark*, que foram traduzidos, respectivamente, para o rouxinol e a cotovia. O rouxinol, transformado em símbolo da poesia e do canto, é representado em diversas obras que vão desde Homero até Percy Shelley. A cotovia, por sua vez, é associada ao cair da noite e ao crepúsculo, já que seu canto é ouvido, na Europa, nesses períodos do dia. Ambos os pássaros parecem se unir em certos espaços quando Mário utiliza seu canto para descrever certos momentos da narrativa:

[...] Mário e Rafael em silêncio, êste recostado no sofá com um livro aberto sôbre o peito, numa pausa de leitura, aquêle na poltrona perto da janela que o luar evidenciava, vendo como quem se afasta num cais para uma viagem sem regresso. Vendo Rafael, sua lassidão inocente, seu olhar parado de um azul vítreo e luminoso. Como não se cansava de vê-lo, de longe como sempre... e nascia nêle um desejo sempre refreado de aproximar-se, de tocar naquela evidência de beleza, já que não podia tocar nos divinos sêres de Botticelli, cujo ócio grandioso lhe parecia o modelo para uma humanidade realmente à imagem e semelhança do Criador. Ali estava um modelo real de Botticelli, noutra tempo, com a mesma tristeza aérea daquelas figuras douradas e espairecidas, num pedaço do paraíso. Fora o único ruído dos grilos e pássaros noturnos. Fora e dentro da noite. Os eucaliptos e seu aroma de mansidão... a cascata e seu canto remoto, depois o gramado que imaginava na encosta daquele morro tão próximo do edifício, tão próximo que criava mesmo a sensação de jardim privado, mas um jardim sem flor tratada, absolutamente silvestre. E a solidão²⁹⁵.

O canto desse pássaro noturno só pode ser o do rouxinol, que evoca a construção plástica da pintura de Botticelli e a descrição de Mário. Mas essa descrição especificamente já é deslocada, já que o pássaro não habita evidentemente apenas a noite. A própria pintura é posicionada no entrelugar entre a transição dos dias, “fora e dentro da noite”, o que evoca o canto da cotovia. Ayala provavelmente evitou mencionar a espécie de pássaro à qual se

²⁹³ AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*, 1967, p.182.

²⁹⁴ Uma das frases que Mário lembra ter sido dita por Rafael é uma referência à famosa epígrafe do túmulo de John Keats, importante poeta do romantismo inglês: “Here lies one whose name was writ in water” (o que numa tradução direta, significa: “aqui jaz aquele cujo nome foi escrito n’água”). A frase de Rafael faz referência direta à forma da epígrafe, mas também ao seu sentido: “Eu quisera escrever sôbre as águas, assim, naquele rastro de espuma. Escrever e ver desmanchar, como tudo na vida”. AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*, 1967, p. 113-114.

²⁹⁵ AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*, 1967, p.82-83.

referia para que o trecho não ficasse marcado pela especificidade de cada um. Ainda existe a diferença de que os pássaros utilizados pelos ingleses não são encontrados no Brasil, apenas em variantes de espécies. Esse detalhe talvez tenha feito com que o autor suprimisse o nome de pássaros específicos presentes em seu romance, mas não o *tópos* das aves como metáfora da poesia e da inspiração, que apareceram ao longo da poesia brasileira como no célebre poema de Gonçalves Dias, “Canção do Exílio”. Aliás, quase nenhum pássaro é referido especificamente no decorrer da narrativa, o que aumenta sua qualidade simbólica²⁹⁶. O pássaro é visto de modo mais universal, dotado de grande parte das características comuns que a maioria deles possui. O fato é que o pássaro e os grilos, toda a paisagem ganha sua cor através da presença de Rafael, o que é indicativo direto da inspiração que este causa em Mário. É essa inspiração poética que, como as antigas musas, nos permite apontar uma lembrança significativa da presença da cotovia e do rouxinol, com seus cantos de amor e despedida.

O canto dos pássaros e as paisagens idílicas como imagens análogas à criação poética e à inspiração não aparecem apenas nos textos de língua inglesa. Eles são *topoi* marcados ao longo da história da literatura, presentes nos poetas gregos, latinos e brasileiros, como foi o caso mais proeminente dos períodos barroco e romântico. Isso talvez justifique a ausência de uma espécie específica de pássaro inspirador no trecho acima, já que essa é uma fonte que flui de diferentes rios literários. A menção à estética barroca talvez não seja tão acidental aqui, já que era através da mistura de diversas imagens plásticas, muitas já trabalhadas desde o classicismo, que essa estética se manteve no século XVII:

Suposto no artista barroco um distanciamento da práxis (e do saber positivo), entende-se que a natureza e o homem se constelassem na sua fantasia como quadros fenomênicos instáveis. Imagens e sons se mutuavam de vários modos sem que pudesse determinar com rigor o peso do idêntico, do *ipse idem*²⁹⁷.

É certo que, depois de muito “apanhar” de nossos enganos com relação à descontinuidade histórica e seus fatos obscurecidos, inclusive da seletividade daquele que a narra, podemos dizer que não é muito prudente confiar demais numa ideia genealógica de

²⁹⁶ Um dos pássaros nomeados, o falcão, foi citado aqui na página 103. Outro pássaro, dessa vez de modo indireto, é citado na referência à Teresa, na qual voltaremos mais adiante.

²⁹⁷ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*, 1994, p.35.

literatura. O que podemos sugerir aqui, por outro lado, é que o estudo de uma relação entre a estética barroca e os artifícios utilizados por Walmir Ayala podem se mostrar mais frutíferos do que se pensa, já que essa estética estava embebida na retórica católica e na concepção de engenho ou agudeza. Um desses indícios é o próprio recurso da dispersão e reunião, utilizado anteriormente na imagem do morcego e que estava presente nos pregadores portugueses, entre eles, o próprio padre Antonio Vieira²⁹⁸. Os diálogos das personagens, por sua vez, refletem esses aspectos de engenho poético, que ultrapassam as condições cotidianas de uma conversa comum, demonstrando que, de fato, eles se comportam como entidades de valor universal, pertencentes a um mundo que se distancia da realidade relatada nos textos históricos aqui citados.

Existem dois pássaros, entretanto, que merecem uma análise mais detida. Entre eles está o falcão, mencionado diretamente na citação sobre o príncipe como metáfora da sexualidade aprisionada de Mário, e o pássaro que aparece na cena em que Rafael retorna meses depois para falar com a personagem. Para o falcão, nesse caso, lhe é atribuído um valor densamente analógico, já que ele representa especificamente o desejo sexual do príncipe e é o símbolo dessa “caça”. O esforço para transfigurar esse animal em imagem de desejo é tão profundo que um deslocamento é provocado na figura toda: o falcão aparece como desejo do próprio príncipe, que por sua vez se materializa como uma personificação de todas as características sexuais que Mário sempre buscava esconder. De certo modo, a imagem do príncipe se torna como uma segunda sombra da personagem, na qual o falcão é o significante maior do desejo homoerótico deste²⁹⁹.

O outro pássaro, por sua vez, tem um momento muito específico no romance e chega a interagir com as personagens por alguns instantes. Enquanto Mário espera para se

²⁹⁸ A argumentação da crítica Ana Lúcia de Oliveira vai nesse sentido, quando, ao mencionar os trabalhos de Gracián, ressalta sua crítica ao uso indiscriminado de imagens e que às mesmas devem ser dados um sentido que envolva a argumentação geral do orador, o mesmo processo utilizado por Ayala na referida imagem do morcego. Cf. OLIVEIRA, Ana Lúcia de. *Por quem os signos dobram*, 2003, p.82.

²⁹⁹ Infelizmente, não encontramos nenhuma relação específica do falcão ou do príncipe caçador com a retórica católica, mas vale a pena indicar o artigo de Alan Bryne que analisa o filme *Relíquia Macabra* (1941) (ou, como diz o título em inglês *The Maltese Falcon*). No referido artigo, Bryne especifica o subtexto homossexual encontrado em vários filmes *noir* e em como essas personagens eram incluídas nesses roteiros. Cf. BRYNE, Alan. “Homosexual men in Classic Film Noir”, 2015.

encontrar com Rafael após uma longa ausência, ele nota a pequena criatura jogada em um canto das ruas de Botafogo:

[...] Rafael chegou, como de costume, com algum atraso, aquele atraso que fazia sofrer o que esperava, mas que era uma espécie de sinal de nascimento do outro. Se não houvesse o atraso, se espantaria. Com os olhos reconheceu o local, já tão conhecido. Sentou-se para esperar quando deparou com um passarinho agonizante, ferido pela funda dos moleques da redondeza, agonizante, o biquinho manchado de sangue, o coração exaurindo-se, morrendo. Tomou-o nas mãos, mas logo o depositou com uma espécie de náusea que o corpo ferido de morte prova nos saudáveis, aquele sangue, aquele calor derradeiro, os olhos semicerrados do animalzinho³⁰⁰;

Durante a convulsiva conversa entre Mário e Rafael, o pequeno animal vai morrendo lentamente até que, quando se despedem, finalmente encerra sua vida. Esse pássaro semimorto acompanha de perto a conversa como um pequeno incômodo, que flutua diversas vezes pelo diálogo e nos lembra que alguma coisa ali está, efetivamente, apodrecendo. A sua pequenez e inocência, entretanto, é comparada à outra imagem de pássaro utilizada para se referir à infância de Mário: [...] “Muito cedo vira a morte em sua casa, a violência, o sangue, a morte. Tinha quatro anos de idade. Muito cedo. Daí em diante calou-se. É muito assim: uma criança fala como um passarinho solto, de repente vê a morte e não quer dizer mais palavra para não despertar o que dormia [...]”³⁰¹. Comparando o teor da conversa entre os dois personagens com essa imagem, pode-se traduzir que o pássaro se transforma na inocência morta, já que é exatamente ali que Rafael diz que não ama Mário e que não pode fazer nada para lhe satisfazer as vontades. Mas o segundo pássaro morto parece ir além desse sentido, já que ele “[...] não morria da morte terrena e imediata, morria de cabeça oculta sob a asa, como quem dorme para um sonho febril. [...]”³⁰². Essas imagens de morte se sobrepõem à situação da personagem analogicamente, se ligando imediatamente a sua primeira perda que foi a da mãe. O golpe que Mário recebeu na infância, portanto, será repetido pela morte do pássaro que é a única testemunha da sua rejeição naquele instante. Os dois pássaros se ligam não de um modo memorialístico sensorial, como a *Madeleine* de Proust, mas de modo imagético, já que as imagens parecem

³⁰⁰ AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*, 1967, p.67.

³⁰¹ AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*, 1967, p.14.

³⁰² AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*, 1967, p.69.

ter uma relação contígua e singular³⁰³. A repetição, portanto, não é causada pela memória do pássaro morto, mas pela perda de igual equivalência para a personagem, que, pela narrativa de sua infância no momento da morte da mãe, não pode reparar essa perda com o devido luto. É possível dizer que a tristeza inexplicável de Mário diante da impotência em que se encontra diante de Rafael é ligada diretamente à sua incapacidade de se despedir efetivamente da mãe, por isso o silêncio mudo da primeira imagem do pássaro e o encerramento abrupto do diálogo entre os dois.

Existem diversos outros seres que perpassam o romance, seja de forma quase inocente, como a sereia de *sermalite* que, vestida como Iemanjá, observa a rememoração de Mário do jardim; ou os diversos gatos, pássaros, formigas, cães e cigarras que passeiam pelas paisagens descritas pelas personagens. Uma análise mais detida de cada uma dessas imagens nos levaria, entretanto, a esquecer completamente as outras descrições antropomórficas dadas às personagens e o risco de nos perder nesse imenso bosque aumenta cada vez que selecionamos uma delas. Não é por ignorância que, oportunamente, desviamos nosso olhar, e é importante ressaltar que muitas dessas iluminuras levantam aspectos interessantes que devem ser mencionados em um trabalho específico sobre a simbologia animal e sua presença no romance. O fato é que, com relação às imagens ligadas aos personagens humanos, podemos terminar de desenvolver nosso argumento iniciado sobre o título do romance e a comparação feita entre a concepção do humano e do animal presente nessa obra³⁰⁴.

A importância em relacionar a condição animal com a condição humana se faz presente em algumas das imagens que elencamos logo acima no texto. Essa mentalidade não muda quando se trata das personagens humanas e acreditamos que, em certos momentos, elas até transfiguram o modo como as personagens nos são apresentadas durante a narrativa. A primeira imagem que nos vem à memória é a impressionante

³⁰³ Assim como, no deslace do romance, a perda de Rafael será uma remissão à perda da mãe de Mário, já que o rapaz compara o seu sofrimento ao choro convulsivo de uma criança que lida com a morte. A morte da mãe da personagem, portanto, se desdobra em diversos momentos ao longo do romance. Cf. AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*, 1967, p.172-173.

³⁰⁴ A obra de Ovídio, *Metamorfoses*, parece surgir como um imperativo quando se trata de observar uma construção que liga os homens com a condição animal e vegetal.

descrição de Rafael que, durante o primeiro jogo de baralho na casa de Mário, se deixa levar pela Sinfonia Concertante K. 564³⁰⁵, de Mozart, que tocava na vitrola:

[...] Ao comando da música Rafael repousou na cadeira em que estava. Então Mário disfarçadamente observou a linha de seu corpo: os tornozelos eram fortes e presentes como os de um animal de raça, o raro e exato pêlo dourado lhe compondo a linha forte que a calça levemente puxada deixava à vista. A coisa seguinte, mais nitidamente perceptível em sua harmonia física, eram as mãos. As mãos eram limpas e decididas, os dedos compunham sempre, e em qualquer momento, uma estranha flor de segurança – a continuação do braço ia culminar nos ombros largos (o flanco de Arcanjo que lembrava muito o de um centauro, metade cavalo metade gente, mas que a angelitude amoldava em leite de amêndoa e jasmim). Sim, o flanco do Arcanjo, como naquela imagem pintada no quadro Cuzquenho (*sic*) que vira na casa do amigo, o Anjo de couraça comandando com uma espada uma horda invisível³⁰⁶. [...]

Acreditamos que essa descrição por si só justifica qualquer menção ao Barroco, devido ao uso excessivo de imagens sobrepostas que, inicialmente, chegam a amplificar aspectos da personagem que fazem com que ela se torne monstruosa, mas que, no arremate final, se beatifique com a imagem do anjo que ergue a espada. O uso da figura do centauro também não é ocasional: tanto na cultura grega, quanto para os medievalistas, os centauros eram seres que habitavam tanto o mundo animal quanto o mundo humano³⁰⁷, devido a sua natureza híbrida. Outro detalhe interessante que acompanha essa figura é sua associação ao desejo sexual avassalador, que pode ser encontrada no mito grego do casamento de Peiritos, mas também no uso feito pelos medievalistas dessa imagem:

Centauro. Essa criatura mítica tinha o corpo de um cavalo e a cabeça e o busto de um ser humano. Ela foi utilizada na arte cristã para simbolizar paixões selvagens e excessos, especialmente o pecado do adultério. Essa besta também foi usada para representar força bruta e vingança; o herege; e para representar o homem em conflito consigo mesmo, entre o bem e o

³⁰⁵ Essa parece ser mais uma das referências obscuras de Ayala, já que a única peça de Mozart com essa notação, K. 564, nos aparece como um trio para pianos em Sol maior. Pela descrição da música utilizada no texto, seu segundo movimento sendo *andante*, das impressões das personagens, acreditamos que a música à qual ele se refere é uma das sinfonias concertantes mais famosas do compositor, a “Sinfonia Concertante para Violino, Viola e Orquestra em Mi bemol”, de 1779. As outras sinfonias concertantes de Mozart estão incompletas e são pouco conhecidas, exceto a que mencionamos aqui.

³⁰⁶ AYALA, Waldir. *Um animal de Deus*, 1967, p.39.

³⁰⁷ MILES, Margaret R. *Beyond the Centaur: Imagining the intelligent body*, 2014, p.9.

mal. O centauro foi representado algumas vezes carregando um arco e uma flecha para simbolizar os dardos flamejantes dos perversos³⁰⁸.

Relevando um pouco o tom da descrição feita por Ferguson, podemos perceber algum encaminhamento feito por Ayala ao introduzir em sua descrição de Rafael essa figura que era tão diversa das criaturas angelicais. A personagem se encaixa não só em sua significação para Mário, a da paixão excessiva que assinala o pecado, o adultério, como também aponta para o conflito que perpassa toda a narrativa, a da luta do humano com o animal, dividido entre o bem e o mal. Observando ainda algumas das colocações feitas por outros autores, como de Karl Steel (2013), que dizem que, para representar o centauro em suas potências sexuais, principalmente em bestiários, ele era acompanhado de outra criatura feminina, geralmente a sereia³⁰⁹. No caso de Rafael, foi uma harpia, conforme diz a personagem Mário. Com esse conjunto de imagens, é possível entender que a construção dessa personagem é, definitivamente, para usar a força da expressão que essa palavra engloba, *monstruosa*, no sentido de que ultrapassa toda a condição humana e seu entendimento de normalidade. Tanto no monstro divino em seu excesso de beleza, quanto no desejo imenso provocado pela união da harpia com o centauro, Ayala alia esse grupo de imagens para ampliar os efeitos que Rafael causava em Mário, ao ponto de que a personagem corre o risco, efetivamente, de perder a si mesma, a sua âncora racional. Essa relação é diretamente ligada ao aspecto dramático da obra, que realinha as tradições das tragédias gregas e religiosas³¹⁰ com a sua profunda questão da responsabilidade pulsional, já que, contra um centauro, dificilmente um homem tem chance.

Remontando à reflexão feita no início desse capítulo, é possível estender, portanto, o significado metafórico da expressão “um animal de Deus” para cada uma dessas instâncias. Os animais se tornam, então, esses seres magníficos e terríveis, feridos e indigestos, a

³⁰⁸ “**Centaur**. This fabled creature had the body of a horse and the head and bust of a human being. The figure has been used in Christian art to symbolize savage passions and excesses, especially the sin of adultery. The beast has also been used to represent brute force and vengeance; to symbolize the heretic; and to show man divided against himself, torn between good and evil. The centaur was sometimes depicted carrying a bow and arrow to symbolize the fiery darts of the wicked”. (FERGUSON, 1954, p.15. Tradução nossa).

³⁰⁹ Cf. STEEL, Karl. “Centaur, Satyr, and Cynocephali: Medieval Scholarly Teratology and the Question of the Human”, 2012, p. 257-275.

³¹⁰ Se pensarmos nos termos de Édipo e Jó, por exemplo, ambos estavam às voltas com forças além de qualquer capacidade humana.

humanidade, mas ao passo que aquilo que nos distinguiria dos animais, na verdade, é o que nos une em suas condições. O próprio ser do humano seria um ser animal. A condição homossexual, por sua vez, é ainda mais radical, já que é a daquele animal ferido e incapaz de lutar contra um ambiente tão adverso, incapaz inclusive de resistir ao desejo que lhe assalta persistentemente. A argumentação em torno da inocência animal, da incapacidade do homem de lidar com tantas vicissitudes que o cercam, é diretamente relacionada com a retórica católica, já que Deus e o divino são os únicos seres realmente “capazes” de lidar com tanta adversidade. A imagem de Teresa como uma harpia, por exemplo, é um indicativo direto desse raciocínio da inocência humana. As harpias, de acordo com a mitologia grega, eram belas mulheres que puniam os homens seguindo os desígnios dos deuses. Ora, Teresa jamais poderia ser responsável, por sua vez, de seguir a sua própria natureza, já que, segundo Mário, ela era uma harpia. De certo modo, esse é o cerne da questão antropomórfica do romance: a natureza humana. Se por sua vez, os seres humanos estão intrinsecamente relacionados com os impulsos e com a vida animal, ao ponto de se parecerem fisicamente com eles, então é da natureza humana a bestialidade, o destempero, o surto e a violência. Em certo momento do romance, após atacar Teresa, o narrador justifica as atitudes de Mário ao compará-lo a um animal:

[...] Na verdade respeitava o possível amor daquela mulher, mas como um animal que defende o alimento necessário à sua sobrevivência, lançou-se com as armas de que dispunha, as armas que imaginava e amoldava em seu tortuoso mundo interior, para que não perdesse a sua luz, o seu sol, e em certos momentos tinha a impressão de que seria capaz de lançar mão da mentira, da feitiçaria, do malefício, para preservar aquele terreno em que pisava maravilhado³¹¹.

A condição animal do ser humano, portanto, não é só uma condição que se opõe ao seu lado divino, mas também é uma condição de inocência diante das consequências de suas atitudes. Não há como responsabilizar um animal por seguir o seu instinto, já que está em sua natureza agir dessa forma. Os modos metafóricos e analógicos pelos quais o romance segue, por sua vez, são utilizados não só para transcender a condição humana além de suas capacidades racionais e mundanas, mas também para escusar-nos de nossa própria ignorância. Como Mário pode ser responsável por sofrer de amor, sofrer pelo preconceito e

³¹¹ AYALA, Waldir. *Um animal de Deus*, 1967, p.149.

pela violência se, por sua vez, todos nós somos animais de Deus? Mas esse raciocínio é uma espada de dois gumes, já que ao mesmo tempo, Rafael não pode ser responsabilizado por sua violência heterossexista, já que esta estava em sua natureza. Por isso, ao longo de todo o romance, Mário e o narrador aludem a esse momento dizendo:

[...] começou então a perceber a fria posição de comodismo em que o outro se colocava, como não havia nenhuma entrega naquela concessão ao amor que por todos os lados lhe assaltava, e de como se perdia dêle, de seu divino Arcanjo, ao reconhecer e sondar os recantos mais sombrios de sua *alma*, o que até ali não vira sob a cegueira daquela emoção vivida a dois³¹² [...]

A alma é, efetivamente, o lugar onde repousa o verdadeiro eu. Desde o advento da teoria platônica, a alma é o meio pelo qual alcançamos as ideias reais, e mesmo após Platão, a alma continuou ocupando lugar de destaque na retórica católica, já que é apenas isso que temos de perene em nós. A alma é o que importa, portanto, ela é a essência humana, o seu todo concentrado. É nesse receptáculo metafísico que reside, por sua vez, a natureza humana, o lado sombrio que Rafael escondeu de Mário durante toda a narrativa e que, mesmo após ter sido revelado para ele, a personagem preferiu fechar os olhos e continuar se relacionando com o rapaz acima de qualquer coisa. Mas não é possível dizer absolutamente nada de uma estrutura essencialista, já que o argumento recai sempre na natureza de cada uma das personagens. Todas estão cumprindo seus destinos animais.

Essa reflexão é, na verdade, muito complexa para se decidir categoricamente entre lados opostos. Ayala soube vislumbrar a mecânica de constante recalçamento que os seres humanos engendraram desde o advento da cultura. Há muito tempo que nós buscamos nos diferenciar do resto dos animais. O que o autor demonstra em seu raciocínio, entretanto, é o sempre emergente sinal de nossos irracionalismos que irrompem nos momentos mais pungentes de nossa existência. De certo modo, nossa natureza é animal. O ser humano, por muitas vezes, é da ordem do indizível e do não-simbólico. Mas todos os problemas levantados pela Ética não podem ser ignorados. A nossa animalidade, se podemos colocar nesses termos, não pode ser justificativa para se instaurar imediatamente o fim da cultura e da sociedade. É talvez por isso que, ao longo do romance, Ayala contrapõe esses homens

³¹² AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*, 1967, p.117. (grifos nossos)

terríveis aos animais de modo humanizado, para lembrar-nos de que, mesmo no ápice da ignorância e do desentendimento, do sofrimento, da redução absoluta de nossa empatia, nós ainda compartilhamos um mundo com criaturas que não são tão diferentes assim em suas naturezas de seres vivos³¹³. Que talvez, o animal seja mais passional e compassível do que este ser que caminha e acha que existe porque pensa. Os valores então estariam invertidos, pois justamente nós que somos capazes das maiores negligências possíveis com os outros e essa é a maior violência de todas. Os reflexos de ambas as naturezas se tornam, por sua vez, indiscerníveis. O animal é o verdadeiro criador do divino. Por isso o último pássaro da narrativa é aquele que mesmo espezinhado pelos outros, alfinetado e destruído, consegue ser um pássaro livre:

Ali estava. Frei X sairia ilegalmente da Ordem, tôda a dificuldade, esta sede de salvação que a Igreja Católica punha, no caso, antes do direito de escolha de um homem problematizado e infeliz, determinava a excomunhão inevitável? Não havia como temporizar. Era abrir a porta da gaiola e soltar o pássaro. Mas antes alfinetariam bem o corpo daquele pobre pássaro, para que voasse mal, cantasse mal, ainda sangrasse muito antes de poder realmente enfrentar a luz da manhã...

Ah, a luz da manhã chegava aos borbotões. Por um momento, afastando-se de tudo o que havia nas horas daquela longa noite, Mário quis ver a manhã nascer. Mas era tudo um exagero de luz por todos os lados, e era impossível ver o tempo deste enfloramento. Já cantavam os pardais na amendoeira. E as cigarras. Mário cerrou lentamente as venezianas, queria sombra ainda. O que fazer com o dia? Cerrou e fêz-se sombra, uma sombra que permitia discernir as coisas e as outras sombras. Não como a sombra integral da noite. A sombra de um quarto fechado, com um coração lento e deposto, a medir os instantes, e um pensamento cravado no tempo em que dura o nascimento da manhã. Depois, como a asa de um longo pássaro exausto, sua pálpebra cerrou acendendo uma oleosa lágrima³¹⁴. [...]

É dessa explosão de luz que Ayala faz referência a um pássaro muito famoso, que necessita da própria morte para continuar sua vida: a fênix³¹⁵. É do renascimento desse

³¹³ Encontramos reflexão similar em um dos trechos finais do romance: “[...] Aquelas carnes expostas nas vitrines claras, aquela exata inércia dos pequenos leitões, dos perus, os coelhos e a terna carne de seu arcabouço sem vísceras, tudo isto conduziu Mário à sensação de que estavam ainda em muito antiga idade humana, em que o homem pode comer tranquilamente os seus semelhantes [...]”. Existe, portanto, ao menos nesse trecho, uma equivalência entre a condição humana e a animal. AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*, 1967, p.164.

³¹⁴ AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*, 1967, p. 181-182.

³¹⁵ O próprio Frei X se refere a Mário como “fênix por demais frequente.” Cf. AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*, 1967, p.121. As semelhanças com Lázaro também não são tão distantes da figura da fênix.

pássaro, que Mário e Frei X encenam, e da semelhança entre a condição humana e a condição animal, dupla ambiguidade inseparável, de sua divindade animal, que ele talvez nos lembre que, apesar de toda nossa natureza destrutiva, talvez o que há de melhor no homem seja mesmo sua condição de transcender sua própria racionalidade artificial e se conjurar naquilo que é da ordem do desconhecido, da morte e da dor inocente pela qual os animais são submetidos a todo instante. Se preferirmos manter assim, é na destituição do homem, de seu lado que é a imagem e a semelhança de Deus, que ele encontra o próprio animal que é: um ser amorfo capaz de avançar sucessivamente em diversos estados de ascensão e destruição. Provavelmente não há uma solução conciliadora para esse impasse e a visão de uma tragédia inexorável que se aproxima ao longo da narrativa talvez seja um indicativo disso. O fato é que, no final, não estamos em meio à destruição, não somos jogados aos leões. Ayala demonstra que ainda existiria algo muito profundo no ser humano, talvez sua capacidade de elaborar imagens e realidade possíveis, de atribuir sentido, algo que é inclusive relacionado à sua própria natureza animal, de se projetar além de seu mundo de misérias, não de modo a cancelá-lo, num sonho cego do qual Mário parecia preso durante toda sua rememoração, mas de modo que algum tipo de significado pudesse ser dado, para que o mundo possa ser confrontado.

Apesar do caminho percorrido até aqui, seria difícil precisar uma única definição para a expressão que dá título ao romance. Conforme podemos ver até agora, não só o romance encena múltiplas discussões sobre a natureza humana, partindo da situação da personagem homossexual, como também não se decide efetivamente sobre uma proposta unificada. O que podemos concluir, entretanto, é que o ser humano não é um ser uno e indivisível, dotado de uma essência, seja ela puramente animal ou divina. Sua divindade, talvez, esteja na sua condição sempre mutável³¹⁶, que perpassa as diversas instâncias pelas quais as vicissitudes da experiência no mundo nos atingem. O que é mais interessante é que Ayala não deixa de considerar os homossexuais como dignos da presença dessa divindade e de seu culto, sem abdicar de sua sexualidade para que isso ocorra. É claro que essa “dignidade” ou “direito divino” de praticar um culto e fazer parte da religião cristã sempre

³¹⁶ Se observarmos uma das falas de Mário sobre Deus, essa proposta aparece talvez mais claramente: “— Um deus só se modifica. E o meu amor?”. AYALA, Waldir. *Um animal de Deus*, 1967, p.85. (grifos do autor).

foi colocado pela Igreja Católica como possibilidade³¹⁷, o problema é o preço a se pagar para fazer parte desse grupo. Para o cristianismo dos anos 60, quando o regime ditatorial militar no Brasil ainda estava em voga, essa era uma concessão que parecia ter sido esquecida, já que o Estado e a Igreja declaravam guerra aberta contra os sujeitos homossexuais. O exemplo de Frei X é muito claro com relação a isso, já que o clérigo teve que sair de sua ordem como excomungado, sem a benção de seus superiores. O caso é que o autor parece insistir que sua equação do animal de Deus conflui para a encenação desses conflitos e coloca numa única expressão a relação máxima das naturezas combativas do ser humano, seja por sua própria condição como animal racional, seja por suas pulsões que colocam em questão a organização social.

De qualquer forma, nossa leitura sobre as figuras antropomórficas do romance ainda deixam algumas lacunas em aberto. Muitas são as recorrências em que as figuras animais e humanas são comparadas ao longo do romance, seja em nível analógico ou metafórico. Por outro lado, nossa tentativa aqui foi de encontrar uma nuance de sentido que perpassa o uso dessas figuras e que parece ser o cerne da discussão do romance que, para nosso ganho maior, utiliza a homossexualidade como fio condutor para a realização desse pensamento sobre a condição humana. Passaremos agora, finalmente, para uma análise das questões retóricas que foram deixadas de lado por motivos mais práticos, observando principalmente a conversa sobre a liturgia católica entre as cartas de Frei X e Mário, além de algumas questões que deixamos passar ao longo do texto escrito até agora, como a relação entre o sagrado e o profano e a homossexualidade e a religião católica estabelecida durante a narrativa.

³¹⁷ A mais recente exortação papal que trata do assunto, por exemplo, deixa isso claro. Apesar do Papa Francisco ser mais condescendente com a condição dos homossexuais na sociedade, ele parece não abrir mão das obrigações que a Igreja vem reiterando ao longo dos anos, o que dificulta afirmar que para os clérigos, a prática da homossexualidade é constituinte da natureza humana. O subtítulo do capítulo merece um destaque, já que revela ainda o posicionamento dos membros do clero católico: “Certain complex situations”. Cf. FRANCISCO. *Exortação “Amoris Laetitia”*: To bishops, priests and deacons, consecrated persons, Christian Married Couples and all the lay faithful on Love in the family, 2014, p. 247-252.

3.3 As epístola de um viado

Até agora temos observado como Walmir Ayala utiliza diversos *topoi* da retórica católica para construir os argumentos centrais de seu texto, tanto para as questões estéticas relacionadas ao homoerotismo, quanto para aqueles relacionados aos aspectos que, tradicionalmente, têm sido ligados à teoria literária. Seja no uso da relação entre as figuras humanas e as figuras animais de modo metafórico ou analógico, seja na construção de uma narrativa ligada efetivamente aos dogmas católicos, o romance do escritor gaúcho ainda nos apresenta um embate direto entre as correntes cristãs do Brasil e a vida dos homossexuais. Para isso, ele utiliza o diálogo epistolar entre Mário e Frei X de modo que as personagens não só se confundem, mas também se complementam. Esse é mais um de seus engenhosos jogos de espelho.

Antes de iniciarmos propriamente essa discussão, talvez seja importante ressaltar o contraste que a presença destas cartas causa no romance. O gênero epistolar vem sendo formulado por romancistas e poetas para alcançar diversos tipos de efeitos estéticos, cada um trazendo consigo uma espécie distinta de problema narrativo. Em *Um animal de Deus*, as cartas são apresentadas para o leitor de um modo bem específico: apesar de conseguirmos ler na integralidade todas as cartas de Frei X, nós só sabemos das respostas de Mário pelo narrador em terceira pessoa. Esse detalhe já interfere diretamente no modo como entendemos as obras epistolares, já que grande parte delas se constrói com o diálogo explícito entre dois falantes, como é o caso exemplar do romance *As ligações perigosas*, de Choderlos de Laclos, publicado na França em 1872. É claro que existem exceções para todos os casos, cada obra se configura do modo que lhe serve melhor. O fato é que, no gênero epistolar, parece existir um padrão entre o uso das cartas que o direciona para um fim delimitado, por isso a importância da presença das missivas de ambos os lados, pois, em geral, é a leitura dos dois lados que vai nos permitir a construção do sentido das epístolas. Acompanhando o raciocínio sobre o uso retórico das cartas feito pela pesquisadora Adma Fadul Muhana (2000), podemos delinear um modo como cada uma das cartas de Frei X são apresentadas no romance aqui analisado:

No manual de retórica de Pierre Fabri, intitulado *Le grand et vrai art de pleine rhétorique*, 1521, as cartas são classificadas, segundo os três estilos oratórios, em elevadas ou graves (quando tratam de teologia, das sete artes liberais, do regime de príncipes e da coisa pública); medianas ou familiares (quando tratam de coisas mecânicas, de economia, do governo da casa, das rendas e do comércio); e baixas ou humildes, mas sempre úteis, honestas e necessárias (quando tratam da família, da casa, das crianças, de galanteios, pastores, etc.)³¹⁸.

É certo que classificar as cartas do Frei de acordo com seus estilos seria pouco e talvez não nos serviria nesse caso, pois não se trata de cartas de diálogos *per se*, mas sim da ficcionalização desse efeito, o uso da epístola como artifício narrativo. O que pretendemos dizer com o trecho acima é que, fundamentalmente, as epístolas têm suas raízes calcadas na preceptística retórica. O ato de escrever cartas, conforme nos relembra a pesquisadora³¹⁹, era considerado como sinal de uma formação sólida e de participação na vida pública do século XVII. Não é difícil supor que, além dos aspectos da dicção e da escrita, esses elementos estejam encenados nas cartas do romance. O detalhe primordial que não devemos nos esquecer é que as cartas de Frei X não são cartas “reais”, elas são utilizadas para provocar um efeito específico no romance que, de acordo com a leitura que apresentaremos a seguir, tem uma relação profunda com uma rerepresentação dos preceitos católicos com relação aos homossexuais, feita através da retórica, além de progressivamente expressar uma simbiose especular com Mário que tem seu momento máximo na cena final do romance.

Inicialmente, podemos começar apresentando a personalidade que é expressa sobre Frei X no romance. De acordo com as memórias de Mário, filtradas pelo narrador em terceira pessoa, Frei X era um membro do clero brasileiro “durante o dia”, e sob o manto da noite, frequentava espaços que eram habitados por aqueles que não podiam dar voz à sua sexualidade livremente:

Sôbre a mesa de trabalho havia uma carta, Ana a deixara em local bem visível. Leu o remetente: Frei X. Lembrou-se daquele Frei que conhecera há dois meses numa festa de quase libertinagem, (por acaso fôra conduzido lá o religioso), e de que como descobrira nêle, de imediato, um calor humano bem pouco recomendável dentro da vida monástica. Frei X muito espantado, e sem poder deixar de revelar um sorriso de

³¹⁸ MUHANA, Adma Fadul. “O gênero epistolar: diálogo *per absentiam*”, 2000, p. 334.

³¹⁹ MUHANA, Adma Fadul. “O gênero epistolar: diálogo *per absentiam*”, 2000, p.330.

maravilhamento diante do que via, mesclou-se a um cenário de muita bebida, música de jazz, fumaça e depravação. Mesclou-se sem praticar. Mesclou-se num simples estar, como em provação. Desde logo seus olhos se entenderam com os de Mário, mesmo no momento em que o dono da casa, vivamente embriagado, e num tom de dramática displicência lhe disse, mesmo para provocar e se penitenciar: “Frei, o senhor não quer realizar um casamento, agora, aqui”. E apontou dois homens que se beijavam. Frei X riu, sem coragem de fugir, no fundo êle queria ver até onde se pode sondar a rosa do pecado sem cair nela. No fundo êle experimentava o seu cilício, êle esperava que aquela devassidão lhe desse o pavor daquilo que o tentava em surdina, e que no seu coração tinha outro aspecto mas que, sabia êle, era exatamente aquilo em sua essência, aquela fúria sórdida e sem grandeza que culmina no deboche e no vômito. Assim Mário vira Frei X, assim se entenderam, porque havia entre os dois alguma coisa em comum: um certo ou errado desejo de delicadeza dentro das circunstâncias³²⁰.

Não podemos, evidentemente, confirmar as informações fornecidas por Mário e se suas impressões do Frei são verdadeiras. O mais prudente seria, portanto, tomar o que lemos desse personagem com alguma desconfiança. Isso significa que, se por um lado, não sabemos efetivamente o que a presença do clérigo na festa quer dizer, podemos inferir que ele nutria algum tipo de interesse pela vida e pelas experiências dos outros homossexuais das quais ele se sentia excluído. Isso se reflete em suas cartas em que aparecem perguntas sobre o que Mário estava passando e seu interesse na vida pessoal do rapaz³²¹. Conjugando esses fatos com as outras missivas em que Frei X declara abertamente se sentir atraído fisicamente por “outras pessoas”³²², podemos concluir que ele era, do mesmo modo que Mário, um homossexual reprimido, impossibilitado pela obrigação sacerdotal e pelo jugo social de ter uma vida sexual.

O caso é que, assim como os diálogos de todo o romance, a tônica que rege as cartas de Frei X é mais grandiloquente do que aqueles que encontramos em diálogos informais seja nos anos 60 ou nos dias atuais. Esse detalhe nos permite apontar não só a artificialidade das cartas, uma espécie de intenção artística ou poética, mas também a busca por uma espécie de voz que comunique os argumentos que recheiam a correspondência entre as personagens. Talvez a forma epistolar seja, para o romance, um modo de

³²⁰ AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*, 1967, p.23-24.

³²¹ Cf. AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*, 1967, p.32.

³²² Cf. AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*, 1967, p.93.

representar a elaboração que a personagem faz da própria experiência como homossexual. É possível observar isso em certos trechos que, durante a troca de cartas, Frei X expressa ter encontrado um caminho melhor através da escrita de suas mensagens³²³. De certa forma, é o diálogo entre dois homossexuais, o desenvolvimento de seus sofrimentos, sua *amicitia*, se podemos dizer nesses termos, que os auxilia a vencer os próprios desafios que se apresentavam em campos diferentes, mas com naturezas semelhantes. Há, talvez, nessa ligação, uma encenação de um *tópos* muito antigo que não é só o da *amicitia* afetuosa, repetido pelas Escrituras, presente em Roma e na Grécia, mas também a do diálogo medieval entre dois estudiosos discutindo a liturgia.

Esse *tópos* que, em maior ou menor grau, pode parecer uma reminiscência do estilo sublime ou elevado, indica que a posição de Frei X com relação a Mário, inicialmente, é a de uma distância que a própria personagem remarca durante a sua releitura. Essa distância, pelo menos pelas cartas que temos acesso, aos poucos diminui, indo do estilo sublime ao temperado. O caso é que, seja pela intenção de manter uma conversa intelectualizada, seja pela presença das cartas em uma obra ficcional ou pelo assunto que elas tratam, é mais difícil identificar o estilo humilde ou simples nas palavras de Frei X. Em vários momentos, durante suas discussões com Mário, eles perpassam os assuntos da definição de pecado, beleza, amor, pureza, encontrando citações de obras literárias e desenvolvendo os pontos por longos parágrafos. Para que essa análise seja, de certo modo, mais concisa, elencaremos trechos das cartas em que a personagem especificamente procura desenvolver um argumento ao redor da situação dos homossexuais e da instituição católica.

Uma das primeiras cartas de Frei X contém uma profunda reflexão sobre a relação que procuramos, além de expor alguns dos dogmas mais tradicionais da igreja:

[...] Procuo ser compreensivo e amigo para com todos, compreender e desculpar, animar e consolar — porque são exatamente estas as coisas de que mais preciso. Não calcula o amigo como sinto necessidade de “misericórdia” e como os juízos de Deus e os castigos eternos me apavoram! Tenho uma consciência muito nítida do que eu de vera ser e não sou, e a presença do pecado na vida de um homem, que deve tender à

³²³ Como na sua última carta: “[...] Dito o que tinha a lhe dizer a êste respeito, confesso-lhe que você continuará a ser, para mim, aquêle a quem devo muito de carinho, de entusiasmo e de afeto — coisas de que sempre andei tão precisado e que em tão poucas pessoas encontrava. [...]”. AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*, 1967, p.179.

maior perfeição, é uma presença terrível, pode crer. Você me diz que o pecado é um problema que o preocupa e pede-me que lhe diga alguma coisa a êste respeito. O que é o pecado? A definição é muito simples: uma desobediência formal, consciente, deliberada, em matéria grave, à lei de Deus. Mas o que vale uma definição diante da vida? O que vale uma definição diante da nossa inclinação para o mal? O que seja na realidade o pecado, nós só o saberemos quando, desgraçadamente, não o permita o AMOR, já seja demasiado tarde... Como tudo isso me apavora! Recordase você do que escreveu Dante na porta do Inferno? Em resumo: o que me fêz foi o Poder, a Sabedoria e o Amor. Aqui está um mistério sôbre que muitas vêzes tenho pensado — o Amor! O Amor eterno e imutável, misericordioso e maior que o amor de tôdas as mães, condenando o nosso pequeno e tão ardente amor aos amôres terrenos — de tôda a espécie, a delícia do pecado³²⁴... [...]

É certo que, nas primeiras cartas destinadas a Mário, Frei X ainda se limita a falar de modo evasivo com relação ao que lhe incomoda. Isso irá mudar drasticamente na última carta, quando, no único momento de todo o romance, ele utilizará a palavra homossexual para se referir a si mesmo. Essa é uma expressão que nem a personagem principal, seja com relação a si mesmo ou aos outros homossexuais, ousa dizer. Não é por acaso que, por muitos anos, principalmente no século XX, a homossexualidade ficou conhecida como “o amor que não ousa dizer seu nome”, uma frase que foi utilizada contra Oscar Wilde durante seu julgamento por indecência em 1914³²⁵. Assim como as palavras religiosas funcionam de modo analógico para com as entidades as quais se referem, os termos “homossexual”, “bicha”, “viado” etc exercem função similar no romance, já que ao se pronunciar esses substantivos, era como se o ser que eles designam fosse trazido, efetivamente, para o real. A pronúncia dessas palavras seria a materialização dessa condição para esses indivíduos, por isso sua recusa em utilizá-la. O indivíduo que eles evitam evocar, no caso, o homossexual, é um sujeito marcado profundamente por anos de discursos derogatórios, sem lugar na sociedade e entendido como uma espécie de malefício social. Essa recusa é uma resistência à própria condição de homossexual que, evidentemente, não era agradável para nenhum deles que vivia sob constante ataque de um número sem fim de pessoas e instituições. O caso é que, conforme já mencionamos anteriormente, essa resistência é

³²⁴ AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*, 1967, p.32.

³²⁵ Cf. MACLEOD, Kirsten. “M. P. Shiel and the Love of Pubescent Girls: The Other ‘Love That Dare Not Speak Its Name’.”, 2008, p. 335.

resultado de anos de violência e silenciamento provocados pelos discursos homofóbicos que estão naturalizados no Brasil, por isso sua dificuldade em se identificar como homossexuais.

De todo modo, Frei X coloca o problema de sua sexualidade nos seguintes termos: o homem, que segundo a retórica católica foi criado à imagem e semelhança de Deus, que é fiel em suas obrigações cristãs, só pode tender à perfeição. Porém, um desses homens, o próprio Frei, é um pecador, portador do próprio mal. Essa é a primeira equação e que nos parece bem comum até agora, já que também é previsto pelas Escrituras que toda a humanidade é pecadora enquanto não se volta para a divindade, o nosso pecado original³²⁶. Mas outros termos são adicionados a esse raciocínio e são eles que o fazem avançar em outra direção: “Mas o que vale uma definição diante da vida? O que vale uma definição diante de nossa inclinação para o mal?”. Esse é um pensamento que, efetivamente, se torna uma elaboração da liturgia em outro sentido, já que, para o Frei, é impossível que as leis divinas protejam seus fiéis. O pecado, para ele, só pode ser conhecido *a posteriori* de sua afirmação e não antes, o que de fato, isenta os pecadores de qualquer culpa e responsabilidade. Por sua própria definição, o pecado seria a quebra deliberada de uma proposta divina. Ora, como pode ser deliberada se o pecador não conhece o pecado? Talvez ele esteja falando mesmo é da reincidência deste... Mas o caso é que o raciocínio do Frei continua, mencionando a ambivalência da escrita infernal no épico de Dante. Esse amor, que ele escreve em letras capitulares, seria um modo de se prevenir o pecado, mas é o mesmo amor que revela e abre as portas do próprio inferno, o mesmo amor da misericórdia que, no fim das contas, o condena aos pecados terrenos. A dúvida é lançada sobre a própria função divina e seu “amor” dúbio que não lhe protege, que não lhe salva, que não lhe perdoa e que não lhe dá descanso³²⁷. De certo modo, sua colocação sobre o inferno se complementa com aquela sobre o pecado, já que seria justamente o amor divino que o

³²⁶ Essa é a discussão central feita por Agostinho e formalizada no Concílio de Trento no século XVI. A definição de pecado dada por Frei X é uma citação direta do *Contra Faustum Manichaeum*. Cf. AGOSTINHO. “Reply to Faustus the Manichaeum”, 1995, p.338.

³²⁷ Essa é também uma das questões de Mário durante o romance: “[...] ‘Estou perdendo. Estou perdendo a graça divina, e é um homem que ma tira. E Deus não age em defesa da minha salvação...’ [...]”. AYALA, Waldir. *Um animal de Deus*, 1967, p.93. Ou em outro momento, já ciente da presença de Teresa, em que ele se pergunta: “Onde está Cristo?”. AYALA, Waldir. *Um animal de Deus*, 1967, p.135.

lançaria para as chamas, incapaz que era de lhe dar uma proteção contra o pecado que residia nele. De certo modo, se Deus permite a existência dos amores infernais, é de sua própria responsabilidade a existência dos amores terrenos, portanto, dos amores homossexuais³²⁸.

Por outro lado, o Frei não assume uma posição em que Deus está excluído de todos os seus pensamentos. De certo modo, ele nunca se afasta de sua crença mesmo quando lança dúvidas pertinentes sobre ela:

[...] Você me dizia que, de mim, espera só a nobreza, mesmo no pecado, mesmo na iminência dêle. Aqui está uma coisa que não compreendo bem. O que quer dizer você, o que entende ao falar de nobreza ainda que no pecado e na sua iminência? Como é que a gente pode ser nobre ainda pecando? Num diário meu, hoje rasgado, lembro-me ter escrito que no Pecado havia Beleza. Uma Beleza como esta do alvorecer em manhãs de tempestade. E no Pecado estaria o arrependimento — uma promessa de nova Luz, entre as escuridões. Ó meu querido Aliocha, permita que o chame assim, nós homens vivemos enganados, desgraçadamente, pela Beleza fictícia do pecado. E é por isso mesmo que não entendemos a Eternidade do Inferno. Se a entendêssemos seríamos iguais a Deus, seríamos Deus. Acho que nós somos imensamente sentimentais. Você tem razão em acreditar que nada se perde e que mesmo o pecado contribui para a grandeza do mundo. Não é de balde que Santo Agostinho chama a culpa de nossos primeiros pais de “Felix Culpa” mas, só porque, dentro do plano da Criação, merecemos receber tal e tamanha Redenção. E o sangue de Cristo continua correndo para lavar os nossos pecados. A dificuldade tôda está em nós desconhecermos até onde vai a misericórdia e onde é que começa a justiça³²⁹.

Algumas cartas do Frei parecem servir³³⁰, conforme falamos no capítulo dois, como gatilhos para a memória de Mário. Os temas da cena de rememoração são derivados das discussões feitas pelas cartas do clérigo. Nesse trecho, podemos entrever o embate de duas correntes de pensamento que eram influentes em grande parte no período Barroco, que propagavam os ideais de beleza como sinônimos do bem e da boa conduta advindos do Classicismo, em oposição ao Romantismo e ao Humanismo, que focavam suas propostas

³²⁸ Frei X parece expor exatamente esse raciocínio em uma de suas últimas cartas: “[...] Não sei o que será de mim. Sei que Deus me ama, é o único alívio que tenho. E me ama *assim como sou*, não como os outros gostariam que eu fôsse. É um terrível destino êste de ter nascido. E ter que realizar a vida sem amparo de ninguém, e contra tudo e contra todos! É para enlouquecer. [...]”. AYALA, Waldir. *Um animal de Deus*, 1967, p.127. (grifos do autor).

³²⁹ AYALA, Waldir. *Um animal de Deus*, 1967, p. 34.

³³⁰ Cf. AYALA, Waldir. *Um animal de Deus*, 1967, p.42.

estéticas em temas como a simplicidade conjugada a uma verdade racional, além de um retorno para a condição do homem na sociedade. Essa é certamente uma generalização muito grande³³¹, mas serve para o propósito de ilustrar o modo como essa carta de Frei X coloca essas propostas em combate. É interessante perceber que, quando jovem, o clérigo parecia mais adepto da posição grandiloquente e idealista que misturava os conceitos religiosos que prevaleceram em muitos argumentos da retórica católica. Deus é belo e em sua suprema definição do bem, tudo o que é belo é bom. Mas logo, após seu progresso pelas vielas do tempo e da mocidade, sua experiência se transfigura ao encontrar as duras perspectivas da beleza como embuste ou artifício, a velha lição de Dorian Grey³³². De certo modo, auxiliado pelas propostas de Mário, ele opõe seu antigo pensamento idealista com uma visão desiludida da Beleza, e aqui pode se estender o conceito para uma noção estética no geral, que coloca a própria ideia do belo em questão, que por sua vez, passa a servir ao Pecado. O caso é que, concordando com o seu interlocutor, Frei X arremata esse pensamento dizendo que o próprio pecado serve ao bem e à salvação do mundo. A ideia do mal necessário não é muito bem colocada entre a tradição mais contemporânea do catolicismo, inclusive esse é um dos argumentos ateístas mais comuns, já que Deus não pode ser totalmente bom se permite que o mal aflija seus fiéis. Esse é um raciocínio que parece ter sido iniciado na carta anterior e continuou no âmago da personagem que demonstrava sinais de uma crença profundamente abalada por sua constante experiência de sofrimento inesgotável, e esse sofrimento, diga-se de passagem, é bem específico: são as dores de uma homossexualidade humilhada e violentada por todas as instituições sociais que existiam na época, inclusive aquela da qual o clérigo fazia parte. Podemos conjugar esse sofrimento com as colocações que fizemos sobre o trecho do livro de Marcos: Mário constata a absoluta ausência dos homossexuais da história religiosa como um todo e sente essa falta na sua dificuldade em se identificar com esse dogma heterossexista.

³³¹ É possível observarmos, por exemplo, como o Romantismo francês e inglês recusou veementemente a autarquia da Igreja institucionalizada em favor de uma espiritualidade mais individual, voltada para as características intrínsecas de cada sujeito, cultuando o idealismo e uma certa desilusão, sem abandonar, entretanto, muitos dos dogmas religiosos da cristandade, como a moral e os ideais essencialistas.

³³² Mário chega a essa conclusão após descobrir que Rafael tinha uma amante: “[...] A verdade era portanto, para êle, a beleza e suas condições e suas imposições, e seu malefício até.”. AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*, 1967, p.121.

De qualquer modo, Frei X, assim como Mário, coloca em questão algo que é recorrente durante a narrativa: a impossibilidade de se escapar do desejo. Ao invés de se voltar contra aqueles que lhe negam o direito de expressar sua sexualidade humanamente, é comum os homossexuais voltarem-se contra si mesmos, colocando a culpa em sua própria condição. Por isso o trecho que citamos acima termina com a dúvida sobre a justiça e a misericórdia, refletindo um profundo medo internalizado de Frei X em ser punido caso recorra em “cair em pecado”. Os homossexuais católicos se tornam, portanto, essas personagens trágicas que não possuem meios de lidar com sua existência que é absolutamente insuportável, sem meios de se comunicar ou de se expressar, eles se tornam como a imagem do príncipe exposta anteriormente: manietados. Uma das forças motrizes dessa veia trágica do romance vem dessa perspectiva “crucificante”³³³, em que ambas as personagens não podem se livrar de seus desejos, que irão eventualmente levá-las a um destino trágico, pois, por um lado, sua crença os proíbe de vivê-lo, por outro, a sociedade ameaça constantemente eliminá-los. Para Frei X, o único bálsamo de todo esse sofrimento é a amizade de Mário, o que explica a referência ao personagem de *Os irmãos Karamazov*, de Fiódor Dostoiévski³³⁴.

A última carta de Frei X, entretanto, vem para Mário no momento em que este contemplava a decisão de entrar para o seminário a fim de oferecer seu amor por Rafael a Deus³³⁵. Para o rapaz, a carta seria um dos conselhos que o faria ver que, no fim das contas, nem mesmo um membro da igreja estava livre dos desejos humanos:

[...] Finalmente, depois de muito sofrer, escrevi, no mês passado, a meu Superior Maior, a carta em que lhe pedi que enviasse a Roma meu pedido de laicização. Não posso mais continuar neste estado em que vivo, sobretudo em que tenho vivido nestes últimos dois anos. Vou, a conselho médico e de um sacerdote muito meu amigo e ilustrado, *voltar ao mundo* e ver se dou cabo dêste tremendo drama de personalidade. Não um drama de fé, nem um drama de sexo, mas um drama de autenticidade, a de minha situação inaceitável pela sociedade (no caso aqui, religiosa) de um pobre *maudit* em nosso sentido — digo logo a palavra: homossexual. [...] Fiz o

³³³ Mário faz uma referência a esse aspecto de tortura quando menciona o resultado de sua relação com Rafael. Cf. AYALA, Waldir. *Um animal de Deus*, 1967, p.39.

³³⁴ A oposição Ivan ateu/Alíocha cristão é também uma das questões colocadas em *Um animal de Deus*. Para confirmar as similaridades entre os dois livros, seria necessário uma leitura mais apurada nessa perspectiva.

³³⁵ E em seu diálogo interior a resposta é clara para o rapaz: “Renunciar ao amor por Rafael, nunca!” Cf. AYALA, Waldir. *Um animal de Deus*, 1967, p.178.

que acho que devia fazer e o meu íntimo confirma-me que Deus me aprova. O resto não me interessa. Adeus. Por ora é só. Recomendo-lhe que, nos círculos onde sou ou poderei ser conhecido, você mantenha segredo a êste respeito, por amor a certas conveniências a que ainda estou ligado. No dia em que passarei para o outro lado, onde vivem “certos indesejáveis e perigosos às instituições” não impedirei que dê a saber a seus amigos o fato consumado. Até lá, isso fica entre nós³³⁶.

O outro lado que Frei X menciona em sua carta é utilizado logo em seguida por Mário em sua reflexão que conclui que, efetivamente, nenhum dos dois lados teria a resposta para o seu sofrimento. Os momentos finais do romance, que se iniciam com esta carta, são um modo de se pensar como a homossexualidade era vista como um lado afastado da sociedade, à parte das instituições e da vida social. A religiosidade, por sua vez, é apropriada por esses sujeitos de seu modo particular: em Frei X, na responsabilidade de Deus para com suas criaturas e em Mário, no texto sagrado cheio de referências e de sentidos múltiplos. As duas visões, na verdade, se misturam ao ponto de que ambas as personagens preferem continuar com suas sexualidades, ao invés de seguir uma vida como sujeitos anulados. De todo modo, eles não abandonam suas crenças cristãs, mas também não renegam suas vidas como homossexuais.

Em termos retóricos, é possível dizer, portanto, que as cartas de Frei X servem como contraponto e, ao mesmo tempo, como suporte para diversas atitudes de Mário ao longo do romance. As missivas não encenam, por sua vez, um diálogo epistolar do modo mais tradicional, mas colocam em funcionamento os *topoi* que emulam esse diálogo. O objetivo dessas cartas, finalmente, pode ser associado tanto a uma função literária, a de estabelecer uma espécie de ponto de partida para os eventos rememorados do romance, assim como para colocar o andamento e o ritmo da narrativa em suspensão, alterando sua composição temporal; quanto uma função retórica, no sentido de estabelecer os pontos centrais da discussão litúrgica que emperra a vida dos homossexuais. Elencar e discutir esses argumentos, apresentando alternativas interpretativas para eles através da voz de um membro do clero, parece ser o ponto mais crítico do uso das cartas nesta obra. De certo modo, elas procedem como um dos antigos diálogos retóricos em que, citando o exemplo de Cícero, os falantes enunciam suas opiniões e as colocam à prova. De forma similar,

³³⁶ AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*, 1967, p. 178-179. (grifos do autor).

esses diálogos buscam não só emular a voz e a tonalidade eloquente de seus falantes, como também colocar em evidência a prática dialógica da discussão de diferentes pontos de vista sobre os assuntos que se propõe a avaliar. Por esse pensamento, podemos inferir que o romance, efetivamente, remonta os argumentos da retórica católica e procura uma conciliação entre esses argumentos e a vida que os homossexuais levam.

Em uma primeira leitura, é possível apontar que essa conciliação não foi realizada de modo completo. Não podemos afirmar aqui que exista, durante a narrativa, a construção de um tipo de “cristianismo gay”. Essa discrepância entre o pensamento religioso católico e o modo de vida dos homossexuais no romance se dá ao fato de que Walmir Ayala se recusa a operar uma profanação dos dogmas religiosos. Não estamos querendo dizer que a única via de conciliação seja a profanação, o texto de Boswell (2015) demonstra que existem diversos momentos em que essa coexistência se deu sem que, efetivamente, possa se falar na profanação do sentido geral do Cristianismo³³⁷. Podemos observar, portanto, que ao misturar esses dois aspectos, mas buscando manter a inteireza de cada um, Ayala incorpora um dos aspectos estéticos do barroco mais cruciais para esse movimento, que é citado por Wellek e Warren:

Na época barroca, as figuras características são o paradoxo, o oxímoro, a catacrese. Estas figuras são cristãs, místicas, pluralistas. A verdade é complexa. Existem muitas formas de conhecimento, cada qual com sua própria legitimidade. Algumas espécies de verdades têm de ser afirmadas por uma negação ou por uma calculada distorção. Pode falar-se antropomórficamente de Deus, porque Ele fez os homens à Sua imagem; mas Ele é, também, o Outro transcendental. Por isso, na religião barroca pode exprimir-se a verdade acerca de Deus por meio de imagens analógicas (o Cordeiro, o Esposado); pode exprimir-se também mediante pares de termos contraditórios ou contrários, como na “escuridão profunda mas encandeante” de Vaughan. [...] O espírito barroco, porém, invoca um universo constituído por muitos mundos e por mundos todos inter-relacionados de modos impossíveis de predizer³³⁸.

³³⁷ É importante mencionar como Boswell argumenta também que, em tese, nunca houve intolerância cristã com relação aos homossexuais e que o uso do texto sagrado para condenar essas práticas diz respeito muito mais a uma questão política e social do início da era cristã, como as migrações da cidade para o campo e a necessidade de se reforçar certos dogmas religiosos. De certo modo, o teórico argumenta que os textos condenatórios que existem na Escritura foram sendo apropriados ao longo da história para servir outros propósitos que não estavam, definitivamente, ligados à raiz cristã. Cf. BOSWELL, John. *Christianity, social tolerance and homosexuality*, 2015, p.169-206.

³³⁸ WARREN & WELLEK. *Teoria da literatura*, 1971, p.248-249.

De certa forma, é possível dizer, através do trecho citado acima, que Ayala desenvolve uma operação similar àquela encontrada no estilo barroco, contrastando dois universos díspares para construir uma obra que pudesse comunicar algum tipo de realidade possível que constituía parte de sua experiência como homossexual. O caso é que, utilizando não só as figuras de linguagem, mas também observando o romance como um todo, em seu sentido de ambivalência entre a recusa e o acolhimento da homossexualidade, ele opera a afirmação de uma verdade através da distorção operada dentro dos dogmas religiosos. Essa mistura aprofunda não só nossa percepção do cristianismo além daquela entendida como um discurso puro e alheio às questões da sexualidade, mas também nos leva a experimentar uma homossexualidade permeada pelas vozes do sagrado e do cristão. As cartas de Frei X, por sua vez, são exemplares nesse caso, já que elas nos permitem analisar sua sexualidade através de um lugar que é permanentemente questionador sobre todas as noções heterossexistas que o impediam de constituir plenamente uma identidade coerente. Se observarmos bem, por exemplo, o conceito de pecado que perpassa o romance, principalmente nas colocações de Mário e de Frei X, pode ser estendido para a ideia de uma falta com a moral social, já que, de alguma forma, alguns pecados religiosos são entendidos como faltas éticas para a sociedade cristã. Talvez esse seja o ponto central das cartas como um todo: utilizar a retórica católica para demonstrar como os argumentos cristãos muitas vezes são ambivalentes. A própria presença de um deles dentro do clero e sua impossibilidade de alcançar qualquer satisfação numa vida de prisioneiro apontam para o fato de que o desejo não pode ser obstruído por nenhum construto legislativo ou institucional.

Finalmente, apesar da nossa breve análise sobre algumas das cartas de Frei X, podemos dizer que o uso das epístolas no romance mantém diversas funções que passam desde a discussão dos dogmas religiosos, até uma demonstração de como existe uma implicação e uma interferência da Igreja na vida de muitas pessoas, inclusive daquelas que são “perigosas às instituições”. As missivas evidenciam um objetivo claro da instituição cristã de modelar as sexualidades de acordo com um padrão que deriva de uma interpretação específica das escrituras religiosas. Esse é um ponto que Ayala parece compreender bem, já que ele não descarta completamente a base da crença cristã em uma

divindade única, mas procura compreender como os argumentos religiosos contra a homossexualidade se sustentam. As cartas também servem como construto retórico e espaço aberto para que a argumentação cristã sobre a homossexualidade seja criticada, num modelo similar ao de Cícero e de Platão, que colocam o diálogo como modo paradigmático em sua exposição teórica de certos temas. Nestas epístolas que encontramos, por sua vez, a revisão dos conceitos de beleza, que se distanciam tanto da noção divina, já que é fonte tanto do bem quanto do mal, o pecado, que não só parece ser circunstancial para aquele que o pratica, pois deriva diretamente do conhecimento *a posteriori* do mesmo, como também é condição *sine qua non* para a misericórdia divina, sendo oriunda inclusive de seu próprio conceito de amor, e, finalmente, da homossexualidade, que, apesar de vista como transgressão pela sociedade e suas instituições, é justificada pelo amor, que a religa imediatamente ao divino e suas qualidades. De qualquer modo, não existe uma solução para esse paradoxo proposto por Ayala. A mistura entre os dois discursos termina com Mário aguardando Frei X do lado dos perigosos para que ambos possam encontrar uma resposta aos seus sofrimentos juntos. O fato mais importante, entretanto, é que as duas personagens terminam por se separar definitivamente da Igreja e decidir, por conta própria e por sua fé, continuar no caminho designado por seus desejos. Por um lado, isso significa liberdade, conseguida através da resolução e da afirmação de uma identidade possível. Ayala parece reconhecer, por sua vez, que essa afirmação não teria sido possível para sua personagem sem um retorno à literatura, às artes e à religião. Se o romance *Um animal de Deus* é um tributo aos modos possíveis de sobrevivência num mundo cheio de violência, uma última música de esperança no meio de tanto desamor, só nos resta dizer que ouvimos e que sobreviveremos.

Considerações finais

Seria muito feliz que, ao final dessa longa caminhada pelo romance de Walmir Ayala, pudéssemos abrir um espaço mais tranquilo e que fosse despedido das atribulações que as obrigações dessa passagem nos forçam a fazer. Infelizmente, ao olhar para trás, só nos resta observar o traçado feito até aqui e discutir quaisquer outras questões que, no nosso conveniente exercício de memória, nos tenha passado despercebida.

Começamos o nosso percurso descrevendo um pouco da história da retórica, indo dos pontos colocados por Aristóteles em seu trabalho, até as transformações propostas por Agostinho, que procurava unir eloquência latina com os escritos cristãos. Foi esse caminho que nos permitiu construir uma definição de retórica católica que, por sua vez, foi o conceito central para a nossa leitura da obra de Walmir Ayala.

Acompanhando o raciocínio estabelecido pelos argumentos da retórica, partimos para uma investigação do contexto de publicação do romance *Um animal de Deus* e das condições pelas quais os homossexuais brasileiros viviam naquela época. Conforme pudemos observar, essas condições mudaram muito pouco com relação ao que se passava tanto no Brasil ainda como colônia, quanto no seu período como república. A partir das constatações feitas sobre esse período, conseguimos observar que muitos intelectuais católicos, entre eles Walmir Ayala, buscavam um modo de articular a arte religiosa com a literatura. No caso do autor gaúcho isso é ainda mais complexo, pois em seu texto conseguimos apontar que há um profundo questionamento sobre o papel do homossexual para a religião e para a arte. Através do uso de jogos argumentativos e de lugares-comuns da retórica católica, Ayala consegue encenar em sua obra um verdadeiro cataclismo de identidades que se chocam a todo o momento, provocando no leitor, pelo excesso de sentidos que seu texto evoca, uma reação a esse movimento conflituoso. É com esse evidente clamor a uma reação que decididamente faz com que seja possível ler na obra suas perguntas mais explícitas, como qual é o destino dado aos sujeitos que não se encaixam nos parâmetros sociais.

No último momento deste texto, portanto, conseguimos pontuar alguns dos elementos mais explícitos da retórica católica presentes na obra, tanto no seu uso das figuras de linguagem, da argumentação dialógica e dos lugares-comuns da religião. Com esses usos,

conseguimos finalmente concluir que Walmir Ayala não opera um modo revisionista da religião cristã, mas procura entender esses argumentos que condenam os homossexuais e apresentar, ainda dentro da própria religião, uma leitura diferente dos textos sagrados. Quando analisamos o viés de Mário, Frei X e Ana, — as três personagens mais ligadas à religião católica no romance — conseguimos perceber que suas reflexões sobre as relações humanas se sobrepõem a grande parte dos dogmas religiosos. Essas posições não anulam a religião completamente: Mário ainda se sente culpado por ser homossexual e acredita estar ofendendo a Deus; Frei X, por grande parte do romance, não suporta a ideia de sair de sua ordem para viver sua sexualidade (inclusive existem indícios no romance, tanto de sua vida passada como romântico e idealista, quanto em sua insistência na ideia de renúncia que Mário apresenta, que a personagem tenha entrado para a ordem religiosa para evitar seu desejo homoerótico) e Ana que, se por lado respeita Mário, não o aceita e recomenda que ele não viva sua sexualidade. De certo modo, esse movimento dualístico, principalmente das personagens religiosas, é análogo ao que acontece na sociedade brasileira, que utiliza a religião em benefício próprio. Mas no romance, se entendemos a literatura como uma arte que vai além da réplica de seu contexto histórico, as características das personagens e suas voltas com a religião também são lugares que mantêm os discursos católicos em destaque, o que não poderia ocorrer sem o uso da retórica católica. Esse é o detalhe que talvez seja mais curioso de todo o romance, já que, se por um lado, podemos observar claramente o sofrimento causado pelos discursos religiosos, por outro, é possível ver como esse mesmo discurso habilita o sujeito a sobreviver ao sofrimento causado pela sociedade que o exclui. A dor causada pela solidão, pela sexualidade assassinada, pelas obrigações para com uma sociedade desolada, é colocada em evidência pelo contraste com a retórica católica, não só vista como uma das causas, tanto para Frei X, quanto para Mário, mas também como uma das saídas desse imbróglio, já que ambos decidem, por sua vez, não abandonar sua crença no Deus cristão.

Por outro lado, talvez seja redundante lembrar que nosso caminho não recobre todas as trilhas desta obra. Em primeiro lugar é importante mencionar que, efetivamente, algumas figuras de linguagem retóricas foram deixadas de lado em grande parte de nossas análises, com exceção da analogia, do paradoxo, do oxímoro e da metáfora. Mesmo na análise

dessas figuras, por sua vez, ainda ficamos em falta com a precisão e a utilidade delas em cada caso apresentado. Optamos por uma análise mais “holística”, se é que podemos dizer assim, por acreditarmos que ela seria mais frutífera para a leitura do romance do que elencar e classificar o uso das figuras que Ayala utilizou.

Encontramos também, conforme foi citado nos capítulos dois e três, uma aliança muito peculiar entre o estilo de Walmir Ayala e a estética barroca. É certo que essa similaridade poderia apontar outros aspectos com relação à retórica católica do que aqueles que nossa análise apontou. Além disso, o período barroco no Brasil foi muito fértil nos usos das figuras de linguagem e aceitamos que, por uma falta de ampliação do escopo da pesquisa, essa ligação terá que ser feita em outro momento de modo a permitir uma leitura mais concisa. O espaço concedido aqui, por sua vez, não nos permitiu esse movimento de modo que não prejudicasse nossas outras leituras.

As obras de arte citadas ao longo do romance, como as pinturas, a música, o livro de Dostoiévski, a obra de Léon Bloy e o de Charles Morgan, também mereciam uma atenção mais específica, que identificasse alguma relação intertextual entre elas. Esse é um aspecto que passou bem distante dos olhares da nossa pesquisa, mas que talvez fosse relevante para elucidar aspectos relacionados à retórica cristã, presente em grande parte da vida dos escritores mencionados. Obviamente, sem mencionar, o vasto número de obras que Walmir Ayala publicou e o diálogo entre elas. Inclusive há em seu *Diário III: A fuga do Arcanjo*, um trecho idêntico que é reproduzido no romance. Esse é um aspecto que qualquer pesquisa que caminha pelas vias da autobiografia não conseguirá ignorar. Devido à atenção dada aos detalhes da retórica e do homoerotismo, esses aspectos tiveram que ser deixados de lado, mas não sem a certeza de que eles podem levantar sentidos insuspeitados no romance que foram negligenciados por essa pesquisa.

Finalmente, é importante ressaltar, mais uma vez, que muitos outros aspectos considerados por essa pesquisa foram também deixados de lado, devido à densidade semântica de diversos trechos que não puderam ser citados integralmente aqui. Outras leituras que seguissem a retórica religiosa e o homoerotismo podem ser feitas e recombinações de diversos modos que as leituras aqui apresentadas não conseguiram contemplar, principalmente se tratando de trechos importantes como a confissão de Mário

ou a carta que a personagem escreve pedindo perdão a Rafael. Conforme mencionamos na introdução deste trabalho, essa pesquisa é um dos caminhos possíveis a serem traçados dentro de uma obra e em nenhum momento ele pretendeu ser completamente abrangente de todos os sentidos possíveis de um trecho ou de toda a obra. Se esse foi o nosso caminho, sua maior qualidade reside no fato de estar ainda em aberto, seja para que outras trilhas se fechem ou novas sejam abertas. O importante é que o conhecimento continue circulando, que continue se falando sobre a sexualidade, sobre a homossexualidade, e que esse romance seja para outros leitores, assim como foi para essa pesquisa, uma forma possível de ser.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Caio Fernando. “Aqueles Dois”. In: *Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século*. Seleção de Ítalo Moriconi. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000, p.439-446.

ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar comum. Alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: Edusp, 1994.

AGNOLON, Alexandre. *Uns Epigramas, Certas Mulheres: A Misoginia nos Epigrammata de Marcial (40 d.C – 105 d.C.)*. São Paulo: USP. 2007. (Dissertação de Mestrado).

AGOSTINHO. *A doutrina cristã: manual de exegese e formação cristã*. São Paulo: Paulus, 2002.

_____. “Reply to Faustus the Manichaeon”. In: *Nicene and Post-Nicene Fathers*. Estados Unidos: Hendrickson Publishers, 1995, p.191-482.

ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Calouste Gulbenkian. Trad. Ana Maria Valente, 2008.

_____. *Retórica*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena, 2005.

_____. *Tópicos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*, São Paulo: Editora Max Limonad, 1987.

AYALA, Walmir. *À beira do corpo*. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2007.

_____. *Êste sorrir, a morte*. Rio de Janeiro: Simões Editora, 1957.

_____. *Difícil é o Reino: Diário I*. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1962.

_____. *A fuga do Arcanjo: Diário III*. Rio de Janeiro: Editora Brasília/Rio, 1976.

_____. *Nosso filho vai ser mãe e Quem matou Caim?* Rio de Janeiro: Editora Letras e Artes, 1965.

_____. *Quatro peças em um ato*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1960.

_____. *O anoitecer de Vênus*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. “O macaco”. *Jornal do Commercio*, 7 jul. 3º caderno, p.2, 1963.

_____. *Um animal de Deus*. Rio de Janeiro: Editora Lidador, 1967.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Hortênsia dos Santos, 3ªed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, Trad. Fernando Scheibe, 2017.

BÍBLIA, N.T. Marcos. In: *Bíblia de referência Thompson*. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo: Editora Vida, 2010.

BLANCHOT, Maurice. *A comunidade inconfessável*. Trad. Eclair Antônio Almeida Filho. Brasília: Editora Universidade de Brasília, São Paulo: Lumme Editor, 2013.

BRANDÃO, Marcela de Sá; OLIVEIRA JÚNIOR, Virgílio Coelho de. “Por uma estética da conciliação: *O Crime do Padre Amaro* e a dinâmica político-social portuguesa oitocentista.” In: *Diálogos (Maringá Online)*, v.18, supl. Espec., p.67-102, dez/2014.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. “Meias verdades, verdade-e-meia no *Romance de Tristão*. In: *Variações sobre o romance II*. Orgs. Andréa Sirihal Werkema, Maria Juliana Gamboji Teixeira, Nabil Araújo. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2018, p.140-160. Disponível em: <http://edicoesmakunaima.com.br/images/livros/variacoessobreoromanceii.pdf>. Acesso em: 9 set. 2019.

BRASIL, Resolução nº 11/2014, de 15 de out. de 2014. *Estrutura curricular do Programa de Pós-Graduação de Estudos Literários*. Uberlândia, MG, out. 2014. Disponível em: http://www.pgletras.ileel.ufu.br/sites/pgletras.ileel.ufu.br/files/Anexos/Bookpage/resolucao_CONPEP-2014-11.pdf. Acesso em: 08 ago. 2018.

BRYNE, Alan. “Homosexual Men in Classic Film Noir”. In: *International Conference on Language, Innovation, Culture and Education*. Bali: Indonésia, p. 15-24, 2015. Disponível em: <https://icsai.org/procarh/1iclice/1iclice-34.pdf>. Acesso em: 30 nov. 2019.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1994.

BOSWELL, John. *Christianity, social tolerance, and homosexuality: gay people in Western Europe from the beginning of the Christian era to the fourteenth century*. Chicago: The University of Chicago Press, 2015.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. M. H. Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

CAMARGO, Fábio Figueiredo. *A transfiguração narrativa em João Gilberto Noll: A céu aberto, Berkeley em Bellagio e Lorde*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2007. (Tese de Doutorado).

CASTRO, Aníbal Pinto de. *Retórica e teorização literária em Portugal: do Humanismo ao Neoclassicismo*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2.ed. 2008.

CÍCERO. *De oratore*. Londres: Harvard University Press. 1967.

CORBEILL, Anthony. "Rhetorical Education in Cicero's youth." In: *Brill's companion to Cicero: oratory and rhetoric*. Ed. por James M. May. Koninklijke Brill: Holanda, 2002, p.37-63.

COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.

COSTA, Ricardo da. "Olhando para as estrelas, a fronteira imaginária final: Astronomia e Astrologia na Idade Média e a visão medieval do cosmo." In: *Dimensões – Revista de História da UFES*. Vitória: EDUFES, 2002, p.481-501.

COUTINHO, Afrânio (dir.). *A literatura no Brasil*. 4.ed. vol. V. São Paulo: Global, 1997.

COUTINHO, Afrânio (dir.). *A literatura no Brasil*. 2.ed. vol.VI. Rio de Janeiro: Editora Sul Americana, 1971.

DAMASCENO, Beatriz. Um romance à beira do corpo. In: *Figurações do real: literatura brasileira em foco VII*. Belo Horizonte, MG: Relicário Edições, 2017, p.109-119.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: *Ensaio*. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

FERGUSON, George. *Signs & symbols in Christian art*. Oxford: Oxford University Press, 1954.

FIGARI, Carlos. *@s Outr@s cariocas: Interpelações, Experiências e Identidades Homoeróticas no Rio de Janeiro do Século XVII ao XX*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Editora UFMG/IUERJ, 2007..

FISH, Stanley. "Rhetoric". In: *Doing What Comes Naturally: Change, Rhetoric, and the Practice of Theory in Literary and Legal Studies*. North Carolina: Duke University Press, 1999, pp. 471-503.

FITZGERALD, Scott. *O grande Gatsby*. Trad. William Lagos. Rio Grande do Sul: Porto Alegre, L&PM Pocket, 2004.

FRANCISCO. *Exortação “Amoris Laetitia”*: to bishops, priests and deacons, consecrated persons, Christian Married Couples and all the lay faithful on Love in the family. Roma: Vatican Press, 2014.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. “Modelo e Imagem: O Pensamento Analógico Medieval”. In: *Os três dedos de Adão: ensaios de mitologia medieval*. São Paulo: Edusp, 2010. p.93-131.

FREUD, Sigmund. “Além do princípio de prazer”. In: *Obras Completas, V.14*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.121-178.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. 16. ed. Vol. I, II, III. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A Guilhon Albuquerque. São Paulo: Graal, 2005.

_____. “O sujeito e o poder”. In: DREYFUS, H.; RABINOW, P. (Ed.) *Michel Foucault: uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Tradução V. P. Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p.231-249.

FOUREAUX, José Luiz. *Herdeiros de Sísifo*. Minas Gerais: O Sexo da Palavra, 2019.

GREEN, James. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: UNESP, 2000.

HAN, Byung-Chul. *Agonia do eros*, Petrópolis: Vozes, 2017.

HANSEN, João Adolfo. *A Sátira e o Engenho*. 2ª ed., São Paulo: Ateliê Editorial Campinas, Ed. Unicamp, 2004.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão prática*. Trad. Afonso Bertagnoli. São Paulo: Brasil Editora, 1959.

KATZ, Jonathan Ned. *A invenção da heterossexualidade*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

LIMA, Dante Luiz de. “Vampiro, o duplo do demônio: da literatura para a tela do cinema sob o olhar de Francis Ford Coppola” In: *As malasartes de Lúcifer: textos críticos de teologia e literatura*. Org. Salma Ferraz. Londrina: EDUEL, 2012, p. 165-188.

LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

LISPECTOR, Clarice. “Ele me bebeu”. In: *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Artenova, 1974, p.47-51.

LONG, Jane. C. “The Survival and Reception of the Classical Nude: Venus in the Middle Ages”. In: *The Meanings of Nudity in Medieval Art*. Ed. Por Sherry C.M. Lindquist. Austrália: Parergon. 2013, p.47-64.

MAY, James M. "Cicero: His Life and Career". In: *Brill's companion to Cicero: oratory and rhetoric*. Ed. por James M. May. Koninklijke Brill: Holanda, 2002, p.15-37.

MACLEOD, Kirsten. "M.P. Shiel and the Love of Pubescent Girls: The Other 'Love That Dare Not Speak Its Name'." In: *English Literature in Transition*, vol.51, no.4, 2006, p.355-380.

MILES, Margaret R. *Beyond the Centaur: Imagining the intelligent body*, Oregon: Cascade Books, 2014.

MOREIRA, Daniel da Silva. *Escritas de si e homossexualidade no Brasil: os diários de Lúcio Cardoso, Walmir Ayala e Harry Laus*. São João del-Rei: UFSJ, 2017. (Tese de Doutorado).

MORGANTI, Vera Regina. (Edit.) *Autores Gaúchos*. Vol.22. Editora IEL (Instituto Estadual do Livro). Porto Alegre, RS: 1989.

MUELLER, Helena Isabel. "Os ativos intelectuais católicos no Brasil dos anos 1930". *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.35, nº 69, p.259-278, 2015. <https://doi.org/10.1590/1806-93472015v35n69012>

MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Trad. Maria da Glória Bordini. Rio Grande do Sul: Editora Globo, 1928.

NICGORSKI, Walter. "Cicero on Aristotle and the Aristotelians". In: *Hugarian Philosophical Review*, V. 57, n.4, 2013, p. 34-56.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Genealogia da Moral*. Trad. Antonio Carlos Braga. São Paulo: Editora Escala, 2013.

NUNES, Benedito. "A náusea". In: *O Dorso do Tigre*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1969, p.93-103.

OLIVEIRA, Ana Lúcia de. *Por quem os signos dobram: uma abordagem das letras jesuíticas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

PAIXÃO, Roseane Cristina da. *Quando a arte imita a vida: ficção e memória nos diários de Lucio Cardoso e Walmir Ayala*. São João del-Rei: UFSJ, 2011. (Dissertação de Mestrado).

PINHEIRO FILHO, Fernando Antonio. "A invenção da ordem: intelectuais católicos no Brasil." In: *Tempo Social*, v.19, n.1. São Paulo: Universidade de São Paulo. 2007. p. 33-49. <https://doi.org/10.1590/S0103-20702007000100003>

QUEIROZ, Eça de. *O Crime do Padre Amaro*. São Paulo: Ática, 12ª Ed. 1998.

SADE. Marquês de. *Justine Os sofrimentos da virtude*. São Paulo: Círculo do Livro. Trad. Gilda Stuart, 1998.

SANTOS, Alexandre. "Tensionamentos entre religião, erotismo e arte: o Martírio de São Sebastião". In: PORTO ARTE, Porto Alegre: PPGAV/UFRGS, v. 21, n. 35, 2016, p. 7-18. <https://doi.org/10.22456/2179-8001.73708>

SANTOS, Luís Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. Espaço e Literatura. *7 Sujeito, tempo e espaço ficcionais: Introdução à teoria literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SILVA, Marco. "O anticlericalismo como ideologia". In: *Agência Ecclesia*. 2010, pp.20-24. Disponível em: <https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/9187/1/MarcoSilva.pdf>. Acesso em: 26 mai. 2019.

SILVA, Paulo Ricardo Moura da. "O naturalismo como técnica de representação realista: uma proposta teórico-crítica para *BaléRalé*, de Marcelino Freire." São José do Rio Preto: UNESP, 2016. (Dissertação de Mestrado).

SOUZA, Roberto Acízelo de. *O Império da Eloquência – Retórica e Poética no Brasil Oitocentista*. Rio de Janeiro: EdUERJ/EdUFF, 1999.

STEEL, Karl. "Centaur, Satyr and Cynocephali: Medieval Scholarly Teratology and the Question of the Human", In: *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*, ed. Asa Simon Mittman and Peter Dendle, Surrey: Ashgate Publishing, 2013, p.257-275.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

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

WARREN, Austin. WELLEK, René. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. Portugal: Publicações Europa-América, 1971.

WISSE, Jakob. "The intellectual background of Cicero's rhetorical works." In: *Brill's companion to Cicero: oratory and rhetoric*. Ed. por James M. May. Koninklijke Brill: Holanda, 2002, p.345-389.

_____. “*De oratore*: rhetoric, philosophy, and the making of the ideal orator.” In: *Brill’s companion to Cicero: oratory and rhetoric*. Ed. por James M. May. Koninklijke Brill: Holanda, 2002, p.389-415.

WOOLF, Greg. “Poverty in the Roman World”. In: *Poverty in the Roman World*. Ed. Por Margaret Atkins e Robin Osborne. United Kingdom: Cambridge University Press, 2006, p.93-100.