UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE

MICAELA SÁ DA SILVEIRA

A INTERFACE LITERATURA E GEOMETRIA: PROBLEMATIZANDO AS MATIZES SEXUAIS EM ÁLLEX LEILLA

CAMPINA GRANDE - PB

2014

MICAELA SÁ DA SILVEIRA

A INTERFACE LITERATURA E GEOMETRIA: PROBLEMATIZANDO AS MATIZES SEXUAIS EM ÁLLEX LEILLA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, na área de concentração Literatura e Estudos Interculturais, sob a orientação do Prof. Dr. Antonio de Pádua Dias da Silva.

CAMPINA GRANDE - PB

2014

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

587 Silveira, Micaela Sá da
A interface literatura e geometria [manuscrito] : problematizando as matizes sexuais em Állex Leilla / Micaela Sá da Silveira. - 2014.
108 p. : il. color.

Digitado.
Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2014.
"Orientação: Prof. Dr. Antonio de Pádua Dias da Silva, Centro de Educação".

1.Ser/Estar 2. Relação Afetivo-Sexual 3. Análise Literária 4. Geometria Euclidiana 5. Objetos geométricos. I. Título.
21. ed. CDD 801.95

MICAELA SÁ DA SILVEIRA

A INTERFACE LITERATURA E GEOMETRIA: PROBLEMATIZANDO AS MATIZES SEXUAIS EM ALLEX LEILLA

Aprovada em 29/04/2014.

BANCA EXAMINADORA

Profº Dr. Antonio de Pádua Dias da Silva / UEPB
Orientador

Profº. Dr. Diógenes André Vieira Maciel/ UEPB
Examinador

Profº Dr. Paulo Cesar Garcia / UNEB
Examinador

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, Normélia Vieira de Sá e Jackson Silveira, por acreditarem em mim, mais do que eu mesma.

AGRADECIMENTOS

Nada a reclamar, só agradecer. Agradecer por conseguir chegar ao final desta etapa. Agradecer aos que, perto ou longe, se fizeram presentes, tornando a caminhada menos árdua. Agradecer aos que escutaram por dois (longos) anos os discursos de quem trazia uma "dor elegante", mas antes de qualquer pessoa, o primeiro agradecimento é para D**EU**S, que é o todo, o universo, aquele que habita em mim, que conforta em silêncio e acalma a alma.

Minha gratidão à minha família. Agradeço à minha mãe, Normélia Vieira de Sá, mesmo sabendo que nenhuma palavra será suficiente para dizer da admiração que tenho por ela. Obrigada mainha, por me escutar nos momentos de desespero, por me dizer palavras de confiança, de apoio, de carinho e de amor, por me mostrar uma capacidade que eu nem sei se tenho, mas que você fez/faz questão de apontar a todo o momento. Obrigada por não permitir que a distância física nos deixasse longe. Obrigada por cada oração. Obrigada por ser a melhor mãe que uma pessoa pode ter. Agradeço ao meu pai, Jackson Silveira, por todos os gestos de cuidado e de carinho, ainda que disfarçados em ligações semanais. Obrigada pelos abraços que me disseram mais do que qualquer palavra verbalizada. Obrigada por confiar na "caçula do pai". Meu muito obrigada à minha irmã preferida e única: Catarina. Obrigada por me ensinar o que é o amor de longe. Obrigada por sentir orgulho de mim, assim como eu sinto de você. Obrigada por cada gesto de cuidado. Obrigada, minha irmã, por todas as vezes em você disse: "vem embora ficar perto da gente", eu sei que era o amor gritando mais alto.

Ainda aos familiares, preciso agradecer aos que estiveram sempre por perto, aconselhando, ouvindo, ensinando e que me servem de exemplos: Tia Cida e Tio Normando. Obrigada tios, por serem exemplos para a profissional que eu almejo ser um dia (quanta prepotência, não?)! Obrigada pelas horas de conversas, por me ajudarem a encontrar um caminho melhor para seguir. Obrigada pelos abraços, pelas ligações, pela preocupação, pelo carinho e pelo cuidado. O agradecimento se estende a tia Cláudia, tio Marcos, a meu dindo Afrânio, minha dinda Rita e a tio Norberto (*in memorian*).

Obrigada, Luísa! Obrigada por ser a minha prima-gêmea, por me compreender melhor do que qualquer pessoa, melhor do que eu mesma. Obrigada por ser presente. Obrigada por me apoiar. Obrigada por existir na minha vida. Obrigada por todas as palavras certas, ditas nos momentos certos. Obrigada, minha Mima, por ter a alma ligada à minha. Obrigada por esse amor que nos une. Obrigada por ter escolhido vir na mesma família. Obrigada pelos abraços de urso. Obrigada por aquecer meu coração em dias frios. Te amo, muito!

Nirvana – prims, brinks, tranks, thanks – Obrigada! Obrigada por existir. Obrigada por estarmos perto de novo, minha prima. Obrigada por partilhar as aventuras e desventuras da vida acadêmica. Obrigada pelo cuidado com a prima pequena. Obrigada por fazer de tudo para que eu me sentisse bem e "em casa", desde os tempos em que rapidamente morei na capital. Obrigada por me levar para conhecer a vida adulta (rs). Obrigada pela confiança de abrir seu coração! Obrigada por acolher minha vida. Obrigada por tanto amor, que de longe eu consigo sentir.

Ao amigo de longas datas, Leandro Braith: Meu amor, muito obrigada! Obrigada por ter ficado. Obrigada por acreditar que eu posso ir além. Obrigada por sentir TODAS as vezes que meu coração gritou/grita por ti e por cuidado. Obrigada por todas as ligações de horas a fio. Obrigada por ouvir meus segredos mais íntimos. Obrigada por todos os "abraços e beijinhos e carinhos sem ter fim". Obrigada por toda a beleza, música e poesia que você traz para minha vida.

Renalle, minha florzinha: obrigada. Pareço repetitiva, mas preciso registrar o agradecimento por esse "encontro de almas". Obrigada por todos os segredos partilhados. Obrigada por ouvir meu lamentar, entender meu choro e por mostrar um caminho, quando tudo parece embaçado em minha frente. Obrigada, galega!

Obrigada, Isabelle Priscila! Obrigada por ter tido sempre uma palavra de conforto para todos os momentos ao longo desses quase três anos. Obrigada por ter ficado perto desde os períodos tensos da seleção do mestrado. Obrigada por ter sido companheira! Obrigada por todas as discussões acadêmicas, você sabe: 'o que eu não souber eu pergunto'! Obrigada por me permitir testar minhas teorias em nossas conversas e obrigada por me permitir conhecer e me encantar com a História e Filosofia da Ciência. Obrigada por me permitir te conhecer!

Ana Bispo, obrigada mais uma vez! Obrigada por não me deixar enlouquecer com as revoluções da espiral. Obrigada por estar nesse entrelugar, entre as exatas e a literatura. Obrigada por ser "azeda, mas ser doce quando é doce"! Obrigada por acompanhar e me aconselhar nas loucuras da pós-graduação.

Uma tentativa de agradecimento que abarque tudo o que o Fórum de Feminismo e Direitos Humanos (hoje Bruta Flor Coletivo Feminista) me permitiu vivenciar: Obrigada, "meninxs do fórum"! Obrigada por me fazer questionar o feminismo! Obrigada por me fazer pesquisar sobre o tema. Obrigada por me permitir ser parte disso. Obrigada por me permitir colocar em prática o discurso de que "todxs podem ser e estar o que quiserem".

Para além de todo o engajamento no movimento social, obrigada a cada parte desse todo! Obrigada Marcella Alencar por partilhar das mesmas loucuras que eu. Obrigada por me ouvir e me aconselhar. Obrigada por guardar os meus segredos. Obrigada por não me julgar! Obrigada por reclamar dos energéticos que eu tomo (Eu parei. Eu juro.). Obrigada por confiar em mim, assim como eu confio em você. Obrigada por ser gêmea e por sempre me perguntar qual o remédio deve comprar e qual é a dosagem certa!

Ao casal feminista mais lindo do Brasil, Marcéu e Dafne, obrigada pelos viris e pelas discussões regadas a cerveja! Obrigada por me fazer sair de casa e parar de estudar para não ficar louca. Dafne, erbã, "silêêêêêêncio". Marcéu, obrigada pelas tentativas de compreender se estava "cada um no seu quadrado ou na sua esfera". Muito amor! Muito obrigada!

Júlia, eu tenho tanto a te agradecer! Obrigada por todos os gestos de cuidado e proteção. Obrigada por nossas longas horas de conversas! Obrigada pelos conselhos trocados! Obrigada pelas brigas e pelos desentendimentos. Obrigada por surtar! Obrigada pelas caronas de motorista míope, pelas aventuras nos caminhos de Ibiza! Obrigada por ser minha representante legal e ilegal.

Evellyn, Bruna, Carla e Martha, muito obrigada por entenderem minha ausência sempre justificada com "estou terminando as coisas da dissertação" e muito obrigada por me acolherem sempre de braços abertos. Evs, obrigada por suas crises (looooooongas) de riso, muitas vezes essas crises me tiravam do marasmo. Bruna, obrigada por ter me chamado para fazer parte do Fórum! Carla, obrigada por criticar minhas sessões de terapia e obrigada por todos os abraços nos bares da vida. Marthinha, obrigada por ter sempre um abraço carinhoso e por todas as palavras de carinho, exceto a história de "carinha de macarrão sem molho" (rs).

Katarina agradeço-te por ter sido mais do que uma "meninxs do fórum". Obrigada por me ensinar o viris e, sorry, mas você perdeu o lugar, pois a campeã de viris sou eu! Obrigada pelas tentativas de me fazer entender que o surto só pode durar cinco minutos. Obrigada por tooooodas as good vibes de sempre! Obrigada pelas crises de riso! Obrigada pela serenidade! Obrigada pelas terapias regadas a cerveja! Obrigada por me fazer perceber que nem tudo precisa de limites! Obrigada por entender os meus descontroles e me ajudar a controlar a vida! Você tem um lugar especial no meu coração, Kats!

Aos colegas do PPGLI muitíssimo obrigada pelas discussões partilhadas! Obrigada em especial a Paullina, com quem divido o desejo de fazer parte do PPGLI, desde a graduação, quando eu nem sabia o real significado disso. Obrigada Jonas, pela possibilidade de ampliar toda e qualquer discussão nos bares da vida, com a sabedoria de quem palestra. Obrigada

Marcos, Samantha, Gabi e Jhon pela delícia da companhia e pelo aprendizado partilhado. Rafa e Isa, muito obrigada minhas lindas, por terem chegado à minha vida e por terem permanecido. Obrigada pelos momentos vivenciados nas idas à UFPB.

Ainda há o que agradecer! Obrigada a Ciro e Rodolfo pelas discussões no grupo de pesquisa, pelas contribuições teóricas e pelos livros emprestados. Obrigada por fazerem parte da minha vida, agora de fato e de direito. Ainda no grupo dos que estão chegando, preciso agradecer a Janaina, porque eu gosto dela e "é independente"! Obrigada Jana, por frases tão sinceras e pequenos gestos que representam tanto. Obrigada ainda por me enlouquecer ao tentar entender as voltas da espiral.

Obrigada também a Priscilla Vicente, por escutar os meus surtos apopléticos! Obrigada por todas as promessas de cafés e por todos os abraços sinceros! Obrigada, Pris, pela trilha para "momentos de entre-lugares". Obrigada por ser presente, ainda que distante. Um agradecimento de coração a Laís, meu grupo de dois! Obrigada, minha flor, "minha filha", meu ombro, meu consolo. Obrigada Laís, por dizer coisas que nem sempre queremos ouvir. Obrigada por me ouvir, Laisinha! Obrigada por aquele primeiro abraço, que me fez chorar e que já me dizia que muita coisa ainda estava por vir. Obrigada por fazer uma viagem em minha vida, ao mesmo tempo em que viajávamos para Areia.

Suspira, "um grande amor ou uma grande amizade? Os dois". Preciso te agradecer tanto, Camilla... mas como? As palavras me faltam. "Pensei em tudo que é possível falar, que sirva apenas para nós dois, sinais de bem, desejos de cais, pequenos fragmentos de luz". Obrigada por surgir em minha vida, por permanecer e por trazer novos significados. "Um dia ela chegou tão diferente do seu jeito de sempre chegar". Obrigada por ouvir com atenção meus surtos, por me colocar no colo quando eu preciso e me fazer esquecer o mundo. Obrigada pelo tom de alegria que você trouxe para o meu cotidiano. Obrigada por esse sorriso largo! Obrigada por partilhar os céus mais lindos. Obrigada por esse olhar que foge, mas que tem me dito tanto. Obrigada por me mostrar que eu não preciso ser, nem estar, a mesma pessoa, ainda que as situações sejam parecidas. Obrigada por me lembrar que eu posso mudar sempre. Obrigada por estar perto nesse processo louco de autoconhecimento. Obrigada por ser essa companhia agradável e amável. "Menina, vou te guardar comigo". E, não esqueça: é só um elogio! Amo-te, Suspira Melo.

Obrigada aos professores do PPGLI em especial aos que participaram da banca de qualificação: Diógenes, que nem sabe (ou até sabe) o quanto eu o admiro e quero bem, além da professora Elisa, por todas as discussões, pelas milhares de idéias que pudemos trocar,

pelas promessas de cafés que nunca foram concretizados. Agradeço também ao professor Paulo García, da UNEB, por ter aceitado participar da banca de defesa do mestrado.

Quero agradecer também a Roberto e Alda, secretários do PPGLI que sempre me receberam e me atenderam com muita atenção e cuidado. Ambos nunca negaram uma ajuda e sempre me faziam sair da secretaria com um sorriso estampado no rosto. Tem gente que tem esse dom. Vocês têm esse dom! Obrigada!

Agradeço, por fim, ao meu orientador, o Prof. Dr. Antonio de Pádua Dias da Silva pelas contribuições teóricas, por todas as discussões, por me ajudar a desvendar e trilhar os caminhos dos estudos de gênero. Agradeço ainda a Pádua, o amigo que descobri e com quem pude confidenciar o "noviciado do amor", a quem me referi como "orientador para a vida" nas inúmeras caronas para a UEPB, obrigada também por me permitir enxergar que a vida é menos complexa do que eu julgava ser. Pelos gestos de carinho e amizade partilhados: obrigada!

Muito obrigada, enfim, àqueles que de toda e qualquer forma influenciaram na minha formação e que contribuíram para a conclusão desta pesquisa.

Não sei porque estou tão feliz
Vai ver que é pra esconder no fundo uma infelicidade
Pensei que fosse por aí
Fiz todas terapias que têm na cidade
A conclusão veio depressa
Sem nenhuma novidade
Meu problema era felicidade
Nem fiquei desesperado
Fui até, bem razoável
Felicidade quando é no começo
Ainda é controlável

Não sei o que que foi que eu fiz
Pra merecer estar radiante de felicidade
Mais fácil ver o que eu não fiz
Fiz muito pouca coisa aqui pra minha idade
Não me dediquei a nada
Tudo eu fiz pela metade
Por que então tanta felicidade?

(Luiz Tatit)

RESUMO

O objetivo da pesquisa foi problematizar a noção de *ser*/*estar* homem e mulher, bem como utilizar os objetos geométricos para discutir as relações afetivas e sexuais vivenciadas pelos personagens de três obras literárias da autora baiana Állex Leilla: *Henrique* (2001), *O sol que a chuva apagou* (2009) e *Primavera nos ossos* (2010). As questões discutidas passam pela problematização das definições sobre o que é ser homem e mulher; bem como de hetero e homossexualidade, enquanto imposições criadas a fim de enquadrar os sujeitos. Para tal estudo, apropriamo-nos do conceito de "entre-lugar", discutido por Santiago ([1978] 2000), apresentando um novo significado e outra grafia, "entrelugar", propondo uma maneira de (re)pensar as personagens/sujeitos apresentados nas obras analisadas e as relações que estes estabelecem. Ainda conceitualmente, colocamos em debate as relações que comumente são chamadas de "triângulos amorosos" e utilizamos as teorias matemáticas para encontrar outro objeto geométrico que possa ser visto como um "desenho" representativo dos envolvimentos afetivos e sexuais. Dessa forma, a pesquisa tomou os conceitos da Geometria Euclidiana, no que se refere aos objetos geométricos, como metáfora para dizer das relações afetivo-sexuais com o outro e/ou com os outros. Ao fim da pesquisa, percebe-se que, nas obras analisadas, as personagens não se enquadram nos moldes binários, social e culturalmente difundidos do que é ser homem e/ou mulher e, por isso, podem ser e/ou estar homem e mulher em um espaço de entrelugar. Diante das performances das personagens analisadas, as definições para as categorias acima mencionadas não são satisfatórias. Para além disso, nota-se que as relações vivenciadas podem ser metaforicamente representadas pela figura do espiral, numa perspectiva tridimensional, tendo em vista que este objeto geométrico configura-se uma revolução que tem como ponto de partida um ponto fixo, mas está em constante construção, apresentando, assim, possibilidades ilimitadas para as relações entre os sujeitos – independente de quem seja o objeto de desejo afetivo e/ou sexual.

PALAVRAS-CHAVE: *Ser/Estar*; Entrelugar; Objetos geométricos.

ABSTRACT

This research aims to problematize the notion of *being* male and female, as well as to utilize geometric objects to discuss the affective and sexual relationships experienced by the characters of three literary books by Bahia-native author Állex Leilla: *Henrique* (2001), *O sol que a chuva apagou* (2009), and *Primavera nos ossos* (2010). The questions discussed go through the problematization of the definitions about what it means to be male and female; as well as heterosexuality and homosexuality while impositions created in order to frame the subjects. For this study, we took the concept of "space in-between", discussed by Santiago ([1978] 2000), presenting a new meaning and another spelling for it, "inbetween", and proposing a new way of (re)thinking about the characters/subjects presented in the analyzed works, and the relationships they establish among each other. Conceptually still, we put under debate the relationships commonly referred to as "love triangles," and used mathematic theories to find another geometric object that could be seen as a representative "image" of these affective and sexual involvements. This way, the research took concepts from Euclidian Geometry, in regard to geometric objects, as a metaphor to talk about affective-sexual relationships with the other and/or with the others. At the end of the research, we noticed that, in the analyzed works, the characters do not fit the socially and culturally popularized binary molds of what it means to be male and/or female, and, thus, they can be male and female in a space of entrelugar (inbetween). Through the analyzed characters' performances, the definitions for the aforementioned categories are unsatisfactory. Beyond that, we noticed that the relationships experienced can be metaphorically represented by an spiral image, in a tridimensional perspective, since this geometric object is a revolution whose starting point is a fixed point, but it is in constant making, presenting, thus, unlimited possibilities for the relationships among the subjects – regardless of who is the object of affective and/or sexual desire.

KEYWORDS: *Being*; Inbetween; Geometric objects.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Representação de um segmento de reta do qual fazem parte os pontos A e B. 55

Figura 2: Representação dos dois triângulos amorosos presentes na obra machadiana *Dom Casmurro*..... 57

Figura 3: Possibilidade de representação do triângulo amoroso de *Dom Casmurro*..... 58

Figura 4: Provável representação do triângulo amoroso da obra machadiana..... 59

Figura 5: Representação das relações de Thiago no plano cartesiano..... 63

Figura 6: Representação esquemática dos triângulos *isóceles*, *escaleno* e *equilátero* e seus vértices indicados pelas letras A, B e C..... 65

Figura 7: Triângulo *equilátero* – Possível representação geométrica da relação entre Thiago, Felipe e Ian..... 66

Figura 8: Triângulo *escaleno* – Segunda possibilidade para a representação geométrica de relação entre Thiago, Felipe e Ian..... 66

Figura 9: Representação do quadrilátero do tipo *paralelogramo*, para expressar as relações em *O sol que a chuva apagou*..... 70

Figura 10: Representação geométrica do triângulo escaleno para materializar a relação entre Luísa, Michel e Ticiano..... 74

Figura 11: Representação das relações de Michel e Luísa ao longo de suas vidas. Em destaque, assumindo as extremidades do segmento de reta estão os protagonistas..... 76

Figura 12: Representação de uma circunferência de raio r e centro O 78

Figura 13: Representação de uma circunferência, na qual Luísa é o centro e suas relações com Michel e Giancarlo estão dispostas em pontos distintos..... 79

Figura 14: Representação do triângulo envolvendo as personagens Marcela, Víctor e Henrique..... 82

Figura 15: Outra possibilidade de representação do triângulo envolvendo as personagens Marcela, Víctor e Henrique..... 83

Figura 16: Representação gráfica do hexágono desenhado a partir das relações da obra *Henrique*..... 89

Figura 17: Representação da pirâmide de base pentagonal envolvendo os personagens da obra *Henrique*..... 90

Figura 18(a): Representações de espiral no plano tridimensional..... 92

Figura 18 (b): Espiral com trajetória que se afasta do eixo central..... 92

Figura 19: Representação da espiral em 3D sem a representação dos eixos cartesianos..... 93

Figura 20: Espiral representando as relações presentes na obra *O sol que a chuva apagou*..... 95

Figura 21: Espiral representando as relações presentes na obra *Primavera nos ossos*..... 96

Figura 22: Espiral representando as relações presentes na obra Henrique..... 97

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 15

Capítulo 1 – Compreendendo as noções de ser e estar sujeito..... 20

1.1*O sol que a chuva apagou* entre a heterossexualidade e homossexualidade..... 25

1.2 Mulher – Gay – Homem: desconstruindo categorias em *Primavera nos osso*..... 31

1.3 *Henrique*: Ser homem, estar mulher..... 41

1.4 O entrelugar do sujeito nas obras leillianas 48

Capítulo 2 – Objetos de desejo → objetos geométricos..... 54

2.1 Os objetos geométricos e as relações em *O sol que a chuva apagou*..... 60

2.2 Testando a geometria em *Primavera nos ossos*..... 71

2.3 *Henrique*: muitos vértices, relações infinitas..... 80

2.4 À guisa de um objeto representativo..... 91

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 99

REFERÊNCIAS..... 102

INTRODUÇÃO

Adentrar os caminhos da literatura é estar em contato com um material que apresenta formas de problematizar temas que envolvem os conflitos vivenciados pelo ser humano, a exemplo das relações interpessoais de amor; de amizade; os afetos e desafetos; as fantasias; as experiências bem logradas e as que não obtêm sucesso; os valores apresentados e discutidos em uma determinada sociedade; entre outras temáticas que versam sobre a existência humana. Evidentemente que pôr em cena tais situações não é uma especificidade do texto literário, no entanto este o faz de forma particular, diferentemente das demais manifestações artísticas. Segundo Compagnon (2012, p. 64):

> A literatura desconcerta, incomoda, desorienta, desnorteia mais que os discursos filosófico, sociológico ou psicológico porque ela faz apelo às emoções e à empatia. Assim, ela percorre regiões da experiência que os outros discursos negligenciam, mas que a ficção reconhece em seus detalhes.

Ao refletir acerca da função da literatura na conferência de inauguração dos cursos da cátedra de literatura, do Collège de France, Compagnon apresenta a literatura como um meio de inquietar a sociedade de forma mais profunda devido às suas particularidades.

Observemos que a literatura tem se configurado como um lócus para a perfilação de personagens que representam os mais diversos sujeitos da sociedade, com as mais variadas performances e sendo, assim, propícia para entabular discussões sobre temáticas que a sociedade possa estar debatendo. Durante muito tempo, o que se notava na grande maioria das obras da corrente teórico-crítica, que apresentam como tema as questões de gênero e sexualidade, eram relações afetivas e sexuais postas numa perspectiva binária – fechada em si – caracterizando os sujeitos como sendo homem **ou** mulher e vivenciando relações pré-definidas em heterossexuais **ou** homossexuais. O uso das conjunções alternativas é proposital, tendo em vista que a configuração apresentada nessas obras da tradição literária é a da exclusão, não apresentando outra linha que ultrapassem os pares já definidos.

Para além dessa representação baseada na corrente citada, encontramos algumas obras que fogem a esse esquema, como, por exemplo, os textos de Állex Leilla, nos quais as relações entre homem-mulher, homem-homem e mulher-mulher estão apresentadas de modo diferente, possibilitando-nos repensá-las. Nessas obras, estamos diante de sujeitos que não performatizam as relações de gênero numa perspectiva padrão. Estão sempre em busca de

efetivar o desejo, em busca do devir.

Assim, a situação problema que direciona o presente estudo está vinculada ao fato de observar, na produção literária contemporânea, textos em que as personagens são representadas numa perspectiva diferente. Elas estão inseridas em outro contexto, distante dos padrões estipulados socialmente, no que se refere às subjetividades de gênero e à vivência das sexualidades. Ora, nas obras que analisamos há personagens que não se veem inseridas nas figurações de feminino e masculino – ou da forma de ser homem ou mulher –, que foram historicamente demarcados, por não se sentirem contemplados no que está definido socialmente para uma e outra categoria. Além disso, nas obras estudadas – que serão apresentadas adiante – o fato das personagens permitirem-se vivenciar relacionamentos com outros sujeitos deste mesmo entrelugar[1] é um aspecto que ganha papel importante para a análise, de tal modo que urge a necessidade de buscar metáforas para representá-los.

Diante do exposto, o objetivo traçado para a pesquisa foi problematizar a noção de *ser* e de *estar* homem e mulher e estabelecer relações com o que está sendo discutido teoricamente, bem como utilizar os postulados da geometria euclidiana, no que se refere aos objetos geométricos, a fim de metaforizar as relações afetivas e sexuais vivenciadas pelas personagens de três obras literárias da autora baiana Állex Leilla.

Állex Leilla, autora das obras *corpus* da análise, é natural de Bom Jesus da Lapa - BA, professora universitária e escritora. A escolha dessa autora como objeto de pesquisa se deu pelo fato de termos conhecido as suas obras e percebemos características peculiares de escrita, sobretudo no que se refere à forma como as relações afetivas e amorosas são abordadas no texto. Consideramos pertinente trazer à baila autoras contemporâneas que discutam as relações de gênero sob outra perspectiva, diferente do que estamos acostumados a observar.

No que diz respeito à fortuna critica dessa autora, fizemos inicialmente um levantamento e percebemos que não havia muitas pesquisas em torno de suas obras. Dentre as publicações teórico-analíticas, encontramos *Transgressão e fragmentação em Primavera nos ossos*, discussão feita por Merice Rocha Barreto e Joabson Lima Figueiredo, em que os autores analisam a obra *Primavera nos ossos* sob uma perspectiva da fragmentação e transgressão, no que se refere aos moldes estruturais da narrativa. Além disso, encontramos também o artigo *A arte de amar na contemporaneidade: uma análise das relações amorosas*

[1]O conceito de entrelugar que nos apropriamos é o que fora discutido inicialmente por Santiago ([1978] 2000), na ocasião o autor utiliza o termo grafado com a utilização do hífen ("entre-lugar"). A título de diferenciar o conceito apresentado pelo referido autor e a ressignificação que estamos propondo (entrelugar), alteramos também a grafia do termo, como discutimos no Capítulo 1.

nos contos de Alessandra Leila (2011), de Juan Müller Fernandez e Carlos Augusto Magalhães, publicado no VII ENECULT, em que os autores discutem as relações interpessoais em dois contos da obra *Urbanos*, de Állex Leilla e, por fim, o artigo do professor Paulo Garcia, intitulado *Representações da diversidade sexual em narrativas de ficção da atualidade*, que discute sobre as relações afetivas na obra *Henrique*.

Das obras publicadas pela autora destacamos os livros de contos *Urbanos* (1997) e *Obscuros* (1999). Em 2001, Leilla lançou o romance *Henrique*. Participou de antologias literárias, a exemplo de *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (2004), *Tanta poesia* (2006) e *Outras moradas* (2007). Em 2009, publicou a novela *O sol que a chuva apagou* e no ano seguinte o romance *Primavera nos ossos* (2010).

Dentre as obras de Leilla, selecionamos como *corpus* de pesquisa as obras *Henrique* (2001), *O sol que a chuva apagou* (2009) e *Primavera nos ossos* (2010), que têm em comum o fato de suas personagens se entregarem a relacionamentos com seus iguais ou diferentes, sem que isso as estigmatize ou as fixe em moldes pré-concebidos de gênero e sexualidade. Nas obras selecionadas não há subversão à ordem social imposta, pois as personagens simplesmente deixam fluir o desejo, permitindo-se viver relações fluidas.

Em linhas gerais, na obra *Henrique* (2001) temos o seguinte enredo: o narrador apresenta sua vida a partir das primeiras sensações causadas por sua morte – que ocorre durante uma ida a Parati, quando vai encontrar seu namorado. Através de uma narrativa não-linear, o protagonista da história expõe, em *flash back*, lembranças da sua vida. Seus conflitos com a família, seu desejo afetivo sexual, sua relação com a morte dos pais; passando por episódios importantes e *sui generis*, como vamos conhecer mais adiante nos capítulos de análise. O passeio feito pela vida de Henrique permite que o leitor conheça sua relação com Víctor – ou Vic, como é chamado algumas vezes –, que se inicia na infância e perdura até os últimos dias de sua vida; sua relação de atração erótica para com o pai e as relações sexuais que eles mantiveram; além da falta que sentia da mãe, já que ela encontrava-se internada em estado de coma há anos. Além disso, há na narrativa leilliana a presença de outras relações afetivas e sexuais que se entrecruzam, preconizando o fato das personagens desconsiderarem os laços sociais, consanguíneos, culturais e, tampouco, religiosos.

A novela *O sol que a chuva apagou* (2009) narra a história de Thiago: O professor que morava na Inglaterra e, ao perder o grande amor de sua vida, volta para o Brasil deixando de lado a sala de aula para se dedicar à música, tocando na banda de *rock* de seu irmão – Vapor Barato. Na medida em que somos convidados a conhecer o cotidiano de Thiago na banda,

vamos conhecendo também um pouco da sua história. Alguns momentos do seu relacionamento com o ex-namorado Ian, sua relação (nada fácil) com o pai, seus amigos e o despertar, mais uma vez, para o amor. Esse despertar é problematizado pelo narrador, tendo em vista que o seu objeto de desejo é um homem dito heterossexual: Felipe. No desenrolar da narrativa, o que vai ser evidenciado é o fato de que, mesmo os sujeitos afirmando serem heterossexuais, suas performances proporcionam possibilidades para outros vieses, assim como a personagem que se diz homossexual apresenta em sua história a figura feminina como elemento importante para redirecionar-lhe a vida.

Por fim, *Primavera nos ossos* (2010) pode ser descrita, numa definição primeira, como uma narrativa sobre amor e vingança. O livro – dividido em três partes: I. Luísa, II. Michel e III. Extras – conta a história de Luísa, uma mulher bem sucedida que se apaixona por um amigo de seu irmão ainda na infância e nutre por ele um amor ao longo da vida. Ainda que Luísa escute de Michel que este é homossexual, eles namoram e casam. O matrimônio dura exatos cinco anos e acaba devido ao fato de o esposo de Luísa se interessar por um rapaz e decidir morar com ele em outra cidade. Além disso, outra situação que merece destaque no enredo desse romance é o fato de a protagonista ter sido violentada e estuprada por dois homens. No livro há um grande ponto de tensão que está relacionado ao estupro, tendo em vista que Michel descobre que foi acometido por um câncer no mesmo espaço de tempo em que Luísa conta-lhe da violência. Para além disso, o que permeia toda a história são as possibilidades de relações estabelecidas por eles, não se limitando aos postulados sociais, ou seja, às relações que seguem um padrão hetero ou homossexual, ainda que a vida lhes apresente o sofrimento enquanto castigo para tal liberdade, como vamos perceber adiante.

A pesquisa se justifica, primeiramente, por propor uma desconstrução do binarismo como regra de forma fechada, como acontece com a discussão do que é ser/estar homem/mulher e heterossexual/homossexual e, em seguida, por propor uma categorização para os sujeitos que, em sua performatividade, se colocam num espaço de entremeio entre um polo e outro. A maneira de pensar que propomos parte da noção de **entrelugar** para dizer das relações entre os sujeitos, independente de suas marcações biológicas e de suas predisposições a relacionarem-se com os seus iguais ou diferentes.

Além disso, o estudo torna-se pertinente por desequilibrar uma estrutura que, há muito tempo, é vista como norma para relações nas quais exista a presença de uma terceira pessoa: os chamados triângulos amorosos. Há na tradição dos estudos literários uma preocupação em engessar as relações em formas fixas triangulares, mas no *corpus* de análise não há como

fechar essa figura como a única capaz de representar os envolvimentos estabelecidos pelas personagens. Pelo que pudemos perceber não há estudos que questionem essa figura, nem que apresentem nova perspectiva para análise dessas relações, sejam entre iguais ou diferentes. O único estudo que, de certa forma, apresenta uma perspectiva diferente de análise é o de Sedgwick (1985), como apresentaremos no segundo capítulo.

Outrossim, trazemos para esta análise a possibilidade de associar duas áreas que atualmente pouco dialogam: a literatura – a apreciação do texto literário – e a Geometria Euclidiana. Tal interface se torna possível na medida em que metaforizamos as relações afetivas e sexuais através dos conceitos de objetos geométricos. Ressaltemos que não utilizamos o termo **figuras geométricas**, pois as relações representadas na literatura leilliana podem ser metaforizadas desde a microestrutura de uma reta (ou segmento de reta) e tais estruturas primárias não formam figuras, mas **objetos geométricos**.

Salientamos que a escolha da geometria euclidiana se deu pelo fato de tal perspectiva geométrica ser empírica e nos possibilitar a visualização dos objetos geométricos, mesmo sendo por um viés plano. Para a análise que empreendemos, a visualização é um dos pontos importantes para que possamos compreender de forma materializada as metáforas estabelecidas nas relações afetivas e sexuais das personagens das obras leillianas. E descartamos, para o presente estudo, a geometria não-euclidiana, por essa linha de abordagem não permitir a visualização que preconizamos.

Diante da discussão, apresentamos a espiral em três dimensões como sendo uma possibilidade para a representação das relações citadas. Isto por ela se tratar de uma superfície de revolução, ou seja, parte de um ponto e pode se desdobrar ao infinito devido ao movimento que faz em torno de si e de um eixo – movimento de translação e rotação.

Trazendo esses movimentos realizados pela espiral para pensar os sujeitos, entendemos que o movimento em torno de si (rotação) e do outro (translação) pode ser apreendido como a construção do indivíduo do decorrer da sua vida, por ser um movimento contínuo diante do contato com o outro e com o meio no qual está inserido. É importante ressaltar que a espiral é utilizada como metáfora para as relações e não uma transposição direta e absoluta dos conceitos matemáticos a fim de engessar as relações em objetos geométricos.

Organizamos a dissertação em dois capítulos, articulando a análise do texto literário à teoria norteadora. No primeiro capítulo discutimos a noção de *ser* e *estar* como modos de dizer do sujeito, além de problematizar as noções de homem e mulher como estruturas fixas.

Neste capítulo, ainda, passamos pelo debate da heterossexualidade e homossexualidade, problematizando os limites entre ambas, sem deixar de lado a bissexualidade e a perspectiva *queer* de ver as relações. Para encontrar um limiar entre as categorias citadas, apresentamos e (re)discutimos o termo "entre-lugar", conceituado por Santiago ([1978] 2000), a fim de pensar um novo espaço onde os sujeitos possam vivenciar suas relações, forjando os espaços limítrofes, evidenciando sua realização pessoal.

O segundo capítulo desconstrói a representação do triângulo amoroso, tão presente nas obras literárias, de um modo geral. Essa desestabilização é feita trazendo à baila os conceitos matemáticos da geometria euclidiana. Em específico, os objetos geométricos, a fim de ressemantizá-los, para que sirvam de metáforas às relações que estão postas nos textos de Leilla. Dividimos o capítulo em quatro tópicos, sendo os três primeiros para analisar, separadamente, quais os objetos geométricos poderiam desenhar as relações em cada uma das obras, e o último tópico destinado a propor um único objeto como metaforizante para as relações das três obras analisadas.

Capítulo 1 – Compreendendo as noções de *ser* e *estar* sujeito

assim como você
pode ser e não estar
você pode estar e não ser
estar e ser
parece a mesma coisa
mas não é
de estarrecer

(Assumpção e Ruiz)

A epígrafe desse capítulo é um trecho da música de Itamar Assumpção e Alice Ruiz intitulada *É de estarrecer*. Esta letra reflete um dos aspectos que nos inquieta há algum tempo e vem sendo problematizado ao se tornar objeto de estudo de alguns pesquisadores. Afinal, o que é *ser* e o que é *estar*? Qual o significado e significação desses verbos? Qual a diferença entre um e outro? Para falar dos sujeitos, qual importância de *ser* e de *estar*? Há possibilidades para pertencer às categorias homem e mulher de forma provisória e construída, de acordo com a experiência de cada sujeito, ou isto é algo anteriormente definido? Afinal, *ser* e *estar* é questão de essência ou construção?

Esses questionamentos nos incitam a pensar acerca do sujeito homem e mulher e como cada um deles tem sido representado na literatura. Este capítulo se faz necessário, diante da problematização evidente nos textos de Állex Leilla – *Henrique* (2001), *O sol que a chuva apagou* (2009) e *Primavera nos ossos* (2010). Nessas três obras, observamos que as personagens estão postas em um lugar em que a discussão de tais configurações é evidenciada, levantando questionamentos sobre o que *são* ou *estão* sendo, buscando um lugar de equilíbrio para vivenciarem suas relações.

Esta desestruturação está posta nos textos em análise, no que se refere ao que é homem e mulher e, consequentemente, em quais relações estes "podem" se envolver, diante do que está pré-estabelecido. Nota-se nos textos leillianos o constante questionar acerca desses padrões, bem como um possível devir dos mesmos, rompendo com o que está posto e instaurando uma possibilidade de trânsitos livres.

Antes de adentrar o universo das obras literárias, passemos a compreender o que são as categorias abordadas, para assim discuti-las. Comecemos por problematizar os aspectos semânticos dos verbos *ser* e *estar*, em língua portuguesa.

Um ponto que nos chama atenção, inicialmente, é o fato de na Língua Portuguesa os verbos citados apresentarem significações e funções distintas, enquanto que na Língua Inglesa, por exemplo, o verbo *to be* abarca toda essa significação, o que nos leva a (re)pensar a possibilidade de o sujeito *ser* e *estar* algo. Para além das divagações filosóficas, o contexto do uso do verbo *to be* algumas vezes vai direcionar para a compreensão do significado no qual está sendo empregado – de ser ou estar – e outras vezes isso não vai ficar claro.

Não por acaso, a epígrafe do capítulo é a letra da canção de Itamar Assumpção e Alice Ruiz, tendo em vista que os compositores, através da sua liberdade criativa, nos colocam diante da discussão das diferenças entre as duas línguas citadas, bem como diante das possibilidades de visualizar o *ser* e o *estar*. Vejamos:

> É de estarrecer
> Estar e ser em inglês
> É a mesma coisa
> Assim como você
> Pode ser e não estar
> Você pode estar e não ser
> Estar e ser
> Parece a mesma coisa
> Mas não é
> De estarrecer
> To be or not to be
> Here and now
> Eis a grande questão
> Ser passado, ser futuro, ser presente
> Ser humano, estar sendo,
> Ser amado, ser seguro, ser ausente
> Ser cigano, estar vivendo
> To be happy, to be free
> Estar em você, ser em mim
> To be or not to be
> Para shakespeare and me
> É de estarrecer
> Estar e ser em inglês é a mesma coisa
> Estar e ser
> Parece a mesma coisa
> Mas não é
> De estarrecer?
> (ASSUMPÇÂO e RUIZ)

O uso das palavras “estar e ser” e “estarrecer”, no decorrer de toda a letra, coloca-nos diante do espanto do eu-lírico pelo fato de *ser* e *estar* apresentarem uma mesma significação. O que é evidenciado na letra é um pouco do que vamos tratar no capítulo: É possível *ser* e

estar ao mesmo tempo? Um verbo anula o outro? Há possibilidade de *ser* sem *estar* ou vice-versa? Estes são alguns dos questionamentos que estão implícitos na letra acima e que nos inquietam.

Deixando um pouco de lado a questão das traduções e buscando compreender as significações para os verbos em língua portuguesa, vejamos as definições dicionarizadas: encontramos que *ser* é um verbo de ligação, é aquilo ou aquele que é. Segundo Travaglia (2004, p. 5), o verbo ser "indica que o estado ou característica são permanentes, tendo uma duração que se percebe como ilimitada". Ou seja, *ser* está para o estado estagnado de si, estático, definido e definitivo. Enquanto verbo de ligação que o é, o verbo *ser* exerce a função sintática de ligar o sujeito ao seu predicativo, atribuindo-lhes funções adjetivas, caracterizando aquilo ou aquele que é.

Por sua vez, o verbo *estar*, além de classificado como verbo de ligação, é verbo transitivo indireto e verbo intransitivo, dicionarizado como "ser em determinado momento; achar-se (em certa condição); encontrar-se (em certo estado); manter-se (em certa posição); achar-se (em determinado lugar, em dado momento)" (OLINTO, 2001, p. 215) Assim, podemos perceber claramente estar como algo provisório e indefinido, passível de mudanças e alterações. De acordo com Travaglia (2004, p. 2), o verbo estar "indica que o estado ou características são transitórios/efêmeros, válidos apenas para o momento da enunciação". Assim, a ideia apresentada pelas referências evidencia a vertente mais solta do verbo, não sendo fixo, como é o caso do verbo ser.

Outro verbo de ligação que podemos trazer à baila é o verbo "permanecer", que semanticamente nos possibilita pensar numa perspectiva parecida ao que estamos discutindo com relação ao verbo estar. Vejamos que, ao afirmar que o sujeito permanece em determinada forma, fica implícito que há uma estabilidade na forma encontrada. Há uma fixidez, de certo modo, por mais que esse estado possa ter se modificado em algum momento. No ato da enunciação há um recorte. Embora os estudos teóricos apontem para a ideia de não permanecer, não podemos desconsiderar que, gramatical e semanticamente, é possível, sim, que o sujeito permaneça, ainda que não estático, em determinada forma.

Pensar tais verbos relacionados à existência de sujeitos é problematizar um pensamento antigo: afinal, o sujeito nasce, cresce e morre da mesma forma ou esse sujeito é produto do contexto social, histórico e cultural no qual está inserido? Esse primeiro indivíduo "imutável" é discutido por Hall (2006), em *A identidade cultural na pós-modernidade*. Visto como o "sujeito do Iluminismo", este era:

> centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo 'centro' consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo – contínuo ou "idêntico" a ele – ao longo da existência do indivíduo (HALL, 2006, p. 10-11).

Logo, tal indivíduo não se modificava ao longo de sua existência, sua identidade era percebida como fixa e não permitia trânsito diante dos processos sociais, históricos e culturais. Essa ideia de sujeito fixo nos remete diretamente ao verbo ser – que apresenta essa estrutura fixa e imutável –, levando a crer que a formação dos indivíduos não está associada a um constante conhecer a si, aos outros e ao meio em que se vive para se construir.

Com a transformação das sociedades, há novas perspectivas que contrariam essa concepção de sujeito de identidade estável. O que se preconiza é o sujeito em contato com os fatores históricos e sociais, apontando para uma necessidade, inerente ao ser humano, de agregar valores e modificar pensamentos, numa contínua formação que não se encerra em momento algum. Esse seria o sujeito "pós-moderno", nas palavras de Hall (2006). Obviamente, fazemos uma relação com o verbo estar que, conforme discutimos, nos aponta para uma perspectiva de frequente conhecimento e construção influenciado por fatores que estão também mudando constantemente. Tal discussão, antiga, não chegou a um denominador comum – e nem é esse o nosso objetivo.

Há uma luta diária, teórica e social pelo direito de estar, tendo em vista que, sócio e historicamente, foi velado ao sujeito esse viés de possibilidades nas quais cada um pode mudar com o passar do tempo e que não é necessário seguir um padrão estabelecido, pois as vontades mudam e, com ela, os sujeitos também mudam.

Alguns teóricos têm tentado validar essa luta por poder *estar*, trazendo argumentos para convencer a comunidade acadêmica e a sociedade, de um modo geral, de que é possível estar em constante construção. Um estudo pertinente, nessa perspectiva, é o texto *Lesbofobia* (2002), de Viñuales, que é definido por Lurdes Bassols, no prólogo, como uma reflexão sobre o processo de construção, e nos convida a abordar a vida da mais difícil e mais gratificante de todas as liberdades: direito de estar (Tradução nossa)[2]. *Estar* relaciona-se diretamente ao direito de liberdade, de escolha, de ter a possibilidade de ser além do que se é por definições alheias que não a de cada um – feita por vontade própria.

---

[2] "una reflexión sobre el proceso, sobre la construcción, y que nos invita a abordar la vida desde la más difícil pero a la vez más gratificante de todas las libertades: nuestro derecho a estar" (VIÑUALES, 2002, p. 17).

Se há uma luta por esse direito é porque ele é negado, mas tentemos entender os motivos que contribuem para isso. Evidentemente que essa negação parte de grupos hegemônicos que não aceitam nenhuma posição que possa estar distante de sua linha de domínio. Tudo o que passa longe desse engessar é negado e combatido por grupos/pensamentos de pessoas heterossexuais.

Por mais que acreditemos no direito que deve ser concedido a todo e qualquer sujeito, o que temos questionado é o seguinte: Até que ponto esse direito de estar é válido no que se refere aos aspectos práticos? É possível pensar um sujeito que está em constante modificação? Diante destes questionamentos, é importante lembrar que a construção que vem sendo discutida pelos teóricos é contínua e infinita, no entanto sabemos que a construção sócio cultural do sujeito tem um ponto de partida e tem um objetivo, ou seja um ponto de chegada, descaracterizando a ideia de construção constante e infinita. Então, haverá mesmo essa construção constante do sujeito?

Na esteira dessa discussão, uma frase célebre é a de Beauvoir (1967), que afirmou que não se nasce mulher, torna-se. O que ela diz faz emergir uma série de discussões social e historicamente acerca da figura da mulher. Essa fala carrega uma série de discursos que estão sendo perpetuados durante anos. Esse conceito de "tornar" é válido tanto para as figurações do feminino, quanto para as figurações do masculino, pois para tornar-se homem, por exemplo, é preciso seguir regras do que se deve fazer e, sobretudo, do que não se pode fazer para manter-se nesse lugar. Temos visto pesquisas que se enveredam por debater as questões de como se constroem homens e mulheres, a exemplo dos estudos de Badinter (1993) e Nolasco (1995, 1997, 2006) que nos permitem conhecer a construção do que é ser homem e mulher em sociedade.

É essa linha tênue entre *ser* e *estar* figurações do masculino e do feminino que discutiremos, tendo em vista que, através da leitura dos textos de Állex Leilla, percebemos a constante colocação das personagens problematizando se são ou estão sujeitos. Evidenciemos que as categorias hetero e homossexual estão atreladas ao que será discutido adiante, pois há uma ideia no imaginário popular de que se o sujeito marcado, biologicamente, com o sexo masculino não atender aos padrões do que é ser homem, este está ferindo a heterossexualidade. Tal imagem também é aplicável aos sujeitos com o sexo feminino.

1.1 *O sol que a chuva apagou* entre a heterossexualidade e homossexualidade

Em *O sol que a chuva apagou* (2009), a questão que nos chama atenção é a forma como a personagem protagonista do texto – Thiago – muda o modo de encarar as relações afetivas e sexuais, passando de um adepto dos "moldes" socialmente estipulados, para alguém que entende o desejo como mola propulsora para a efetivação dos relacionamentos, ou seja, alguém que desconsidera o padrão heteronormativo da conjugalidade e da fidelidade – que foi recrudescido no período pós década de 1980.

Antes de voltar ao texto leilliano, faz-se necessário lembrar que tais discursos emergem com a epidemia da AIDS que, socialmente, foi relacionada às chamadas "práticas homossexuais", pois havia um impacto da epidemia com os modos de vida dos homossexuais. Muitas vezes, a homossexualidade e a AIDS foram vistas como "face de uma mesma moeda" e, além da repercussão enquanto discurso social, ganha espaço nas instituições acadêmicas, como retoma Alós (2012) ao recuperar a série de estudos que ganharam fôlego na academia brasileira. É evidente que tal epidemia traz em seu bojo um retorno ao discurso da fidelidade e das relações com fins reprodutivos, podando as relações entre iguais.

Recordemos: o texto apresenta o ritual de conquista do protagonista. Ele se apaixona pelo colega da banda da qual faz parte (Vapor Barato), mas, até poder concretizar o desejo e tê-lo em seus braços, Thiago apresenta uma série de empecilhos para que essa relação ocorra, tendo em vista que o objeto de seus desejos é um rapaz heterossexual, que tem uma namorada e, além disso, é assediado pelas fãs da banda – cedendo constantemente aos assédios e mantendo relações sexuais com duas ou três fãs por noite, como vamos acompanhar na leitura do texto. É importante ressaltar o que entendemos aqui por desejo, conforme apresenta Bauman em *Amor líquido*:

> Desejo é a vontade de consumir. Absorver, devorar, ingerir e digerir – aniquilar. O desejo não precisa ser instigado por nada mais do que a presença da alteridade. Essa presença é desde sempre uma afronta e uma humilhação. O desejo é o ímpeto de vingar a afronta e evitar a humilhação. É uma compulsão a preencher a lacuna que separa da alteridade na medida em que esta acena e repele, em que seduz com a promessa do inexplorado e irrita por sua obstinação e evasiva diferença (BAUMAN, 2004, p. 23).

De acordo com o que postula o autor, podemos entender o desejo como sendo a mola que impulsiona os sujeitos a vivenciarem as relações que surgem no decorrer da sua vivência, tendo em vista que esse despertar coloca os sujeitos em estado de alerta para as relações que

estão postas no tempo presente e no que pode surgir em meio às experiências e à possibilidade do novo, do não anunciado e daquilo que está a ponto de emergir.

Dessa forma, pode-se inferir que a efetivação do desejo de Thiago para com Felipe não o permite racionalizar o que sente, tendo em vista que a presença deste é o que desperta o interesse, o contato. Percebamos que, ao se notar envolvido por seu colega de banda, Thiago nos apresenta o "perigo" que está vivenciando ao gostar desse rapaz, pois como ele diz no texto: "Se tem uma coisa que eu aprendi na Inglaterra é que hetero é hetero, *gay* é *gay* e a mulata não é a tal" (LEILLA, 2009, p. 29) e mais, "Sem essa de gostar de homem-hetero, não tenho tempo pra isso, tenha dó" (LEILLA, 2009, p. 20). Ou seja, relacionar-se com Felipe era algo distante, fora do seu alcance, tendo em vista que ele não estava no universo dos gays e "Todo dia ele aparece com uma menina diferente" (LEILLA, 2009, p. 29).

É interessante pensarmos como as categorias heterossexual e homossexual são apresentadas, enquadradas e estigmatizadas, configurando-se em normas tanto para os heterossexuais, quanto para os homossexuais, pois grupos hegemônicos já definiram o que é cada uma das categorias, mesmo estando apenas inseridos na que é aceita. Lembremo-nos do estudo de Katz (1996, p. 25) que, ao traçar um panorama histórico e social da criação das categorias, argumenta que "a heterossexualidade significa um arranjo histórico particular dos sexos e de seus prazeres".

O estudo do autor citado é pautado na apresentação da heterossexualidade como uma invenção "para contestar diretamente a nossa admissão comum da hipótese de que a heterossexualidade é eterna, para sugerir o status histórico relativo e instável de uma ideia e uma sexualidade que geralmente supomos que foi há muito tempo esculpida em pedra" (KATZ, 1996, p. 25). Ou seja, o autor desconstrói a historicidade que normatiza a heterossexualidade, problematizando tal *status*.

A heterossexualidade, tomada como norma, apresenta uma série de regras a serem seguidas para que os sujeitos sejam, de fato, pertencentes às estruturas previamente definidas. A fala de Thiago, anteriormente citada, corrobora o que estamos apresentando, pois nos é apresentado que não vale a pena investir numa relação com "homem-hetero", por estar implícito que ele segue as regras impostas para a categoria a qual pertence e, por isso, não lograria sucesso em um relacionamento fora daquele padrão. Como se não fosse suficiente o fato de Felipe dizer-se heterossexual, isso ainda era evidenciado pelo fato do mesmo manter relações sexuais com várias meninas diariamente.

Esse padrão do “homem-hetero” é, em parte, o mesmo problematizado por Nolasco (1997), ao apresentar as características do “homem de verdade”, pois este atua a fim de garantir a manutenção da sua sexualidade ativa e reprodutiva, que não fracassa diante da possibilidade de sexo. O sujeito que não se rende aos caprichos dos sentimentos e é representante nato do sistema machista. Apesar de o autor trazer à baila as características desse homem, através de uma discussão sobre uma crise na masculinidade, tendo em vista que com a visibilidade dos grupos minoritários, como a luta feminista e LGBT, os homens são postos a repensar sobre si e sua condição de sujeito.

O pensamento que Thiago cria sobre Felipe ser esse “homem de verdade” é apoiado por seu amigo João Carlos, quando este toma conhecimento de que o narrador está sentindo-se atraído por um “homem-hetero”. João Carlos é bem taxativo ao enquadrar as pessoas por suas preferências evidentes, corroborando o pensamento inicial de Thiago: “Machão daquele jeito, comentou João Carlos, você só pode estar é doido Thiago, não se meta nesta arapuca, ele está é armando pra cima de ti. De noite, ele está aos amassos com mais uma menina. Ok, abandono o camarim, vamos em frente, não tenho idade para ilusões...” (LEILLA, 2009, p. 33).

A impossibilidade de qualquer envolvimento é algo evidente para o protagonista, mas, ao mesmo tempo, o fato de Felipe encontrar-se sempre com insinuações e indiretas desestabiliza Thiago, pois ele não vê nenhum meio para realização de nada, de tal forma que afirma: “Ele [Felipe] que se dane com seu jogo esquisito” (LEILLA, 2009, p.37). O que Thiago está denominando de “jogo esquisito” é o que o tem motivado a tomar atitudes que nunca tivera antes, a exemplo de: “Nunca olhei fotos antigas, nunca pensei em detalhes de um passado despercebido, mofado. Não vire obsessão na minha cabeça, cara, pelo amor de Deus. Não me quer, foda-se, tem quem queira.” (LEILLA, 2009, p.35).

O posicionamento de Felipe confunde Thiago. Ora, se ele ficava com muitas meninas, se tinha namorada, qual o real objetivo desse jogo? Para quê tanto cuidado, tanto envolvimento e preocupação? Não era infundada a inquietação de Thiago, pois ele estava diante de uma incógnita: o que, de fato, queria Felipe? Esse jogo de querer e/ou não querer estava evidente de tal forma que a banda inteira havia notado e já tinha se tornado motivo de conversas, como quando os outros integrantes da banda Vapor Barato, Douglas e Marciano, apontavam e cochichavam sobre o cantor e Thiago:

> Devem estar fazendo alguma piada sobre nós. O Felipe está cada vez mais explícito no seu jogo estranho, todos na banda já perceberam. Mas ele não se

> importa, manda os dois à merda e volta a me fazer perguntas [...]. O Matheus levanta a cabeça, repentinamente, tira os óculos e nos encara: o que há Felipe? Que interrogatório é esse com o Thiago? Ele empalidece, diz que não era nada, bobagem, resolve chamar a garçonete e fazer o pedido (LEILLA, 2009, p. 37 – 38).

Com esse trecho destaca-se o fato de o "jogo" proposto por Felipe estar cada vez mais evidenciado. Não havia mais nenhum cuidado em ser discreto. Felipe queria algo: ou brincar com os sentimentos de Thiago ou estava, de fato, interessado nele. O que gera tantos comentários são os polos que socialmente são opositores: um "homem-hetero" e um "homem-homo". A representação que Leilla põe em debate em seu texto é pertinente. Pensemos, inicialmente, partindo de um lugar comum para compreender a construção histórica do discurso que está apresentado na obra: comumente pensava-se que sendo o homem heterossexual ele não deveria se interessar pelo que diz respeito à vida do sujeito homossexual, como Felipe estava fazendo, o que provavelmente desonraria o lugar que ocupa.

Esse pensamento é evidenciado na narrativa em tela, pois os discursos apresentados pelas personagens enveredam para esta perspectiva. No entanto, não podemos nos fixar nesse pensamento, tendo em vista que os interesses entre os sujeitos iguais não se dão apenas pelas práticas (homo)eróticas, assim como as relações estabelecidas entre pessoas de sexo diferentes.

É a imagem de lugares fechados que está posta no texto. Para o protagonista é de se estranhar esse interesse de Felipe, já que a construção da identidade dele o coloca diante de relações cujo foco é o interesse sexual, apontando, de certa forma, para um preconceito ou para uma visão limitada do que são e/ou podem vir a ser as relações entre iguais.

Diante desses fatos, esclarecer o jogo era, naquele momento, o objetivo de Matheus, o irmão protetor e cuidadoso, que, de forma clara e objetiva, questionou: "o que você quer com meu irmão, Felipe? Todo mundo na banda só comenta isso agora. É o assunto do dia. A dúvida é geral: afinal, se o Felipe come duas, quatro mulheres numa noite, o que ele quer com Thiago?" (LEILLA, 2009, p. 44).

A fala de Matheus nos faz retomar uma discussão antiga e que embasa uma série de discursos sexistas e preconceituosos na nossa sociedade, desde tempos remotos: afinal, se ele mantém relação com várias mulheres – inclusive com mais de uma ao mesmo tempo –, por qual motivo ele estaria se aproximando e querendo saber tanto da vida do Thiago? Este pensamento é claramente baseado em uma rigidez das categorias hetero e homossexuais, ou seja, se ele se relaciona com mulher não poderia, nem deveria, se relacionar com homem, caso

contrário haveria alguma “coisa errada". Nos moldes rígidos das normas culturais, não se compreende o fato dele relacionar-se com mulheres e, ainda assim, sentir-se atraído por homens.

Não por acaso, o desfecho do conto vai nos apresentar o que Felipe sentia por Thiago: ele estava apaixonado e declara seus sentimentos:

> (...) eu sou muito desajeitado mesmo, desculpa, não era para te chatear assim. (...) nunca me apaixonei por um homem antes. (...) não sabia como agir contigo (...). Você não faz ideia do quanto gosto de ti, declara. Gosta? duvidei, ainda não acostumado à repentina mudança de jogo. Gosto imensamente de você, ele afirma. Seríssimo (LEILLA, 2009, p. 45).

Assim, era evidente a surpresa de Thiago, pois como dissemos anteriormente, na compreensão dele, estava tudo muito bem segmentado: homens de um lado e gays de outro. No entanto, mesmo surpreso diante da declaração, ele aproveitou o momento. Se fosse um sonho era melhor não acordar.

A sequência dos fatos apresentados é lógica e poderíamos dizer que é um lugar-comum: Um gay que se sente envolvido por um “homem-hetero” devido à presença deste em sua vida. Diante do “homem de verdade”, o outro não vê possibilidade para a concretização de nada, mas é surpreendido em determinado momento ao vê-lo rendido aos encantos deste novo sentimento. Se o resumo da relação entre Thiago e Felipe encerrasse nesse ponto, estaria tudo em um ciclo fechado, mesmo com todos os entraves que estão presentes no decorrer da relação.

No entanto, diante da relação sexual deles dois, somos convidados a conhecer uma particularidade de Thiago: a presença da figura feminina em sua vida, que o coloca em posição de ambivalência. Expliquemos: No momento em que estão em pleno ato sexual, Thiago vê o rosto de Maria Alice, uma amiga com quem convivia durante a infância. A mesma que perguntou se o protagonista gostava dela, diante do que afirmou gostar de meninos e, para sua surpresa, a resposta dela foi “Não tem importância” (LEILLA, 2009, p.47).

Saber da relação de Thiago com Maria Alice e o fato dela não se importar com as preferências de seu amigo, leva-nos a repensar o posicionamento do narrador. Ora, no decorrer do texto ele vê a improbabilidade de concretizar algum tipo de relação com Felipe, por causa das relações do cantor com meninas, mas ele também se envolveu com Maria Alice, mesmo gostando de pessoas de sexo igual. O que estamos denominando de envolvimento não

está atrelado a nenhuma materialização de relação afetiva, tendo em vista que não há nenhuma passagem no texto apresentando concretamente tal relação, mas apenas indícios de um envolvimento.

Nas passagens em que Maria Alice se faz presente, percebemos um tripé que se forma, desmanchando as relações binárias, tanto entre iguais, quanto entre pessoas de sexos diferentes. Observemos que há de um lado uma garota que, mesmo sabendo que o menino por quem se interessara gosta de outro menino, não vê nisso um problema. E, de outro lado, Felipe que, mantendo relações com garotas, se sente atraído por Thiago e investe nessa relação. Além disso, temos Thiago que se envolve com os dois.

Notadamente, o que está sendo problematizado é a fluidez de categorias, objetivando a realização pessoal de cada uma dessas personagens. Isto é feito de tal forma que as lembranças dos momentos que Thiago vivenciou com Maria Alice estão colocadas exatamente junto às vivências dele com os homens: com Felipe, como percebemos nas passagens anteriores e com Ian. Isso pode ser observado quando, no dia de aniversário de morte de Ian, Thiago se lembra do falecido amor e nos coloca diante de Maria Alice:

> Quando começa a chover de novo, quero estar de mãos dadas contigo. Fecho os olhos, tento de todas as formas ver seu rosto, sentir seu corpo, próximo, colado a mim. Mas não, não é o Ian, é a Maria Alice, no início da quadra, irritada, reclamando que alguém esbagaçou a caixa com pedaços de giz coloridos que ela roubou da escola para jogarmos amarelinha. Desenhamos na calçada da quadra inteira. Você gosta de mim, Thiago?, ela perguntava, os olhos escuros, brilhantes, você quer ser meu amigo? (LEILLA, 2009, p. 31).

O trecho confirma a ideia que apresentamos acima, no tocante às lembranças entrecruzadas: Lembra-se de Ian e vê Maria Alice. Essa estratégia de Leilla nos faz perceber que, para estas personagens, a linguagem que realmente predomina é a do desejo. O sentir e o vivenciar as experiências que surgem é o que os move, tendo em vista que independente de ser homem ou mulher, o que se resgata através do pensamento são as relações de prazer.

Uma fala significativa, nessa perspectiva, é a de Thiago, ainda no começo da narrativa, ao relatar sua chegada a Belo Horizonte, afirmando que “Mal chego numa cidade e quero fotografar, rabiscar, escrever. **Necessidade de aprisionar o que é livre e passageiro, absolutamente de giz**. Porém, não, dou freio, seguro, não escrevo a ninguém, ordeno que a vontade passe, se espedace no ar” (LEILLA, 2009, p. 9) (Grifos nossos). Com essa passagem,

podemos ver claramente que a personagem tenta libertar-se desse ato de "aprisionar o que vê", o que sente, buscando, assim, vivenciar as relações de modo livre.

O que estamos evidenciando, com isso, é a situação limítrofe na qual se encontram as personagens de *O sol que a chuva apagou* (2009). Ora, vejamos: há imbuída no protagonista uma necessidade de prender e fixar o que está vivenciando, mas há também um desprendimento na medida em que ele tenta, e por vezes consegue, se libertar desse sentimento de concretude. Percebemos que essa passagem representa bem o que encontramos na obra, de um modo geral, pois as personagens estão entre a concretude das relações pré-definidas e o trânsito no qual o desejo é o veículo principal para a efemeridade.

Para estas personagens há uma descoberta em curso de que não há uma única via para *ser* e *estar*; homem e mulher; hetero e homossexual. Há vias de mão duplas, triplas, ou mais formas de experienciar as relações sem a necessidade de o sujeito estar enquadrado em formas. Transitar já nos coloca perante uma não rigidez, uma flexibilidade e liberalidade de pensamentos e ações. E, por isso, a imagem do giz é tão expressiva para a obra, pois ao mesmo tempo em que os escritos de giz criam territórios fixos, por se materializar no ato da escrita; eles também constroem imagens que são eminentemente efêmeras, pela facilidade de apagar a escrita feita por esse material.

1.2 Mulher – Gay – Homem: desconstruindo categorias em *Primavera nos ossos*

O romance *Primavera nos ossos* (2010), conforme dito anteriormente, apresenta personagens que também fogem ao que é estabelecido para o ser homem e mulher. O conceito que tomamos do que é ser homem e mulher está baseado nos autores que apresentam tais categorias como construção, desmistificando a ideia de que a marcação biológica define o que é ser um e outro sujeito.

Alguns estudos têm apontado para essa noção construtiva do sujeito, a exemplo de Badinter (1993), Nolasco (1995), dentre outros. Há em comum, nessas pesquisas, o fato de associar essa construção a uma imposição social, que considera apenas a marca biológica, ou seja, se o sujeito nasce com um pênis, há uma série de regras com as quais ele deve lidar para que honre a categoria de homem. Para quem nasce com uma vagina, a situação ocorre da mesma forma, como afirma Nolasco (1995, p. 25): "A anatomia tem servido como um porto seguro para referendar algumas certezas culturais criadas para homem e mulher", daí a

necessidade de se rediscutir as construções e expectativas que são criadas a partir do corpo dos sujeitos. Evidentemente a anatomia é um modo de se entender e de se dizer do sujeito, para analisá-lo, para criar leis que são, de certo modo, importante para a convivência social, o problema reside na tentativa de tornar tal categorização única e de prestígio.

Segundo Badinter (1993), ainda na introdução de *XY*: sobre identidade de gênero, tornar-se masculino envolve fatores psicológicos, sociais e culturais que não se relacionam com a genética. Ela discute a construção do homem e esclarece que "Ser homem se diz mais no imperativo do que no indicativo. A ordem 'seja homem', tão frequentemente ouvida, implica que isso não é tão evidente e que a virilidade não é, talvez, tão natural quanto se pretende" (BADINTER, 1993, p. 3). Diante do que postula a autora, fica evidenciado o fato de que essa construção, que tanto se discute, está mais para imposição de normas e regras, que nem sempre são seguidas pelos homens, e isso não está relacionado as práticas sexuais dos mesmos.

Em se tratando da construção da mulher, o nome que primeiro se destaca é o de Simone de Beauvoir, devido à importância de suas obras para os movimentos feministas. A autora apresenta em *O segundo sexo* (1967) um panorama histórico do papel da mulher na sociedade, que por muito tempo foi o de mãe e de esposa. Tais papéis, segundo ela, apresentados como um "destino biológico" eram, na verdade, formados por discursos sociais e culturais.

Para problematizar e compreender as personagens da obra em questão, retomemos os conceitos de homem e mulher embasados na perspectiva de construção: sujeitos que estão marcados biologicamente com pênis ou vagina e por isso possuem um destino traçado. É essa conceituação que vamos questionar no decorrer da análise, tendo em vista que o texto de Leilla, diferentemente de outros textos que tematizam as relações entre sujeitos, celebra o encontro de corpos e afetos pelo desejo e não pelo sexo anatômico.

Pensemos nas personagens de *Primavera nos ossos*. Como dissemos, há um relacionamento que norteia o enredo da obra que se estabelece entre Luísa e Michel. É através da performance dessas duas personagens que vamos perceber a possibilidade de trânsito nas relações afetivas e sexuais, que geralmente são postas como fixas e sem margem para outras formas de concretizá-las.

Uma questão que fica evidenciada no decorrer da obra é a desconstrução dessa ideia de homem e mulher. O que temos, na verdade, é a presença de uma mulher que toma as rédeas da situação. O que seria teoricamente contrário ao posicionamento esperado para tal

figuração, tendo em vista que, socialmente, estavam postos quais poderiam ser os papéis de cada um dos sujeitos.

As relações de afeto (ou eróticas) expressas e vividas pelas personagens da obra de Leilla nos remetem à obra *El amante lesbiano* (2000), de José Luis Sampedro, que é apresentado em *Lesbofobia* (2002), de Viñuales, por fugir aos padrões pré-estabelecidos para as relações e para as categorias que estamos discutindo neste tópico:

> La novela narra una historia de amor entre un hombre que desea expresarse y vivir como una mujer lesbiana, y una mujer que desea a un varón feminizado, mejor dicho, lesbianizado, porque no reproduce los gestos ni actitudes asociadas tradicionalmente al género masculino (...) La novela de Sampedro nos introduce en un mundo distinto, un lugar en el que no hay hombres o mujeres heterosexuales u homosexuales. Es el mundo de la entrega absoluta al otro más Allá de las restricciones culturales de la politica de géneros (VIÑUALES, 2002, p. 64 – 65)[3].

Observa-se que, na apresentação feita do romance do autor espanhol, podemos encontrar traços muito semelhantes com o texto brasileiro, tendo em vista que ambos trazem, em seu enredo, a exibição de relações eróticas entre personagens que não estão preocupados com a permanência dos valores fixos de gênero e sexualidades, evidenciando o desejo pela entrega, por dar vazão aos sentimentos e à vivência das experiências que estão no campo das possibilidades de experimentações.

No texto de Leilla, conhecemos como se dava a relação entre Luísa e Michel a partir do relato do estupro, das cenas de vingança e de amor e, com isso, vamos compreendendo as subjetividades de tais personagens.

Muitas são as passagens em que Luísa destaca a delicadeza e o cuidado de Michel para com as situações nas quais ela estivesse envolvida. Exemplo disso é quando a mesma afirma que "Ele não apenas percebia imediatamente qualquer mudança, mesmo as menos drásticas, como também dizia, seríssimo, *caiu-lhe muito bem esse tom* ou *você está cada vez mais deslumbrante, Luísa*" (LEILLA, 2010, p. 108) Ou seja, Luísa vê nesse homem alguém que a percebe e a conquista nos pequenos detalhes. Por ser atencioso e por se fazer presente. Por atitudes sensíveis – o oposto do que é o "homem de verdade".

---

[3] A novela narra uma história de amor entre um homem que deseja se expressar e viver como uma mulher lésbica, e uma mulher que deseja um homem feminizado, melhor dito, lesbinizado, porque não reproduz os gestos nem atitudes associadas tradicionalmente ao gênero masculino (...) A novela de Sampedro nos introduz em um mundo distinto, um lugar em que não há homens ou mulheres heterossexuais ou homossexuais. É o mundo da entrega absoluta ao outro mais além das restrições culturais da política de gêneros (tradução nossa).

Outro aspecto interessante de se ressaltar é a forma como Luísa problematiza o desejo de Michel para com seu igual, pois para ela era estranho o fato de ele estar sempre rodeado de mulheres:

> Ter a casa e a vida repleta de mulheres – cantoras mulheres, escritoras mulheres, amigas mulheres, chefes mulheres, colegas mulheres, dentistas mulheres, médicas mulheres, garçonetes mulheres, caixas de banco mulheres, motoristas de táxi mulheres – e, na cama, preferir homens (LEILLA, 2010, p. 151).

Vejamos que o caminho percorrido por Luísa é o oposto ao que se tem dito popularmente, levando em consideração a segmentação binária em que homens e mulheres devem se agrupar entre os seus iguais, cada um em seu lugar distinto. Segundo Bourdieu (2002), ainda na infância, meninos brincam com meninos, meninas com meninas e o gênero masculino é posto sempre como superior ao feminino. O que Luísa nos possibilita (re)pensar é outro sentido, conforme apresentamos: a partir do contato de Michel com as mulheres, o desejo dele fora direcionado para os homens.

O que temos claramente posto na relação entre essas duas personagens, está para além do sentimento de amor, carinho e cuidado que tinham. Michel direcionava para aquela mulher um desejo sexual que está descrito em várias páginas e com riqueza de detalhes. Ele sentia uma necessidade cada vez maior de manter relações sexuais com Luísa, pois ele:

> Não conseguia entender quanto sentia fome e sede dela, e, ao mesmo tempo, como queria por tudo manter-se distante daquela mulher. [...] Quanto mais fosse dela e a tivesse para si, quanto mais achava estranho querer uma mulher e, acima de tudo, uma amiga daquele jeito [...] O que queria extrapolava a satisfação física. Ao contrário, a fome aumentava quando faziam amor. Não lhe bastava o gozo. O gozo é um fato logo consumado. (LEILLA, 2010, p. 194 - 195).

Observemos nessa citação que Michel deixa claro o seu desejo latente por aquela mulher que era capaz de fazer seu corpo despertar sensações nunca antes vivenciadas. Está explícito que esse desejo era permanente, era chama acesa, era uma necessidade de vivenciar aquele momento, não apenas pelo gozo em si, pois a relação que eles mantinham ia além de amor/amizade e desembocava no prazer a dois; mas porque aquilo gerava um ciclo de necessidades sem fim.

Preocupação, cuidado, carinho, amor, amizade, compaixão, dentre outros, são sentimentos que estão presente nessa relação de Michel e Luísa. É importante observar que

nem o tempo nem a distância foram capazes de modificar o que eles sentiam. De tal modo, o próprio Michel deixa claro ao afirmar que mesmo depois de um tempo sem se verem "nada em sua amizade com ela havia se modificado. Bastou falarem ao telefone, sentir sua cumplicidade, para perceber que tempo algum, novidade alguma entre eles levantar-se-iam feito barreira" (LEILLA, 2010, p. 220).

Na narração de Michel, ele nos apresenta os motivos pelos quais a confiança era a base do relacionamento deles, já que tudo poderia ser partilhado. Não havia motivos para esconder nada um do outro. A franqueza era constante nas conversas entre eles, mesmo quando o assunto tema era delicado, como por exemplo, o acontecimento que marca a vida de Luísa (o estupro e as consequências deste) e a doença de Michel (câncer). Não podemos deixar de lado tais situações, pois entendemos que há uma atribuição de sentido mais ampla nas mesmas.

Na narrativa, o segundo momento apresentado são as sensações vivenciadas por Luísa e a descrição da experiência trágica vivenciada pela mesma: ter sido violentada por três homens e ter sobrevivido diante de tanto horror, pois a personagem "emerge do inferno, a verdade é que ela retorna à vida. Embaçada. Descongelada" (LEILLA, 2010, p. 31). Trazemos o termo "tragédia" retomando o conceito que é discutido desde Aristóteles. Segundo o autor (1987 p.205), há na tragédia "ações de vida, de felicidade e infelicidade; mas felicidade ou infelicidade residem na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade", ou seja, a tragédia está relacionada com a mudança de destino: da felicidade para infelicidade ou vice-versa.

Saindo um pouco da forma, discutida por Aristóteles e adentrando ao universo do trágico, trazemos a distinção feita por Lesky (1996) vai dizer-nos que:

> A autêntica tragédia está sempre ligada a um decurso de acontecimentos de intenso dinamismo. A simples descrição de um estado de miséria, necessidade de abjeção pode comover-nos profundamente e atingir nossa consciência com muito apelo, mas o trágico, ainda assim, não tem lugar aqui. Que ele está ligado a um acontecer, Aristóteles reconheceu claramente quando, na Poética (cap. 6), caracterizou a tragédia não como imitação de pessoas, mas de ações e da vida (LESKY, 1996, p. 32-33).

Assim, temos evidenciado que a tragédia está diretamente relacionada com ações que são construídas no decorrer da vida. No texto em análise há essa sombra trágica das ações experienciadas pelas personagens. No que diz respeito ao enredo da tragédia, é importante salientar o que apresenta Cézar (1999):

> O enredo de uma tragédia constitui-se, pois, como restabelecimento do equilíbrio perdido, némesis. Acontece impessoalmente, exibindo a onipotência de um destino exterior, a denominada moira, expressão da essência divina, seja por sua justiça, seja por sua providência, exibindo ainda a onipotência de uma necessidade, ananké, a existir independentemente da ação humana. O agente efetivador do restabelecimento da ordem, némesis, é variante: tanto pode ser a vingança de um deus quanto de um mortal, tanto pode ser a ação do acaso quanto da organização lógica das ações do herói. A ordem inevitavelmente se restabelece, transparecendo através desta ocorrência a pré-existência de uma lei, seja ela da natureza, seja ela divina, seja ela uma estrutura social rígida. O indivíduo nunca sai vitorioso numa obra de arte literária trágica (CÉZAR, 1999, p. 145).

Com isso, podemos afirmar que há, de fato, uma experiência trágica na vida de Luísa, tendo em vista que o fato de ter sido estuprada movimentará parte da narrativa, pois a protagonista moverá suas forças a fim de se vingar dos homens que a violentou. Por mais que ela concretize a vingança e com isso "restabeleça a ordem", como discutiremos adiante, podemos dizer que a personagem fica marcada por essa experiência, pois a narradora apresenta textualmente a presença desse fato como sendo definidor para o desencadear de outros. Segundo Williams (2002 p.55), "Para que haja uma genuína ação trágica é essencial que o princípio de liberdade e independência individual, ou ao menos o princípio de autodestruição, a vontade de encontrar no eu a livre causa e a origem do ato pessoal e de suas consequências já tenha sido despertada".

Nessa perspectiva, é possível compreender o sentimento de impotência descrito por Luísa, ao se perceber emergir da situação, e a necessidade de passar por cima de tudo para se vingar. Tal necessidade é tamanha que Luísa dedica um tópico inteiro, nomeado "Bumerangues", para apresentar o passo a passo da tão planejada vingança, que foi tão temida e negada por Michel.

O tópico descrevendo os requintes de crueldade da vingança é todo entrelaçado com a letra da música de Renato Russo *"Boomerang Blues"* que retoma a ideia de que tudo o que é feito tem seu efeito de volta, como a própria lógica do bumerangue, que vai e volta com a mesma intensidade, ou com uma intensidade maior, independente do tempo que demore para que o retorno aconteça.

Para a execução de tal vingança, Luísa fez questão de gravar todo o processo de tortura. Ela preparou tudo com antecedência. O irmão estava com ela e ajudou-a a encontrar os homens que a violentara, mas foi a protagonista que fez questão de pôr em prática o plano. Depois de ouvir os motivos que levaram os homens a escolhê-la, Luisa:

> Começou a cortar o tecido da roupa de um, depois do outro. Da roupa passou aos membros. Os membros murchos dão trabalho. Ora a faca adentrava fácil, ora emperrava, como ela advinhara acontecer minutos antes. Concentrou-se. Cortar o pau de um, depois do outro. Eles suavam, espirravam sangue, faziam barulho de apito por trás das mordaças, fediam feito porcos na dor (LEILLA, 2010,p. 116).

O que está implícito em toda a violência sofrida por Luísa e retribuída na mesma intensidade, ou de forma pior, é a relação com a dor que é comumente é relacionada aos sujeitos que fazem parte das relações fluidas, por participar dessas relações limítrofes. Entendemos que as fraturas ocasionadas por tanta violência e tanto sofrimento não estão postas de forma gratuita, ela nos remete a um castigo. É sabido que nas representações das relações entre iguais há uma sombra de morte, uma sombra trágica concreta ou simbólica que direciona a uma perspectiva de moral, por mais que pensemos numa perspectiva livre e fluida das relações, o que emerge é um discurso que pune os sujeitos que se permitem vivenciar as figurações de subjetividades distante do que se esperou socialmente, por muito tempo. Com Luísa o "castigo" veio através do estupro e com Michel a punição está dada através da doença que ele descobre ter, não por acaso, no mesmo período em que Luísa sofre a violência.

Para além de todo o castigo e também por isso, o modo como qual a relação de Luísa e Michel está colocada no texto nos faz refletir acerca das maneiras como se estabelecem as conexões, ou laços, entre os sujeitos na chamada modernidade líquida. Para entabular tal discussão pensemos com base no que apresenta Bauman (2004) e Giddens (1993) acerca das relações afetivas e sexuais, nas obras *Amor líquido* e *A transformação da intimidade*, respectivamente.

O discurso apresentado por Bauman (2004) no decorrer do texto, questiona o que vem a ser os relacionamentos em tempos líquidos, apresentando a possibilidade de serem:

> investimentos como quaisquer outros, mas será que alguma vez lhe ocorreria fazer juras de lealdade às ações que acabou de adquirir? Jurar ser fiel para sempre, nos bons e maus momentos, na riqueza e na pobreza, 'até que a morte nos separe'"? Nunca olhar para os lados, onde (quem sabe?) prêmios maiores podem estar acenando? (BAUMAN, 2004, p. 29).

O que o autor polemiza é o fato de, na modernidade, esses valores não estarem mais em evidência, tendo em vista que, com a velocidade com a qual os fatos acontecem socialmente, seria pouco provável que essa lealdade, mencionada por ele, se mantivesse. Acreditamos que esse posicionamento é um tanto quanto radical, pois pode haver sim, com a

modernidade, um novo modo de vivenciar as relações de formas mais líquida e com traços de lealdade. O fato de um dos parceiros dessa conexão afetivo-sexual se interessar e ter algum envolvimento com uma terceira pessoa não significa que não há mais lealdade.

Atualmente, nesse estágio líquido de vivenciar as relações, o que sobressai é a possibilidade de estabelecer os acordos que antes não existia, ou seja, os envolvidos numa relação podem se permitir vivenciar relações mantendo o laço da lealdade, ainda que não haja fidelidade, no sentido mais tradicional e fechado do termo. Na "modernidade líquida", há um novo modo de experienciar as relações.

Percebemos que Bauman (2004) comumente apresenta a categoria desejo em oposição a amor, como se ambas não pudessem caminhar juntas, ou como se uma anulasse a outra. O que discordamos, na verdade, pois como vemos o autor contrapõe as categorias da seguinte forma: é que o amor "é a vontade de cuidar e de preservar o objeto cuidado. Um impulso centrífugo, ao contrário do centrípeto desejo. Um impulso de expandir-se, ir além, alcançar o que está 'lá fora'. Ingerir, absorver e assimilar o sujeito no objeto, e não vice-versa, como no caso do desejo" (BAUMAN, 2004, p. 24) Entendemos que há, sim, diferença entre as formas de sentir e viver, mas não que uma anula a outra, como apresenta o autor ao ilustrá-las como impulsos centrífugos e centrípetos, pois não há como ambos coexistirem em um mesmo lugar. Essa desarticulação é no que não apostamos, até porque nos tempos modernos há também uma busca em prol do equilíbrio e não de uma unificação.

Vale salientar também o discurso que apresenta Giddens (1993) ao definir o "amor confluente" e o tipo de relação que pode ser estabelecido através dele:

> um amor ativo, contingente e por isso entra em choque com as categorias "para sempre" e "único" da ideia de amor romântico. (...) O amor confluente presume igualdade na doação e no recebimento emocionais, e quanto mais for assim, qualquer laço amoroso aproxima-se muito mais do protótipo do relacionamento puro. Neste momento, o amor só se desenvolve até o ponto em que se desenvolve a intimidade (GIDDENS, 1993, p. 72 - 73).

Nessa perspectiva, o pensamento apresentado por este autor corrobora o que estamos pensando para a análise da obra leilliana, pois percebemos na relação estabelecida entre Luísa e Michel as características de um amor confluente. No que Leilla apresenta para tal conexão não há relação com os elementos do amor romântico. O ponto crucial para esse tipo de relacionamento é o desenvolvimento da intimidade, que "é acima de tudo uma questão de

comunicação emocional, com os outros e consigo mesmo, em um contexto de igualdade interpessoal" (GIDDENS, 1993, p. 146).

A relação estabelecida entre os protagonistas da obra leilliana é imbuída dessa relação de intimidade que só é percebida, ou efetivada, com a abnegação dos sentimentos que aprisionam os sujeitos no amor romântico regrado. Um autor pertinente para pensarmos essa noção é Costa (1998, p.12), que traz um lembrete importante de que o amor é uma crença e por isso "pode ser mantida, alterada, dispensada, trocada, melhorada, piorada ou abolida. Nenhum dos seus constituintes afetivos é fixo por natureza". Assim, podemos pensar na ideia de amor romântico como sendo passível de transformações, o que está coerente com os mecanismos da chamada *modernidade líquida.*

O que vemos entre Luísa e Michel é a "revelação de emoções e ações improváveis de serem expostas pelo indivíduo para um olhar público mais amplo. Na verdade, a revelação do que é mantido oculto das outras pessoas é um dos principais indicadores psicológicos, capaz de evocar a confiança do outro e de ser buscado em retribuição" (GIDDENS, 1993, p. 153 – 154), ou seja, percebemos entre as personagens a ligação que Giddens chamou de "intimidade".

Ainda no que se refere à intimidade, e voltando ao texto de Leilla, uma passagem que merece destaque é aquela em que Luísa apresenta suas concepções sobre o estereótipo do que é ser gay. Estas, notadamente, estão atreladas ao pensamento comum que relaciona as brincadeiras da infância ao tipo de relação que o indivíduo manterá ou poderá manter na vida adulta, como vemos no trecho que segue:

> – Dizem que meninos *gays* brincam de casinha quando pequenos.
> – Mentira, eu nunca brinquei de casinha, e desconheço algum amigo meu que tenha brincado. Só os que já nasceram querendo ser mulher, acho.
> – E como é isso de serem mulher?
> – Dizem que sempre se sentiram mulher (LEILLA, 2010, p. 224).

O que está problematizado nesse diálogo, além dos estereótipos do que vem a ser um sujeito *gay* e as preferências de Michel é, mais uma vez, o binarismo construção/essencialismo, tendo em vista que o trecho estabelece duas relações: as influências da infância que direcionam para a homo ou heterossexualidade, como foi dito; e uma relação que afirma que algumas pessoas já nascem sentindo-se pertencentes ao gênero oposto, uma vez que não se reconhecem na marcação biológica à qual estão vinculados. Por exemplo, a

condição *trans*, que é caracterizada pelo sentimento intenso de não-pertencimento ao sexo anatômico.

Assim, percebemos a distância que essas personagens mantêm dos discursos estereotipados, tendo em vista que o que está preconizado são as subjetividades diferentes, ou seja, independente de o menino ser criado por avó, por pais separados, com as mães, brincando de casinha ou não, não são esses os fatores que vão definir a subjetividade dos personagens, pois não são fatores determinantes, por mais que algumas pessoas estabeleçam essa relação. O que se nota é que as formas de se subjetivar são diferentes. O sujeito pode brincar de casinha e não ser *gay*. E também pode ser. Diante disso é que podemos afirmar que os estereótipos desses tipos sociais não estão presentes nesta obra, pois os personagens são livres e com sua subjetividade particular, fugindo aos moldes que se espera para os mesmos.

Observamos que a fala de Michel coincide com o seu posicionamento, já ele apresenta a maneira de se relacionar com as pessoas de modo fluido, independente do gênero de seus parceiros. Quando Luísa questiona se ele era realmente *gay*, por causa da afirmação que ele fizera, indo de encontro ao que ela esperava, ele rebate-a "– Claro que sou. O que quero dizer é que não me importo com essas bobagens, se o cara me é atraente, estou me lixando se é afeminado ou másculo, ou que quer que seja" (LEILLA, 2010, p. 225). Dessa forma, confirmamos o que foi dito anteriormente, da não preocupação de Michel com as performances das pessoas com as quais se relaciona. Para ele, o que está em evidência é a efetivação de seu desejo e não um molde específico de parceiro (a).

Logo, a subjetividade que o sustenta é diferente das outras. Ele só quer viver o gozo, o prazer, o hedonismo, na intenção de obter mais prazer e menos sofrimento, sendo, assim, essa forma de viver a única coisa que promove a ação humana.

Evidencia-se na obra, de um modo geral, que há pontos comuns tanto nas passagens do texto em que Luísa narra, quanto na narração feita por Michel. O que destacamos é o fato de que, mesmo sendo trocada por um rapaz, Luísa mantém-se envolvida com Michel mesmo sabendo que das relações dele com outros rapazes antes de casar. Ou seja, em nenhum momento ela foi enganada por seu companheiro, apenas houve o ranço causado pela presença de outra pessoa entre os dois. Há, portanto, um momento de adaptação dela frente à situação de estar com um homem cujo desejo não tem limites para gênero e sexualidade, diante do que está posto na obra, quando analisada numa perspectiva que desconstrói, mas não invalida, os estudos gays e lésbicos.

O que se comprova com este fato é que há um homem que mantém relações com outro igual, mas casa-se com uma mulher, e esta, por sua vez, mantém o casamento mesmo conhecendo as várias experiências vivenciadas por parceiro. Dessa forma, o que temos é a percepção das relações fugindo ao que as categorias heterossexual e homossexual pré-determinam, uma vez que, por mais que o personagem afirme ser homossexual, em algumas passagens do texto, a prática dele aponta para outros ilimitados vieses.

Assim, percebemos que Michel afirma ser homossexual, pela ausência de termos lexicais que possam dizer de si abrangendo tamanha liberdade para corpos e relacionamentos, como é por ele vivenciado. A única forma que a língua permite que ele diga de si é dessa, pois o sistema só o nomeia assim, mas não esqueçamos que o nomear não limita, pois a prática está para além do que está amarrado nas palavras. O que podemos concluir é que as categorias não são suficientes, não acompanham a intensidade com o qual os laços se estabelecem e criam novas perspectivas para que o desejo seja efetivado.

1.3 *Henrique*: *Ser* homem, *estar* mulher

Em *Henrique* (2001), novamente, temos de forma nítida a problematização do que é *ser* e *estar* homem e mulher. Antes disso, recuperemos o enredo da narrativa nas palavras de García:

> O romance *Henrique*, narrativa prenhe de vozes interditas, revela um narrador que desconstrói o universo singular das relações individuais. É a aposta da escritora, que convida, propositadamente, o leitor a condicionar a interpretação sob *como*, *para que* e *por que* ler o outro, partindo dos ritmos que ecoam a intimidade homoerótica que é celebrada no plano existencial. O desejo anônimo deixa de ser posicionado à margem da sociedade para ser enunciado pelo registro identitário atuante nos instantes de leitura do livro, vindo a ocupar lugares de discurso, tangenciando a superexposição do sujeito que tem desejos e que, inexplicavelmente, faz com que a linguagem trace também a linha da diferença, ao desvencilhar expressões de amor nada convencionais como o sexo entre pai e filho e o sexo entre irmãos (GARCÍA, 2012, p. 4).

O que vamos perceber em *Henrique* é a fluidez de laços que outrora estavam presos de forma bastante firme, além de visualizarmos o constante questionamento das posições que ocupam do que vem a ser o sujeito, se homem ou mulher, se hetero ou homossexual. A primeira relação que está posta no texto é a que se estabelece entre Henrique e Víctor que é

um amor que nasce com o “melhor amigo desde a infância, atravessando a adolescência e indo até a maturidade passa pelos percalços da dúvida, do medo, do questionar a si a despeito da identidade sexual” (GARCÍA, 2012, p. 5).

Durante o relacionamento, Víctor e Henrique evidenciam, ainda na infância, que possuem concepções diferentes no que se refere às relações afetivas, bem como às noções de gênero. Ora, diante do primeiro beijo entre os dois grandes amigos, como carinhosamente se chamavam, as suas reações foram diferentes: enquanto Henrique tremia muito, Vic disparava que o grande amigo nem parecia homem e tinha “modos de menina bobona” (LEILLA, 2001, p. 44). Esse é o primeiro momento em que a performance de Henrique é posta em debate por Vic, seguida de questionamentos sobre o que ele era, afinal.

O posicionamento de Vic, com relação a ser homem e ser mulher e a forma como ele compreende a relação que mantém com Henrique, é um aspecto muito discutido durante o texto. No entanto, antes de adentrar a discussão apresentada na narrativa, notemos que a própria relação de *ser* e *estar* deve ser objeto de questionamentos, uma vez que um estigmatiza e o outro se põe em um estado de fluidez que não se pode dizer absoluto, pois não encontra espaço na sociedade para se concretizar.

No texto, o diálogo que seguiu depois que Vic afirmou que seu grande amigo não parecia homem (a conversa é um pouco extensa, mas faz-se necessário trazê-la para pensarmos a questão de ser homem e mulher):

> – Tudo bem – ergui os olhos à procura dele – Não sou homem mesmo não. Pronto.
> – E o que você é afinal, cara? Mulher?
> – Não sei – eu disse.
> – Ah, sai dessa, Rique! É ruim, hein! Não tem graça nenhuma, você bem sabe que não gosto de mulher...
> – Não sei por que não gosta...
> – Ora! Pronto! Tô fodido agora...
> – Que foi?
> – Que foi o caralho! Você parece que é demente...
> – Então sou...
> – Deixar de ser homem para querer ser mulher...
> – Eu não disse que isso, nunca lhe disse que eu era mulher...
> (LEILLA, 2001, p. 45).

A conversa entre os grandes amigos continua, mas, por ora, paremos aqui para compreendermos alguns aspectos. Vejamos: Henrique, já de início, afirma que não é homem, uma vez que, se o desejo dele é direcionado para outro igual, ele não atende aos “pré-

requisitos” necessários para ser homem. Não apresenta características de uma masculinidade viril, não sente desejo por mulher, chora, se emociona, fugindo, assim, do que se espera dos sujeitos com pênis. Segundo Nolasco (1993, p. 103-104), “Um homem não escolhe o que ele quer ser, isto já foi feito socialmente, e a ele resta senão conformar-se e endossar, quase sob a forma de uma crença, o que compreende pelo significado de ser um homem”. Percebamos que o conflito vivenciado por Henrique, ainda na infância, está atrelado à noção engessada do que pode, ou não, fazer o sujeito homem.

No entanto, o que está também posto no diálogo é que o personagem não é homem, nos moldes engessados em um contexto de duelo de categorias, e também não quer dizer que é mulher. O que esse personagem sugere é uma não definição para o que se é, pois as categorias que existem não são suficientes para dizer do que vivenciam.

Percebamos a forma como Vic recebe a informação nas palavras de Henrique. Ele repudia o fato de Henrique dizer que não é homem, pois o ser homem é o que o atrai, o que desperta seu desejo. Nessa perspectiva, Henrique vai além do que se poderia esperar: diz que não é homem – o que implicitamente significa que ele não atende aos critérios necessários para isso – e ainda afirma que não sabe se é mulher. Lembremos-nos do que apresenta Badinter (1993, p. 69) sobre o ser homem, ao postular que “identidade masculina é *adquirida* ao preço de grandes dificuldades”. Em se tratando de Henrique, por exemplo, essa ordem não é o que ele deseja ser.

Percebamos ainda que Henrique apresenta claramente o que está causando a “confusão”: a necessidade social, e que de certa forma ele absorve, de estar nomeado, de estar em um grupo de pertença para que seja aceito. No entanto, poderíamos dizer que ele está inserido em um entremeio estigmatizado, em um **entrelugar**. Na fronteira entre uma coisa e outra recebendo influência dos dois polos opositores. Lembrando que a personagem está no auge de seus doze anos, percebemos que há uma consciência desse entrelugar, tendo em vista que o desejo que ele tem está direcionado para o seu igual, o que socialmente é condenado.

A necessidade de engessar também está presente no discurso de Vic, quando ele afirma não gostar de mulher e não entender o que está sendo dito por Henrique, pois essa atitude de dizer que não é homem, por negação, estaria colocando-o como uma mulher. É notório que Víctor tem claramente definido o objeto de seu desejo: Ele deseja corpos masculinos independente das práticas que esses corpos assumam.

Uma fala de Vic em especial nos chama atenção no diálogo citado, quando ele afirma que Henrique está querendo deixar de ser homem e ser mulher. Ora, não foi isso que Henrique

falou, mas foi exatamente isso que Vic entendeu, pois, para Victor, não há entrelugar: ou é homem ou mulher, uma coisa ou outra. Diferentemente do pensamento de Henrique, que não exclui as possibilidades de estar outras coisas.

No discurso de Henrique, ainda nesse trecho, duas falas também merecem destaque: a) um questionamento que ele deixa no ar, ao dizer que não entende o motivo de Vic não gostar de mulheres. Este questionamento nos coloca diante de um pensamento fluido acerca das categorias homo e hetero, tendo em vista que a ideia que ele apresenta implicitamente é a de que, mesmo gostando de homens, você também pode gostar de mulher; b) em sua última fala, afirma que nunca disse ser mulher, pois realmente não é – mesmo possuindo um desejo que socialmente é proposto para o sujeito feminino. O que nos chama atenção é a consciência do menino de 12 anos, de que as sensações não estão, e nem precisam estar, aprisionadas nas marcas biológicas, além de problematizar o que diz Beauvoir, ao afirmar que:

> Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um *Outro* (BEAUVOIR, 1967, p. 9).

A frase célebre de Beauvoir é bem representativa, tendo em vista que apresenta a formação do sujeito como construção histórica e social. Isso não se restringe apenas às mulheres, pois, como dissemos, a conversa dos grandes amigos continua e outros pontos de tensão aparecem. A exemplo de Vic ameaçar bater em Henrique se este continuar com essa "vontade de ser mulher" (LEILLA, 2001, p. 46). Vejamos como segue o diálogo:

> – Porra, só a ideia , a simples ideia de você ser mulher, me deixa com os miolos pegando fogo.
> [...]
> – Ninguém tá lhe mandando imaginar nada, imagina porque quer.
> – Porque você provoca. Fica nesse lenga-lenga.
> – Qual lenga-lenga, Víctor?
> – Essa presepada sua aí – ele afinou a voz – "Não sou homem mesmo não", "tenho medo" e não sei mais o quê. Pensa que tenho saco pra isso? Não tenho! Tem que resolver logo.
> – Resolver o quê?
> – Resolver, resolver! Ora! Se é homem, se é mulher. Que diabo vai ser afinal.
> – Como vou resolver isso?
> – Sei lá. Quem mandou você inventar que não é homem? Onde já se viu tamanha besteira?

– Não inventei nada, falo o que sinto (LEILLA, 2001, p. 46 - 47).

Esse diálogo é expressivo para pensarmos acerca das concepções de gênero, uma vez que nesse trecho podemos perceber a necessidade de Víctor de ter em Henrique uma posição fixa/engessada sobre o que ele é e o que deseja ser, ou continuar sendo. Observemos que ele utiliza o verbo "resolver" para cobrar do protagonista um posicionamento, como se houvesse uma resolução a ser tomada: ou ser homem ou ser mulher, quando na verdade ele pode estar nesse entremeio.

Entendemos, com isso, que toda essa cobrança se dá porque a sociedade na qual estão inseridos elabora uma ética e uma política para a diversidade que não é seguida, ou aceita, devido a uma ausência de internalização, ou talvez por essa ética e política estarem prestando um desserviço à diversidade. Quando há aceitabilidade, as pessoas ficam menos preocupadas com os papéis de gênero e sexualidade, mesmo compreendendo que sempre existirá um "padrão" que rege as sociedades, mas que pode e deve ser flexível. Evidentemente, todas as sociedades necessitam de um padrão, que se estabelece pela repetição, pela performance, mas que não deveria ser tomado como regra.

A resposta que Henrique apresenta traz à tona o sentir enquanto mola propulsora de sua sexualidade. Ele sentiu que não era nem homem nem mulher e afirma: "Me sinto assim... nem uma coisa nem outra" (LEILLA, 2001, p. 47). Henrique é movido pelo que sente e por isso toma certas atitudes que vamos conhecendo à medida que o texto vai avançando.

Intrigado com esse posicionamento do protagonista, Vic, mesmo estando envolvido por Henrique, ou talvez por isso mesmo, afirma que "Não pode, porra, nem uma coisa nem outra não pode! No mundo só se pode ser uma coisa ou outra, entendeu? O mundo tem homem e tem mulher e você não pode dizer "nem uma coisa nem outra". Tem que escolher" (LEILLA, 2001, p. 47). O que está reafirmado é a necessidade de Vic de conhecer de forma concreta o que seu amigo é, e principalmente, a justificativa que precisa mostrar ao mundo. A escolha se faz para que o mundo saiba que ele é ou isso ou aquilo. Duas partes opostas. Essa noção de escolha e de polos opositores nos remete diretamente ao binarismo que determina as relações afetivas. Essa necessidade que se tem de nomear e rotular.

A problematização que Leilla coloca na voz dos garotos não fica apenas no aspecto do binarismo. Aborda também uma questão do essencialismo e construtivismo, no que diz respeito à construção da sexualidade. Isso está bem marcado na fala do protagonista, ao afirmar que "Se houvesse isso de escolher, tinha que ser antes de a gente nascer" (LEILLA,

2001, p. 47). O que ele põe em discussão não passa apenas pela homossexualidade e se a mesma é via de construção ou essência. O que ele apresenta é o questionamento do corpo, desconstruindo a ideia de que este é responsável pela configuração do desejo.

A fala da personagem ainda nos faz refletir acerca da possibilidade de se escolher ser homem ou mulher. Ora, ele vai dizer que não se escolhe nada e que se fosse para optar seria antes de nascido. Esse tema apontado pelo personagem é intrigante, tendo em vista que qualquer escolha é produto de um pensamento racionalizado, e antes do nascimento não há essa possibilidade para a tomada de posição. Não esqueçamos que toda escolha só se dá no âmbito da consciência.

O sexo biológico é a primeira distinção dos sujeitos, através dele todo o histórico de vida já estaria predeterminado. Se for homem, por exemplo, ele deverá ser másculo, forte, provedor, não poderá chorar nem ter sentimento e, em algumas regiões, esse homem deverá manter relacionamento com várias mulheres para provar a masculinidade que detém. Segundo Badinter, "Para tornar-se homem, ele deve aprender a se diferenciar de sua mãe e a reprimir para o mais profundo de si esta passividade deliciosa em que ele e ela formavam unidade" (1993, p. 46 - 47). Se for mulher, esta deverá ser submissa ao seu homem, carinhosa, prendada, dona de seu lar e uma excelente mãe para seus filhos. Para os estudos mais clássicos nos quesitos de gênero e sexualidades, como a autora citada, ser homem é, por oposição, não ser mulher. No entanto, o que está prevalecendo no texto leilliano é uma terceira possibilidade: não ser homem, nem ser mulher, indo além das fronteiras de gênero clássicas.

Dentro deste estereótipo masculino, é interessante pensarmos o lugar das personagens da obra em tela. Através da descrição que nos é apresentada, Víctor é homem másculo, forte, o brigão da escola e o que ninguém encara. Enquanto Henrique seria o que foge a esse estereótipo, afirmando inclusive que em algumas situações "me envergonhava com medo de parecer fresco – sempre tive repugnância a essa palavra [...]" (LEILLA, 2001, p. 44).

Observamos em Vic a convicção do desejo e das preferências que este possuía, já que desde o início afirma que não gosta de mulher, gosta de homem e é detentor de traços de uma masculinidade viril e performativizava este estereótipo, tanto que Henrique traz à tona alguns comentários que ouve sobre seu amigo: "– Dizem que você é viado. Viado-macho!" (LEILLA, 2001, p. 48).

Dizer do outro "viado-macho" problematiza a questão do estereótipo de parte de uma minoria, pois o que a sociedade espera para os homossexuais é uma performatividade oposta

ao seu sexo biológico. A diferença entre as duas personagens, como discutimos, está no modo de perceber as relações afetivas: O mais viril precisava de definições e de opor homem e mulher, enquanto Henrique encontrava no sentir uma forma de vivenciar seus desejos.

Ainda sobre esse pensamento, uma passagem relevante é o momento em que entra em cena Marcela, a menina que mora na rua em que Henrique morava, e que ele descreve:

> Marcela era bonitinha demais com aquela trança enorme e uma voz tão pequenininha, que fazia com que ninguém jamais acertasse de cara sua idade – dois anos a menos do que eu –, achávamos de estar sempre juntos. No pátio do colégio, na rua – ela habitava o sexto casarão após o meu –, e, à noite, ficávamos pelas calçadas de bicicleta (LEILLA, 2001, p. 54).

Essa menina acaba por ser a responsável por uma série de atitudes de Vic, uma vez que fica claro no texto a chateação dele provocada pelo contato entre ela e o seu grande amigo. Para Vic, essa amizade configura-se como "namorinho" e por isso ele estaria fora. Ora, Vic acreditava que Henrique estava mantendo algum tipo de relação com a menina e não estava disposto a entrar "nessa de triângulo", pois, segundo ele, o protagonista "não pode ficar zanzando com essa menina por aí, se a gente é desse jeito... [...] Assim! Você sabe! Se somos assim, não faz sentido você ficar fazendo tipo com aquela idiota pra cima e pra baixo" (LEILLA, 2001, p. 55).

Mais uma vez, o discurso de Víctor converge para a reafirmação de que cada um deve estar e permanecer em um lugar de escolha. Com isso, percebemos que os posicionamentos das personagens divergem quanto às questões de gênero/sexualidades: cada um apresenta uma visão particular do fato.

Nessa mesma perspectiva, outra passagem que devemos considerar é quando Henrique relembra as histórias que contava para Vic e como ele o indagava antes das narrativas, colhidas em livros, serem contadas:

> Uma vez ele me perguntou: você vai contar história de menino ou de menina? E como eu nunca sabia diferenciá-las, fiquei confuso, esqueci o começo, não pude responder. O que era história de menino?, perguntei cismado. História que vale pra nós dois, e que pode acontecer comigo ou com você, ele disse, simples, bem simples. Ah, sim, e como eu poderia saber com certeza o que servia para nós dois? Teve uma que ele achou bonita, pois valia para qualquer pessoa que a ouvisse (LEILLA, 2001, p. 81).

As atitudes do narrador sempre foram contra o pensamento separatista. O olhar de Henrique está no ser humano, enquanto elemento único de todos os sujeitos e o que pode

acontecer com os meninos também pode acontecer com as meninas, por estarmos lidando com sujeitos capazes de sentir e desejar, independente de sua marcação biológica, ou para além desta.

O discurso do narrador nos leva a pensar em possibilidades de relação e de desejos em que não há a necessidade de rótulos. No texto, Henrique problematiza o *status* de homossexual, afirmando que "Homossexual não era só a palavra, mas a ideia, a pré-determinação que, generosamente, me davam. E eu queria passar a léguas" (LEILLA, 2001, p. 61).

Fugir deste "engessar social" é algo presente em toda a narrativa e não apenas no que tange às categorias de hetero e homossexual, mas também às representações familiares impostas: pai, mãe, irmão, tio, avô. Notadamente os personagens estão saindo desses espaços fechados a fim de encontrarem o seu **entrelugar**: um espaço no qual as definições do que é ser homem e mulher não sejam fechadas e sim móveis, transitórias, onde o direito de estar seja atendido.

1.4 O *entrelugar* do sujeito nas obras leillianas

Nas análises das obras, percebemos que há uma inquietação posta nas narrativas sobre a necessidade de não *estar* nem *ser* algo fixo – que se molda às categorias definidas através de configurações de discursos históricos e sociais. A proposta é pensar no **entrelugar** onde todas essas categorias fossem desconsideradas e as relações entre os sujeitos pudessem ser construídas nessa perspectiva.

Como anunciamos na introdução, a noção de entrelugar com a qual estamos trabalhando é a que foi discutida inicialmente por Santiago ([1978] 2000, p. 9), ao afirmar que "o lugar que ocupa hoje o discurso literário latino-americano, no conflito com o europeu", ou seja, o influxo estrangeiro que a produção nacional sofreu, ainda na década de 1970, colocando em pauta a relação de centralidade e marginalidade, referência e cópia, dominador e subjugado; e o limítrofe entre uma coisa e outra, como sendo o espaço de subversão da Ordem. Na obra em que Santiago apresenta essa noção de entre-lugar, o que está evidenciado é esse local de trânsito e descolamento fronteiriço preconizando o crescimento da cultura local e relacionando-a com o que está posto pelos influxos culturais externos.

Para além do que postula Santiago, uma definição que ficou bastante conhecida acerca do entre-lugar foi a de Bhabha (1998), que ao comentar sobre o trabalho de Renée Green, em

especial sobre o poço da escada que estabelece ligação entre as partes superior e inferior de uma de suas obras, afirma que esse poço propicia uma passagem e afirma que:

> O poço da escada como espaço liminar, situado no meio das designações de identidade, transforma-se no processo de interação simbólica, o tecido de ligação que constrói a diferença a entre superior e inferior, negro e branco. O ir e vir do poço da escada, o movimento temporal e a passagem que ele propicia, evita que as identidades a cada extremidade dele se estabeleçam em polaridades primordiais. Essa passagem intersticial entre identificações fixas abre a possibilidade de um hibridismo cultural que acolhe a diferença sem uma hierarquia suposta ou imposta (...) (BHABHA, 1998, p. 22).

A analogia apresentada pelo autor ficou conhecida pelo fato de metaforizar de forma bem prática o que seria esse espaço próprio para o movimento e para transitar sem que, necessariamente, se fixe nos polos, ou seja, no andar superior ou inferior. A sensação que a analogia apresentada em *O local da cultura* nos oferece é de que, mesmo com locais imóveis, há uma possibilidade visível e clara para não permanecer nem em um lado e nem em outro.

A discussão apresentada por Bhabha é direcionada aos hibridismos formados pelas diferenças culturais sem considerar os polos como aspectos segregacionais nestes extremos. O autor afirma que a "fronteira se torna o lugar a partir do qual algo começa a se fazer presente" (BHABHA, 1998, p. 24). Ou seja, a fronteira é um ambiente positivo, pois permite o contato com a diversidade cultural.

Trazendo o conceito para o nosso estudo e pensando as configurações de gênero e sexualidades, refletimos sobre o que pode ser o sujeito, além do binário par homem e mulher? Pensemos nas performances: os sujeitos podem ser homossexuais, heterossexuais, bissexuais, pansexuais, etc., mas o ponto inicial é a designação de ser homem e/ou mulher e, a partir daí, manter relações com outros sujeitos. Pensar esta fronteira foi o que nos permitiu trazer à baila o conceito de entre-lugar e ressignificá-lo para que pudesse ser o **entrelugar** dos sujeitos que apresentam performances fronteiriças, passeiam por esse vão da escada e se permitem conhecer e vivenciar a diversidade das relações afetivas e sexuais. Pensando dessa maneira, problematizamos as categorias que são colocadas como modelo a serem seguidos.

Evidentemente que outros pesquisadores já utilizaram a noção de entre-lugar para metaforizar as relações entre iguais, como é o caso do pesquisador Denilson Lopes (2002), em seu ensaio "Entre homens, entre lugares". Neste, comenta as relações entre homens em textos de Silvano Santiago, Caio Fernando Abreu e Alexandre Ribondi, apresentando esse espaço de entremeio nas relações homoafetivas, enfatizando os

> frágeis limites do amor e da amizade, se coloca numa situação permanentemente intervalar, para além de uma identidade homossexual ou de uma sensibilidade homoerótica. O entre-lugar articula personagens em que sua nacionalidade e sexualidade se apresentam entrelaçadas ou em trânsito (LOPES, 2002, p.189).

Ainda nessa perspectiva de adotar o entre-lugar conceituado por Santiago ([1978] 2000), outro estudo relevante é o do pesquisador Flávio Camargo (2009) que busca o espaço de travessias, digamos assim, para as experiências homoafetivas em um conto de Caio Fernando Abreu.

Compreendemos a relevância dos estudos citados para que observemos o homoerotismo e a homoafetividade sob outra perspectiva. No entanto, o que propomos vai além das fronteiras das relações iguais, tendo em vista que nas obras analisadas o que está evidenciado é uma reconfiguração das categorias basilares de ser homem e mulher, deixando de lado se os sujeitos *são*/*estão* homo ou heterossexuais, por mais que as personagens questionem constantemente o pertencimento a uma categoria ou outra.

Tal discussão merece ser ampla e atuante, uma vez que possibilita que os sujeitos estejam o que desejarem estar, como temos percebido em algumas obras literárias, bem como em análises que, por mais que percebam a variedade de performances, acabam por negligenciar a possibilidade das relações variadas em que o desejo seja o ponto de partida e chegada para tais personagens.

Diante disso, uma passagem importante para ser retomada é de Viñuales (2002, p. 40), ao discutir sobre os órgãos sexuais e como isso é limitante

> Reflexiono un momento y recuerdo una cita de la sexóloga Leonora Tiefer (1997), <<El órgano sexual de mayor extensión es la piel>>. Reflexiono un momento y sí, definitivamente prefiro esta definición a otras porque esta perspectiva se aumenta notablemente la capacidad de goce (VIÑUALES, 2002, p. 40)[4].

A citação acima corrobora o que estamos discutindo, tendo em vista que, para as personagens que observamos nas obras de Leilla, o preponderante é a capacidade do outro proporcionar prazer, independente de qual seja a marcação sexual. Dessa forma, podemos

[4] Reflito um momento e recordo uma citação da sexóloga Leonora Tiefer (1997), "O órgão sexual de maior extensão é a pele". Reflito um momento e sim, definitivamente prefiro esta definição a outras porque esta perspectiva se aumenta notadamente a capacidade de gozo (tradução nossa).

dizer que a pele é o órgão sexual que é capaz de acender o desejo para com o outro e não o pênis e/ou vagina. Esse pensamento já era discutido desde 1976, por exemplo, por Deleuze e Guattari em *O anti-épido*, nos permitindo problematizar, desde então, o corpo inteiro como sexual.

Entender o corpo como sendo inteiramente sexual nos liga diretamente ao fato de desconstruir a ideia de órgãos sexuais. Isto nos permite, também, adentrar na discussão do ânus como sendo um órgão sexual, questionando tabus e ampliando o debate que é tão antigo quanto às práticas sexuais. Uma autora importante, nessa perspectiva, é Preciado (2009) que apresenta o ânus como sendo comum a todos os sujeitos e com isso problematiza a questão das identidades de gênero, como se percebe no trecho que segue:

> No nacemos hombres o mujeres, ni siquiera nacemos niños o niñas. Al nacer somos un entramado de líquidos, sólidos y geles recubiertos a su vez por un extraño órgano cuya extensión y peso supera la de cualquier otro: la piel. Es ese tegumento el que se encarga de que todo aquello siga contenido presentando una apariencia de unidad insulada a la que llamamos cuerpo. Enrollada en torno al cubo digestivo, la piel se abre en sus extremos dejando a la visea dos orificios musculares: la boca y el ano. No hay entonces diferencias, todos somos un jirón de piel que, respondiendo a las leyes de la gravedad, comienza en la boca y acaba en el ano (…)
> El ano no tiene sexo, ni género, como la mano, escapa a la retórica de la diferencia sexual. Situado en la parte trasera inferior del cuerpo, el ano borra también las diferencias personalizadoras y privatizantes del rostro. El ano desafía la lógica de la identificación del masculino y lo feminino. No hay partición del mundo en dos (PRECIADO, 2009, p. 135 e 171)[5].

Diante disso é que percebemos o quanto é temido e ao mesmo tempo importante repensar a noção de corpo e o que está socialmente marcado como sendo essencial para as figurações do masculino e do feminino. Por exemplo, e, para além disso, ampliar o debate da simplificação dos corpos, pois assim como toda a extensão da pele, o ânus é também mais uma parte que é capaz de despertar sensações, assim como todo o corpo sexual.

Essas questões estão diluídas nas obras analisadas e nas relações estabelecidas. Diante disso, um aspecto importante de se pensar é: Em que tipo de estudo cabem essas relações?

---

[5] Não nascemos homens ou mulheres, nem sequer nascemos meninos ou meninas. Ao nascer somos uma rede de líquidos, sólidos e géis recobertos por sua vez por um órgão estranho cuja extensão e peso superam a de qualquer outro: a pele. É essa membrana que se encarrega de que tudo aquilo continue apresentando uma aparência de unidade isolada a que chamamos de corpo. Enrolada em torno do aparelho digestivo, a pele se abre em seus extremos deixando a vista os orifícios musculares: a boca e o ânus. Não há então diferenças, todos somos um retalho de pele que, respondendo às leis da gravidade, começa na boca e acaba no ânus (…)
O ânus não tem sexo, nem gênero, como a mão, escapa a retória da diferença sexual. Situado na parte traseira inferior do corpo, o ânus exclui também as diferenças personalizadoras e privatizantes do rosto. O ânus desafia a lógica da identificação do masculino e do feminino. Não há divisão do mundo em dois (tradução nossa).

Evidentemente que os estudos que se debruçam apenas nas relações de gênero e sexualidades não são suficientes. É necessário incluir a perspectiva Q*ueer* nestes estudos para que possamos compreender melhor o que está apresentado nos textos de Leilla.

Segundo Louro (2004, p. 38), "*Queer* pode ser traduzido por estranho, talvez ridículo, excêntrico, raro, extraordinário" e toda essa estranheza está relacionada ao sujeito e à performance que este assume socialmente. Segundo Butler (1999), os sujeitos *queers* são aqueles que não se enquadram numa norma social e são alocados à abjeção, por terem materializado em seus corpos, e em sua existência, práticas que os fazem serem vistos como sujeitos menos humanos, por estarem fora da Ordem e fora do que esta mesma Ordem rechaça.

Os sujeitos *queers* são aqueles que vivem a condição abjeta, tendo o limbo e a exclusão como os primeiros lugares a serem sujeitados, como discute Kristeva (1982). Para a autora, os abjetos não apenas existem numa forma excluída da normalidade, eles são parte constitutiva dela e a grande ameaça para a mesma. Conforme o texto, temos:

> Abjection, on the other hand, is immoral, sinister, scheming, and shady: a terror that dissembles, a hatred that smiles, a passion that uses the body for barter instead of inflaming it, a debtor who sells you up, a friend who stabs you (…) what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite (KRISTEVA, 1982, p. 4 - 5)[6].

Ou seja, o que perturba a sociedade é a ambiguidade daquilo que foge às suas regras impostas e domínios. É perigoso, socialmente falando, lidar com sujeitos que não se localizam em nenhum lugar pré-definido, mas que estão em sociedade, que são notáveis.

Muitos teóricos têm afirmado que ser homem ou mulher é uma construção. Badinter (1993, p. 8), por exemplo, diz que "Ser homem ou mulher era antes de tudo uma hierarquia, um lugar na sociedade, um papel cultural, e não um ser biologicamente oposto a outro".

Diante desse par binário, nos questionamos: qual é a fronteira, a linha tênue, que separa um sujeito de outro? Como podem ser nomeados os sujeitos que não se identificam com um polo nem com o seu opositor? Ao tratar da bissexualidade na obra *Vice-versa*, Garber (1997, p. 22) aponta-nos um dado importante sobre as fronteiras. Ela assegura que:

---

[6] Abjeção, por outro lado, é imoral, sinistra, intrigante e suspeita: um terror que dissimula, um ódio que sorri, uma paixão que usa o corpo para permutar ao invés de inflamá-lo, um devedor que te vende, um amigo que te apunhala (...) o que perturba a identidade, o sistema, a ordem. O que não respeita barreiras, posições, regras. O entre-lugar, o ambíguo, o composto (tradução nossa).

> Quanto mais fronteiras a serem patrulhadas, mais travessias são feitas. E se, como acredito, o próprio ato de atravessar fronteiras é, como implica a palavra um "transgressão", aos prazeres excitantes e culposos de transgredir, de se intrometer, de espionar e de se comportar mal, acrescentava-se o erotismo a situação.

Apesar de tratar da bissexualidade, a afirmação da autora corrobora a discussão entabulada, tendo em vista que a bissexualidade também é vista como **entrelugar**, por não ser tão legitimada quanto as demais categorias citadas, por mais que haja representação social.

É tentando pensar numa perspectiva mais abrangente que trazemos o conceito de **entrelugar**, pois esse espaço acaba por se configurar em um lugar de travessias e deslocamentos em que é possível, para os sujeitos, estarem e vivenciarem suas relações. Colocamos o **entrelugar** como um dispositivo capaz de desmistificar a necessidade social de enquadrar – em uma categoria ou outra – e de romper com os limites impostos ao sujeito para que este seja apenas aquilo que as concepções binárias permitem, possibilitando a não fixidez de uma identidade.

Como dissemos no começo desse capítulo, a noção de estar é fluida e escorregadia, e, justamente por isso, sentimos a necessidade de encontrar um espaço que permitisse que as personagens colocassem em ação suas vivências e experiências sem que, com isso, estivessem numa categoria limitante.

2. Objetos de desejo → objetos geométricos

Eu tão isósceles
Você ângulo
Hipóteses
Sobre o meu tesão

Teses sínteses
Antíteses
Vê bem onde pises
Pode ser meu coração

(Paulo Leminski)

As relações estabelecidas entre as personagens das obras de Állex Leilla evidenciam a possibilidade de concretizações com a presença de vários participantes, fugindo assim ao que está socialmente estipulado no que se refere às práticas monogâmicas, por exemplo. O que nos chama atenção no entrelaçar das personagens, para que sejam efetivadas as relações afetivas e sexuais, são as formas que tais conexões acabam por se desenhar – pelo acréscimo de pessoas, pela ruptura, pelas novas ramificações. Neste sentido, observando tais formas, questionamo-nos se não seria possível articular esses desenhos aos conceitos baseados na geometria euclidiana plana.

Se pensarmos em termos práticos, podemos dizer que toda relação estabelecida desenha, metaforicamente, um segmento de reta, tendo em vista que a base de toda e qualquer relação é a ligação entre duas pessoas. É preciso que tenhamos dois sujeitos envolvidos ou envolvendo-se para que se crie uma ligação e, assim, tenha a possibilidade de outros sujeitos aparecerem. É importante ressaltar que os estudos apontam para a negação do binarismo, mas não há como negar que a base é a presença de dois, independente da figuração de sexualidade que exerça, ou seja, impossível pensar relacionamentos entre personagens sem partir da premissa binária.

Euclides (1956, p.153) define a reta como sendo, "A straight line is a line which lies evenly with the points on itself"[7], ou seja, uma linha contínua que não apresenta ruptura ou inclinações, e não possui início nem fim. Trazendo o conceito para as relações interpessoais, estabelecemos nessa linha infinita dois pontos – A e B – para demarcar a presença de dois sujeitos e uma ligação entre eles, delimitando, assim, um segmento de reta. Segundo Dolce e

[7] Uma linha reta é uma linha que se encontra uniformemente com os pontos sobre si mesma (tradução nossa).

Pompeo (2006, p. 8), temos para esse objeto: “Dados dois pontos distintos, a reunião do conjunto desses dois pontos com o conjunto dos pontos que estão entre eles é um *segmento de reta*”, ou seja, o segmento de reta é um intervalo que delimita um recorte numa reta, e esta, por sua vez, é um objeto geométrico infinito a uma dimensão plana. Na Figura 1 podemos observar, esquematicamente, os pontos A e B dispostos em uma reta:

Figura 1: Representação de um segmento de reta do qual fazem parte os pontos A e B.

A representação gráfica desse objeto nos apresenta visualmente o que vem a ser qualquer relação: um encontro entre dois pontos, duas pessoas. Ainda que nestas relações se amplie a quantidade de sujeitos envolvidos (pontos C, D, E, etc.), tudo se inicia com dois pontos que se encontram e, depois, podem desdobrar-se em outros.

Apesar de este ser o ponto de partida para pensar as relações, comumente encontramos nos estudos literários a ênfase nos triângulos amorosos, desconsiderando o princípio basilar das relações. Uma obra que exemplifica o que estamos discutindo é *Planolândia – Um romance de muitas dimensões*, de Abbott, originalmente publicado em 1884 e lançado no Brasil pela Editora Conrad em 2002. O texto citado traz em seu enredo personagens que são figuras geométricas e obedecem a uma lógica para cada uma delas, que vamos conhecer através do narrador – o Quadrado. Na obra, as figuras pertencem a determinada classe social, de acordo com a quantidade de lados que possuem e à perfeição de formas, tendo em vista que qualquer irregularidade (deficiência) é considerada uma “desgraça” e a punição é o “conserto” ou a morte.

Dentre os aspectos que nos chama a atenção em *Planolândia*, destacamos a explicação que o Quadrado – narrador do texto – apresenta para a linha, que é originalmente a representação da mulher, mas que nos faz repensar as relações a partir de perspectiva, a dimensão da qual estamos para a observação de determinado objeto:

> Coloque uma moeda sobre o centro de uma de suas mesas no espaço. Inclinando-se sobre ela, olhe para baixo, para ela. Ela vai parecer ser um círculo. Agora, ficando ereto novamente, gradualmente vá se abaixando (ficando, assim, cada vez mais próximo da condição dos habitantes de Planolândia), e você irá descobrir que a moeda parece ficar cada vez mais oval. E, finalmente, quando seus olhos estiverem exatamente na borda da mesa (e você se sentirá, por assim dizer, de fato, um planolandês) a moeda não parecerá mais oval e terá se tornado, a seus olhos, uma linha reta. A mesma coisa aconteceria se você tratasse da mesma forma um triângulo, um quadrado ou qualquer outra figura de cartolina. Assim que você olhar para ela com os olhos na altura da borda da mesa, vai descobrir que ela, para você, deixa de parecer uma figura, e que ganha à aparência de uma linha reta (ABBOTT, 2002, p. 9).

Na obra, as mulheres não possuem lados, são retas que, no mundo plano do qual fazem parte, aparecem como ponto e ficam quase invisíveis. Para além da significação que esta figura possui no que tange às questões de gênero, ampliemos a reflexão de que todos os objetos geométricos passam pelo estágio, digamos assim, de linha reta. Se trouxermos tal perspectiva para a abordagem que estamos propondo – de metaforizar as relações através de objetos geométricos – teremos que as relações também passam por um estágio de reta, ou segmento de reta, dependendo do ponto de observação, tal qual a análise apresentada pela personagem.

O que queremos salientar é o ponto de observação como um aspecto importante para este tipo de análise, pois ela alia as abstrações da área da matemática, que estão mais fixas, com as abstrações das múltiplas interpretações do texto literário, no qual muitas vezes “dois e dois são cinco”, e, no que se refere às relações interpessoais, dois e dois podem ser cinco, dez, zero ou um; pode ser ainda conjunto vazio, tendo em vista que cada parte da relação carrega consigo as experiências vivenciadas anteriormente e a expectativa para as relações futuras.

Voltemos às obras de Állex Leilla. Conforme apresentado, os textos analisados trazem em seu enredo personagens que se relacionam com mais de um parceiro ou parceira, formando, assim, o que se convencionou chamar tradicionalmente, a uma primeira vista, de triângulo amoroso. Este envolvimento afetivo e/ou sexual entre três pessoas pode se configurar de várias formas, dependendo de quais sejam os sujeitos da relação. Tal envolvimento é frequentemente representado nas produções literárias, de um modo geral.

No que se refere à literatura nacional canônica, para citar apenas um autor, temos o nome de Machado de Assis, cujas obras trazem como característica frequente as relações baseadas em triângulos amorosos, sejam eles concretizados ou hipotetizados na voz do narrador. Segundo Kothe (2000, p. 548), ao analisar a obra deste autor: “Sem que isso seja

algo original, os ‘grandes romances machadianos’ são construídos à base de triângulos amorosos”. Podemos perceber tal estrutura de relacionamento não apenas nos romances, pois a produção contista machadiana também apresenta relacionamentos que sofrem influxos de uma terceira pessoa que irá desenhar, no âmbito da metáfora, o objeto geométrico que estamos apontando.

De modo geral, os triângulos amorosos nos textos machadianos são configurados com a presença de dois homens e uma mulher; e, ainda de acordo com Kothe (2000, p. 550), nessas representações “se cobiça a mulher do próximo, sem que isso passe de um ‘delito cavalheiro’ (quando este é o narrador), sem que se construa uma nova relação positiva ou se institua uma tragédia”. Esta regra triangular é válida, em geral, para os textos machadianos, inclusive para *Dom Casmurro*, no qual encontramos a possibilidade de dois triângulos amorosos, apresentada de forma implícita pelo narrador, envolvendo os casais Bento e Capitu e Escobar e Sancha. Esses dois triângulos são representados graficamente na Figura 2:

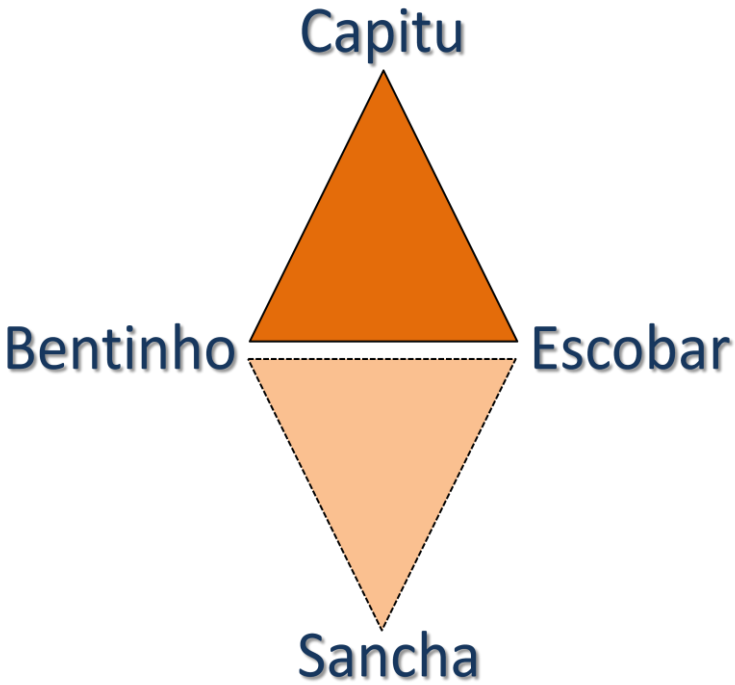


Figura 2: Representação dos dois triângulos amorosos presentes na obra machadiana *Dom Casmurro*.

Analisar as relações a três não se constitui numa nova perspectiva nos estudos literários. Devido à recorrência da temática, os pesquisadores têm se debruçado sobre esta categoria e realizado diversos estudos. Percebamos, no entanto, que mesmo na relação sugerida em *Dom Casmurro* – Capitu/Bentinho/Escobar e Bentinho/Escobar/Sancha – o

triângulo se desfaz e refaz, fazendo-nos refletir acerca das várias possibilidades triangulares de interpretação que se apresenta na obra, bem como a possibilidade de desconstruir a estrutura triangular classicamente discutida.

Vejamos: se começarmos a pensar na geometria da figura triângulo e relacioná-la a Capitu, Escobar e Bentinho, por exemplo, vamos perceber que uma das ligações não é forte o suficiente para preencher o espaço entre um ponto e outro e assim fechar o triângulo: a ausência de relação entre Bentinho e Escobar. Poderíamos pensar, então, que a figura do triângulo não satisfaz, como mostra a figura que segue:

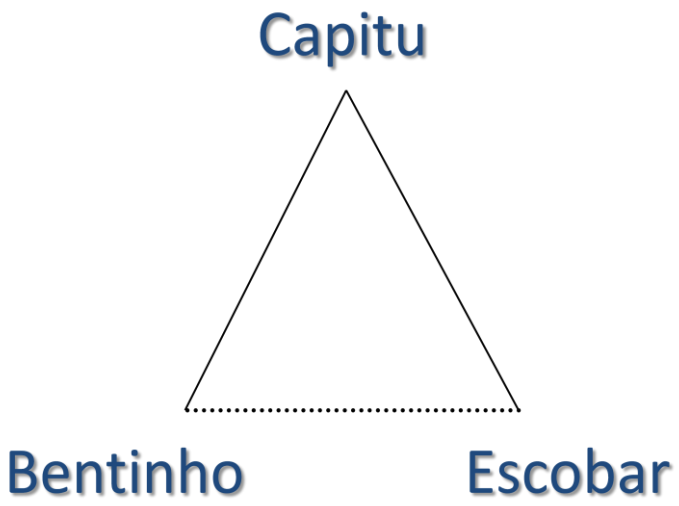


Figura 3: Possibilidade de representação do triângulo amoroso de *Dom Casmurro*.

Observando a figura, percebamos que temos dois segmentos de retas que se encontram em determinado momento, unido apenas pela personagem Capitu. Esses segmentos cruzados também podem ser vistos de outra forma se retomarmos o enredo da narrativa em questão. Ora, a traição de Capitu não está posta de forma efetiva na narrativa. Há, na verdade, suposições do narrador e não materialização textual. Nessa perspectiva, podemos dizer que não há formação triangular. Existiria apenas um lado que une Capitu e Bentinho, como percebemos graficamente:

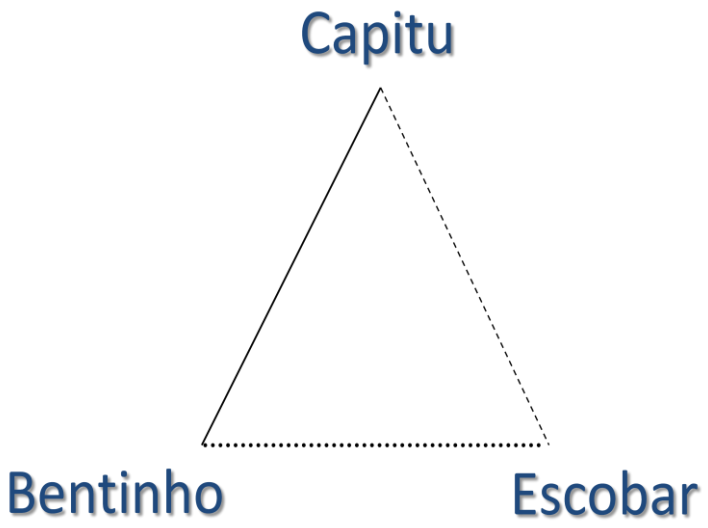


Figura 4: Provável representação do triângulo amoroso da obra machadiana.

Ressaltamos que não estamos desconsiderando a relação triangular que é construída entre as personagens, pois é sabido que essa relação faz todo o sentido, se pensarmos em termos quantitativos – três personagens envolvidos – e se levarmos em consideração o posicionamento do narrador, que deixa claro o envolvimento de Capitu e Escobar. O que preconizamos aqui é apresentar possibilidades de leituras.

Diante dessas questões é que problematizamos a estrutura de triângulo amoroso, apresentando outros modos de visualizar, geometricamente, as relações entre as personagens das obras literárias, a fim de desestabilizar uma estrutura que, muitas vezes, é aceita sem nenhuma reflexão em textos canônicos simplesmente pelo fato de estar na superfície ou por ter sido atestada por análises também consideradas canônicas.

Ainda com o intuito de tornar instável os triângulos amorosos representados na literatura e adentrando no universo das relações entre iguais, um estudo pertinente é *Between men*, de Sedgwick (1985), em que a autora discute as relações entre homens e o modo como as mulheres estão inseridas nelas. A análise feita pela autora contempla cerca de trinta obras da literatura inglesa, nas quais são representados triângulos amorosos – abrangendo desde os sonetos Shakespearianos até a narrativa de Edwin Drood – e apresentadas diferentes configurações de gênero, enquanto parte estruturante dos triângulos.

Apesar da percepção de Sedgwick (1985) de que existem diferenças entre os triângulos por causa de diversos fatores como os sujeitos envolvidos, a experiência de cada um, a figuração de gênero, etc., tal qual é discutido no livro, a estrutura que ela mantém para a

análise é ainda a triangular, ou seja, independe dos sujeitos e suas configurações de gênero, bem como das relações que eles estabelecem. A estrutura proposta por ela é formal e fechada, tornando-se, assim, insuficiente para metaforizar tais relações.

Diante desses fatos, começamos a questionar quais objetos geométricos podem emergir das representações dos relacionamentos afetivos sexuais. Pensemos nas obras de Állex Leilla e testemos alguns desses desenhos para que possamos entender como estes podem dizer das relações entre as personagens.

Na tradição literária houve uma preocupação de enquadrar as relações em figuras triangulares, como pudemos perceber com os exemplos acima, mas nas relações que encontramos em Állex Leilla não há como fixar nem em triângulo, nem quadrado, tampouco outras figuras fechadas – por mais que em uma leitura superficial percebamos esse entrelaçamento numa perspectiva quantitativa. O que será evidenciado, de fato, é que nos textos leillianos a figura da espiral contempla as ligações vivenciadas pelas personagens tanto no passado, quanto no presente, além de deixar em aberto as possibilidades de novas relações e a constante (re)construção do sujeito.

2.1 Os objetos geométricos e as relações em *O sol que a chuva apagou*

Em *O sol que a chuva apagou* (2009), o narrador-personagem relata a experiência de sua antiga relação que acabara devido ao falecimento de Ian, seu então namorado. Percebemos que esse é o grande *leitmotiv* para o desenvolvimento de toda a narrativa. O texto inicia com uma reflexão de Thiago sobre a morte, justificada por sua perda recente, além de apresentar a relação de estranhamento entre ele e alguns integrantes da banda Vapor Barato, da qual faz parte, como vamos descobrir com a leitura do texto.

É conversando sobre esta partida que Thiago começa a se sentir atraído por Felipe, o cantor da banda. Este, ainda no começo do texto, questiona se Thiago sofreu muito com a perda de Ian, se o esqueceu e se já está resignado. Diante de tais questionamentos Thiago vai percebendo certo interesse de Felipe para com ele e começa a notar a presença do rapaz de "olhos límpidos, uma voz segura, ombros largos, boca perfeita" (LEILLA, 2009, p. 6 – 7), que frequentemente é perseguido, após os shows, por um bando de garotas enlouquecidas. "Notar a presença" de Felipe é despertar para ele e descobrir-se novamente se envolvendo, mesmo sabendo que o objeto de seus desejos é cobiçado por várias meninas e que ele retribui na mesma medida essa cobiça.

Diante do envolvimento dos rapazes, ainda que de modo indireto, podemos pensar num primeiro objeto geométrico para materializar o elo entre as personagens Ian, Thiago e Felipe, pois mesmo o namorado de Thiago tendo falecido, ele ainda se configura como uma presença constante, que desestabiliza a possível relação entre os dois. O fato de Thiago estar completamente ligado a Ian e sentir-se atraído por Felipe já nos faz enxergar uma relação tríade – a configuração de um triângulo – por uma questão quantitativa, pois temos a presença de três personagens que se envolvem de alguma forma, e esta relação vai sendo comprovada e ampliada com o decorrer da narrativa.

Nessa narrativa, há um constante intercalar nas lembranças de Thiago entre os momentos que vivenciou com Ian e o momento presente de atividade na banda, fazendo da sua narrativa um misto de presente e passado que, em termos geométricos, nos possibilita pensar em dimensões: a dimensão de observação do presente difere da dimensão de quem está no tempo passado. Dos componentes de Vapor Barato, o que se faz mais presente na sua vida é Felipe, como citamos, que faz questão de mostrar o seu interesse em saber como está a vida do amigo e ressaltar a importância dele na banda, afirmando que tal presença "trouxe a sorte de volta" e que Thiago "agora é nosso talismã" (LEILLA, 2009, p. 10). Esse interesse constante é o que desperta, como dissemos, o olhar de Thiago, de tal modo que ele se pega cantando um trecho da canção *Giz*, que é bem explícita nesse sentido: "*Lá vem, lá vem, lá vem de novo/acho que estou gostando de alguém*" (Idem).

A letra dessa música diz muito sobre o momento que ele está vivendo e sobre a obra, de um modo geral. Tomando a letra da canção e relacionando-a a narrativa, *Giz* nos permite conhecer as lembranças do *eu lírico*, assim como somos levados a conhecer as lembranças de Thiago, no decorrer da narrativa. Uma possibilidade de leitura para a letra desta música é o retratar da experiência de alguém que não tem mais seu/sua amado/amada por perto, mas que esteja sobrevivendo, mesmo com essa ausência, como está posto nos primeiros versos: "E mesmo sem te ver/ Acho até que estou indo bem/ Só apareço, por assim dizer/ Quando convém aparecer/Ou quando quero" (RUSSO, 1994).

A segunda estrofe da canção também é bastante pertinente, vejamos o fragmento abaixo:

> Desenho toda a calçada
> Acaba o giz, tem tijolo de construção
> Eu rabisco **o sol que a chuva apagou**
> Quero que saibas que me lembro
> Queria até que pudesses me ver

> És parte ainda do que me faz forte
> E, pra ser honesto,
> Só um pouquinho infeliz...
> (RUSSO, 1994) (Grifos nossos, para identificar o título da obra de Állex Leilla).

Observando essa estrofe, podemos compreender a metáfora usada para dizer que mesmo sem o giz é importante para o eu lírico desenhar a vida. Há o tijolo de construção para suprir esta falta, auxiliando-o a se refazer na ausência do outro. Há uma esperança ao recriar o seu sol, ao ter motivos para aquecer. No entanto, a lembrança do que se foi é viva e forte. Há presença nessa ausência. Há declaração para o outro que se foi e, de certa forma, uma esperança no devir.

A esperança e o constante rememorar são frequentes na canção de Russo e no discurso do protagonista da obra de Leilla e, por isso, justifica o fato da utilização do trecho da canção para apresentar o seu despertar para Felipe: "Lá vem de novo" o sentimento que ele não esperava sentir. O gostar não estava em seus planos naquele momento, pois mesmo depois de anos da morte de seu companheiro, o narrador ainda estava imbuído de lembranças e, pelo discurso apresentado no decorrer da narrativa, era Ian que ele não esquecia.

O que é dito por Thiago vai deixar claro que ele ainda estava preso a Ian, de tal forma que era difícil crer que se sentia atraído por outra pessoa, e afirma: "Canto, sozinho, mas sem querer acreditar, com medo de reconhecer que aquela dor imensa, aquela dor insuportável de te ver morto está cedendo, está me deixando respirar outra vez" (LEILLA, 2009, p. 10).

Entender a forma como esse relacionamento é construído se faz pertinente, para percebermos as metáforas de objetos geométricos que surgem desta relação. Até esse momento do texto evidencia-se que Thiago está se apaixonando por Felipe, mas ainda preso ao fantasma do sentimento que tem por Ian: uma mistura de amor, sentimento de perda e remorso – por conta da morte e pela culpa de estar gostando de outra pessoa. Muitas passagens do texto deixam isso claro, por exemplo, quando um dos ensaios da banda termina e ele confessa a si mesmo: "começo a sentir uma situação-limite: estou *realmente* gostando de alguém. Muito, muito tesão. Mas não apenas sexo, é aquele querer raro, que há muito eu não me via capaz de sentir por outro homem" (LEILLA, 2009, p. 14).

Um aspecto que vai permear todo o texto é a forma com a qual esse "querer raro" de Thiago é alimentado pelas atitudes de Felipe: constantes questionamentos acerca da vida de Thiago; o cuidado, desde carregar a mochila dele para poupar-lhe o peso, até saber se ele dormiu bem ou o que deseja comer de café da manhã; inquietar-se com o fato dele ter saído à

noite; indagar quais as companhias e quais os lugares em que ele esteve, por exemplo. Essas atitudes vão, de certo modo, inquietar Thiago, que divaga ao notar que está se envolvendo neste sentimento:

> Enquanto ando ouço a voz dele cantando coisas obscuras, em inglês, espanhol, italiano, português. Porém, agora já não estou feliz por me saber gostando de novo, estou, na verdade, preocupado. Não vai dar em nada, sabemos, o cara é hetero e canta na mesma banda da qual achei de fazer parte. Melhor esquecê-lo. Deve haver uma forma de esquecer a paixão antes de se perder de vez em sua rede tola e sem sentido (LEILLA, 2009,p. 18).

Neste momento, o que se evidencia é a preocupação de Thiago por não ver a possibilidade de concretizar nada com Felipe, deixando claro que o fato dele ser hetero é um grande empecilho. Ao ver Felipe em sua casa, logo transforma em palavras esse sentir "Não controlo: o cheiro da colônia pós-barba dele me invade. Não domino: meu pau ameaça dar vexame. Não evito: o desejo me faz apertar a sua cintura também" (LEILLA, 2009, p. 19 -20).

Temos evidenciado no texto a relação de envolvimento entre Thiago e Felipe. Além disso, temos a presença de Ian que, no tempo da narrativa, está no plano da memória, logo fora do tempo presente, mas se faz presente na narrativa. Antes de materializar geometricamente a relação tríade ou triangular, apresentamos um primeiro desestabilizar dessa figura, tendo em vista os planos ocupados pelas personagens. Vejamos graficamente:

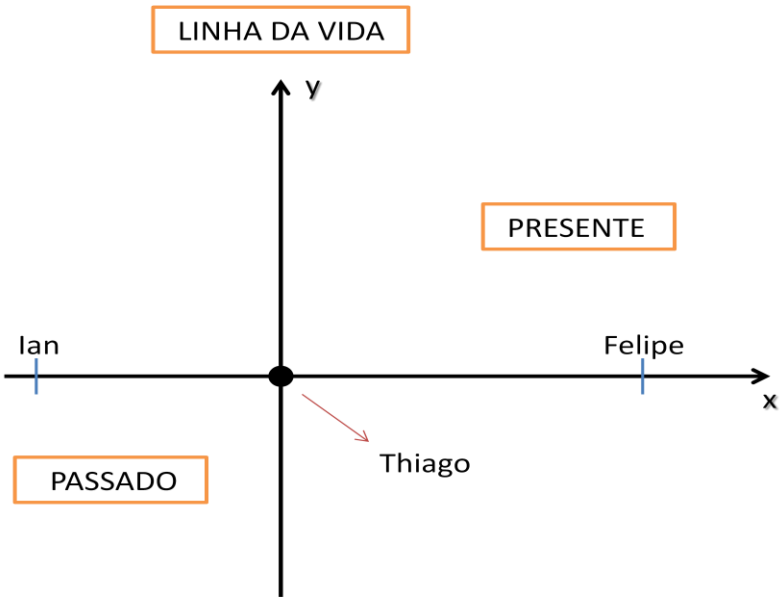


Figura 5: Representação das relações de Thiago no plano cartesiano.

Temos na figura 5 a representação das relações que Thiago estabelece e que são relevantes para a compreensão da narrativa. Nomeamos o eixo Y como sendo a linha de vida de Thiago e o eixo X indica os relacionamentos do protagonista que, por sua vez, são representados pelo ponto de encontro entre os eixos X e Y. Entendemos que Ian, por estar no passado, entra na parte negativa do eixo X, tendo em vista que sua relação com Thiago não existe mais e Felipe está localizado no eixo positivo por ser a relação presente. Não estamos com isso desconsiderando a presença de Ian, de forma alguma, mas se pensarmos em termos de influência, ou mesmo ligação, esta não se estabelece entre Felipe e Ian. Na verdade, Felipe pouco se importa com Ian, o que ele deixa claro é a preocupação que tem para com o restabelecer de Thiago para a vida e para sua presença, evidentemente.

Propor essa forma de pensar como uma alternativa de visualização da relação entre os três personagens pode, de certa forma, desestabilizar a figura do triângulo enquanto metáfora perfeita para uma relação a três pelo simples fato de, quantitativamente, percebermos a presença do terceiro elemento. No entanto, pensemos as possibilidades de conexões triangulares para ampliar os modos de visualização das relações.

Vejamos como a narrativa materializa o triângulo amoroso: temos Thiago, Ian e Felipe. Thiago está ainda de luto pela morte de seu namorado Ian, com quem viveu durante anos na Inglaterra, e, mesmo depois dessa morte, ainda não estava desligado de seu "grande amor", como o chamava. Além desses dois, temos Felipe. Notadamente temos um tripé que pode ser pensado, inicialmente, de duas formas triangulares diferentes, ao tomarmos como base os conceitos matemáticos que definem a figura geométrica mencionada. De acordo com Dolce e Pompeo, temos que:

> Dados três pontos A, B e C não colineares, à reunião dos segmentos *AB, AC e BC* chama-se triângulo ABC. (...) Quanto aos lados, os triângulos classificam-se em: *equiláteros* se, e somente se, têm os três lados congruentes; *isósceles* se, e somente se, têm dois lados congruentes; *escalenos* se, e somente se, dois quaisquer lados não são congruentes (DOLCE E POMPEO, 2006, p.36 - 37).

Na Figura 6 estão representados os triângulos isósceles, escaleno e equilátero:

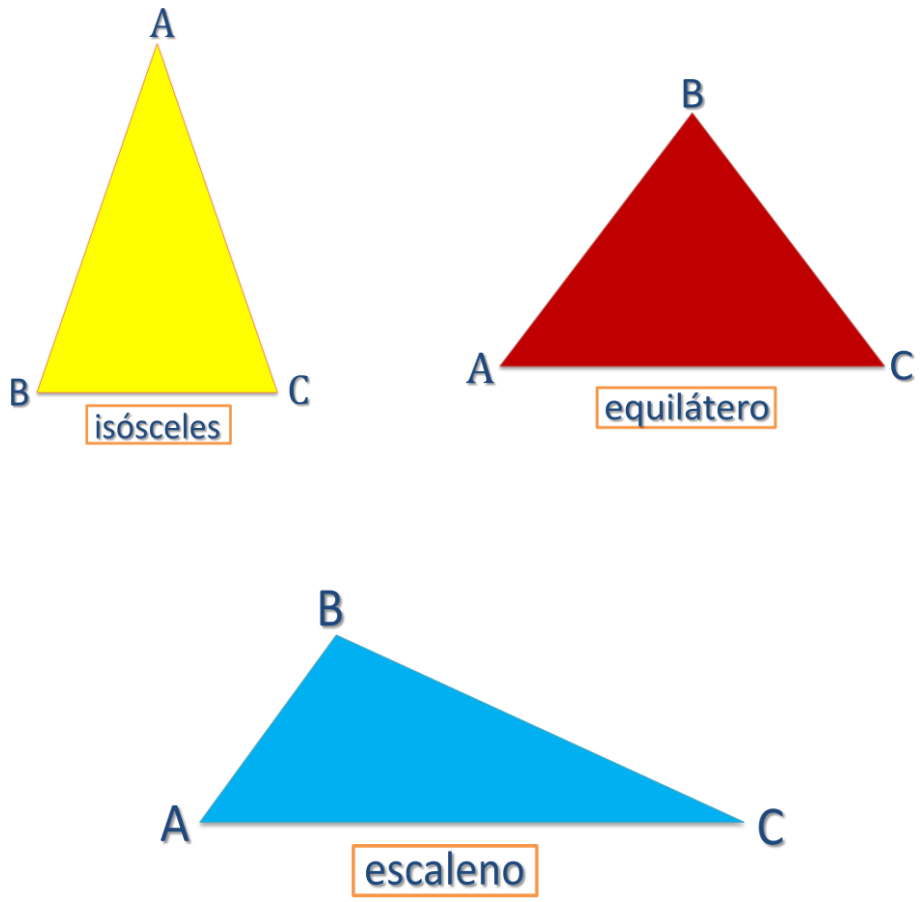


Figura 6: Representação esquemática dos triângulos *isósceles*, *escaleno* e *equilátero* e seus vértices indicados pelas letras A, B e C.

Uma primeira forma de pensar essa relação triangular afetiva que envolve Ian/Thiago/Felipe, seria metaforizando-a em *triângulo equilátero*, se lembrarmos que nessa relação estão envolvidos três homens – sujeitos de corpos masculinos que buscam a efetivação do desejo. São três sujeitos que estabelecem uma relação de procura e de entrelaçamento, mesmo que um deles se faça presente apenas no plano das lembranças e pensamentos, ainda assim é um lado congruente com os demais. Esta representação pode ser observada na Figura 7:

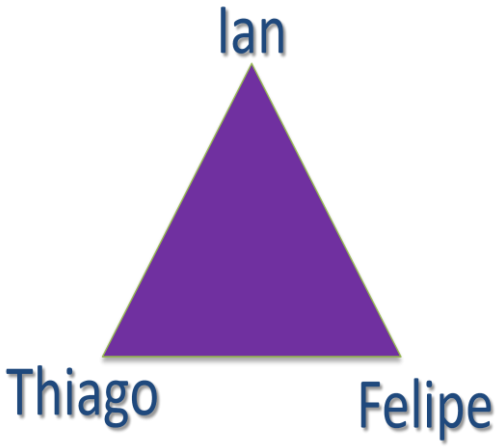


Figura 7: Triângulo *equilátero* – Possível representação geométrica da relação entre Thiago, Felipe e Ian.

Ainda poderíamos nomear essa relação como *triângulo escaleno*, se considerarmos os lados que formam tal figura como sendo não congruentes, ou seja, por se tratar de personagens que não estão no mesmo contexto: dois gays e um heterossexual. Como apresenta o discurso e as ações de Felipe, ainda que sua performance aponte para outro eixo. Essa relação metafórica poderia ser suficiente, se a narrativa de Állex Leilla encerrasse por aqui. No entanto, este é apenas o início e, no decorrer do texto, vamos percebendo que outras ligações serão feitas, refazendo-se em outras formas a estrutura triangular.

A Figura 8 é a representação geométrica desta relação que liga Thiago a Felipe, além de ligar Thiago a Ian. Utilizamos a ligação de forma tracejada para demarcar que a relação entre essas duas personagens é estabelecida via rememoração, da mesma forma que a ligação entre Ian e Felipe acontece devido ao fato de Thiago trazer sempre as lembranças do seu ex-namorado. Graficamente temos o seguinte:

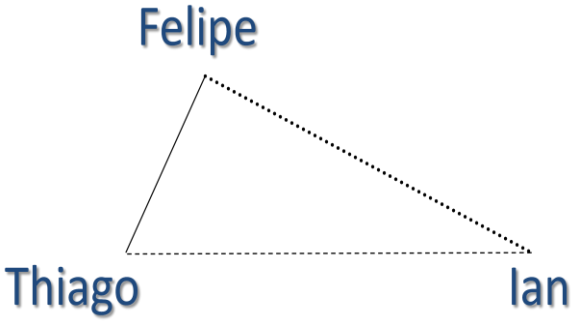


Figura 8: Triângulo *escaleno* – Segunda possibilidade para a representação geométrica de relação entre Thiago, Felipe e Ian.

Um aspecto que pode desestabilizar a estrutura triangular, *equilátero* ou *escaleno*, é o fato de Felipe relacionar-se com mulheres ao mesmo tempo em que apresenta um interesse efetivo por Thiago. Ora, há uma ramificação nesse vértice e isto é mais desestruturante ainda, se pensarmos que o triângulo era apenas constituído por homens. Poderíamos relevar essa ramificação, tendo em vista que o namoro de Felipe não é estável – acaba porque sua namorada o trai com o outro integrante da banda – além das várias fãs com quem ele se relaciona ao fim dos shows.

No entanto, a presença da mulher não está marcada apenas com a presença dessas figurações de feminino, tendo em vista que ao encaminhar para o desfecho do texto, quando finalmente Felipe confessa o que sente por Thiago, eles transam e um fato nos é apresentando: a imagem que Thiago vê no lustre, naquele momento, é o rosto de uma menina:

> Todo retalhado. A gente pode descer a qualquer hora pra pular amarelinha. Sim. Se você tem giz de cera, e desenha as casas certinhas, nem a chuva, garantiu Maria Alice, nem a chuva apaga depois. Pode crer. Alguém pôs Legião Urbana num alto-falante. Quem são esses caras perturbando a vizinhança?, gritou uma voz masculina, nervosa (LEILLA, 2009, p. 45-46).

Essa presença feminina é algo inesperado por acontecer exatamente no momento em que ele consegue ter o homem alvo de seus desejos: Felipe. Entretanto, se observarmos com acuidade a novela de Állex Leilla, notamos que a menina aparece em outras passagens, porém tal presença é interpretada como construtora de sentido apenas ao término do texto. A menina que é lembrada nesse momento, Maria Alice, foi uma amiga de infância de Thiago com quem ele brincava durante as tardes.

Um ponto interessante de se observar é que as lembranças nas quais Maria Alice aparece estão atreladas aos momentos em que Thiago fala de suas expectativas com relação a Felipe, representado, por exemplo, pela comparação: “Às vezes acho que ele tem a mesma boca de Maria Alice” (LEILLA, 2009, p. 34), ou até mesmo nesta referência quando, em pleno ato sexual com Felipe, ele pensa:

> Não sei quantas vezes por dia Maria Alice me perguntava se eu gostava dela, se a gente era mesmo amigo. Rosa. Intenso. Cheio de nervos. Perfeito. Ia começar a cachoeira. Eu gosto de menino, disse-lhe certa vez. Não tem importância, ela respondeu. De entrar de boca aberta dentro dela, da cachoeira que, de repente, ficou tão forte (LEILLA, 2009, p.47).

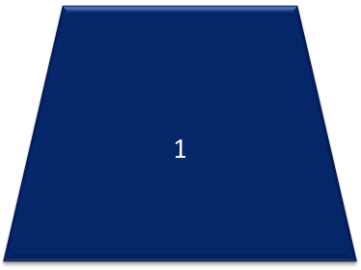
Essa passagem é representativa para entendermos as ramificações e o ampliar dessas relações. O que temos explicitamente, nessa passagem, é a desconstrução das categorias que seguem a norma padrão: heterossexual e homossexual. Ora, Maria Alice sabia das relações de Thiago, mas para ela não havia nenhum problema, o que ela queria era estar com ele. Concomitantemente, temos o protagonista que tinha receio dos sentimentos de Felipe, por ele relacionar-se com mulheres, mas que também tem um histórico de relações com meninas.

Entendamos: as relações estavam postas primariamente entre Ian/Thiago/Felipe. Este último tinha uma namorada e mantinha relações com outras meninas. Até esse momento, poderíamos representar as relações a partir da figura de um quadrilátero, desconsiderando as outras mulheres, a namorada e as fãs com as quais ele se relacionava. Vale salientarmos que estamos levando em consideração, para essa representação quadrilateral, o aspecto quantitativo de personagens envolvidos e não se os mesmos possuem alguma ligação de fato. Estamos tomando o todo para tal metaforização, propondo uma ruptura no tempo e espaço, tendo em vista que o passado interfere no presente a todo o momento, pois não há como desligar-se das experiências vivenciadas pelos sujeitos.

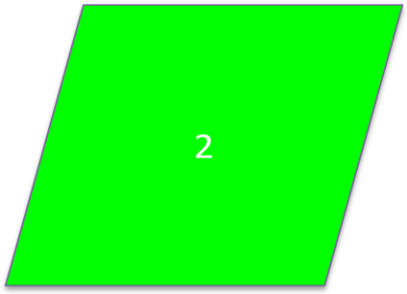
Para compreender a figura mencionada, tomemos como base o que apresentam Dolce e Pompeo (2006, p. 99): "sendo A, B, C e D quatro pontos de um mesmo plano, todos distintos e três não colineares. Se os segmentos $\overline{AB}, \overline{BC}$, $\overline{CD}$ e $\overline{DA}$ interceptam-se apenas nas extremidades, a reunião desses quatro segmentos é um quadrilátero", ou seja, considera-se um quadrilátero a figura que possui quatro pontos de encontro sem que três desses pontos estejam na mesma reta. Lembremos que a reta é uma linha contínua que não apresenta ruptura ou inclinações. Assim, entendemos que o quadrilátero só vai ser formado se uma reta apresentar pontos de encontro com outras retas, ou seja, a junção de quatro retas.

Ainda segundo os autores, os quadriláteros estão classificados nos seguintes tipos:

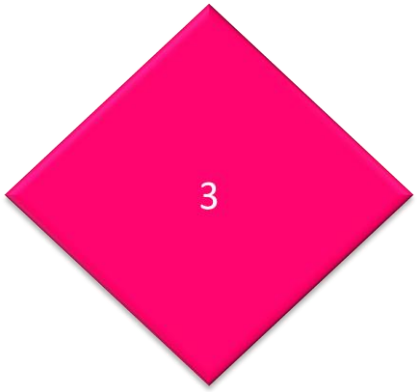
1. **Trapézio** – Possui dois lados paralelos, ou seja, possui linhas que estão em par, na mesma proporção, de forma horizontal e vertical;



2. Paralelogramo – Formado por dois lados opostos paralelos, ou seja, de mesmas proporções, mas que são contrários no que se refere à estrutura;



3. Losango – Composto por quatro lados iguais, mas invertidos na forma de apresentação;



4. Retângulo – É um polígono de quatro lados e quatro ângulos iguais de 90º. Os pares de lados opostos e paralelos têm a mesma medida;

5. Quadrado – Possui quatro lados iguais que formam ângulos congruentes de 90º.

Escolhemos o paralelogramo para representar a relação, pois entendemos que Ian e Maria Alice encontram-se em linhas paralelas, por se tratar de personagens que se encontram no passado de Thiago. Podemos dizer que Felipe e Thiago estão em posições paralelas por estarem no plano presente da narrativa. Salientamos que para essa representação tomamos os personagens como linhas e não como pontos de encontros, como nas demais figuras. Assim sendo, a figura mencionada representa-se graficamente da seguinte forma:

Figura 9: Representação do quadrilátero do tipo *paralelogramo*, para expressar as relações em *O sol que a chuva apagou*.

Para além dos aspectos quantitativos e das especificidades da classificação dos quadriláteros, essa figura não é suficiente para representar as relações na obra leilliana, tendo em vista que esta é uma figura fechada e possui uma estrutura fixa; enquanto o que se percebe na narrativa é que as relações estão sempre acontecendo ou são trazidas via rememoração. O que notamos diante dessas tentativas de compreender as figuras que surgem através das relações afetivas e sexuais, é que, mesmo as que possuem mais de dois lados, rompendo, portanto, com a estrutura da relação binária e diotômica, como é o caso do quadrilátero, ainda assim tais figuras são fechadas e as relações que somos convidados a conhecer em *O sol que a chuva apagou* apresentam possibilidades de novas ramificações, logo, podemos afirmar que as figuras até então discutidas são insuficientes por encerrar em si mesmas, vetando a possibilidade de novas relações.

2.2 Testando a geometria em *Primavera nos ossos*

A segunda obra de Állex Leilla, em que as relações entre personagens são consideradas na perspectiva dos objetos geométricos para metaforizar os relacionamentos

entre personagens é *Primavera nos ossos* (2010). O romance traz em seu enredo Luísa, mulher bem sucedida, apaixonada por Michel desde a adolescência e com quem se casou. O matrimônio durou exatos cinco anos e teve seu fim porque Michel começara a manter relações com homens. No entanto, independente do fim do relacionamento, Luísa lhe reservava um grande sentimento, que era recíproco. Além dessa problemática da relação com Michel, Luísa dedica parte de sua narrativa à vingança concretizada, com suas próprias mãos, contra os homens que a estupraram.

Antes de entrar nos aspectos da relação de Luísa e Michel, um dado nos salta aos olhos: o fim do casamento se dá pelo interesse de Michel por Ticiano. Isso seria um motivo plausível para o fim, se pensarmos numa perspectiva binária, e, nesse caso, teríamos uma mulher traída e trocada por outro homem. Luísa poderia sentir-se vitimizada e angariar para si todo o sofrimento do mundo, se isso não tivesse sido anunciado para ela ainda na adolescência. Este fato, o leitor descobrirá apenas no final do texto, quando a narrativa de Leilla nos apresenta um tópico intitulado "Cronologia", no qual os principais fatos na vida do casal são apresentados, desde o nascimento, passando pela fase escolar, namoro, casamento e as novas relações.

Dentre os acontecimentos apresentados na "Cronologia", temos a seguinte descrição para o ano de 1987: "(...) Luísa resolve seguir Michel e descobre que ele compra maconha sempre ao mesmo fornecedor. Michel pede a Luísa que pare de segui-lo pelas ruas e também lhe conta que é homossexual. Ela marca no diário: um a zero pra ele" (Leilla, 2010, p. 276). Compreendendo a linearidade dos fatos, Luísa casa com Michel sabendo das suas relações com outros homens, mas lembremos que o acontecimento de ele afirmar que é "homossexual" está relacionado à situação de que não há em nossa sociedade outro termo ou conceito que seja capaz de englobar a complexidade das relações vivenciadas por este sujeito.

Adentremos, pois, na relação estabelecida primeiramente entre Luísa e Michel e, em seguida, observemos quais ramificações se configuram para que desenhemos um objeto geométrico metaforizando essa relação.

Retomando o que foi dito acerca do texto, essa obra se inicia com uma tentativa de Luísa em justificar para Michel, de três formas diferentes, o motivo pelo qual ela cometerá a vingança contra os estupradores, enquanto Michel tenta convencê-la de que não há real necessidade disso. A convicção de Luísa e a forma como apresenta seu plano bem elaborado e articulado, chega a assustar Michel. Ele se choca com a rispidez com a qual Luísa aponta os

fatos e as soluções, assim como apresenta as pessoas que, de certa forma, estão envolvidas nesse plano.

A vingança é algo constante no pensamento de Luísa, na presença de Michel ou na ausência dele, mas seus pensamentos também são tomados pela figura de seu amado. Pensar nele era como antídoto para tudo aquilo que rondava seus pensamentos, "Muitas vezes, no auge das dores de cabeça, lembrava qualquer coisa vivida com Michel e a dor simplesmente passava. Chegou a fazer graça com ele: vou te patentear antes que os *bigs* laboratórios te descubram" (LEILLA, 2010, p. 51). Ele era um remédio para o corpo e para o coração, sobretudo para este último.

A verdade é que a companhia de Michel era o que acalentava os dias de Luísa mesmo antes de ser violentada. Com o fim do casamento, eles se tornaram grandes amigos, um sempre estava à disposição do outro para o que precisassem. Esse sentimento era muito presente em Luísa, uma vez que ela mantinha viva a chama do amor, desde a adolescência, mesmo acreditando que "Não tem sentido amar um homem que prefere outros homens" (LEILLA, 2010, p. 90). O amor que ela dedicava a Michel era tão profundo que chegara a pensar:

> Se morresse agorinha, diria aos guardiões da Entrada: ele é o homem da minha vida. Talvez os guardiões rebatessem: mas ele é viado, minha cara, ele prefere outros homens. Ela, indignada, gritaria por cima das vozes deles: ora, vão para o inferno, amava-o, ainda que fosse gay. Malditos guardiões. Teriam coragem de interferir entre ela e o grande amor? (LEILLA, 2010, p. 47).

A relevância dessa passagem nos direciona ao contexto de problematizações das configurações de gênero nas relações de afeto. Ora, a declaração da protagonista para os "guardiões do céu" é incomum de se ouvir, mesmo aqui na terra, porque foge aos paradigmas estabelecidos socialmente. É evidente que descobrir, em meio ao seu casamento, que o tão amado marido amava outra pessoa, um homem, ou como ela nomeou "Um viadinho que passou a dividir a cama com ele. Retardado. Verme" (LEILLA, 2010, p. 52); não foi tarefa fácil neste momento para Luísa. Podemos dizer que tal acontecimento a desestabiliza, não pelo fato de ser **outro**, visto que ela já tinha ciência das relações vivenciadas por Michel, mas por ser trocada. Por não ser mais o objeto de desejo daquele que ela ama. Notadamente, temos nesse momento, uma relação base que é binária, que é estabelecia por duas pessoas: Luísa e Michel. Como foi discutido anteriormente, toda e qualquer relação precisa de dois envolvidos, caso contrário não haverá relação. Assim, o objeto geométrico que prontamente está posto é a

reta, que vamos abordar adiante, depois que a personagem Ticiano é colocado nessa relação, não para invadir e sim para apresentar novas significações.

Na esteira desse pensamento, pode-se dizer que a esta relação estabelecida sumariamente a dois acrescenta-se uma terceira pessoa, formando, assim, um triângulo amoroso, que será reconfigurado na medida em que vamos notando a presença de outros "lados e vértices". A presença desse terceiro vai colocar Luísa diante de uma condição de ambivalência.

Apropriamo-nos aqui da leitura que Silva (2010) faz do que vem a ser tal categoria e a sua aplicabilidade para análise de personagens de textos literários, sobretudo para compreender as personagens femininas. Silva (2010) afirma que:

> (...) as mulheres, nessa relação ambígua ou ambivalente, conseguem sair do padrão tradicional – não somente negando-o, mas principalmente utilizando-o como ferramenta para poder fazer valer os seus projetos – e adentrar o novo ou, o que é mais comum nessa relação, conseguem transitar de um espaço discursivo para outro, propondo novas práticas de viver e interpretar os sujeitos nos locais da cultura (SILVA, 2010, p. 183).

Nessa perspectiva, podemos dizer que há na protagonista leilliana uma noção de ambivalência para com o relacionamento que mantém com Michel, pois por mais que existisse uma "consciência" de que aquele amor não tinha sentido, ela continuava sendo "Como uma maquininha programada pra gostar e precisar dele. Simplesmente porque uma vez entendeu: ainda não era tempo de deixá-lo morrer. Não era tempo de deixar nada morrer. Sobretudo ele. Ele não podia morrer dentro dela" (LEILLA, 2010, p. 92) Notemos que há uma busca para retirá-lo dos pensamentos, e ao mesmo tempo havia uma ânsia em tê-lo consigo, pois ele ainda era o seu amado, a quem ela direcionava todo o seu sentimento.

Essa posição ambivalente vai ser frequente no decorrer das várias lembranças de Luísa. Outro aspecto importante é que, mesmo sendo trocada e ainda com todo o amor, o que prevalecia era uma amizade, mas o desejo da narradora era "– Voltar a ser tua amante. Isto é, se você parar com essa história de gostar de macho e voltar a ser o homem que sempre foi..." (LEILLA, 2010, p. 128).

A relação de amizade entre o ex-casal pode ser vista, até certo ponto, como estranha, tendo em vista que Luísa convive com o outro ocupando o seu lugar, sendo confidente de Michel, que fazia questão de colocá-la a par de tudo o que acontecia em sua vida. A situação dela não era interessante, certa feita ela lhe dissera "– Você não entende o que vivo... Não é

invenção, às vezes, realmente, me lembro daquele seu namorado que te levou de mim, então fico ainda mais deprimida. – Ninguém me levou a lugar algum, Luísa, eu estou aqui contigo, desacelere" (LEILLA, 2010, p. 161) e em outro momento Michel afirmara "– Luísa, minha querida, estaremos juntos para sempre, com a graça de Deus" (LEILLA, 2010, p. 164). Ou seja, ele deixa claro que o relacionamento que mantém com Luísa independe da relação que ele acabara de iniciar com Ticiano.

A relação na qual Luísa está inserida é claramente pautada no esquema triangular, pois temos, num primeiro momento, Luísa/Michel/Ticiano. Diríamos que a relação forma um *triângulo escaleno*, pois as partes desse triângulo são totalmente diferentes. Luísa, uma mulher que se casa com Michel, um homem que já havia se denominado homossexual; Michel, por sua vez, mantém o casamento com esta mulher, com a qual rompe para ter um relacionamento com Ticiano; este último aceita a relação de grande amizade que seu namorado mantém com a ex-esposa. Até o dado momento, poderíamos dizer que o *triângulo escaleno* seria suficiente, mas as relações não se encerram por aí. Isso significa que as diferenças presentes na relação, que se estruturam na figura mencionada, podem se abrir para a construção de outras relações/figuras, saindo da norma que poderia ser representada pelos sujeitos envolvidos neste triângulo. A Figura 10 apresenta a estrutura triangular como representação possível, mas incompleta, da ligação entre Luísa, Michel e Ticiano.

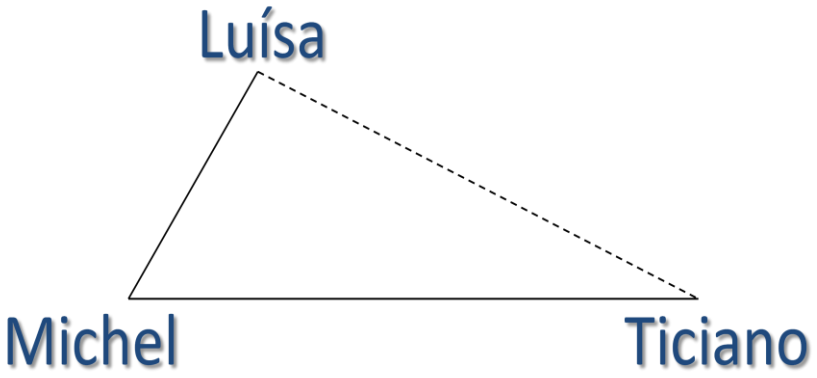


Figura 10: Representação geométrica do triângulo escaleno para materializar a relação entre Luísa, Michel e Ticiano.

No entanto, vamos descobrindo, com o avançar da narrativa, que Michel relaciona-se tanto com Luísa quanto com outros homens e o faz de forma livre, deixando apenas que suas

ações sejam direcionadas pela necessidade de materializar o desejo, como quando encontra um rapaz na orla e relaciona-se sexualmente com ele.

É interessante notar que Michel, mesmo com toda essa forma livre de viver, prendia-se ao ciúme que sentia por Luísa e deixa isso claro a partir do momento em que a protagonista não tinha mais obsessão por ele. Em determinado momento da narrativa, Luísa começa a perceber que "Giancarlo, descendente de italianos, tinha um estúdio na Federação, punha uns olhos interessantes nela, absolutamente nítido: era homem e a desejava" (LEILLA, 2010, p. 177) e diante desse outro, que acaba por invadir o seu lugar, Michel sentia-se incomodado, como podemos perceber na conversa que Luísa tem com uma amiga comum aos dois:

> –Mas quando falo com ele [Michel] sempre o acho muito incomodado com o seu relacionamento.
> – Mentira
> – Sim, senhora... Ele se desmancha de ciúme de você.
> – Michel? Você está maluca, Fernanda. Por que teria ciúme?
> – Não se faça de boba, Luísa, ele morre de ciúme de você. E Giancarlo já percebeu, porque pirraça o pobre do Michel até não poder mais (LEILLA, 2010, p. 185).

Percebe-se, assim, que a figura do quadrilátero não é suficiente para representar a relação desses personagens, uma vez que entra nessa formação geométrica Giancarlo e as outras pessoas com quem Michel se relaciona. Para além da quantidade, temos explícito no trecho acima que, mesmo Michel tendo se separado de Luísa, ainda nutre um sentimento responsável pelo ciúme ao vê-la nos braços de outro.

Diante da relação de Luísa e Michel, que é o eixo central de *Primavera nos ossos* (2010), podemos perceber ramificações evidentes. Pensemos, então, o segmento de reta enquanto metáfora e consideremos que a reta configura o relacionamento de Luísa e Michel, entendendo este como sendo "infinito", e os segmentos de retas sejam as relações que eles encontram no meio do percurso. Nesta distância mínima estariam os outros sujeitos com os quais o casal se envolve no decorrer da narrativa. Diríamos, então, que o segmento de reta funciona, pois sendo a reta infinita permite a entrada e saída de quantos sujeitos se encontrarem nesse percurso.

No entanto, mesmo os segmentos de reta sendo uma estrutura linear, e talvez por esse mesmo fator, os sujeitos principais não estão em contato, como podemos visualizar na Figura 11:

Figura 11: Representação das relações de Michel e Luísa ao longo de suas vidas. Em destaque, assumindo as extremidades do segmento de reta estão os protagonistas.

A partir dessa representação, percebemos que Luísa e Michel se constituem em pontos componentes de uma mesma reta, mas não se encontram no decorrer da mesma e, por isso, essa relação não constitui o objeto geométrico citado. Mesmo que tomemos como base os segmentos de reta consecutivos não teríamos um resultado eficaz para o tipo de relação estabelecida. Ainda de acordo com Dolce e Pompeo (2006, p. 9), "Dois segmentos de reta são *consecutivos* se, e somente se, uma extremidade de um deles é também extremidade do outro (uma extremidade de um coincide com uma extremidade do outro)". Notemos que, mesmo as extremidades coincidindo, perdem-se as relações do meio do segmento, justificando, mais uma vez, o fato desta relação não desenhar a figura mencionada.

Não podemos passar despercebidos pela forma como a narrativa está construída e o que isso implica para a escolha do objeto geométrico para dizer das relações. *Primavera nos ossos* (2010) possui dois terços da obra apresentada através da perspectiva de Luísa e um terço dedicado ao modo como Michel vivenciou algumas situações que já foram narradas por Luísa. É importante trazer à baila tais passagens a fim de confirmarmos a ideia de que nem a *reta*, nem o *segmento de reta*, tampouco os *segmentos de retas consecutivos* estão de acordo para metaforizar as relações que estão postas, tendo em vista que as mesmas são provisórias e, por isso, os objetos geométricos mencionados, não convêm para dizer das relações estabelecidas pelas personagens de forma satisfatória.

Não sendo esse o objeto desenhado através dessas relações, continuemos a analisar as tessituras da narrativa para que possa ser evidenciado um objeto geométrico para metaforização. No texto, em um dado momento, Michel assume o foco narrativo da história e apresenta inicialmente uma irritabilidade ao tomar conhecimento do fato de Luísa estar com outra pessoa, isto é, que ela estava, enfim, namorando, depois de tanto tempo. Michel se incomoda de tal forma, que nem ele acreditara: "Ele pensou em como amava aquela mulher

terrível. Praticamente a única mulher que realmente amava no mundo inteiro, excetuando a mãe, é claro" (LEILLA, 2010, p. 199).

Outra passagem a considerar, no que se refere a essa "negação" de Michel, é o momento em que ele deixa claro o ciúme que tem de Luísa com Giancarlo. Ele vê no outro uma ameaça e confessa que "Tem ganas de mandar aquele cidadão ir a puta que o pariu. Um intruso entre eles" (LEILLA, 2010, p. 203). Essa fala é emblemática por marcar um certo despeito que Michel deixa transparecer por não ter mais Luísa como sua propriedade, já que depois que eles se separaram, ela apenas ficara com alguns homens, estando sempre à disposição dele. Contrariamente, a presença de Giancarlo, como namorado, efetivamente, lhe fazia perceber que não dominava mais aquele terreno.

O sentimento que toma conta de Michel, diante dessa outra ramificação que não parte dele, é o de perder aquela a quem ele poderia ter a todo instante, de tal forma que chega a afirmar que "Incomodava qualquer coisa que a tirasse do domínio dele, que a fizesse ter vida própria, longe da captura dos olhos dele" (LEILLA, 2010, p. 195). Há na fala de Michel uma justificativa para a sua inquietude ao ver que Luísa estava namorando. Ele precisava ser dono dela e o mínimo que a fizesse sair dessa redoma, lhe causava temor, pois o lugar daquela mulher deveria ser ao seu alcance.

Confirma-se, com isso, o fato de os objetos geométricos acima mencionados – *reta*, *segmento de reta* e *segmento de reta consecutivos* – não serem suficientes para metaforizar as relações, tendo em vista que, tanto por parte de Luísa quanto por parte de Michel, a relação deles, que é o eixo norteador, não se encerra e é constante, possibilitando desenhar objetos que estão além dos já mencionados. Ora, os dois estão, por vezes, se reencontrando e vivenciando outros tipos de experiências afetivas e sexuais, não encerrando nunca esses ciclos. Tal fato fica evidenciado na passagem em que Michel descreve o reencontro com Luisa, depois de longo tempo sem se ver:

> Então a saudade: a verdadeira amizade tem uma história de saudade mesmo na presença. Uma saudade tão foda, mas tão filha da puta que sumia a raiva dele, por ela ter imposto tamanha distância, sumia a raiva dela, por ter sido trocada por outro. Sentiam-se novamente próximos, existências geminadas. Coisas vividas tomavam o foco. Outras ensaiavam existir (LEILLA, 2010, p. 199).

Está posto de forma muito clara que o sentimento deles estava além do prazer físico, do amor, da paixão e da amizade. Era algo que alimentava em ambos a necessidade de manter-se perto, mesmo que passasse tanto tempo distante. Nota-se a reciprocidade nesse

sentir durante a narração de Luísa, pois ela evidencia que a relação que ela cultivava com Michel ultrapassava os relacionamentos que ambos mantinham com outras pessoas.

Tomando como referência este ciclo, tendo em vista que as personagens buscam novos meios de vivenciar essa relação, podemos pensar a figura da *circunferência* como desenho perfeito para a mesma.

Euclides (1956, p. 153) define o círculo como sendo "a plane figure contained by one line such that all the straight lines falling upon it from one point among those lying the figure are equal to one another"[8], ou seja, a distância entre o centro e a extremidade será sempre a mesma. Nessa figura o ponto é o centro e a distância dada é o raio da circunferência. Então, se colocarmos uma das personagens como ponto central nessa forma geométrica, representado pelo ponto (O), a distância entre ele e qualquer ponto na circunferência (outras personagens com quem mantivera relação) será igual, conforme vemos na Figura 12:

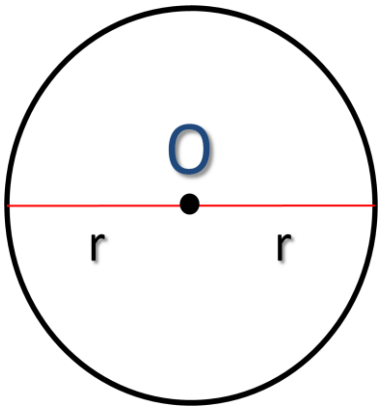


Figura 12: Representação de uma circunferência de raio r e centro O.

Entendamos melhor: se escolhermos Luísa para ser o ponto central dessa relação, ela será **O** e se distribuirmos na circunferência pontos como sendo A – Michel e B – Giancarlo, teremos que a distância entre Luísa e os referidos pontos serão iguais (Veja a Figura 10). Pensemos, pois, a relação estabelecida entre essa "mulher-centro" e os "homens-raios" (A e B). Estas conexões não são iguais, pois as experiências são distintas. Além disso, não podemos deixar de considerar as relações que Michel estabelece ao mesmo tempo em que mantém ligação com Luísa.

[8] Uma figura plana contida por uma linha de forma que todas as linhas retas ligando o centro a um ponto da figura são iguais às outras (tradução nossa).

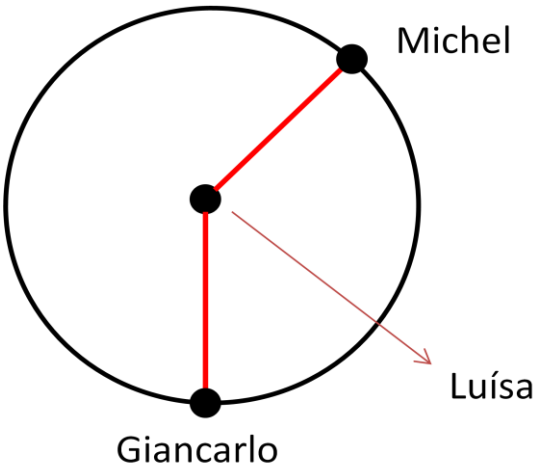


Figura 13: Representação de uma circunferência, na qual Luísa é o centro e suas relações com Michel e Giancarlo estão dispostas em pontos distintos.

Por ser uma linha que em curva se fecha, podemos pensar a ideia de ciclos, por despertar a possibilidade de voltar ao mesmo ponto, ou seja, de Luísa e Michel se reencontrarem. Mas o que fazer com os outros pontos de encontro? Observemos melhor o símbolo esférico. A circunferência é um símbolo muito representativo, sobretudo por ser constantemente referido como a forma perfeita do ser humano. Este símbolo está representado no *Timeu*, obra de Platão que apresenta uma leitura dos postulados de Pitágoras, há definições para a formação do universo, bem como a forma ideal para o homem:

> De facto, a forma adequada ao ser-vivo que deve compreender em si mesmo todos os seres vivos será aquela que compreenda em si mesma todas as formas. Por isso, para o arredondar, como que por meio de um torno, deu-lhe uma forma esférica, cujo centro está à mesma distância de todos os pontos do extremo envolvente – e de todas as figuras é essa a mais perfeita e semelhante a si própria –, considerando que o semelhante é infinitamente mais belo do que o dissemelhante (PLATÃO, 2011, p. 102).

Mesmo diante da perfeição evidenciada para a figura da circunferência, essa perfeição não se aplica aos relacionamentos presentes na obra leilliana em questão, tendo em vista que se configura como um objeto fechado e numa perspectiva plana e, além disso, a medida exata dos raios pode ser entendida como sendo um padrão para ser seguido e independente das pessoas com as quais o ponto central (O) se relacione.

É interessante percebermos que a figura esférica exige um ponto central. Esse aspecto é relevante, tendo em vista que, se escolhermos uma personagem para ocupar o centro, isto limitará as relações discutidas a uma única perspectiva, a uma personagem, e, assim, todo o emaranhado de entrecruzamento estabelecido com a presença de outros sujeitos deverá ser descartado. No entanto, não é isso que desejamos. O propósito inicial que estabelecemos foi de compreender as relações e sua constante construção. Assim, fechar as relações em uma estrutura como a circular é ser incoerente com o que pensamos em termos de possibilidades múltiplas de compreender os sujeitos e as conexões que este estabelece no decorrer da sua vida.

Na esteira desse pensamento, entende-se que as relações estabelecidas em *Primavera nos ossos* não são protótipos invariáveis e que cada sujeito possui uma subjetividade pessoal, o que, por si só, já garante uma experiência única. Por isso, também, que as relações na obra não podem ser desenhadas pelo objeto cogitado acima, necessitando de uma metaforização que abarque sua complexidade.

2.3 *Henrique*: muitos vértices, relações infinitas

A terceira obra da qual vamos observar as relações afetivo-sexuais e buscar objetos geométricos que possam figurá-las é o romance *Henrique* (2001). De forma proposital, o último a ser analisado devido aos vários relacionamentos que se entrecruzam no decorrer da narrativa.

A obra *Henrique* (2001) narra a história de Henrique, personagem que dá nome ao livro. O romance se inicia descrevendo as primeiras sensações causadas pela morte física dele, que ocorre na sua ida a Parati, quando ia ao encontro de seu namorado e grande amor, Víctor. Nos primeiros lamentos por sua (própria) morte, o que mais aflige Henrique é o fato de não poder ter mais o seu homem e, diante desse pesar, ele relembra as conversas que tivera com Vic e o quanto a beleza dele o envolvia, de tal modo a afirmar que “nunca amei nenhum homem tão belo assim...” (LEILLA, 2001, p. 8).

Ao relatar o momento em que conhece Víctor, Henrique percebe, naquele instante, um desejo tamanho capaz de fazê-lo sonhar acordado e desejar aquele menino. No mínimo movimento de Vic, Henrique achou que aconteceria o primeiro beijo, mas não foi isso que se sucedeu:

> O Vic não me beijou, apenas se afastou rindo, o mais belo dos meninos que eu conhecia, os dentes brancos, os olhos verdes que nem o filho de Deus em algumas fotografias de calendários, "serei sempre amigo desse cara, só pra vê-lo de pertinho assim", planejei naquele instante. Mas, não, eu queria mais! (LEILLA, 2001, p. 41).

Diante disso, percebemos que o interesse de Henrique por Vic surge desde o primeiro encontro e esse desejo permanecerá da infância até a morte do protagonista – como foi discutido anteriormente e está posto nas declarações de Henrique, logo após o acidente, e pela forma como Vic se porta diante de seu homem morto.

Até então temos uma relação entre iguais. Se parássemos por aqui, o objeto geométrico *reta* seria suficiente, pois a relação dos garotos inicia na infância e dura até o fim da vida do protagonista, conforme é anunciado ainda nas primeiras páginas do livro de Leilla. No entanto, vamos encontrar nesse percurso de vida a presença de outras personagens que adentram na relação, que chamaremos de *norteadora*[9] para a configuração do objeto geométrico.

O primeiro laço criado para além dessa relação configura-se a partir da presença de Marcela, a menina que morou na mesma rua onde Henrique morava, e com quem ele vai conviver mantendo uma amizade, que, de algum modo, apresenta-se como outra possibilidade de relacionamento para os integrantes da relação norteadora. Henrique descreve Marcela da seguinte maneira:

> era bonitinha demais com aquela trança enorme e uma voz tão pequenininha, que fazia com que ninguém jamais acertasse de cara sua idade – dois anos a menos do que eu –, achávamos de estar sempre juntos. No pátio do colégio, na rua – ela habitava o sexto casarão após o meu –, e, à noite, ficávamos pelas calçadas de bicicleta (LEILLA, 2001, p. 54).

Diante dessa relação de aproximação entre Henrique e Marcela, Vic começa a sentir ciúme e passa a apresentar atitudes que podem ser atribuídas à presença dessa menina, uma vez que fica claro no texto a chateação dele provocada pelo contato entre ela e o seu "grande amigo" Henrique. Para Vic, essa amizade configura-se como "namorinho" e, por isso, ele estaria fora, acreditando que Henrique mantinha algum tipo de relação com ela. Ele não estava disposto a entrar "nessa de triângulo" e seu companheiro "não pode ficar zanzando com essa menina por aí, se a gente é desse jeito... [...] Assim! Você sabe! Se somos assim, não

[9] O termo "norteadora", empregado para a relação que se estabelece entre Henrique e Víctor, não significa modelo nem padrão. Nomeamos de norteador por ser a esta relação que as outras personagens se agregam.

faz sentido você ficar fazendo tipo com aquela idiota pra cima e pra baixo" (LEILLA, 2001, p. 55).

O que está posto no discurso de Víctor é o receio da presença da terceira pessoa. O medo de que se estabeleça, de fato, a ramificação, sobretudo com a presença feminina, como discutimos anteriormente, caracterizando um relacionamento "a três". A representação deste relacionamento pode ser observada na Figura 11. O triângulo desenhado apresenta as respectivas personagens em cada um dos vértices e a linha não se apresenta de forma tracejada, nessa figura, por entendermos que a ligação que se estabelece é entre personagens que se encontram no mesmo plano, diferentemente da relação que vimos em *O sol que a chuva apagou*. Além de percebermos, através do discurso de Víctor, o quanto a presença de Marcela o incomoda e desestrutura a sua relação com Henrique.

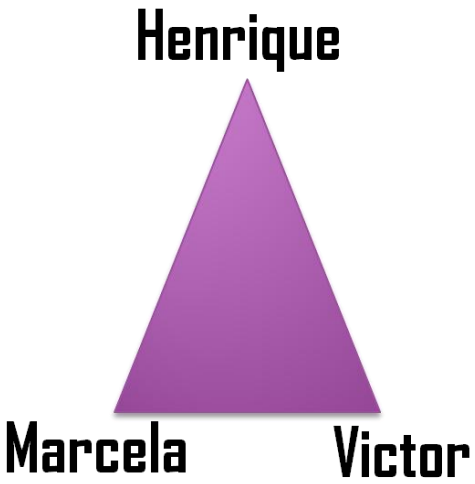


Figura 14: Representação do triângulo envolvendo as personagens Marcela, Víctor e Henrique.

Outra possibilidade para pensar a relação estabelecida entre Marcela, Víctor e Henrique seria como na figura que segue em que as linhas estão propositadamente tracejadas, pois não há uma relação direta entre as personagens. Não há efetiva conexão, embora a presença da figuração feminina seja suficiente para desestabilizar a relação norteadora do texto leilliano.

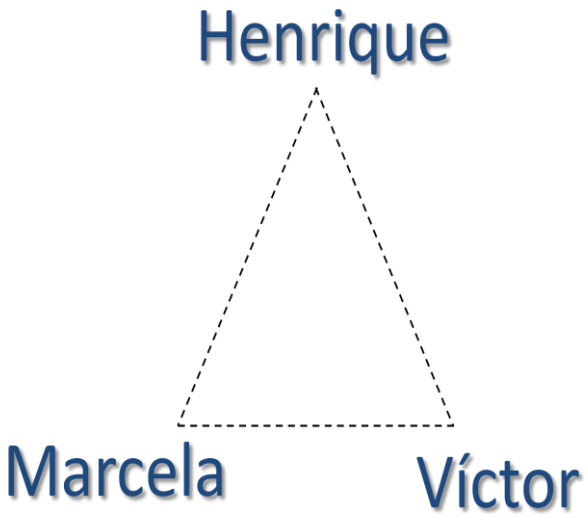


Figura 15: Outra possibilidade de representação do triângulo envolvendo as personagens Marcela, Víctor e Henrique.

No que se diz respeito às outras relações estabelecidas por Henrique, não precisamos ir muito longe, tendo em vista que é no próprio lar onde os desejos dele são aflorados. Expliquemos: o narrador morava em um casarão com o pai e o avô materno. A mãe de Henrique estava há anos internada em uma clínica. Apesar de nunca ter demonstrado sentir falta dela, um dia o pequeno Henrique questiona ao pai sobre a ausência da mesma e "Começou então uma história de achar que sentia falta dela e isso foi ficando gigante. Gritei pro meu pai umas barbaridades: que ele e meu avô assassinaram a minha mãe e sumiram com o corpo" (LEILLA, 2001, p. 32).

O ato de desespero e procura pela mãe é, de certo modo, uma estratégia para se aproximar mais do pai, como vamos perceber ao desenrolar da leitura, pois são várias páginas destinadas a descrever este homem, utilizando-se de metáforas que não são suficientes para expressar tamanha beleza e desejo que ele sente por ele, como percebemos em:

> Ah! Mas se eu for mesmo justo na descrição do meu pai, terei o que chamamos de trabalho gigante pela frente. Sobretudo falar das distribuições dos pêlos, que se espalhavam, creio, pra não ofuscar a divisão dos pulmões. Coisa por demais bonita de se ver, porque se concentravam, os pêlos, mais ao meio do peito, rareando harmoniosamente nas extremidades e reaparecendo embaixo um pouco mais escuros e grossos, meio que em fila, descendo pro umbigo e de lá pra virilha. Sobretudo, sejamos justos!, falar dos mamilos, os bicos rosados floreados de pelinhos. Negro no rosa. Rosa muito mais vivo do que o das unhas e dos lábios. Pensava que desgraça não

> ter liberdade para mordê-los, lamber vagarosamente em círculos (LEILLA, 2001, p. 37).

Notadamente, temos nesta passagem a expressão da admiração do filho pela beleza de seu pai e está expresso um desejo erótico na forma como ele apresenta o corpo deste segundo. Há um desejo de querer possuir este homem que tinha tanta beleza e que parece estar longe de seu alcance, devido ao grau de parentesco.

A partir dessa descrição, haverá uma série de passagens em que os "lapsos incestuosos" estão presentes na narrativa. Dizemos "lapsos incestuosos" tomando como base o pensamento difundido pelo preceito cristão, que toma os laços consanguíneos como os que devem ser preconizados. A representação da família tradicional, que preza pela moral e bons costumes, também é posta em debate, já que o que se coloca em evidência é a concretização do desejo em detrimento ao respeito à moral e bons costumes, de acordo com a Ordem Social. No decorrer do texto, vamos notar que o lapso incestuoso não está apenas no desejo do filho para com o pai, o Luís.

Ainda no início percebemos que o fato de Henrique manter relações com Vic, seu igual, é encarada de forma natural por seu pai e isso pode ser justificado pela experiência que o próprio vivenciou, como descobrimos adiante. A relação "incestuosa" de Luís ocorre ainda na infância com seu irmão Leão (cinco e oito anos respectivamente). Um flagra da mãe que presencia os garotos em pleno ato sexual. Apesar do escândalo, nada mudou, porque o que poderia ser apenas brincadeira de criança permaneceu vivo até a idade adulta, como se vê em: "mesmo depois daquele flagra (pelo qual fomos seriamente punidos, é bom que se lembre), nós nunca deixamos de nos amar" (LEILLA, 2001, p. 64).

O escândalo na infância, que se perpetuou na vida adulta, trouxe sérias consequências para Luís e Leão, pois Leão reagiu às agressões do pai, foi preso e virou, "na boca dos outros", o monstro da família, fazendo com que todos se voltassem contra ele. Percebamos que a descrição que Luís faz do seu amor remete às características de Vic, pela agressividade, pela forma de encarar e resolver as situações com a força física.

Paremos por aqui e entendamos o que está evidente no texto de Leilla: Henrique tem uma relação com Vic e também possui uma grande atração por seu pai, Luís; este homem, que é casado, mesmo que sem contato com a esposa que está internada, ainda nutre por ela grande carinho. Além da esposa, Luís mantém uma relação com o irmão Leão. Seria possível associar estas relações a uma figura que represente tal emaranhado?

Dessas relações, enxergamos o desejo que Henrique deixa evidente ao descrever o pai e fazer declarações acerca dos anseios e desejos para com o seu genitor. Ao descobrir que é objeto de desejo do filho, Luís o procura e, ao ser acusado de invadir a sua privacidade, por ter lido os diários e desenhos que Henrique deixara à mostra, o pai justifica que "leu porque lhe chamara atenção. [...] Fiquei [Luís] atraído pelo desenho que era muito estranho [...] tem meus olhos, meus traços..." (LEILLA, 2001, p. 86). É nessa noite que Henrique revela todo seu desejo por seu pai, e a conversa segue dessa forma:

> – Diga o que você quer, Henrique...
> – Como assim, meu pai?
> – Diga o que você quer de mim. Me deseja como e pra quê?
> – Pra tudo, de todos os jeitos.
> Me apertou contra o peito.
> – Tem certeza? Não é um momento de carência?
> – Te desejo desde que me entendo por gente... A minha vida toda, toda... Você não percebe?
> Ele assentiu. Percebia, claro que percebia. Mas...
> – Você sabe o que isso significa?
> – Como assim?
> – Sou seu pai...
> – E daí? Você não é católico nem freudiano... E...
> – E?
> – Ah, não sei, não sei. Sou completamente tarado por duas pessoas no mundo, meu pai: o Vic e você.
> Silêncio.
> Mãos juntas.
> Olhos juntos (LEILLA, 2001, p. 92).

Esse diálogo entre pai e filho é uma passagem importante no texto, tendo em vista que o desejo por ele exposto, antes através de confissões em diários e desenhos, agora passa para outro plano: o da possibilidade de concretização. Henrique deixa muito claro seu sentir, seu pulsar pelo homem que é seu pai; e este, por sua vez, já havia percebido que o amor de seu filho ia além do que está socialmente posto para os laços consanguíneos.

A naturalidade com a qual Leilla nos apresenta esse amor pode chocar os leitores, tendo em vista que ela nos coloca diante de uma situação que não tem visibilidade por quebrar diversos paradigmas: a relação entre pessoas do mesmo sexo, e, além disso, a representação de uma possibilidade de relacionamento homossexual entre filho e pai, e pai este que, por sua vez, já manteve relações com o próprio irmão.

Notadamente é necessário trazer a noção de incesto e da proibição deste à luz do que apresenta Lévi –Strauss (1982). A fim de tratar desta questão, o autor citado apresenta três justificativas que socialmente são utilizadas a fim de comprovar que o incesto deve ser

proibido. Ao fim da análise que embasa todo o capítulo II da obra *As estruturas elementares do parentesco*, o autor apresenta-nos uma conclusão que desconstrói os argumentos apresentados por teóricos que: ou invoca o caráter natural e cultural para que as relações incestuosas fossem proibidas, ou "exclusivamente ou de maneira predominante, por causas naturais, ou então viram nela, exclusivamente ou de maneira predominante, um fenômeno de cultura" (LÉVI-STRAUSS, 1982, p.62).

Nesse sentido, repensemos a questão do incesto, pois na obra de Leilla as relações tentam não levar em consideração tais laços parentais, como dissemos. Essa perspectiva de desconsiderar a família para vivenciar o desejo é algo que também é apresentado e justificado teoricamente pelo autor citado, ao explicar as relações de natureza e cultura para a proibição das relações incestuosas:

> A proibição do incesto não é nem puramente de origem cultural nem puramente de origem natural, e também não é uma dosagem de elementos variados tomados de empréstimo parcialmente à natureza e parcialmente à cultura. Constitui o passo fundamental graças ao qual, pelo qual, mas sobretudo no qual se realiza a passagem da natureza à cultura. Em certo sentido pertence à natureza, porque é uma condição geral da cultura, e por conseguinte não devemos nos espantar em vê-la conservar da natureza seu caráter formal, isto é, a universalidade. Mas em outro sentido também já é a cultura, agindo e impondo sua regra no interior de fenômenos que não dependem primeiramente dela. Fomos levados a colocar o problema do incesto a propósito da relação entre a existência biológica e a existência social do homem, e logo verificamos que a proibição não depende exatamente nem de uma nem de outra (LÉVI-STRAUSS, 1982, p.62 - 63).

Assim, esclarecemos os motivos pelos quais abordar as relações entre entes de uma mesma família é uma questão que se torna tabu: pelos valores culturais, que frequentemente engessam uma perspectiva de abordagem para determinados assuntos e ali os encerram. Por isso, mesmo que os fatores biológicos não fossem válidos, só o fato de perpetuar criando uma cultura já os validaria. Diante disso, é justificável o receio que a personagem Henrique apresenta ao se perceber envolvido com seu pai.

Voltando ao texto de Állex Leilla, no diálogo citado, o filho, sem saber se o pai cederia a essa concretização, sugere que, se Luís achasse um absurdo aquilo, esquecesse o que foi dito e jamais o assunto voltaria à tona. Essa atitude de Henrique mostra que, apesar de conhecer o pensamento de seu pai, no que se refere às relações afetivas, ele temia a reação do mesmo, e, por isso, acaba sendo surpreendido com as suas palavras: "Ele ainda disse pra eu ficar tranquilo, que tudo era muito, muito simples, bastávamos ser sinceros um com o outro e

não sei mais o quê, antes de subirmos" (LEILLA, 2001, p. 93). E transaram. E naquele momento não existia pai nem filho, existiam dois homens tomados pelo desejo, pelo fogo, pela vontade de manter os corpos em atrito com uma única finalidade: o prazer.

No entanto, mesmo sendo o principal responsável pela concretização do desejo, Henrique não estava inteiramente livre de sentimento de culpa, de tal forma que seus sonhos o atormentavam e suas atitudes estavam diferentes, despertando a curiosidade das pessoas que o cercavam. Uma dessas pessoas foi o seu avô, que por pouco não tomara nota de tudo o que houve entre ele e Luís. Ao perceber que Henrique estava prestes a delatar o ocorrido, Luís o interrompe e em seguida o interroga:

> Que necessidade é essa de sair por aí se confessando?
> [...]
> pra que dividir algo nosso com alguém que não vai nos entender, que apenas vai tomar o papel de um juiz de nossos atos? Você precisa de um juiz? Pois arrume um pros seus atos, entendeu? Eu não preciso, obrigado. Me deixe fora de suas neuroses, eu sou uma pessoa muito bem resolvida, OK?(LEILLA, 2001, p. 92).

Observamos então o fato de não querer tornar pública a relação que os dois tiveram e a forma como Luís deixa claro que não há uma necessidade de expor sua vida e confessar os atos para as pessoas que não compreendem o seu real significado. A confissão para ele é desnecessária e isso fica evidente com o seu posicionamento no decorrer do texto, pois percebemos que esta personagem apresenta um discurso que poderíamos nomear de "bem resolvido", tendo em vista a naturalidade com a qual ele lida com os fatos. Além disso, vamos perceber, na tessitura da narrativa, que Luís era realmente esse cara que não apresenta notícias de sua vida afetiva. Segundo o narrador, "sua vida amorosa era guardada a sete chaves. Simplesmente, porque ele não gostava muito de falar com quem saía, embora reconheça que esconder mesmo não era o verbo preciso" (LEILLA, 2001, p. 125).

Essa atitude de Luís nos faz repensar a questão do "armário", que é tão discutida nas relações entre iguais, sendo este um lugar em que muitos sujeitos são levados a entrar e/ou sair. Segundo Segdwick (2007, p. 19), o "armário" é "como um dispositivo de regulação da vida de gays e lésbicas que concerne, também, aos heterossexuais e seus privilégios de visibilidade e hegemonia de valores", ou seja, a metáfora do armário nos coloca a pensar que sair do armário está relacionado com legitimizar a voz do hegemônico, concedendo a este o direito de manipular o assumir-se ou não do outro, a quem eles ainda sentem-se no direito de marginalizar.

Lembremos que a questão da confissão é bastante antiga, como traz Foucault (1998), em *História da sexualidade I*, ao apresentar, logo de início, o sexo como dispositivo de poder. O autor, através da historicidade, destaca o papel da Igreja como primeira Instituição que impõe essa obrigação de confissão, não apenas para falar das infrações cometidas às leis do sexo, mas "de dizer, de se dizer a si mesmo e de dizer a outrem, o mais freqüentemente possível, tudo o que possa se relacionar com o jogo dos prazeres, sensações e pensamentos inumeráveis que, através da alma e do corpo tenham alguma afinidade com o sexo" (FOUCAULT, 1998, p. 26).

Diante disso, nota-se que já havia essa imposição de confissão dos atos que propiciavam o prazer de alguma forma. A obrigação desse ato de confessar remetendo ao molde do bom, do correto e do sujeito que está no caminho certo. Na verdade, o ato da Igreja em querer saber do que há na vida de seus fieis é um meio de deter o poder pelo conhecimento. Ao confessar, o poder é dado. Nessa perspectiva, Foucault define a confissão da seguinte forma:

> Ora, a confissão é um ritual de discurso onde o sujeito que fala coincide com o sujeito enunciado; é, também, um ritual que desenrola numa relação de poder, pois não se confessa sem a presença ao menos virtual de um parceiro, que não é simplesmente o interlocutor, mas a instância que requer confissão, impõe-na, avalia-a e intervém para julgar, punir, perdoar, consolar, reconciliar; um ritual onde a verdade é autenticada pelos obstáculos e as resistências que teve de suprimir para poder manifestar-se (FOUCAULT, 1998, p. 70,71).

A citação corrobora o pensamento que havíamos apresentado anteriormente, pois na medida em que o indivíduo confessa, ele dá plenos poderes ao seu interlocutor para, no mínimo, julgar seu comportamento. Diante disso, nos questionamos: até que ponto se faz necessário expor suas relações para a sociedade, ou até que ponto é necessário ocultar a quem o seu desejo está direcionado? Sabemos que o "armário", enquanto dispositivo político, é uma arma capaz de ampliar a visibilidade dos sujeitos marginalizados, e, justamente por esse motivo, se faz extremamente necessário. Em contrapartida, se pensarmos na relação binária hetero e homossexual, percebe-se que a primeira categoria não necessita de confissão.

No posicionamento de Luís, percebemos que ele não sente esta necessidade de informar às pessoas quais os relacionamentos que vivencia, por não acreditar na necessidade de atestar nada a ninguém e, sim, experienciar as possibilidades de relações.

Independente de confessar ou não, o fato é que Vic, conhecendo seu grande amigo há tanto tempo, já havia percebido que Henrique tinha algum desejo para com Luís, de tal forma a dizer enquanto estavam no jardim, "– Lá está o meu maior rival.... [...] Não sou idiota, não sou cego. Ele é seu amante." (LEILLA, 2001, p. 150 e 152) Esse notar está diretamente atrelado ao amor que Víctor tinha por Henrique e pela inveja declarada que possuía de Luís, uma vez que este era quem se fazia presente na vida de Henrique, desde o primeiro suspiro de vida.

É evidente que as relações nessa obra são intensas e o maior desafio, diante de toda esta intensidade, é encontrar algum objeto geométrico que seja suficiente para metaforizar tais relações. Relembremos os envolvidos nesse relacionamento: Víctor, que se mantém ligado apenas a Henrique. Henrique, que se relaciona com Marcela, de algum modo, e possui um desejo vivo por seu pai. Luís, além de corresponder ao seu filho, é casado com Paula e tivera uma relação com seu irmão Leão, que perdurava desde a infância até a vida adulta, além das outras pessoas com as quais ele se relacionava. Em se tratando de cinco personagens, Víctor, Henrique, Luís, Paula e Leão, o primeiro objeto que encontramos é o hexágono, conforme apresentado na Figura 16.

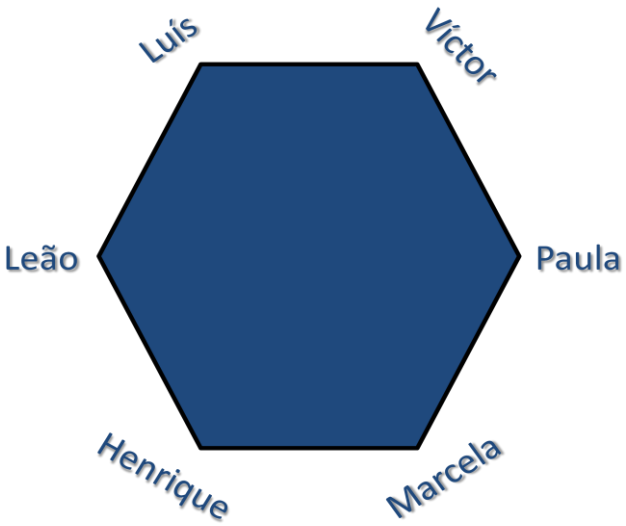


Figura 16: Representação gráfica do hexágono desenhado a partir das relações da obra *Henrique*.

Apesar dos vários entrelaces estabelecidos por estas relações, é notória a presença de núcleos protagonizados por uma ou outra personagem, em momentos distintos ou mesmo em concomitância. No entanto, o que nos interessa é o todo e não as várias figuras que são desenhadas à medida que as relações são estabelecidas, uma vez que estas relações, apesar de

parecerem independentes, numa primeira observação, não se desconstroem e, sim, agregam-se umas às outras formando uma figura só.

Supondo uma figura que desenhe o todo, pensemos na figura da pirâmide de base pentagonal para representar a ligação entre as personagens mencionadas acima, tendo em vista que colocaríamos Henrique como ponto de ligação entre todas as outras personagens, como está graficamente apresentado:

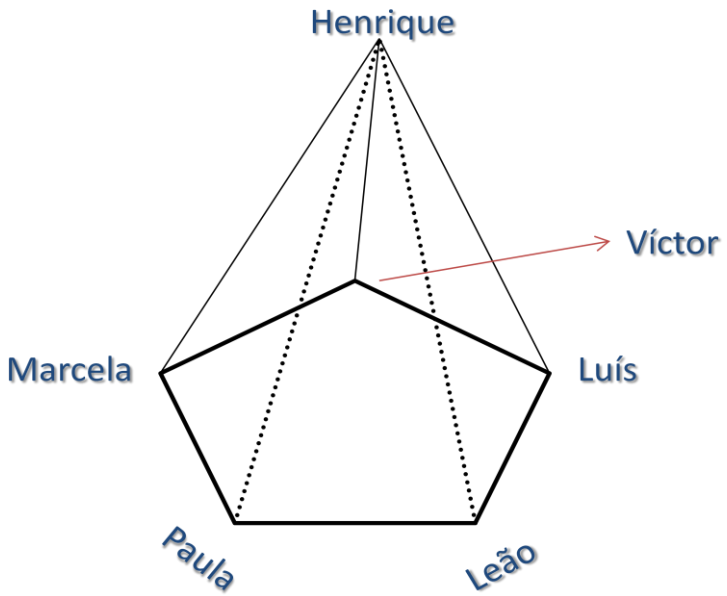


Figura 17: Representação da pirâmide de base pentagonal envolvendo as personagens da obra *Henrique*.

Temos nesse objeto uma representação das relações, pois as linhas tracejadas nos fazem visualizar a não-ligação direta entre Henrique e Paula e Henrique e Leão. Entretanto, a figura ainda é fixa, apresentando limites para as relações. Além disso, outro fator que desestabiliza a pirâmide de base pentagonal é o fato de não deixar evidenciada as relações que as outras personagens estabelecem, para além do ponto norteador da pirâmide, que no caso apresentado é Henrique.

Poderíamos ter nessa figura a representação ideal e isso abarca a questão da quantidade de lados e vértices, mas o que nos interessa para a metaforização, como dissemos, é a forma com a qual as relações se estabelecem e a configuração acima não é suficiente, pelo simples fato de tratar de estrutura fechada e fixa.

Diante disso, pensemos nos objetos que já abordamos nos tópicos anteriores. Algum deles pode ser tomado como metáfora para essa relação com tantas pessoas de subjetividades diferentes? Aqui não desejamos questionar nem a quantidade de personagens envolvidas, tampouco o tipo de relacionamento estabelecido por/entre estes.

Poderíamos problematizar a figura da circunferência que em parte satisfaz essa leitura, por não delimitar quantidade de lados e vértices, mas não deixa de ser uma figura fechada dotada de um elemento que possui uma distância fixa, como explicamos no tópico anterior, no que se refere ao elemento raio (distância do centro à circunferência). Dessa forma, esse é também um objeto que não se aplica aos relacionamentos discutidos.

Pensemos na reta, segmento de reta e segmento de reta consecutivo: como dissemos para a análise de *Primavera nos ossos*, se as personagens tivessem um ponto de encontro constante, o objeto seria suficiente para tal representação, mas não é o que ocorre. As estruturas das retas, mesmo sendo estruturas sem fim, possibilitando assim as múltiplas relações, ainda são estruturas que não permitem as várias relações entre as mesmas personagens, sendo, portanto, limitadas por não atenderem ao que está posto na obra leilliana.

2.4 À guisa de um objeto representativo

Diante do que foi exposto, um objeto geométrico que não apresentamos propositadamente foi a *espiral* que, de modo comum, pode ser definido como um dos tipos de *curvas planas*. Segundo Veloso (1998, p.168), “De uma maneira geral, e de forma intuitiva, uma espiral em torno de um ponto O é uma curva descrita por um ponto que, simultaneamente, roda em torno de O e se afasta de O”. Na Figura 16a observamos a representação no plano tridimensional de uma curva plana na forma espiral, localizando-a em torno do plano z. Além desta, observamos na Figura 16b a espiral que em sua trajetória circular sempre se afastar do eixo central.

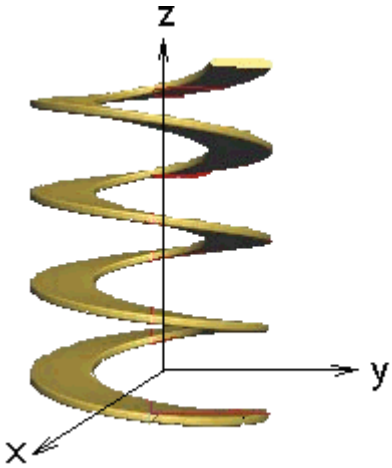


Figura 18 (a): Representações de espiral no plano tridimensional.

Figura 18 (b): Espiral com trajetória que se afasta do eixo central.

Além destes, podemos encontrar representações de espirais em 3D. Estas representações facilitam a visualização da sua estrutura física. Na Figura 19 temos um espiral com estrutura em 3D.

Figura 19: Representações de espiral: observamos um espiral em 3D sem a representação dos eixos cartesianos.

Assim, pode-se dizer que a espiral é uma forma geométrica em que há um movimento de um ponto em volta de outro fixo, podendo se afastar ou aproximar do centro, como se vê na seguinte definição apontada por Joaquín de Vargas y Aguirre (1908, p. 424), "Se nombra espiral a una curva, engendrada por el movimiento de un punto, girando al rededor de outro fijo, del cual se separa o aproxima, según una ley determinada"[10].

Notemos que na definição de Vargas y Aguirre são evidenciadas duas formas de espirais – que se aproximam ou se afastam do ponto fixo – na medida em que rodam em torno deste, que podemos chamar de movimentos centrípetos e centrífugos. Além disso, há um tipo de espiral chamada de espiral 3D em que há dois movimentos coexistentes no mesmo espiral: movimento de rotação e de translação, ou seja, o movimento do ponto em torno de si mesmo e o movimento deste mesmo ponto em torno de um ponto fixo no plano X e Y, se pensarmos em termos gráficos.

Pelo que pudemos perceber, na matemática há vários tipos de espirais – de Arquimedes, de Galileu, a Espiral Baliani, a Espiral parabólica, por exemplo –, cada uma com sua particularidade de movimento e perspectiva diferente para a construção das curvas. No entanto, há em comum o fato de criarem curvas sem um padrão pré-estabelecido e com

[10] Denomina-se espiral uma curva, engendrada pelo movimento de um ponto, girando ao redor de outro fixo, do qual se separa ou aproxima, de acordo com uma lei determinada (tradução nossa).

crescimentos diferentes. Diante de tais características é que indicamos como objeto geométrico para representar os relacionamentos das obras leillianas, a figura da *espiral*.

Para representar graficamente as espirais de cada obra analisada utilizamos o seguinte padrão: imagens de determinados momentos do desenvolvimento da espiral, para que possamos acompanhar a sua evolução. Ao lado das imagens colocamos uma legenda em que cada personagem está representado por uma cor, assim podemos perceber o momento em que as curvas se tocam, no movimento espiralado. Além disso, marcamos com um ponto preto cada momento em que as personagens se encontravam na linha azul que é referente à personagem que norteia as relações em cada uma das obras. Dito isso, observemos como está graficamente desenhado.

Retomemos o que está posto nas obras de Alléx Leilla. Em *O sol que a chuva apagou* (2009), chegamos à conclusão de que as personagens que compunham essa relação eram Ian, Thiago, Felipe, a namorada de Felipe e Maria Alice. Em termos de quantidade, teríamos o pentágono, como metáfora suficiente, mas em termos de relações estabelecidas, problematizamos tal figura por entender que a estrutura fechada de tal objeto e os limites que esta nos apresenta a tornaria insuficiente para tal representação. Percebemos, pois, que com algumas personagens a relação é passageira e, por isso, não formam figuras, apenas abalam uma estrutura que está, de certo modo se fixando. Além disso, não podemos esquecer-nos das fãs da banda que mantém relações com Felipe. Não temos precisamente a quantidade, nos impossibilitando, assim, de metaforizar tal relação em um objeto geométrico fechado.

Vale à pena trazer à tona o fato de cada personagem se fazer presente de uma forma diferente: Ian, já falecido; Maria Alice, no plano das memórias; a namorada de Felipe e as meninas com as quais ele se relacionou se fazem presente nas lembranças de Thiago e se configuram como pseudo-empecilho para que ele entre de cabeça no “jogo” de Felipe. Diante de tantas variáveis, não era realmente possível que alguma estrutura fechada fosse suficiente para representar essas relações, sendo, por isso, escolhida a espiral com suas várias possibilidades de curvas e encontros, como sendo propícia para representar a obra de Leilla. Não esqueçamos que na figura da espiral, os relacionamentos passageiros também podem e devem, na verdade, ser incluídos, tendo em vista que tais relações possuem significados e não são postos aleatoriamente no texto, uma vez que podem não formar figuras estáticas e fixas, mas criam revolução, como é próprio da espiral. Vejamos a espiral:

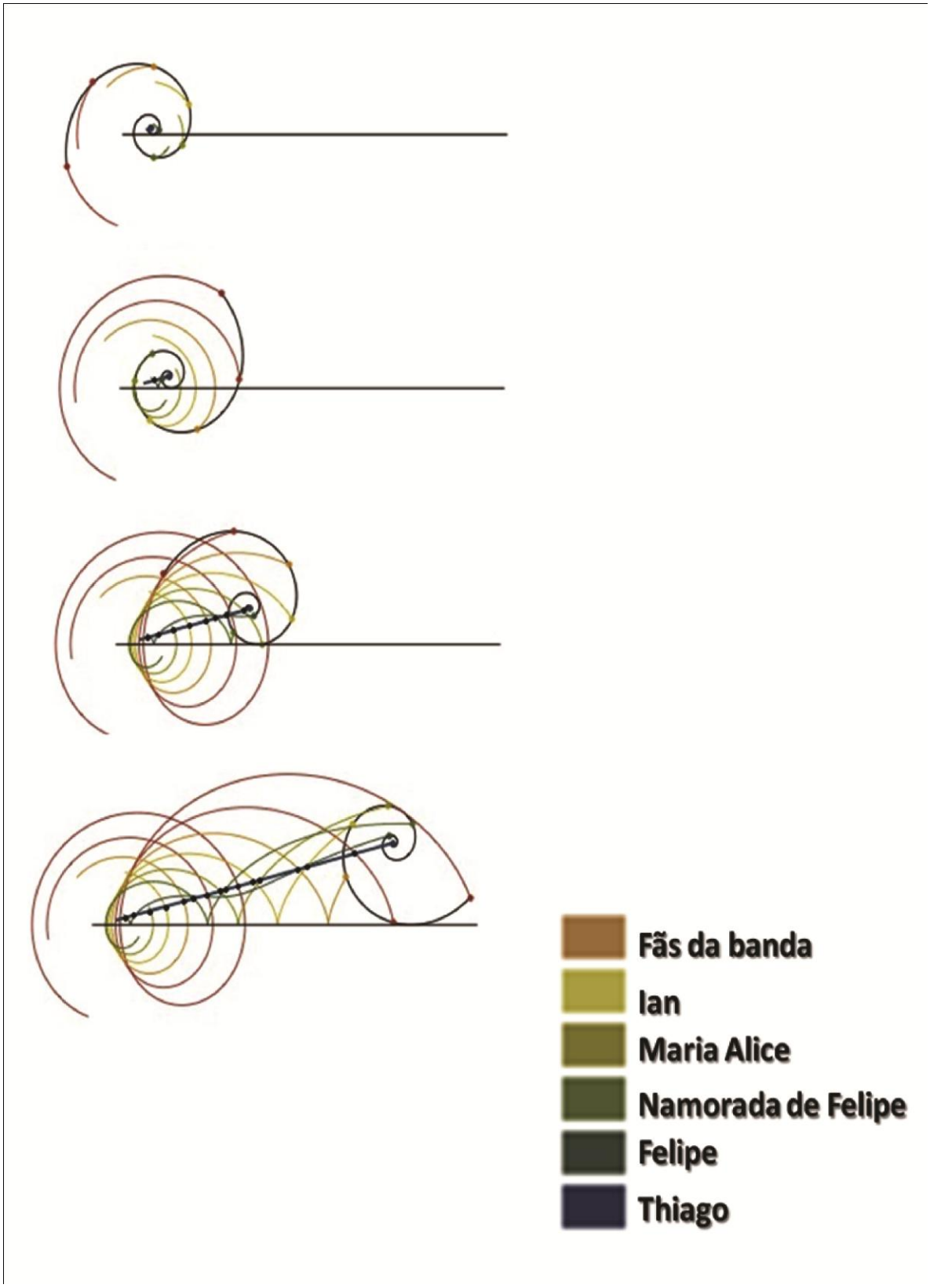


Figura 20: Espiral representando as relações presentes na obra *O sol que a chuva apagou.*

Na segunda obra, *Primavera nos ossos* (2010), as relações se configuram da seguinte forma: Luísa mantém um relacionamento com Michel, iniciado ainda na adolescência, mesmo sabendo das relações que ele estabelecia com outros homens. Após cinco anos de casados, Michel separa-se de Luísa para ficar com Ticiano e relaciona-se sexualmente, mesmo que de forma esporádica, com outros homens. Passados alguns anos do rompimento do casamento com Michel, Luísa casa-se com Giancarlo; no entanto, em nenhum momento Michel e Luísa deixam de nutrir um sentimento que, apesar não ser definido/rotulado, sabe-se estar além da amizade.

Diante da forma como as relações nessa obra estão anunciadas, percebemos que as figuras fechadas não são suficientes, como dissemos anteriormente, pelo simples fato de Luísa e Michel voltarem a se relacionar e a estrutura fechada não apresentar possibilidade de ligações fluidas que mudam de tipo ou que se estabelecem depois de algum tempo. Nem mesmo a figura esférica apresenta essa possibilidade, pois apesar de remeter a algo cíclico, ainda é uma forma fechada e de medida exata (raio).

Entendemos, pois, que a possibilidade mais viável de metaforização para estas relações estabelecidas também seja a espiral, pois em sua estrutura de curvaturas possibilita os reencontros das relações, ao mesmo tempo em que possibilita uma constante construção do sujeito em torno de si e de sua vivência pessoal e subjetiva. Cada nova volta que se faz é diferente da anterior e da volta seguinte, mas ainda é parte de uma relação que não é fixa, tendo em vista que a órbita possui raios distintos.

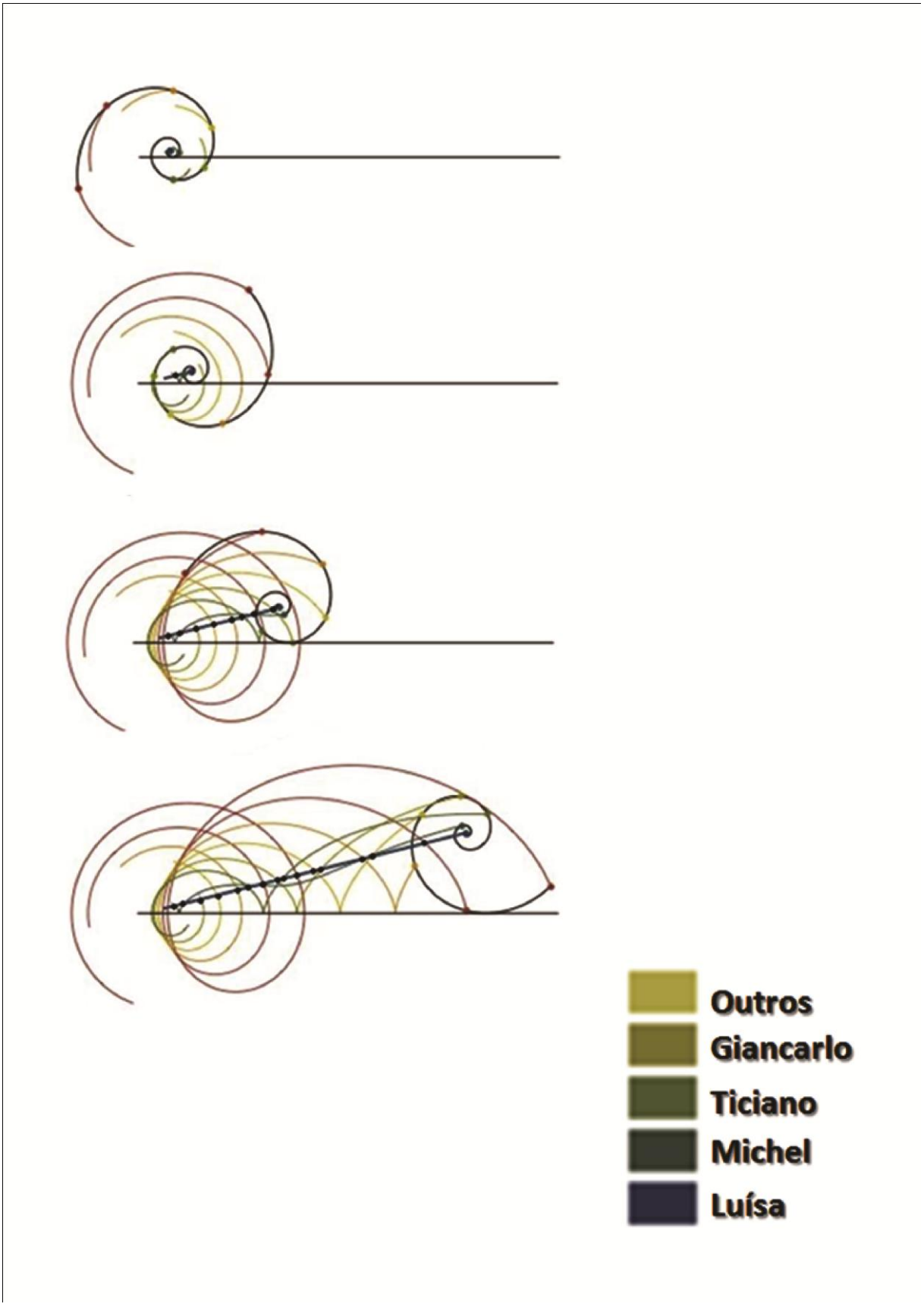


Figura 21: Espiral representando as relações presentes na obra *Primavera nos ossos*.

Finalmente, constatamos que *Henrique* (2001) é a obra em que a perspectiva da não-fixidez está mais presente, pois as relações estabelecidas desprezam todos e quaisquer laços preestabelecidos sócio e culturalmente. Para as personagens da obra em questão, não há nenhum empecilho em vivenciar as relações em que o desejo se coloca evidente, e isso é o principal aspecto que nos leva a desconsiderar as outras figuras geométricas acima discutidas, levando-nos a apostar na figura da espiral como sendo a representativa para as relações que se estabelecem tendo como linha norteadora a personagem Henrique.

Lembremos que Henrique é a personagem que desde a infância cultiva relacionamento com outro igual, o Vic, além de sentir-se atraído e relacionar-se sexualmente com seu pai, Luís. Teríamos aqui um triângulo, mas nessa figura há elementos desestabilizadores: Marcela, que cria uma celeuma entre o protagonista e Vic, e não podemos esquecer-nos de citar Leão, o tio de Henrique, que durante muitos anos relacionou-se com Luís. Outro elemento que desestrutura as figuras fechadas é a mãe de Henrique, que se faz presente, mesmo em sua invalidez e ausência física.

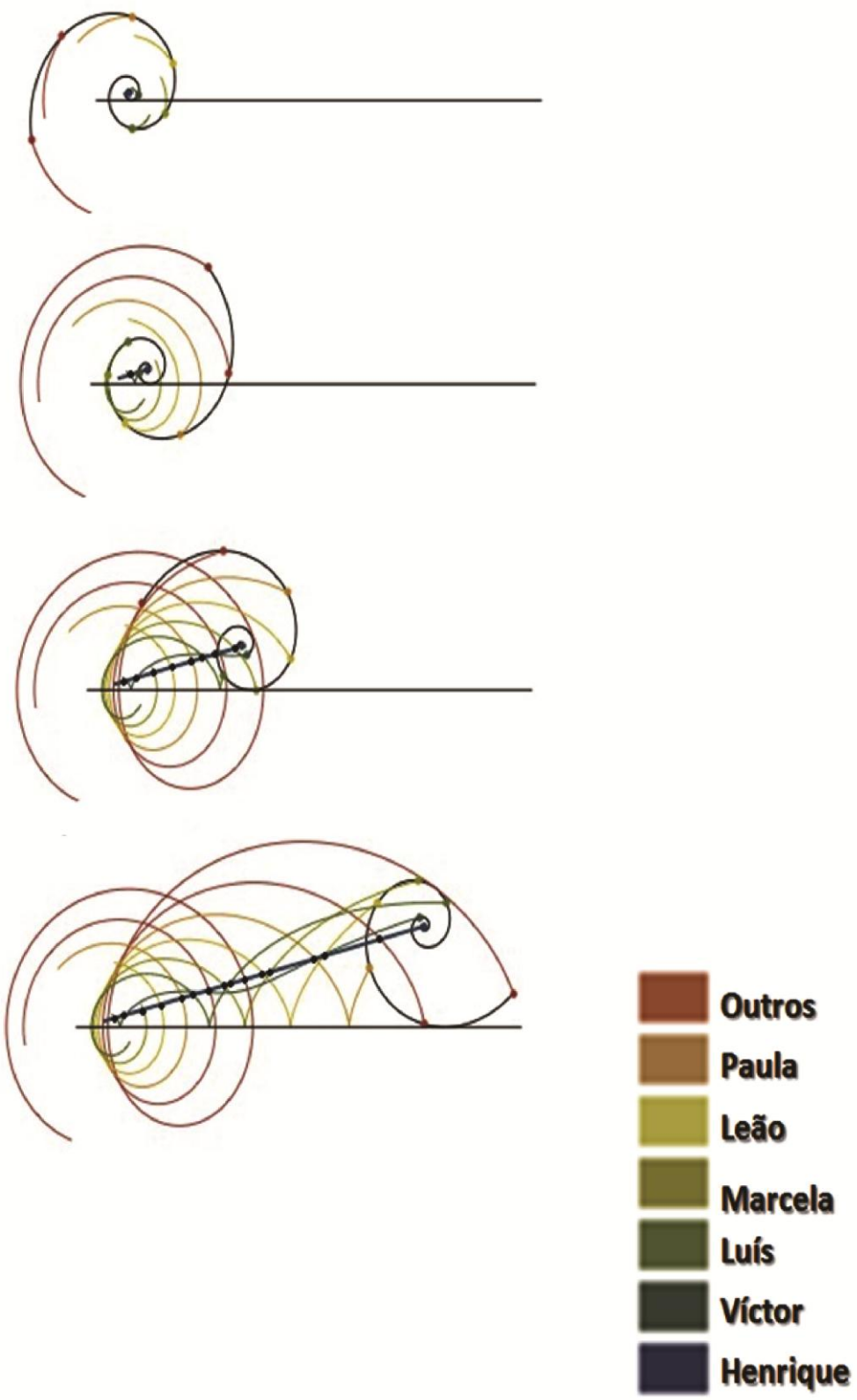


Figura 22: Espiral representando as relações presentes na obra *Henrique*

Retomamos as relações apresentadas nas três obras para evidenciar a espiral enquanto possibilidade de representação mais próxima do que entendemos de metaforização através de objetos geométricos, conforme sugerimos no decorrer de todo o segundo capítulo. Nessa perspectiva, é importante ressaltar que a metáfora da espiral coloca as personagens em contínua, constante e infinita construção, mas possui um eixo norteador. Estamos considerando que esse eixo – essa mola propulsora para as voltas que a espiral faz – é o desejo do sujeito que busca concretizá-lo e cada nova volta que essa figura faz na sua formação transforma as intimidades das experiências individuais e únicas que levam à construção do sujeito, da sua identidade e das relações afetivas e sexuais.

Temos, assim, uma tentativa de entendimento de como os sujeitos vão construindo a todo tempo as relações, tal qual a espiral, pois parte de um ponto e converge para o centro, mas se amplia. Estão sempre em movimento e pode voltar para a mesma base, se estabilizando, e está livre para voltar para uma mesma dobra. Pensar a espiral é pensar nas revoluções que são feitas durante o percurso.

Percebamos que essa constante construção da espiral se assemelha à construção, também constante, das relações nas obras de Állex Leilla. Os raios diferentes a cada nova curva podem ser transpostos para as relações que mudam suas configurações, a partir do momento que os sujeitos, com suas características peculiares, mudam e o retorno para o mesmo eixo também nos remete ao fato de as relações não serem estanques e estarem abertas às possibilidades de recomeçar a qualquer momento.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antes de iniciarmos a tessitura das considerações finais acerca do que foi discutido e problematizado sobre as três obras que compõe o corpus da dissertação, aproveitamos o espaço para ampliarmos a reflexão sobre a pesquisa de um modo geral, retomando os aspectos tratados no corpo do texto, a fim de sumarizar o que pudemos destacar de aspectos consideráveis no decorrer da análise.

Quando trazemos à superfície as discussões acerca das relações interpessoais afetivas e sexuais que estão postas na literatura, estamos diante de problematizações das questões que cercam o nosso cotidiano e esse é um dos principais aspectos que nos fez enveredar por este campo da pesquisa: pensar sobre os fatos que são vistos em nossa sociedade, pois, a nosso ver, o que valida uma pesquisa acadêmica é o poder de ecoar e ressoar na realidade e da vida. Para o que ambicionamos, em termos de nossa construção enquanto sujeito pessoal e sujeito pesquisador, o que temos preconizado é pensar e refletir para além das paredes da academia.

Ressaltamos a clareza que temos acerca do nosso objeto de estudo, de trabalharmos com a literatura que é uma representação e não um retrato social. Lembrar desse aspecto é importante para esclarecer que não estamos apresentando nosso desejo de sair das grades do conhecimento científico como uma transposição do real, pois o nosso objeto não nos permite e nem é esse o nosso anseio.

O desejo de trabalhar com obras literárias que apresentam as relações interpessoais numa perspectiva mais distante do que estamos acostumados a ver nos possibilitou repensar as relações que conhecemos no nosso dia a dia e a forma com a qual lidamos com a mesma e, diante disso, nos questionamos como encaramos o que nos é estranho? Ou melhor, o que nos faz estranhar? O que está distante da minha realidade de fato ou o que eu não quero enxergar?

Para além do que nós desejamos pesquisar temos que lidar com o que emerge do texto literário e esse acabou sendo o ponto chave do nosso trabalho. Perceber a recorrência de temáticas e de modos de existência dos sujeitos foi o que nos motivou a não considerar como ponto de partida as análises que alocam os sujeitos entre hetero e homossexuais, tendo em vista que as performances encontradas nas três obras analisadas apontam para a uma desconstrução dessas categorias mencionadas.

Outrossim, a materialidade dos textos nos possibilitou perceber também que nomear as personagens de homem e mulher era limitante, pois não havia espaço para compreender os mesmos apenas de tal forma. O que está posto socialmente para essas categorias não abarca a

dimensão performática desses sujeitos que estão nas obras literárias, e que apresentam indícios, textualmente falando, que ultrapassam os limites destas categorias.

Diante de tanta negação, ou ausência de lugar que abarque os sujeitos de forma livre e sem fixar regras, foi que encontramos no **entrelugar** um espaço mais líquido por permitir que os vários sujeitos encontrados no decorrer da leitura dos textos possam experienciar suas relações sem que estejam diante de rótulos e normas para viver. Entendemos também o **entrelugar** como sendo um espaço sólido por considerar que é, de fato, um lugar possível para se vivenciar as relações, para desmistificar a ideia de que o sujeito tem que *ser* algo imutável ou mesmo que precisa *estar* algo por convenções sociais.

Evidentemente que os aspectos citados nos fazem repensar a teoria *queer*, que embora seja vista por alguns como uma barreira para adentrar aos sistemas de políticas públicas, é diretamente ligada à ideia de **entrelugar**, como percebemos diante do que foi discutido. Não há nada mais **entrelugar** do que a teoria *queer*, por nos possibilitar a desconstrução das categorias de gênero.

Para esse estudo, um aspecto importante que nos chamou atenção foi a possibilidade de trazer conceitos de outras áreas de estudos para o âmbito dos estudos literários. Poder pensar as relações através das metáforas com os objetos geométricos foi um ponto crucial para o desenvolvimento da pesquisa, por nos proporcionar uma visualização do que estava sendo discutido, por poder pensar as relações de formas múltiplas e materializar isso através dos desenhos que emergem das obras que analisamos.

Isso só foi possível devido à fluidez com a qual as relações afetivas e sexuais estão postas nas obras leillianas e, assim, pudemos observar quais os objetos geométricos que foram desenhados e como se estabeleciam em meio ao emaranhado de relações apresentado nas obras. Diante disso, a hipótese que propomos inicialmente de que nenhum objeto geométrico fechado é capaz de representar as relações estabelecidas nos textos de Leilla é confirmada, tendo em vista que, por mais vértices que tenha a representação geométrica, nenhum dos objetos utilizados permite visualizar as possibilidades múltiplas que os relacionamentos podem ter, sobretudo os performativizados pelas personagens do corpus analisado.

Um aspecto importante para esse tipo de análise foi o de não engessar as relações em uma única figura e, sim, utilizar várias possibilidades de desenhos até que um pudesse nos satisfazer de modo mais eficaz, como foi o caso da espiral tridimensional que, em sua estrutura e nos movimentos de rotação e translação, pudemos perceber as voltas e curvas

feitas pela vida, de acordo com as escolhas feitas pelos sujeitos e pelas experiências vivenciadas pelos mesmos.

Através do estudo aqui proposto, percebemos que esse modo de analisar contribui para os estudos literários embasados nas teorias de gênero e *queer*, porque avança no que se refere às representações e leituras possíveis, entrelaçando duas áreas que comumente estão distantes além de apresentar uma relação intercultural.

REFERÊNCIAS

ABBOTT, Edwin. *Planolândia – Um romance de muitas dimensões*. Trad. Leila de Souza Mendes. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2002.

ALÓS, Anselmo Peres. *A letra, o corpo e o desejo*: masculinidades subversivas no romance latino-americano. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2012.

ARISTÓTELES. Poética. Trad. Eudoro de Souza. In: ____. Ética a Nicômaco; *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1987, p. 200-270 (Col. Os pensadores, 2).

BADINTER, Elisabeth. *XY*: sobre a identidade masculina. Trad. Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido*: sobre a fragilidade dos laços humanos. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana L. de L. Reis e Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 1998.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*: II a experiência vivida. Trad. Sérgio Milliet. 2. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

BOURDIEU, Pierre (1930-2002). *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

CAMARGO, Flávio Pereira. O entre-lugar das experiências homoafetivas em "A aqueles dois", conto de Caio Fernando Abreu. In: _____. ; SILVA, Antonio de Pádua Dias da; CAMARGO (orgs). *Configurações homoeróticas na literatura*. São Paulo: Claraluz, 2009. p. 69 – 86.

CÉZAR, Adelaide Caramuru. O trágico enquanto marca do texto literário. *Signum*: estudos literários, Londrina, n. 2. 1999, p. 139-153

COMPAGNON, Antonie. *Literatura para quê?*. Trad. Laura Taddei Brandini. 1.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

COSTA, Jurandir Freire. Sem fraude nem favor: estudos sobre o amor romântico. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *O Anti-Édipo*. Trad. Georges Lamaziére. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

DOLCE, Osvaldo; POMPEO, José Nicolau. *Fundamentos da matemática elementar: geometria plana*: 41 exercícios propostos com resposta. 8. ed. São Paulo: Atual, 2005.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.´

HEATH, Thomas (ed.). *The Thirteen Books of Euclid's Elements*. New York: Dover Publications, 1956.

FOCAULT, Michel. *História da sexualidade I*: A vontade de saber. Trad. Maria Thereza da C. Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1998.

FRY, Peter; MACRAE, Edward. *O que é homossexualidade?* 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade*: sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

GARBER, Marjorie. *Vice-Versa*. Trad. Ivanir Calado. Rio de Janeiro: Record, 1997.

GARCÍA, Paulo César. Representações da diversidade sexual em narrativas de ficção da atualidade. *Anais do Congresso Internacional de Estudos sobre a Diversidade Sexual e de Gênero da ABEH*. Volume 1. Número 1. Salvador: UFBA, 2012.

KATZ, J. N. *A invenção da heterossexualidade*. Trad. Clara Fernandes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

KRISTEVA, Julia. *Powers of horror*: An Essay on Abjection. Trad.Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.

KOTHE, Flávio R. *O cânone imperial*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.

LEILLA, Állex. *Henrique*. Salvador: Domínio Público, 2001.

_____. *O sol que a chuva apagou*. Salvador: P55 Edições, 2009.

_____. *Primavera nos ossos*. São Paulo: Casarão do verbo, 2010.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Trad. J. Guinsburg et al. 3. ed. São Paulo: Perspectiva. 1996.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *As estruturas elementares do parentesco*. Trad. Mariano Ferreira. Petrópolis, Vozes, 1982.

LOPES, Denilson. Entre homens, entre lugares. In: ____. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. p. 187 -212

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho. Ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

NOLASCO, Sócrates. *A desconstrução do masculino*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

_____. Um homem de verdade. In: Caldas, Dario (org.). *Homens*. São Paulo: Senac. 1997, p. 14-29.

OLINTO, Antonio. *Minidicionário Antonio Olinto da Língua Portuguesa*. 2 ed. São Paulo: Moderna, 2001. p. 215

PLATÃO. *Timeu-Crítias*. Trad. Rodolfo Lopes. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011.

PRECIADO, Beatriz. Terror anal. In: HOCQUENGHEM, Guy. *El deseo homosexual*. Barcelona: Editorial Melusina, 2009.

SANTIAGO, Silviano. *Uma Literatura nos Trópicos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SEDGWICK, Eve. *Between men*: english literature and male homosocial desire. New York: Columbia University Press, 1985.

_____. A Epistemologia do Armário. In: *Cadernos Pagu*. Trad. Plínio Dentzien. Campinas: Núcleo de Estudos de Gênero Pagu-UNICAMP, n 28, 2007, p.19-54.

SILVA, Antonio de Pádua dias da. *Mulheres representadas na literatura de autoria feminina*: vozes de permanência e poética de agressão. Campina Grande: EDUEPB, 2010.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. Verbos de ligação: itens lexicais ou gramaticais?. Estudos lingüísticos. São Paulo, v. XXXIII. 2004, p. 01-06.

VARGAS Y AGUIRRE, Joaquin. *Catálogo general de curves*. Madrid: Imprenta de la "Gaceta de Madrid", 1908.

VIÑUALES, Olga: *Lesbofobia*. Barcelona: Bellaterra, 2002.

VELOSO, Eduardo. *Geometria, Temas Actuais*. Lisboa: Instituto de Inovação Educacional (Grafis, CRL), 1998.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.