

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA**

ROZENICE EVANGELISTA SANCHES

**PARA ALÉM DO GÊNERO: ESPAÇOS E IDENTIDADES NO ROMANCE
DO FUNDO DO POÇO SE VÊ A LUA, DE JOCA REINERS TERRON**

Tangará da Serra/MT
2014

ROZENICE EVANGELISTA SANCHES

**PARA ALÉM DO GÊNERO: ESPAÇOS E IDENTIDADES NO ROMANCE
DO FUNDO DO POÇO SE VÊ A LUA, DE JOCA REINERS TERRON**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL - da Universidade do Estado de Mato grosso – UNEMAT, Campus Universitário de Tangará da Serra, como requisito obrigatório para obtenção de título de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Prof^a Dr^a Madalena Aparecida Machado

Tangará da Serra/MT
2014

Aprovada por:

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Madalena Aparecida Machado - UNEMAT

Prof^ª Dr^ª Lilian Reichert Coelho – UNIR

Prof^ª Dr^ª Gínia Maria de Oliveira Gomes - UFRGS

Dados Internacionais de Catalogação na Fonte

S211p Sanches, Rozenice Evangelista.

Para além do Gênero: Espaços e Identidades no Romance
do Fundo do Poço se vê a lua, de Joca Reiners Terron. -- Tangará da
Serra – MT / Rozenice Evangelista Sanches. 2015.

128 f.

Orientador (a): Dra. Madalena Aparecida Machado

Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL -
Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT – Campus de
Tangará da Serra/MT, 2015.

1. Terron. 2. Cronotopo. 3. Identidade. 4. Duplo. 5. Gênero. I. Título.

CDU 82-93(817.2)

Bibliotecária: Suzette Matos Bolito – CRB1/1945.

AGRADECIMENTOS

À professora Madalena Machado, pela orientação e incontáveis contribuições;

Às amigas Cláudia e Rosimar, por não me excluírem de suas vidas, embora minha ausência, e pelas conversas literárias;

À Sandra Gonçalves, por sua infinita paciência, companhia e conselhos nos momentos mais difíceis dessa jornada;

À minha família, em especial, meus pais, Diná e Arcílio, porque os amo demasiadamente, e por compreenderem minha ausência quando os outros filhos estiveram presentes nesses dois anos;

À Leia Sanches Cervigni, minha amada tia, por ter aberto suas portas e sua vida para mim. Por ter sido tia, amiga, ouvinte, conselheira e companhia agradabilíssima quando necessitei de amparo.

A todos que me apoiaram, eternamente grata.

*Os deuses enviam os infortúnios aos mortais para que eles os narrem:
mas os mortais os narram para que esses infortúnios jamais cheguem ao seu fim,
e que seu término fique oculto no longínquo das palavras,
lá onde elas enfim cessarão,
elas que não querem se calar.*

Michel Foucault

RESUMO

Joca Reiners Terron é um escritor consagrado no meio literário, por isto, neste trabalho, faremos um breve percurso sobre suas obras, relacionando as personagens aos espaços em várias delas. Utilizaremos das discussões de Therezinha Barbieri (2003), Leyla Perrone-Moisés (1998) e Regina Dalcastagné (2005 e 2012) para fazermos um breve mapeamento da escrita de ficção contemporânea. Observaremos que o desdobramento das personagens se amalgamam ao tempo-espaço no romance *Do Fundo do Poço se Vê a Lua* (2010). Consideraremos ainda que a narradora protagonista vai se construindo em espaços decadentes, puídos e degradantes. Ressaltaremos a não-linearidade da narrativa, já que a narradora transita desde o local onde se encontra insepulta, no meio do deserto, até o ventre da mãe. Para tanto, embasaremos nos direcionamentos teóricos de Mikhail Bakhtin (2010) e Gaston Bachelard (2008) sobre o cronotopo. Salientaremos que, na condição de transexual, a narradora protagonista apresenta-se com diferentes identidades, numa ânsia constante de dar sentido à sua vida. Investigaremos também como ocorrem essas identidades fluidas, apesar de ter realizado o sonho de se transformar em mulher, tendo nascido homem. Acompanharemos a transformação e o sonho que alimentou desde muito cedo, de tornar-se uma atriz famosa, travestindo-se na Cleópatra do cinema. Estabeleceremos ainda uma ponte entre as identidades fluidas de Wilson/Cleo e de outras personagens que são mostradas sob a perspectiva da narradora. Abordaremos a questão do duplo que ocorre de duas maneiras: um duplo que envolve a narradora transexual e seu irmão gêmeo idêntico; e outro, que diz respeito à narradora e à ilusão criada para si mesma. Tomaremos como base as considerações de Stuart Hall (2010) e Zygmunt Bauman (2005) sobre a identidade, e Clément Rosset (2008) sobre o duplo e a ilusão.

PALAVRAS-CHAVE:

Terron, cronotopo, identidade, duplo, gênero.

ABSTRACT

Joca Reiners Terron is a consecrated writer in the literary milieu, because of that, in this work, we will in a briefly consider his works, relating the characters to the spaces in many of the works. We will use the discussions by Therezinha Barbieri (2003), Leyla Perrone-Moisés (1998) and Regina Dalcastagné (2005 e 2012), to map the contemporary fiction writing. We realize that the development of the characters mingle within space and time in the novel *Do Fundo do Poço se Vê a Lua (From the Button of the Well the Moon is Seen)*(2010). We also consider that the narrator being the leading figure, bit by bit takes form in decadent spaces, shabby and degraded. We will highlight the non-linearity of the narrative, as long as the narrator goes about from the place where she is unburied, in the middle of the desert, up to her mother's womb. For such, we will take as base the theoretical directions of Mikhail Bakhtin (2010) and Gaston Bachelard (2008) about the chronotope. We will stress that, in the transsexual stance, the main character narrator show herself identity less, within a constant eagerness to find herself. We will search as well how these identities happens, despite having make true the dream of turning himself into a woman, having been born a man. We will follow the transformation and the dream fostered since early in life of became a famous actress by wearing a Cleopatra outfit in the cinema. We will also establish a bridge between the fluid identities Wilson / Cleo and other characters that are shown from the perspective of the narrator. We will deal with the issue of the double that happens in two ways: a double related to the transsexual narrator and his identical twin brother; and other, that has to do with the narrator and the illusion created by herself. We will take as base the considerations of Stuart Hall (2010) and Zygmunt Bauman (2005) about the identity, and Clément Rosset (2008) about the double and the illusion.

KEY-WORDS:

Terron, chronotope, identity, double, gender

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
1. TRÂNSITO LITERÁRIO: DO ESCRITOR ÀS OBRAS.....	12
1.1. TERRON: UMA BREVE APRESENTAÇÃO.....	12
1.2. OBRAS: ELOGIO À LITERATURA	20
2. CRONOTOPO DA CRISE HUMANA.....	43
2.1. DA ASCENSÃO À QUEDA NO POÇO.....	43
2.2. ENGASTES – NARRAR É VIVER.....	74
3. IDENTIDADES ESFACELADAS.....	86
3.1. IDENTIDADE FRAGMENTADA NO POÇO.....	86
3.2. PERSONAGENS SECUNDÁRIAS: OUTRAS IDENTIDADES.....	102
3.3. DUPLO DESENCONTRO.....	111
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	124
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	128

INTRODUÇÃO

O romance *Do Fundo do Poço se Vê a Lua* (2010), do escritor brasileiro Joca Reiners Terron, apresenta-nos um tema polêmico, complexo e recorrente na literatura: a questão da identidade. Nos tempos pós-modernos, o homem apresenta-se fragmentado, não existem certezas imutáveis no Ser quanto a quem se é de verdade. Nada é sólido nesta época fluida, cujas fronteiras parecem se diluir nos limites daquilo que denominamos realidade, pois constantemente temos às portas uma vivência repleta de incertezas e de imediatismos na literatura. Muitas personagens se deslocam de suas cidades, não raro, de seus países, na tentativa de se sentirem melhores em outra terra. Percebemos essa mesma característica na narradora protagonista do romance *Do Fundo do Poço se Vê a Lua*. Contudo, mais do que mudar-se para outro país, ela deseja viver de forma que não seja reconhecida pelo fato de ter nascido homem e se tornado mulher. Destoa dos padrões de personagens com crise de identidade, muito comuns na literatura, pois além de almejar encontrar-se, anseia para si uma identidade que criara desde tenra idade, tornar-se um simulacro de “Cleópatra”.

Nos romances de nosso tempo, esporadicamente nos deparamos com personagens à margem pela busca da identidade de gênero, que culmina na transexualidade. O fato de este romance trazer uma narradora protagonista defunta e transexual, impeliu-nos a estudá-lo. A narradora protagonista partilha de um mundo cheio de regras moralistas, e em busca de si mesma, chega ao limite de mudar de sexo. Não carrega em si a crise identitária apenas psicológica, mas física também. Nasce homem, deseja ser mulher. Isso talvez explique o fato de estar morta contando sua história, pois mesmo nos tempos pós-modernos, viver num corpo metamorfoseado, ainda suscita muita crítica e preconceito na nossa sociedade. Assim sendo, por vezes, a arte toma para si a responsabilidade de dar voz aos que povoam a margem, como vemos no cinema e na literatura.

O romance apresenta-nos uma personagem complexa que caminha por espaços não menos devastados que ela mesma. Aos poucos percebemos que o tempo-espaço transcorrido pela protagonista vai se mesclando e compondo sua personalidade. Do apartamento onde nasceu, cresceu e viveu até os dezoito anos, sua morada em um hospital por um ano, as ruas de São Paulo nada convidativas, até a capital do Egito, ela se encontra sempre em ambientes decadentes, depauperados, degradados.

Tal qual o filme “Cleópatra” que vira na infância e depois durante muitos anos, Cleo encontra-se fora do mundo real, alimentando-se do sonho de uma vida feliz, e da fantasia de ser uma descendente da rainha do Nilo. Os espaços em ruína tornam-se parte integrante da protagonista, que embora tenha sonhado com um Egito recheado de maravilhas, narra sua própria história de dentro de um poço seco no meio do deserto. Está morta. Fora assassinada por seu amante, após descobrir que ela era transexual. Bem aos moldes clássicos dos homicídios cometidos sob o álibi da vingança, o amante separa a cabeça do corpo da protagonista e a joga no poço. Seu sonho de permanecer no Egito enfim se concretiza, não como ela desejara. Jamais sairá de lá, de onde lhe cabe somente contar a história de conflitos consigo mesma e com um outro, do qual não se lembra, vivido por seu duplo, o irmão gêmeo idêntico, William.

Nossa pesquisa é dividida em três momentos. No primeiro capítulo, apresentaremos o percurso literário do escritor Joca Reiners Terron. Abordaremos a vida do autor em um primeiro subtítulo, e as obras no segundo. Percorreremos as escolhas feitas em sua trajetória, iniciada no campo da lírica, desaguando no seu último romance, publicado em 2013, *A Tristeza Extraordinária do Leopardo-das-Neves*. Aos poucos percebemos que a busca pelo literário se mescla à crítica social em suas obras. Sua escrita brota do realismo mais duro, com palavras chulas, à mais alta sofisticação literária, recheada de experimentalismo. Atentaremos também para a relação tempo-espaço percebida em todas as produções em prosa, do referido autor. Para isso, utilizaremos teóricos e críticos literários como: Therezinha Barbieri, Leyla Perrone-Moisés, Regina Dalcastagné, Beatriz Resende e Octavio Paz, entre outros.

No segundo capítulo, intentamos aliar tempo e espaço, indissociáveis ao percurso da narrativa, os quais vão se amalgamando de maneira a se tornarem parte constitutiva da própria narradora protagonista da obra *Do Fundo do Poço se Vê a Lua*. Ressaltamos que ela está morta no fundo de um poço, local de onde relata sua história de ilusões, quase ascensão, e queda no fundo do poço, de onde jamais sairá. Trabalharemos o cronotopo com o aporte teórico de Mikhail Bakhtin, da obra *Questões de Literatura e de Estética* (2010), e as imagens espaciais n’*A Poética do Espaço* (2008), de Gaston Bachelard. Faremos também, no segundo tópico deste capítulo, uma abordagem no entrelaçamento de outras narrativas na história principal, o encaixe ou engaste, teorizado por Tzvetan Todorov, em *A Poética da Prosa* (2003). Ressaltaremos a importância dos engastes para melhor compreendermos os caminhos da narradora protagonista. Entendemos que os engastes dão vida ao romance, pois cada história

inserida chega acompanhada de novos personagens e conflitos, o que confere à narrativa maior verossimilhança.

O terceiro capítulo nos compele a abordar mais profundamente a questão identitária da protagonista do romance. Cleo é uma transexual vivenciando o sonho de ser tão famosa quanto fora Cleópatra, a rainha do Egito. Entretanto, frustra-se em seu percurso. Aprende a duras penas que a sociedade não é maleável com quem recusa viver sob seu jugo. Seu sonho passa por períodos de instabilidade, pois em vários momentos deseja ser cópia de Elizabeth Taylor, que protagonizou Cleópatra no cinema. Em outros, sonha ser a própria rainha do filme. No segundo tópico deste capítulo, retomaremos a questão da identidade em algumas personagens secundárias que fazem parte da vida da protagonista. São personagens extremamente deslocadas, insatisfeitas com seus “eus”. Assim como Cleo, vivem sob máscaras. Sobrepujam suas vidas vazias, apropriando-se de outros nomes, apelidos ou mesmo identidades. Algumas, como a mãe e o pai, jamais tiveram um nome fixo, por serem perseguidos políticos da ditadura brasileira. As demais personagens vivem um outro ser para dar significado às suas vidas. Consideraremos, para tanto, as orientações de Stuart Hall, em seu livro *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade* (2011). Valeremo-nos também das teorias sobre identidade presentes nas obras: *O Mal-Estar na Pós-Modernidade* (2008) e *Identidade* (2005), de Zygmunt Bauman. Ainda neste capítulo, discutiremos sucintamente o problema do duplo, uma vez que a protagonista vive tal situação com seu irmão gêmeo idêntico, e consigo mesma. O duplo com o irmão talvez não apresentasse grandes conflitos se William e Wilson fossem iguais na personalidade. No entanto, o primeiro é homofóbico, enquanto o segundo sonha em se transformar em mulher, posto que não se adéqua ao seu corpo masculino de nascimento. O outro duplo ocorre entre Wilson e uma fantasia que cria para si, de tornar-se uma dançarina, ou atriz, ou uma descendente da própria rainha do Egito, Cleópatra. Tomaremos como base teórica o livro de Clément Rosset, *O Real e seu Duplo – ensaio sobre a ilusão* (2008) para esclarecer este tema.

CAPÍTULO 1 – TRÂNSITO LITERÁRIO: DO ESCRITOR ÀS OBRAS

1.1- TERRON: UMA BREVE APRESENTAÇÃO

Joca Reiners Terron é um escritor mato-grossense, nascido em Cuiabá, em 1968, e radicado em São Paulo desde 1995. É poeta, prosador, dramaturgo, designer gráfico, tradutor, resenhista e crítico literário. Contribui mensalmente para o blog da Companhia das Letras, editora em que publicou seus dois últimos livros e republicou outro em 2011. Possui seu próprio blog denominado Sorte & Azar S/A, no qual escreve resenhas, artigos e notícias sobre as discussões das quais participa no mundo literário.

Por ser jovem no campo da literatura – primeiro livro, *Eletroencefalodrama*, publicado em 1998, em sua própria editora Ciência do Acidente -, optamos por, num primeiro momento, apresentar seus livros, aspectos, estilo, também mostrar como diferem quanto ao gênero, da primeira à última publicação.

Ainda observamos em algumas obras a maneira como o espaço e o tempo estão intimamente ligados às personagens. O escritor utiliza-se de gêneros curtos em alguns de seus trabalhos, e incorpora o meio imagético à literatura, alinhando a ela, pontos da era midiática. Característica comum nos escritores dos nossos tempos, como assegura Therezinha Barbieri (2003):

O feito da ficção dos anos 80 e 90 apresenta traços marcantes do empenho do ficcionista em resgatar da massa indiferenciada do público mais e mais leitores ativos e prontos a partilhar o jogo literário. Em lugar de um leitor fechado em seu pequeno mundo, [...], os ficcionistas atuais se empenham em atrair leitores expostos ao bombardeio dos meios de comunicação de massa. O discurso narrativo não mais oculta o diálogo que dentro dele se instala com as formas de expressão próprias desses meios e a linguagem literária em fase de mutação. (BARBIERI, 2003, p. 33).

O leitor pós-moderno deseja algo mais leve, mais sutil, que caiba em seu tempo apertado, mas sem perder a possibilidade de reflexão diante do que lê. Hoje a narrativa precisa ser suficientemente atraente para superar o que se tem consumido no meio midiático. Evitar o literal é necessário, portanto, uma das possibilidades que entrevemos é a literatura de cunho erudito. De forma consciente, por se encontrar nesse meio

bombardeado pelas novas mídias, Terron mergulha em sua escrita, trazendo-nos, além de boas narrativas, o diálogo com o mundo da informática, como notamos em sua novela *Guia de Ruas sem Saída* (2012).

Seu percurso pelos caminhos literários iniciou-se quando ele criou a editora independente Ciência do Acidente, na qual publicou alguns de seus livros: *Eletroencefalodrama* (1998), *Animal Anônimo* (2002), ambos de poesia, e *Não Há Nada Lá* (2001), romance. A editora rendeu-lhe o convívio com escritores como Valêncio Xavier, Glauco Mattoso, Marçal Aquino, Nelson Oliveira e outros que foram importantes para sua carreira literária, como o próprio autor afirma em entrevista ao G1, em 2013¹. Em outras editoras, publicou: *Curva do Rio Sujo* (2003), composto por vinte e seis contos que apresentam uma viagem do autor pelas águas de sua memória da infância; *Hotel Hell* (2003), cujo teor aponta selvageria humana no meio urbano; *Sonhos Interrompidos por Guilhotina* (2006), no qual aborda narrativas em que escritores são as personagens principais; *Não Há Nada Lá* (2011), uma tragédia de amor à literatura, com o intuito de mostrar a paixão pelas palavras; *Guia de Ruas sem Saída* (2012), uma mistura de narrativa com histórias em quadrinhos; *Do Fundo do Poço se Vê a Lua* (2010), romance nascido de um projeto denominado “Amores Expressos”, da Editora Companhia das Letras, cujo tema abre espaço para a representação de um mundo em que as identidades estão em crise; e *A Tristeza Extraordinária Do Leopardo-Das-Neves* (2013), que apresenta também uma história cheia de conflitos de identidade, emoldurando personagens em situação caótica a um tempo e espaço não menos depauperados. Além das obras publicadas, participa ativamente do espaço literário paulistano, ora lendo poesias, ora palestrando ou dando entrevistas. Trabalha também como tradutor.

Alguns de seus textos fazem parte de antologias nacionais e estrangeiras, como *Na virada do século - poesia de invenção do Brasil* (2002), organizada por Frederico Barbosa e Claudio Daniel, editada nos EUA (2002), e *Tsé=tsé*, editada na Argentina (2000). De acordo com o escritor e ensaísta Rodrigo Petronio (2002), Terron foi selecionado para a antologia *Na virada do século – poesia de invenção do Brasil*, por retomar “o repertório da *beat generation* e da contracultura para compor uma poesia de apelo visual acentuado e de desarticulação sintática” (Revista trópico UOL, 2002). Com

¹ Disponível em <http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2013/05/26/1511/>. Acesso em 30/08/2013.

a expectativa de centrar-se em seu tempo e reproduzi-lo na literatura, embrenha-se então pela escrita que envolve sintomas da era midiática.

A pesquisadora Beatriz Resende, em seu livro *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI* (2008), aposta um subtítulo falando do escritor Joca Terron – como ela o nomeia – evidenciando o rompimento de tempo e espaço como característica intensa nas escritas deste escritor pós-moderno. Afirma que em 2003, à época da publicação de sua obra *Curva de Rio Sujo*, sua biografia trazia apenas duas informações básicas: que nasceu em Cuiabá e que além de escritor era designer gráfico. Ela afirma que

O resumo biográfico faz sentido por trazer dois elementos que invadem sistematicamente sua prosa: a forte imagística fazendo da escrita uma espécie de gravura em madeira ou metal – e a origem afastada do eixo Rio-São Paulo (para onde acabou se mudando) [...]. (RESENDE, 2008, p. 130).

Notadamente nos contos deste livro, o autor faz um passeio pelo Mato Grosso de sua infância e adolescência, apresentando-o como “espaço de rios (sujos), botecos (sujos) de filmes de faroeste, quintais (sujos) com cobras, caranguejos, pneus velhos e uma amplidão contraditoriamente opressiva” (RESENDE, 1998, p.130). É neste cenário inclemente que circulam as histórias de família, amigos e as mais variadas aventuras e etnias. Entretanto, cabe ressaltar que este olhar para o espaço inóspito, transferiu-se à metrópole que escolheu para morar – São Paulo –, local não menos rude, com uma sutil diferença de rigor nos conflitos, talvez mais severos agora. Observaremos a visão do autor direcionada à metrópole na obra que publicou no mesmo ano, *Hotel Hell* (2003) e três anos depois com o lançamento do livro *Sonhos Interrompidos por Guilhotina* (2006). Segundo Resende, ao lançar o livro em 2006, “Joca Terron já tinha mais do que acertadas as contas com o período de formação” (RESENDE, 2008, p. 131), que inclui dois livros de poemas, dois romances e *Curva de Rio Sujo*, de contos.

Há muito surgem especulações de forma indiscriminada sobre o fim da Literatura ou a impossibilidade de os escritores pós-modernos produzirem uma escrita que valha a pena ser lida. A este respeito, Leyla Perrone-Moisés (2011), em um ensaio nomeado “O Longo Adeus à Literatura”, na Folha de S. Paulo – Ilustríssima -, comenta que a morte da literatura tem sido anunciada há mais de um século e tem se repetido incansavelmente.

Quando se fala do fim da literatura, trata-se de um tipo de literatura: aquela da modernidade. É evidente que algo mudou, e muito, na esfera literária. Os leitores talvez tenham mudado mais que os escritores. As novas gerações não querem mais ler aquilo que os teóricos do século 20 chamavam de Literatura. (PERRONE-MOISÉS, 2011).

Apesar de todas as considerações quanto a este fim, salientamos que o homem está sempre sendo relido na Literatura. O mundo muda, e com ele, certamente a arte. Para a ensaísta, “*boa parte da literatura atual vive da referência àquela que a precedeu*” (PERRONE-MOISÉS, 2011. Grifo nosso), pois vem produzida na forma de intertextualidade, pastiche, alusão, citação, uma escrita que Perrone-Moisés nomeia de subgênero. “Sua própria designação, pós-moderna, a amarra à anterior”, segundo ela. Entretanto, alguns escritores renomados que a produziram são reconhecidos internacionalmente e premiados com o Nobel de Literatura, tais como Mário Vargas Llosa, José Saramago e Gabriel Garcia Márquez. O que nos faz pressupor que há prosperidade na literatura pós-moderna, mesmo essa, denominada de subgênero, por Perrone-Moisés, e rechaçada por tantos críticos atualmente. Entendemos que muitos escritores pós-modernos dialogam sim com o passado ao produzirem uma reescritura dos clássicos à luz do presente, característica que enriquece a escrita. Apesar da crítica tecida por ela, admite que esta Literatura possui grande importância. Afirma ainda, no mesmo artigo, que obviamente não é este o único tema dos escritores atuais.

Por sua vez, Beatriz Rezende avalia de forma positiva as novidades desta era literária, pois há bons escritores surgindo com uma escrita que vem se firmando nas últimas décadas.

Nesta palavra de retórica a que o termo “geração” se viu reduzido, incluem-se também os sobreviventes, aqueles que colocaram a literatura em sintonia com os tempos pós-modernos que se anunciavam, e apresentaram outra dicção com a emergência de novas subjetividades, da tensão entre o local e global, da desterritorialização, da ruptura com os cânones ordenadores vigentes, da absorção de eventuais recursos midiáticos na construção do texto e, sobretudo, na ausência de uma preocupação em garantir barreiras que iam sendo rompidas entre alta cultura e cultura de massa. (RESENDE, 2008, p. 23).

Para ela, os escritores que raiaram nesses tempos pós-modernos têm sim suas qualidades, pois produzem uma literatura robusta, com propostas inovadoras, e observa o fato de que estamos vivendo uma época de grandes momentos na escrita literária.

Elenca vários escritores que despontaram nas últimas décadas, entre eles, Joca Reiners Terron (RESENDE, 2008, p. 23). Esta mesma literatura diferenciada, apontada por Beatriz Resende, é nomeada de “Literatura Exigente”, por Leyla Perrone-Moisés, em ensaio publicado na Folha de S. Paulo, no ano de 2012, na qual a ensaísta também reconhece benefícios. A pesquisadora afirma que

Após ter consolidado uma literatura vendável, de entretenimento, o Brasil vê florescer uma geração de autores que praticam uma "literatura exigente", "de proposta". Herdeira das vanguardas do século 20, a prosa desses autores é marcada pelo ensaísmo, pelas artes plásticas e pela recusa da linearidade narrativa. (PERRONE-MOISÉS, 2012).

São escritores ansiosos por encontrarem formas mais apropriadas de falar ao público do século XXI. Para Perrone-Moisés, eles fazem parte de uma vertente da prosa brasileira bem consolidada. Escritores que não deixam de ter sua importância, pois estão ajustados aos novos tempos, eles “[...] não acreditam na literatura de mensagem, na literatura engajada. Apenas registram, com lucidez e desgosto, o estado lamentável de nossa ‘civilização’.” (PERRONE-MOISÉS, 2012). Nesta mesma esteira, Helena Bonito Pereira (2012) corrobora as reflexões acima, ao publicar um artigo sobre a literatura contemporânea e ressaltar que há “uma linhagem de romances que se pode chamar de tradicional, respeitadas as incontáveis variações que o gênero comportou em mais de dois séculos de existência” (PEREIRA, 2012, p. 5). Para adentrar esse mundo de escritores respeitados, é necessário que se produza um novo romance “tradicional”, “aquele que privilegia enredo cativante, personagens solidamente construídas, tempo e espaço adequados na representação de um mundo verossímil, em linguagem rica em imagens e sugestões” (PEREIRA, 2012, p. 5).

Segundo a pesquisadora Regina Dalcastagnè (2012), “a literatura é um território contestado”, pois para os vários novos escritores, “muito além de estilos e escolhas repertoriais, o que está em jogo é a possibilidade de dizer sobre si e sobre o mundo” (p. 7). A literatura é um território contraditório porque nem sempre bons escritores são reconhecidos pelo mundo literário. Impossível no meio de tantas produções haver tempo para ler e avaliar tudo, como postula Harold Bloom (2010) em sua obra *O Cânone Ocidental*: “Quem lê tem de escolher, pois não há, literalmente, tempo suficiente para ler tudo, mesmo que não se faça nada além disso” (BLOOM, 2010, p. 27). Observamos que alguns escritores conseguem, não sem percalços, conquistar um

espaço no meio literário tão bombardeado de novas produções todos os dias. Para tanto, necessário se faz que se ajustem aos novos tempos, cujo cerne é atingido pela invasão brutal de informações e leituras várias, nascidas com o advento da internet. Como considera Perrone-Moisés (1998),

O desafeto progressivo pela leitura é um fenômeno internacionalmente conhecido. Leitura exige tempo, atenção, concentração, luxos ou esforços que não condizem com a vida cotidiana atual. [...] De fato, para concorrer com os outros meios de comunicação, os livros atuais e futuros precisarão ter mais atrativos do que aqueles ocultos pelas letras. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 180).

Para o leitor de hoje, é necessário mais que apenas uma narrativa de entretenimento, é preciso apresentar-se ao mundo dele de modo que um livro possa ser mais interessante do que tudo que ele venha a encontrar na tela de um computador. Bernardo Carvalho, no ensaio “Em defesa da obra” (2011), publicado pela Revista Piauí (Ed. 62), salienta que “na internet, procuramos o que já conhecemos, ou o que tem algo a ver com o que já conhecemos. Hoje, temos acesso a tudo [...]”. Por isso, é muito provável que as pessoas busquem o mundo virtual por ser mais acessível e fácil de deglutir, uma vez que não toma o tempo e dedicação necessários que demandam a leitura de um livro. Joca Reiners Terron adentra o mundo da Literatura, encontrando este leitor acostumado à vida corrida, à falta de tempo, à necessidade que tem de imagens, no sentido literal da palavra, pois em algumas de suas obras, há a mistura de imagens com narrativa, como poderemos observar no próximo subtítulo. Perrone-Moisés ressalta a necessidade de um novo tipo de escrita, que atraia a atenção dos novos leitores. Percebemos que Terron, como todo bom autor pós-moderno, posiciona-se bem neste mundo, sem meandros, e não deixa a desejar em suas narrativas e poesias, pois trabalha a mazela humana em suas obras, levando o leitor exigente à reflexão.

Não encontramos uma grande quantidade de crítica sobre suas obras, contudo, os ensaios, artigos e resenhas nos quais o autor é citado, em sua maioria tece elogios, como o que podemos observar na enciclopédia online: Itaú Cultural Literatura Brasileira, atualizado em 2013:

No campo da recepção, a obra do escritor tem merecido considerável atenção da imprensa e de certos círculos acadêmicos, bem como dos principais eventos literários do Brasil. Já a crítica comumente situa

sua obra ficcional sob a chancela da "geração 90", termo cunhado pelo escritor Nelson de Oliveira (1966) [...]. (ITAÚ CULTURAL, 2013).

No mesmo site, Terron é enaltecido por caminhar pelas pegadas das tendências inauguradas pela ficção brasileira nos anos 1960 e 1970, “décadas de experimentalismo e de transgressão de cânones, a obra de Joca Terron transita por diferentes gêneros e referências, diluindo as fronteiras entre prosa e poesia” (2013), e como salientaremos, o autor incorpora linguagens variadas, como desenho, fotos de quadros e histórias em quadrinhos. Escreve mobilizando com frequência recursos gráficos, ilustrações, agrupando-os ao texto como elementos narrativos. Corroboramos esta afirmação com um trecho da dissertação de Reuben Cunha da Rocha (2011), na qual interpreta a imaginação crítica no livro *Sonho Interrompido por Guilhotina*, no curso de mestrado na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Rocha (2011, p. 23) afirma que:

As marcas são visíveis, as narrativas de *Sonho interrompido por guilhotina* são mosaicos em que se imbricam ficções, *stills* de filmes, reportagens, personagens saídos da memória pública, citações desviadas, ensaios, entrevistas. Justaposições e dispositivos aglutinadores, campos de conflito entre gêneros, passagens entre sistemas de signos, câmbios de códigos – configurações de linguagens enredadas no elogio da imaginação que é a medula do livro

Portanto, ressaltamos neste trabalho, a importância que as imagens têm nas obras de Terron, pois alinhavam inúmeros tipos de linguagens, fazendo de sua escrita um mosaico. Desde a repercussão da era da informática no cotidiano, a literatura sofreu os reflexos. O ofício do escritor foi repensado, devido à grande quantidade de leituras possíveis nestes tempos, o que alterou o fazer literário. Para Therezinha Barbieri, ser escritor tornou-se profissão hoje. Essa profissionalização reflete na ficção dos anos 80 e 90 com atenção ao público leitor.

A atitude de escândalo das vanguardas modernistas é agora substituída por uma vontade de diálogo com vistas a ampliar o universo de leitores. Não que o escritor, pura e simplesmente tenha sucumbido às facilidades e tentações do mercado. O autor mais exigente andar sempre às turras com ele. (BARBIERI, 2003, p.19).

Afirmamos que Joca Reiners Terron, inscrito no mundo literário desde 1995, vive às turras com sua carreira de escritor. Tanto não sucumbiu às facilidades do

mercado, que compensa a profissão de romancista com diversas atividades em andamento, todas ligadas à Literatura, de alguma forma. Lembramos ainda que Terron estreou como dramaturgo em 2011, ao escrever a peça *Cedo ou Tarde Tudo Morre*. Dirigida por Haroldo Rego, no projeto Nova Dramaturgia Brasileira do SESC, contou com temporadas em Brasília e no Rio de Janeiro. Em 2013, escreveu o roteiro da peça teatral *Bom Retiro 958 Metros*, cujo tema destaca a exclusão social. Permaneceu em cena dez meses. O que nos permite afirmar que é um escritor de vários gêneros (poemas, romances, contos, teatro), adentrando a literatura por diversos ângulos. Desta forma, faz-se um autor bem visto pela sua habilidade em percorrer de um gênero a outro, sem perder a qualidade nos temas e na escrita.

Trabalha ainda como tradutor, como comentamos. Traduziu *Paris não tem fim*, romance do espanhol Enrique Vila-Matas (Cosac Naify), *Pássaros na boca*, de Samanta Schweblin (Benvirá), *Deixa comigo*, de Mario Levrero (Rocco), *Hotéis*, de Maximiliano Barrientos (Rocco), além de poemas de Jim Dodge, Juan José Saer, Roberto Bolaño, Severo Sarduy, José María Panero e Joan Brossa, entre outros. No dia 05 de junho de 2014, aconteceu o lançamento da nova edição do livro *Mary Poppins*, de Pamela Lyndon Travers, traduzido por Terron e ilustrado por Ronaldo Fraga.

Participou das principais feiras e bienais de livros do país, além das feiras de livros de Lisboa (2004) e de Buenos Aires (2006). Foi convidado da 2ª edição da FLIP, Festa Literária Internacional de Parati, em 2004, onde participou da mesa de encerramento, ao lado de Paul Auster, Margaret Atwood, Pierre Michon, Martin Amis e Milton Hatoum.

Desde 2004 é colaborador da Folha de S.Paulo, além de ter contribuído com Playboy, Bravo!, Select, Vogue, McSweeney's, entre muitas outras publicações. Na TV Cultura, foi colaborador do programa Entrelinhas desde o início. Graduado em 1995 pela UNESP - Universidade Estadual Paulista - como designer gráfico especializou-se em projetos editoriais, atendendo desde então empresas como Companhia das Letras, Planeta, Ediouro, Agir e Objetiva, entre outras.

Foi gerente de editoração da Editora do Brasil S/A, tradicional casa especializada em livros didáticos e paradidáticos. Desde 2013 dirige a coleção Otra Língua, dedicada à literatura hispano-americana, para a Editora Rocco, na qual publica autores de sua eleição como César Aira, Pablo Palacio, Horacio Castellanos Moya, Fabián Casas, Guadalupe Nettel, Mario Levrero, Roberto Arlt, Julio Ramón Rybeiro, JR Wilcock, Copi, Julián Herbert e Juan Emar, entre outros. Atuou como coordenador

editorial na produtora cinematográfica RT/Features (SP) entre 2006 e 2012, na qual foi responsável por coleções como Amores Expressos e Quadrinhos Literários (ambas publicadas pela Companhia das Letras). Esteve entre os 70 autores brasileiros convidados à Frankfurt Buchmesse em 2013, ocasião em que o Brasil foi país homenageado.

No mês de maio deste ano (2014), Terron participou de várias mesas de discussão sobre a Literatura Contemporânea na Cidade do México (México) e em Buenos Aires (Argentina), conforme afirma em seu site.

Centrado na agitação dos tempos pós-modernos, Terron vive em dívida constante com o cronômetro. Desenvolve simultaneamente vários projetos, procura dar conta de contratos com editores, frequenta encontros literários de leitura e debates sobre contos, romances e poemas. Situado em meio à abundância de informação, a escassez de tempo pesa sobre sua vida, entretanto, mantém-se vivo no meio literário, respirando o que há de novo, apesar de pisar esse terreno instável da literatura contemporânea.

1.2- OBRAS: ELOGIO À LITERATURA

A obra *Eletroencefalodrama* (1998) inaugura sua vida pelos caminhos da literatura, com pouca repercussão, entretanto, não passa despercebida. O autor se aventura pela forma lírica na primeira publicação, composta de fortes palavras, imagens e formas. Seus poemas apresentam a mutabilidade desta época pós-moderna. Octavio Paz (1982) afirma que poesia “é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza [...]” (PAZ, 1982, p.15). Com este gênero, Terron se insere no meio literário. Uma arte que “só se anima ao contacto de um leitor ou de um ouvinte” (PAZ, 1982, p. 30). *Eletroencefalodrama* é composto de poemas, em geral curtos. O eu-lírico já explicita seu gosto pelas palavras, literatura e livros na primeira poesia: “[...] zelo assim por ser/ livre, aéreo/ um colosso sem crivo./ Quando morrer quero ser/ um livro” (TERRON, 1998, p. 11). Para o eu-lírico, o livro é tão precioso, que deseja se transformar em um, quando morrer. Se levamos em consideração o significado das palavras colosso e crivo, fazemos uma interpretação de que tudo pode ser incorporado à obra. Colosso: algo descomunal, de excepcional valor; crivo: peneira, filtro. A expressão “colosso sem crivo” sugere que o livro é de valor imensurável e que pode tudo, sem crivos, sem

amarras, sem regras que o façam parar. O livro, a literatura é livre. Podemos fazer essa analogia tanto à lírica quanto à ficção nas obras do autor, uma vez que suas narrativas também se fazem do que está à margem. A poética dos desvalidos, dos diferentes. Imagens feitas do que possui de doentio no meio humano. Em alguns momentos, o eu lírico denuncia também seu pessimismo em relação à vida, como observamos no pequeno poema: “a vida é uma doença/ (de nascença)” (TERRON, 2010, p.13). O pessimismo é uma característica que observaremos em outras obras do autor. Há no meio do livro nove páginas destinadas ao poema visual “Constellatio”. Trata-se de uma folha de abacateiro ampliada milhares de vezes, na qual surgem figuras decorrentes da ampliação violenta desta, sem manipulação de ordem tecnológica avançada. Traz também colagens sobre alguns desenhos feitos sob a orientação de Raymond Roussel, o “grande magnetizador dos tempos modernos (segundo Breton). Imagens que nasceram após um encontro de Roussel com o dadaísta Tristan Tzara.” (Informação das notas do livro). Obviamente que, para o poema, a imagem não se faz exatamente apenas do visual. Além de atribuir outros significados, Paz (1982, p 119) designa imagem, “figura real ou irreal que evocamos ou produzimos com a imaginação”, bem como toda forma verbal ou conjunto de frases ditas pelo poeta e que reunidas formam um poema. Trazem em si a pluralidade de significados da palavra. Cada poema composto de imagens – comparações, símiles, metáforas, símbolos, alegorias, mitos – carrega inúmeros significados contrários ou díspares, como notamos em “*quem não/ vê/ que o hálito de/ vênus/ esconde mil/ venenos?*” (TERRON, 1998, p. 28. Grifos do autor). A intertextualidade com a mitologia romana pode abrir espaço para variadas significações. Seria o próprio amor um veneno? Ou a deusa Vênus, que transformou seu amor por Marte em ódio, representaria as relações conturbadas do homem pós-moderno?

Na obra *Eletroencefalodrama*, o eu-lírico também passeia pelas profundezas da metrópole, trazendo uma carga de significados. Oportuniza-nos reconhecer o cotidiano agitado e miscigenado que encontramos na cidade de São Paulo: “[...] sobre o meu corpo/ teus lábios geram cidades/ de falas e sotaques vários” (TERRON, 1998, p. 58) ou “Entre Sol e aço/ cesse-se toda/ noite fácil” (TERRON, 1998, p.69). Suas palavras revelam, através da corporalidade de uma escritura densa, a forte presença do cotidiano nos poemas.

Haroldo de Campos, no ensaio “Poesia e Modernidade” (1997), define a poesia pós-moderna não só como pós-moderna, mas pós-utópica (p. 265). E dessa forma reconhecemos os poemas de Joca Reiners Terron: nada de utopias, o real conta, o

cotidiano, o imediato, os momentos fragmentados de uma vida tão conflituosa quanto presentificada. É a necessidade e a urgência do poema. Corrobora estes comentários seu Poema Chinês: “No centro/ da cidade/ em frente a vitrine/ esfumaçada sob/ o letreiro a palavra/ PASTEL/ tem cheiro.” (TERRON, 1998, p. 84). Sem ilusões, nem fantasias, nem algo que sugira o sentimento nacionalista que idealizava o futuro no período vanguardista: “Ao projeto totalizador da vanguarda, que, no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas possíveis. Ao *princípio-esperança*, voltado para o futuro, sucede o *princípio-realidade*, fundamento ancorado no presente.” (CAMPOS, 1997, p. 268. Grifos do autor). Alguns poemas de Terron possuem elementos que sugerem ruídos da vida pós-moderna, num jogo de palavras e pontuações: “postes são árvores/ sem vida : : hidrantes/ bebedouros pro fogo : : semáforos/ têm três olhos/mas só abrem um/ de cada vez : : não existem/ placas de trânsito/ em braile : :” (TERRON, 1998, p. 17). Tal qual o mal do tempo escasso, encontra-se o homem, que ansiosamente busca o progresso, transformando seu habitat com artificialismos, e esquece-se dos que são diferentes, bem como da brevidade da vida. Os poemas de Terron são ricos em elementos concretos, e ao mesmo tempo, profundamente abstratos, o que comporta interpretações diversas.

No segundo livro do autor, *Animal Anônimo* (2002), insistiu no gênero lírico, e não o diferencia muito de seu primeiro, uma vez que percebemos novamente a escrita densa de Terron que, muitas vezes foge às belas metáforas. Observamos uma linguagem carregada de expressões com possibilidades de provocar asco em seu leitor: “zune a merda / sobre rodas de titânio [...]” (TERRON, 2002, p. 29). Entretanto, conseguimos vislumbrar em outros poemas, trabalhados a fino trato, a sutileza da palavra: “No lábio/ bile e/ um resto de silêncio/ *esse* silêncio / sem alibi.” (TERRON, p.63. Grifo do autor). Para Campos (1997, p. 269), “[...] o presente não conhece senão sínteses provisórias e o único resíduo utópico que nele pode e deve permanecer é a dimensão crítica e dialógica que inere à utopia.” Novamente nos deparamos com essa escrita sem utopias no percurso de Terron. Em entrevista concedida a Rodrigo de Souza Leão (Site: A Garganta da Serpente, 2002) sobre esta obra, o próprio autor comenta: “[...] em se tratando de literatura não deve haver travas, a imaginação deve ir ao espaço sideral. Por exemplo, em meu novo livro, *Animal anônimo* (Ciência do Acidente, 2002), levo o sortilégio a certo lugar distante e próximo ao mesmo tempo.”

não é um
poema
e sim
um rim
ah
não vale
a pena
nem ao
menos
rima [...] (TERRON, 2002, p.39)

Como é próprio do gênero lírico, Terron utiliza-se desta característica para ressignificar as palavras através de suas formas, recurso utilizado por ele em vários poemas de ambas as obras, conferindo consistência aos versos. Paz (1982, p. 20) afirma que um poeta “[...] utiliza, adapta ou imita o fundo comum de sua época – isto é, o estilo de seu tempo -, porém modifica todos esses materiais e realiza uma obra única.” Assim como a *Eneida* (XIX a.C.) não substituiu a *Odisseia* (VIII a.C.), embora sejam épicos e análogos. Cada obra é um objeto único, porque não há uma receita, o criador serve-se de invenções. Ao comentar sobre Dante Alighieri, Ítalo Calvino ressalta que “não podemos admirar a leveza da linguagem se não soubermos admirar igualmente a linguagem dotada de peso.” (CALVINO, 1988, p. 28, *apud* PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 97). Utilizamo-nos, portanto, da explanação de Calvino para ressaltar que, como explicitado acima, podemos extrair suavidade em certos poemas de Terron, mas também somos atingidos inúmeras vezes por uma linguagem carregada de peso. São palavras impregnadas de imagens, cujos significados, não raro, remetem a uma dura crítica ao homem. “Eis a catástrofe de valor endossistêmico:/ imbricamos maquinário e humano,/ a nanotecnologia pode superar alcatra e alma.” (TERRON, 2002, p. 101). Para Campos (1997),

Sem perspectiva utópica, o movimento de vanguarda perde o seu sentido. Nessa acepção, a poesia viável do presente é uma poesia de pós-vanguarda, não porque seja pós-moderna ou antimoderna, mas porque é pós-utópica. [...] a poesia hoje é uma poesia do “agora”. (CAMPOS, 1997, p. 268).

Reconhecemos o homem produto, homem-máquina para a labuta, mas feito de carne e vísceras para a vida. Sem eufemismos, o poeta Terron apresenta o homem com suas necessidades fisiológicas descritas em versos, na posição de animal que é: “a alma

esconde-se/ no intestino grosso, inquieta/ na manhã de inverno.” (TERRON, 2002, p. 19).

Retomando a definição de Octavio Paz, o poema nasceu para ser sentido, degustado, saboreado ao leve voo das palavras, contudo, os poetas da pós-modernidade lançam mão, com mais frequência, das imagens gráficas, uma vez que somos invadidos por todo tipo de informação visual no cotidiano. Um poema não precisa ser cheio de formalidades para se sustentar, pode nascer de grandes temas, como pode originar das pequenas marcas do cotidiano, da vida, da tecnologia. “O mundo do homem é o mundo sentido.” (PAZ, 1998, p. 23). Assim surgiram os poemas de Joca Reiners Terron, que nos atingem carregados de sentido, presentidade e significação.

Nos livros em prosa, o escritor se insere no espaço da ficção sem favorecer qualquer utopia, há certa despreocupação em suavizar as palavras ou mesmo as narrativas. Notamos em suas obras esta característica, conforme nos orienta Dalcastagné (2005) sobre os escritores contemporâneos: “Não há a intenção de consolar ninguém, tampouco de estabelecer verdades definitivas ou lições de vida” (DALCASTAGNÉ, 2005, p. 15). Em algumas delas, trabalha em seu texto “a imprevisibilidade do mundo e as armadilhas do discurso” (DALCASTAGNÉ, 2005, p. 15). Em seus contos ou romances, escancara a dura ou enfadonha realidade através de diferentes tipos de narradores: em primeira ou terceira pessoa; dialoga também com outras artes em seus textos, tais como: a música e o cinema; utiliza-se de muitos gêneros textuais: cartas, cartão-postal, poesias, epígrafes, histórias em quadrinho, odes, depoimentos, diários, orações, citações, enfim, o autor miscigena gêneros vários. Contudo, o próprio escritor, em uma entrevista à época do lançamento de sua última obra, comentou que não gosta de categorizar gêneros quando produz. Escreve apenas, sem se preocupar com classificações.

Com uma escrita rica em imagens, e com imagens ilustrando alguns trechos da obra, Terron registra com lucidez o estado deplorável de personagens marginalizados da nossa sociedade. Ocorrência que podemos notar em várias de suas obras publicadas, como em *Hotel Hell* (2003), no qual constrói uma cidade sobre um cemitério de macacos dentro da metrópole São Paulo. Fabular, porém tão violenta quanto pode ser a verdadeira cidade. As histórias se ambientam neste parque fechado - denominado Hotel Hell – descrito como “um aparelho infernal revolto [...] e desagregando-se em meios-fios desnudos, à maneira de escombros da chacina secular que ali se trava entre concreto

e ar” (TERRON, 2003, p. 110). Local que pessoas comuns frequentam para vivenciar o mundo do crime, ora praticando-o, ora assistindo.

O Hotel Hell sobranceia o inferno, dominante, do fastígio das escarpas. E quem o alcança, como quem vinga a rampa de um odioso circo, justifica todos os exageros descritivos que fazem parte deste parque temático região privilegiada, onde o Bispo Secreto armou a sua mais portentosa oficina. (TERRON, 2003, p. 110).

De certa forma, os criminosos que cometem seus delitos impunemente neste ambiente, justificam suas atitudes monstruosas com o fato de viverem na “paragem horrendíssima do centro da cidade, expandida em asfalto ondulante – enormes emaranhados de vielas onde campeia a sociedade rude [...]” (TERRON, 2003, p. 111), local propício a todo tipo de selvageria. Um pai amoroso que observa a filha no *playground*, pode tornar-se um criminoso no outro lado da cidade. Nas narrativas, notamos que o escritor traz ao leitor a reflexão de que numa megalópole tudo pode acontecer. O tempo é escasso, vive-se o momento presente. Não há lugar para memórias ou planos futuros num mundo bestializado. O espaço se apresenta tal qual uma selva de concreto cujas personagens vivem de maneira animalizada – animais homens e homens animais -, condição que assumem neste local rodeado de ferro e cimento, e carregado de violência e selvageria. Algumas personagens assumem formas animais de macacos, ratos, baratas falantes e répteis, e suas distrações são: caçar motoboys, atropelar pessoas ou sequestrar e violentar crianças:

O Mongo viu o motorista da perua escolar levando a menina até a porta. Tocou a campainha. A fumacinha do escapamento, chave no contato. VRUM: no retrovisor, o paraíso, doze ninfetinhas de 12, aos berros – *só pra mim* – ele disse. À toda na marginal. O néon do Hotel Hell. VRUUM. Pra dentro. SEM CHORO. Nem cerimônias. O Mongo fode uma por uma. (TERRON, 2003, p. 48. Grifos do autor).

Sem meias palavras, o narrador traz à tona toda monstruosidade ao arrancar as máscaras dos habitantes ou visitantes do mundo do Hotel Hell, anula as possibilidades de bondade ou civilidade humana.

Segundo Mikhail Bakhtin (2010, p.211), “Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo.” Em *Hotel Hell*, o espaço está em consonância com as personagens, pois o próprio nome do hotel - Hell - é uma alusão ao inferno, uma vez que em inglês é essa a tradução; e com um vocabulário

por vezes chulo, as histórias desnudam a pior faceta do ser humano: a crueldade, a vileza humana. Já o tempo nas narrativas está posto de forma desordenada, de maneira que, ao contrário de tantas obras não-lineares, impossibilita-nos uma organização cronológica ou de qualquer aspecto lógico ao final deste. Ainda assim, ressaltamos que este tempo descompassado enche o espaço de sentido, pois tal qual a desordem deste, estão as personagens que compõem as narrativas. A obra traz na epígrafe uma advertência sobre essa desorganização, com um trecho de “Hamlet”, de William Shakespeare: “Nosso tempo está desnordeado, Maldita sina/ Que me fez nascer um dia pra consertá-lo”. A divisão do livro é feita em três capítulos, que também trazem nos títulos a enunciação deste tempo desarranjado: 1- Princípio por fim; 2- Sem começo, nem desfecho; 3- Fim, desde o início. Observamos o caos cronológico em quaisquer partes do livro, que vêm em sua maioria, narradas em primeira pessoa. A desordem cronológica é encontrada, por exemplo, nas descrições de suicídios, narradas pelos próprios suicidas: “Me matei ontem à noite. Uma montanha de dívidas, um enteado chato, mulher com TPM intratável me levaram à tal saída das portas dos fundos, sempre aberta aos nossos problemas” (TERRON, 2003, p. 47). As personagens atribuem-se poderes de narrar mesmo depois de mortas, como se quisessem explicar seu delito, ou mesmo, atingir o leitor com toda violência que reside numa megalópole: “A bala passa através de meu coração, fura as páginas deste livro e te atinge, leitor. Pode morrer, agora. Do meu coração para o teu, psiu, quietinho. Morre, pode morrer. Isso. Adeus” (TERRON, 2003, p. 91). É evidente na obra o movimento brusco da cidade, bem como o tempo insuficiente e desconcertado: “Escassez e excesso são palavras parecidas e não alcanço o sentido disto” (TERRON, 2003, p.115). Gente demais, tempo de menos na selva de pedra. Para quem se aventura nestas páginas, resta-lhe preencher os acontecimentos que deixam lacunas no tempo descompassado e no espaço que transpira à selvageria. Fragmentação, capítulos curtos, histórias quebradas aguardam o leitor no mundo selvagem de Hotel Hell. Sobre a escrita hoje, Adriano Quadrado (2006) comenta que

Tal qual o homem pós-moderno, a metrópole retratada na nova literatura é complexa, fragmentada, paradoxal. Aparece nos textos em cenas rápidas, em *settings* por onde desfilam personagens igualmente quebradiços e contraditórios, na sucessão apressada de fachadas, a casca exterior da metrópole e única camada que os olhos podem alcançar. (QUADRADO, 2006, p. 85. Grifo do autor).

O espaço e o tempo também se apresentam fortemente relacionados às personagens na obra *Curva de Rio Sujo* (2003), na qual Terron apresenta vários contos sobre episódios que incidem às margens de um rio no Mato Grosso, estado em que nasceu. Nesta obra, publicada também em Portugal, percebemos que o autor se vale do ditado popular trazido como epígrafe do livro, “Curva de rio sujo só junta tranqueira.”, analogia perfeita para a memória, utilizada para compor suas narrativas. Podemos notar o quanto é vivo esse rio para o narrador ao rememorar acontecimentos trágicos, como em “Escafandro hipotecado às traíras”: “Eu enfio o pé na correnteza, e um torvelinho se forma em volta de meus dedos. A pele até muda de cor. [...] Tem um vento gelado nesta curva de rio, além de troncos e galhos. Foi aqui que o primo desapareceu.” (TERRON, 2013, p. 41). Pesarosamente relembra as vezes que um homem com escafandro mergulhou por quatro dias em busca do primo desaparecido, até encontrá-lo morto.

No conto “Cachorrismo”, um pederasta vai alimentar os cães, mas no espaço ermo se aproveita para cometer incesto forçando as sobrinhas ao sexo. Paradoxalmente o cão, animal irracional, ganha voz na narrativa e faz julgamentos sobre as atitudes humanas, sugerindo que o homem, que se pretende racional, muitas vezes, age de forma monstruosa, causando repulsa a qualquer ser que observa a cena:

[...] e as compele contra seu corpo disforme, pobres seres indefesos sob aquela tempestade de espúrios, “não, não titio”, não querem, mas ele expõe o púbis em cicatriz e violenta as mãozinhas a tocá-lo em vez de nos trazer ração, em vez de nos alimentar, em vez de nos saciar a sede, criatura humana com vicissitudes humanas demais. (TERRON, 2003, p. 43-44).

As atitudes são mesmo humanas demais, como pontua o cão narrador. Compele-nos a refletir sobre a monstruosidade inerente ao Homem. Dá-nos ciência de que algo de mau, com maior ou menor intensidade, é próprio do ser humano. O cão, que deveria ser alimentado pelo homem, emite juízo de valor sobre este. Sobrepuja a razão do homem, invertendo papéis. Tira-nos de nossa zona de conforto, mexe com o que há de instintivo em nós, qualificados como seres racionais, observados e julgados por um animal irracional. Ao comentar sobre esta obra, Beatriz Resende (2008), enfatiza que

[...] o livro é repleto de certas sentimentalidades, memórias, impressões da infância passada em quintais, próximo ao rio, céu amplo por cima e religiosidade à volta, aspereza germânica misturando-se a sangue bororo. Só que essas marcas dos primeiros anos de vida, na primeira parte, ou do passado recente, na segunda e

melhor parte, são viradas pelo avesso, de forma a mostrar as entranhas, a parte estranha e feia de que somos feitos. Afinal, o coração, mesmo o humano, é uma víscera. (RESENDE, 2008, p. 130).

A primeira parte da obra *Curva de Rio Sujo* apresenta uma mescla de narrativas de tempos remotos da infância. Na segunda parte do livro, faz emergir episódios em que “a memória distorcida é a estranheza dominante nas narrativas fragmentadas dos últimos momentos do texto” (RESENDE, 2008, p.131). Em “Apneia pro mergulho dos monstros”, o narrador entrelaça temas como sexo, religião e amor paterno, causando no leitor certo desconforto, pois de forma poética, faz uma miscelânea de palavras que assusta, mas atrai: “Durante a noite, sonho sempre com Jesus Cristinho. Tem vez que ele é moça, às vezes um rapaz, tem noite que é velho, mas é sempre macio e sedoso. Tem vez que ele também é minha filha” (TERRON, 2003, p. 46). O mesmo narrador simula uma masturbação com o crucifixo em uma das mãos e comenta que Jesus salta do crucifixo e retribui os carinhos. Numa escrita recheada de atitudes doentias que salta aos olhos do leitor com uma força inegável, causando, não raro, repúdio, proporciona uma viagem que parte das responsabilidades de pai, perpassa pela heresia e sugere incesto. O pai viúvo e cristão, que no início do texto se apresenta preocupado em batizar a filha, porque deixar criança pagã é pecado, torna-se monstruoso ao se desmascarar, como notamos no excerto em que fala da filha: “Então ela deita nesta cama, me implorando abrigo e eu enfim aliso sua pele fria e reconheço Jesus Cristo com meus dedos” (TERRON, 2003, p. 48). No mesmo conto, o narrador diz ter visto uma cobra, na noite em que a filha nasceu e a mulher morreu: “Parecia olhar de gente, o daquela cobra” (TERRON, 2003, p. 47). Comenta sobre o riso de escárnio dos soldados que vieram doar sangue à esposa dele, que estava à beira da morte, aludindo o riso de escárnio e o olhar da serpente à possível traição da mulher. Como o discurso é uma forma de poder, o narrador sente-se à vontade para acusar de traição a falecida esposa, como se isso o isentasse dos crimes que comete cotidianamente.

No conto “Aleluias suicidas deixam asas em Amambaí”, o narrador em primeira pessoa se compadece do primo Gordo que pratica zoofilia com as galinhas. O único incômodo é o fato de as galinhas morrerem após terem sido violentadas pelo menino. Prejuízo. E conclui que é hora de o Gordo “experimentar um bicho maior” (TERRON, 2003, p. 52). A narrativa deixa o leitor suspenso e refletindo sobre a doença sem cura que assola a tantos: a bestialidade humana.

O narrador do conto “O deus dos batráquios” se aventura a contar a história de ódio entre seus avós que viveram cinquenta anos de horror juntos, ligados por um casamento que nasceu para não dar certo, e em sua visão: “As convenções são o cancro do mundo” (TERRON, 2003, p.74). Este conto nos permite refletir sobre as regras sociais a que nos adequamos para não corrermos o risco de viver à margem, ou de sermos vistos como estrangeiros, num mundo no qual pessoas cumprem as normas ditadas pela sociedade o tempo todo para serem aceitas em seu meio. Certamente uma das razões pelas quais os avós do narrador viveram juntos por todos esses anos foi a necessidade de se enquadrar às convenções sociais. Sabemos que a literatura não transporta a realidade para o texto, mas a encena, apropria-se de imagens, como bem observamos neste e em tantos outros contos do autor.

Apesar de toda dureza nas histórias, notamos em sua escrita nuances de poeticidade: “Não há sentido algum na vida, por isso os fantasmas sofrem. Eles anseiam por sentido. Eu adormeço, mas não tenho sonhos” (TERRON, 2003, p. 72). E em “As gotas explodindo no asfalto da ponte eram pequenos sóis morrendo junto comigo e o final da tarde então parecia apenas o fim de tudo e não mais o monstro ensolarado e infinito de outras vezes” (TERRON, 2003, p. 38). Essas pinceladas de lirismo sugerem que ele não está imunizado contra a sedução de belas palavras, evidenciando assim certa sensibilidade na escrita, apesar de às vezes passar a impressão de pura austeridade, como pondera Beatriz Resende (2008, p. 130) sobre o escritor Terron: “tem mais cara de baterista de conjunto *heavy metal* do que de escritor. E parece fazer questão de confirmar seu jeitão de mau quando escreve textos”, como os abordados neste trabalho. Todas as narrativas são ambientadas à margem no rio sujo, como já afirmamos, o que nos dá a dimensão da sujidade humana que desponta sob os olhos do leitor a cada conto lido.

A obra *Não Há Nada Lá*, publicada em sua editora independente no ano de 2001, alcançou reconhecimento após ter sido reeditada pela Companhia das Letras em 2011, recebendo o Prêmio Redescoberta da Literatura Brasileira da Revista Cult. A narrativa introduz o leitor em uma viagem que o leva a presenciar encontros improváveis de grandes nomes como Fernando Pessoa e o Mago “Alistério” Crowley; Torquato Neto e Jamie Hendrix; Isidore Ducasse e Charles Baudelaire; Arthur Rimbaud e Gui-O-Guri (Billy the Kid); Raymond Russel e o Papa Pio XI; e até mesmo Lúcia, uma das três crianças que presenciou a aparição de Nossa Senhora de Fátima. Os encontros ocorrem, tendo como referência um livro mágico que surge no início da

narrativa. Num enredo bem elaborado, o autor se utiliza de um meio pouco comum em romances. Em sua estrutura, introduz esses encontros em cada capítulo, retomando-os em sequência em outros capítulos e assim sucessivamente. Sai do corriqueiro também ao paginar o romance de trás para frente, iniciando pela página 154, e ao enumerar os capítulos, que se iniciam pelo número 48. Terron mistura gêneros textuais nesta obra, como a carta que Roussel envia a um amigo; máximas, como a que abre um dos capítulos sobre Lúcia: “O Universo é um imenso livro.” de Moyiddin Ibn-Arabi (TERRON, 2011, p. 19); e até algumas escritas que vão se esvaindo, como se tivessem sido borradas pelo próprio tempo. Embora narrativa pareça fazer-nos imaginar esses encontros, na verdade a grande protagonista da história é a literatura, pois fala de uma tragédia de amor às palavras. Em diversos momentos nos alerta sobre o perigo do fim dos livros, do apocalipse da literatura: “Pergunto-me como seria a morte do livro. Diga, como morrem os objetos perfeitos?” (TERRON, 2011, p. 153). As personagens, contudo, estão ligadas a tempos diferentes e o espaço é o da literatura, por isso os possíveis encontros de escritores com outros nomes que fizeram parte da história do mundo. Ao comentar sobre o romance *Não Há Nada Lá*, Cristóvão Tezza (2002), escritor e ensaísta brasileiro, ressalta que “Há uma graça que percorre o livro, fruto do cruzamento entre as situações surreais e o tom formal do narrador, de onde emerge por contraste uma hilaridade paródica”. Para ele, o escritor Terron escreve esta obra rompendo convenções, como quem brinca com as palavras, sem se ferir, cumprindo com sua função de escritor dos nossos tempos. Notamos esta característica que Tezza destaca, em vários trechos da obra, como na carta que Raymond Russel envia ao amigo e confessor Dr. Pedro Janet, contando sobre a visita que recebera do Papa Pio XI:

Sua Santidade despiu-se em minha frente, sem pudicícia nenhuma, mergulhando na banheira de que disponho na sala de banhos. Para minha enorme surpresa, observei que Sua Santidade tinha os contornos femininos, diria até que excessivamente femininos, e não pude conter minha excitação, esperando para responder às suas provocações assim que saísse da água. (TERRON, 2011, p. 76. Grifos do autor).

Neste capítulo, os dois cedem às tentações carnis, como comenta uma personagem: “[...] Após o banho, o Santo Padre e Roussel entregaram-se aos horrores libidinosos dos invertidos [...]” (TERRON, 2011, p. 77). Contrariando qualquer tipo de convenção de cunho religioso, o narrador não apenas despe Sua Santidade, o Papa Pio

XI, como também desnuda a relação entre a igreja e seus adeptos. O autor utiliza-se de um narrador delirante para criticar ferrenhamente os caminhos sinuosos de alguns religiosos. Descrição de um encontro improvável que beira o grotesco. Assim como Bakhtin (2010) interpreta o grotesco em Rabelais, fazemos uma analogia ao encontro de Pio XI com Roussel, pois o narrador “não rompe apenas os laços tradicionais e elimina as camadas intermediárias ideais, ele revela a proximidade rude e direta daquilo que as pessoas separam por meio da mentira e do farisaísmo” (BAKHTIN, 2010, p. 284). Entretanto, longe de se valer de trapaceiros, bobos, bufões, como fez Rabelais, o autor deste romance revela o grotesco por meio de uma personagem que representa o supremo poder do Vaticano, Sua Santidade. Reiteramos ainda que esta é apenas uma das tantas referências à religião que faz o escritor. Resta ao leitor enxergar nas entrelinhas o que não permanece exposto, uma vez que o autor evidencia na obra um olhar crítico sobre assuntos polêmicos, como assevera Tezza sobre a obra:

O que se destaca no livro é o fato de que, mantendo-se fiel à exploração da experiência, Terron não se perde nela e, de fato, não abdica de um eixo a partir do qual todo o resto ganha substância. E, como toda boa literatura, mesmo quando imatura, ele nos diz menos sobre o seu assunto e muito mais sobre a diferença do seu olhar. (TEZZA, 2002).

A forma do romance *Não Há Nada Lá*, causa estranheza, e o enredo que o autor Joca Reiners Terron cria na obra, leva-nos a afirmar que também nos chega com certa surpresa, posto que se utiliza de grandes nomes, alguns da literatura, para nos permitir imaginar encontros que culminam na trama por um labirinto de acontecimentos incomuns, os quais sugerem conduzir o mundo da literatura ao Apocalipse. O escritor se aventura pela intertextualidade com a Bíblia, fazendo uma releitura e ressignificação do livro Apocalipse, precisamente do capítulo cinco, cujo teor trata de um livro de sete selos, que somente o Cordeiro de Deus seria capaz de abri-lo. Faz também menção à besta que subiu do mar, “que tinha sete cabeças e dez chifres, e sobre os seus chifres dez diademas, e sobre suas cabeças um nome de blasfêmia” (BÍBLIA SAGRADA, Apocalipse, cap. 13, p. 278). Parafraseando a Bíblia, descreve:

[...] A mulher tinha sete cabeças que eram sete montes e sete reis, dos quais cinco já haviam despencado, e ostentava dez chifres sobre a testa, montada sobre uma manta alvejada de pedras e grafada com palavras esquecidas [...] (TERRON, 2011, p.112).

Levando-se em conta o temor com que é tratado o tema do último livro bíblico - o fim do mundo – por muitos que foram educados sob os preceitos religiosos cristãos, Terron trabalha o assunto de forma surpreendente. Utiliza-se de um texto sagrado, trazendo à tona um perigo que, no cerne desta narrativa, é ainda maior que o próprio fim do mundo anunciado no Apocalipse. Vale-se também da história dos três irmãos a quem foi revelado o segredo de Fátima - em particular, Lúcia - acontecimento cultuado pela igreja católica. O autor utiliza-se de intertextualidade nesta obra e em várias outras, na ânsia de revisitar o passado, de diminuir o espaço que nos separa de outros tempos. Sobre este tema, Linda Hutcheon (1991) considera que

A intertextualidade pós-moderna é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto. [...] Ele usa e abusa desses ecos intertextuais, inserindo as poderosas alusões de tais ecos e depois subvertendo esse poder por meio da ironia. (HUTCHEON, 1991, p. 157).

Notamos que o escritor emprega a ironia ao fazer a intertextualidade com a história de Lúcia e Fátima, pois cria uma personagem que assusta a menina, deixando-a na dúvida se irá mesmo ao encontro da Santa. Quanto ao Apocalipse, no lugar da besta, surge uma mulher que carrega uma manta com palavras esquecidas, que tanto poderiam ser palavras em desuso na língua, como a própria literatura, que na concepção do narrador, estaria se esvaindo. Por meio de personagens tipificadas, faz das convenções sociais um mundo caricato.

Leyla Perrone-Moisés também explana sobre as intertextualidades no mundo contemporâneo, em sua obra *Altas Literaturas* (1998). Salienta que “dentre as peculiaridades desses escritores-críticos modernos, nota-se seu apego a textos religiosos e místicos [...] a Bíblia em particular.” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 77), e ressalta que o passeio dos escritores para fora do cânone europeu anuncia o descentramento pós-moderno. Condição do escritor Joca Reiners Terron, que despontou na pós-modernidade e, aos poucos, está adentrando o mundo literário com obras que não passam despercebidas aos que as leem. Observamos que este romance foi publicado originalmente pela Editora Ciência do Acidente, em 2001, e republicada em 2011 pela Companhia das Letras, após o autor ter vencido o prêmio Machado de Assis com a obra *Do Fundo do Poço se Vê a Lua*, na categoria de melhor romance, em 2010.

Em um conto que faz parte da obra *Sonho Interrompido por Guilhotina* (2006), percebemos novamente o flerte de Terron com a Bíblia. Parafrazeia a história da transformação da água em vinho feita por Jesus num casamento, de modo inusitado. Destarte, podemos assegurar que Terron sofreu grande influência deste livro tanto quanto de outros clássicos, pois, não raro faz referência à mitologia e a autores renomados do passado, como Proust, Joyce, Pessoa, Kafka. Alude a temas clássicos, como o Duplo, em especial o de Edgar Allan Poe, ou mesmo à animalidade humana, seguindo a ideia do pensador judeu-americano Ernest Beckett (1924-1974). Certamente o diálogo com os grandes nomes da literatura engrandece a escrita do autor, conferindo-lhe um caminho literário recheado de narrativas nas quais detectamos a “relação do texto com outros textos, nas referências cruzadas, intratextuais e intertextuais” (BARBIERI, 2003, p. 15), característica que o coloca na posição de escritor-leitor. Neste quesito, podemos afirmar que Terron não foge à luta por seu espaço no mundo da literatura. Ressaltamos que Italo Calvino (1993, p. 11) pondera que um bom livro é aquele que chega ao leitor trazendo consigo as marcas das leituras do passado, “e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram [...]”.

Sonho Interrompido por Guilhotina (2006) é uma obra que apresenta um quase-romance, composto de dezesseis narrativas repletas de odes, citações, cartas, entrevistas, depoimentos, diários, orações e outros gêneros. Narrativas mescladas com algumas imagens, o que nos remete a Therezinha Barbieri (2003), ao afirmar que

A co-ocorrência e a concorrência de uma multiplicidade de discursos estimulam a literatura a entrar em comércio com outros sistemas semióticos, aumentando o grau de hibridismo da narrativa ficcional. [...] Os ficcionistas contemporâneos, respirando espetáculo por toda parte, movendo-se por entre as redes de diversos sistemas semiológicos, expostos à ação do rádio, cinema, televisão, jornal, revistas, cartazes, anúncios etc., apuram o timbre da voz literária. (BARBIERI, 2003, p. 20-21)

Devido à relação com seu próprio tempo, é evidente no autor, a miscigenação de gêneros e novas mídias. Observamos ainda nesta obra, uma homenagem a autores literários cultuados por Joca Reiners Terron, que caíram no anonimato ou foram esquecidos por seus leitores ou, ainda, se fizeram esquecer por terem desaparecido do mundo da escrita. No primeiro texto do livro, “De escritores e escorpiões”, em forma de diário, o narrador faz intertextualidade com a fábula “O Sapo e o Escorpião”, de Esopo:

O escritor encontra-se sob o signo de escorpião: é de sua natureza assassinar o leitor que o carrega, feito o sapo na grande travessia da fábula de Esopo. O escritor é o escorpião assassino, o leitor é o cego e o sapo confiantes. O rio e a rua em que ambos se afogam é a literatura. (TERRON, 2006, p. 12).

Para ele, o escritor é uma espécie de escorpião que segue mesmo sua natureza, pois pode trazer à luz ou não o seu leitor. Talvez lhe abra os olhos para a vida ou o mate, pois o próprio “escritor contemporâneo foi abandonado pelo seu outro, por seu *doppelganger*. O escritor olhou fundo no abismo dos olhos de seu *alter ego*, o leitor, e o abismo devolveu sua mirada” (TERRON, 2006, p. 172. Grifos do autor). Para tanto, o autor põe o leitor cego em uma rua de cidade grande, pronto para atravessar e ser atropelado. Espaço cheio de perigos, assim como afirma viver o escritor e o leitor. Partindo desse pressuposto, entendemos que tanto o leitor quanto o escritor podem matar um ao outro. Notamos neste conto, certa desesperança quanto à Literatura, posto que “[...] O escritor não faz mais sentido num mundo onde a regra é a desumanização do humano” (TERRON, 2006, p.172). Os narradores de alguns contos dessa obra aludem a escritores que caíram no anonimato porque não encontraram seu outro no leitor. Ou o leitor não encontrou seu outro neles. “O escritor afunda no rio da grande travessia da fábula de Esopo vendo o corpo do leitor se distanciar até desaparecer por completo” (TERRON, 2006, p.172). Relembrando alguns escritores que se distanciaram de seu público por problemas diversos, o narrador comenta que “o escritor contemporâneo é triste pois sabe que não há mais futuro. Talvez o livro sobreviva ao tempo, mas a literatura, ah, a literatura não sobreviverá.” E ainda salienta que “[...] o leitor é uma entidade que pede para ser enganada; quem abre um livro não o faz impunemente.” (TERRON, 2006, p. 176). O leitor é o receptor que abre seu livro e adentra nele sentindo medo de ladrões imaginários, mas ele vive um medo real. Viaja por espaços desconhecidos recriados em sua imaginação, proporcionando-lhe a sensação de estar, ser e viver o que está diante de seus olhos. Acreditamos, portanto, encontrar na escrita de Terron, um valor das grandes obras apontado por Perrone-Moisés, em seu livro *Altas Literaturas* (1998), a “Intensidade”, o que não é uma “mera questão de técnica, está indissolivelmente ligada ao sentido comunicado, e deve existir no emissor para que chegue ao receptor” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 159). A “Intensidade” é o que produz efeito psicológico no leitor através do texto. Um depende do outro para haver uma comunicação. Ambos estão intrinsecamente ligados, e quando a escrita possui a característica “Intensidade”, essa relação permanece ainda mais forte.

No conto “A flor de nenhum buquê”, conhecemos um protagonista que vai tentar a vida na cidade grande. À espera de sua amada Esperança, quer recebê-la com flores, porém quando ela chega, não consegue encontrar floriculturas abertas perto de onde mora, nos arredores de um cemitério. Recebe a namorada com certo desalento, pois não tem flores para recepcioná-la. Dois quarteirões andados e ouvem estampidos de tiros. Veem, então, o corpo de um estranho boiando no canal, com o rosto desfigurado pelas balas, “uma massa disforme de rosa gálica, de rosa canina depois da autópsia em camadas de epiderme” (TERRON, 2006, p. 23). Durante o tempo em que o protagonista caminha pela cidade, depara-se com a fuligem no ar e a tristeza cinzenta que lhe assoma “[...] e a fuligem dos dias deixa algo no ar, além de alergias. Infelicidade venal, talvez. Ou apenas tristeza” (TERRON, 2006, p. 19). Ele fez das calçadas do cemitério, seu trajeto diário para o trabalho. O espaço que soa à morte remete à situação do protagonista que vê a cidade grande tragando sua esperança de uma vida tranquila e confortável ao lado da amada. Observamos a relação espaço-personagem continuamente ligada por um fio de desesperança e desalento, pois tudo o que ele planejava, sabia impossível, como observamos no excerto: “Mas não passavam de conjecturas, quimeras que nunca se realizariam, já que nada parecia dar certo para mim nesta maldita cidade. Não me restava outra saída a não ser sonhar e esperar.” (TERRON, 2006, p. 20). E num entrelaçar contínuo entre o tempo-espaço, seguem os outros textos dessa obra. O que sugere que Terron escreve com estilo próprio, em histórias repletas de imagens, nas quais as personagens estão intimamente ligadas ao ambiente e ao tempo, de modo que se amalgamam a eles. Beatriz Resende (2008, p. 132) comenta que nesta obra

permanece um desfazimento do espaço, mas predomina uma certa *trip* atemporal, um atravessar tempos de outros gostos e outras escritas, de repertórios diversos criados em espaços e tempos inacabados ou, ostensivamente, deslocados.

Embora a pesquisadora assegure esse tipo de espaço, ressaltamos que, como foi observado anteriormente, o desfazimento a que ela se refere, o rompimento no espaço ocorre de forma que não diminua a importância da relação personagem-espaço, uma vez que as personagens são inseridas sempre num ambiente que lhes cabem, tão despedaçado quanto suas esperanças. Resende (2008) afirma ainda que a imagem e o trabalho gráfico continuam seduzindo o escritor, “a ponto de inserir na obra fotos devidamente desrealizadas ou grafismos” (RESENDE, 2008, p. 132), característica que

observamos também em outras obras dele, como em *Não Há Nada Lá, Guia de Ruas sem Saída* e em seus livros de poesia. Sobre o livro *Sonho Interrompido por Guilhotina*, Beatriz Resende conclui:

[...] percebemos que o que torna esses sonhos, material especial dentro da produção literária contemporânea não é apenas a fantástica erudição de Joca Terron, nem sua vivência antenada do cinema e de outras mídias contemporâneas. Não é o conhecimento da teoria e da crítica literárias tanto quanto dos textos brasileiros, latino-americanos e de língua inglesa. O especial está na consciência artística de escrever *after the great divide*, [...] acompanhado da recusa de determinadas apropriações do momento pós-moderno ao hermetismo erudito do moderno. (RESENDE, 2008, p. 134. Grifo da autora.).

Apesar da dúvida quanto ao fim da literatura, do sentido ainda possível do literário, lamentado pelo narrador de “De escorpiões e escritores”, esse continua a escrever, alimentando a expectativa de que algo possa um dia mudar este quadro de desilusão: “Ao escritor contemporâneo somente resta sua fé animal a orientá-lo sem esperança nem temor, a fé animal que o preserva da demência e o escraviza à vida” (TERRON, 2006, p.176).

Dois contos da obra *Sonho Interrompido por Guilhotina* - “Gordas Levitando” e “Monsieur Xavier no Cabaret Voltaire” - foram cuidadosamente inseridos no livro *Geração 90: Os Transgressores* (2003), organizado por Nelson Oliveira. Constitui-se de uma antologia de prosadores iniciados na década de 90, caracterizados como transgressores. Para o organizador desta obra, os prosadores escolhidos possuem em comum, além de terem estreado na década de 1990, características em sua escrita como: o *nonsense*, a ironia, a insanidade, a fragmentação lírica, o fluxo de consciência, as divagações cínicas e rancorosas, a delicadeza do absurdo, o gosto pela prosa mal comportada e o desprezo pelo discurso linear (OLIVEIRA, 2003, p. 09-10). Fazem uso também de recursos estilísticos e gráficos que têm como finalidade incomodar o leitor. O humor negro utilizado, por vezes, em vários contos desta geração são complementos que mantêm em coesão todos os elementos do texto (OLIVEIRA, 2003, p. 15). É evidente em muitos contos da obra *Sonho Interrompido por Guilhotina*, várias das características apontadas por Oliveira, inclusive a utilização de recursos gráficos e o humor negro que ele comenta. Podemos observar isso nos excertos: “Quem mesmo disse que merda quando escrita não fede?” (TERRON, 2006, p. 31), ou em “ - Meu

próximo livro terá a seguinte epígrafe: ‘Poeta, não presenteie seu livro; destrua-o você mesmo.’” (TERRON, 2006, p. 140).

Em 2011, nasce a pequena novela *Guia de Ruas sem Saída*, fruto de uma bolsa da Petrobrás de fomento à criação literária. Num misto de narrativa e história em quadrinhos sem falas, ilustrada por André Ducci, inicia-se da forma mais tradicional possível: “Era uma vez. E fim. Queria começar a história dessa maneira. Mas não. Existem outras coisas entre esses dois extremos. Por exemplo: as mãos” (TERRON, 2011, p. 7). Entretanto, com o desenrolar da narrativa, percebemos uma história narrada por dois personagens diferentes. Em dado momento a história é interrompida por desenhos que dão continuidade à mesma, uma vez que são as lembranças dos narradores. E assim sucessivamente. Uma maneira de ofertar ao leitor as lembranças e a visão da personagem em forma de desenho, que se desenrolam por 135 páginas, pouco mais da metade do livro. Sobre a literatura das últimas décadas, Therezinha Barbieri (2005, p. 110) comenta que “A apropriação de expedientes dos meios audiovisuais por parte da ficção literária visa a uma ligação quase instantânea com o leitor, ao mesmo tempo que deseja desintoxicá-lo da overdose diária de mensagens sígnicas”. É o que ocorre nesta e em outras obras de Terron, nas quais ele se utiliza de meios visuais em meio às narrativas ou mesmo mesclando-os aos poemas.

Nos momentos de narrativa em prosa, na novela *Guia de Ruas Sem Saída*, um dos narradores expõe a sua triste condição de ex-alcoólatra que hipotecou a casa para comprar um fígado. Em um país muito distante, cuja língua desconhece, encontra-se em um hospital de aspecto desagradável, povoado por moscas. Aguarda transplante, negociara o fígado pela *internet*. Com um discurso de quem está à beira da morte, relembra sua vida de ébrio incurável que foi, e atribui à esposa alguns pensamentos: “Evito meu próprio pensamento em busca de adivinhar o que ela pensa. Melhor encher a cabeça com ideias dela, com esperanças dela.” (TERRON, 2011, p. 87). Suspeitando que a esposa provavelmente voltará para casa com uma urna de cinzas dele no colo, lembra que a mulher sempre dissera ser ele um “buraco negro”, pois destruíra tudo em troca de um gole. “[...] Depois engoli a própria casa. Por esse motivo nossos filhos não estão aqui. Engoli o lugar onde eles passaram a infância. Sou um buraco negro, um devorador de planetas. Bebi toda a Via Láctea [...]” (TERRON, 2011, p. 88. Grifos do autor). Numa certa pretensão de mostrar-se arrependido, tenta seduzir seu leitor. Como desdenhar das palavras de um narrador em estado terminal de uma doença? Sugere preocupação com o futuro da esposa, apesar da vida desregrada que levava sem nunca

ter valorizado a família. Todo discurso pode ser perigosamente falho, pois muitos narradores

[...] tentam impor seu olhar sobre o mundo, mas se enganam, são enganados, se enroscam nas palavras e tombam diante de moinhos de vento. Seres declaradamente ficcionais, eles não nos servem como modelos. Por mais que se esforcem, acabam exibindo seus fracassos, suas dúvidas, seus eventuais sucessos [...]. (DALCASTAGNÉ, 2005, p. 18).

O narrador-personagem pretende, tanto na prosa quanto nos desenhos, por meio de suas reminiscências, eximir-se da culpa pelo estado calamitoso de fracasso físico que se encontra. Internado em um hospital nada higiênico, percebe no próprio espaço, a putrefação, tal qual está seu corpo:

As moscas, por sorte, acompanham a bandeja. Será que vêm com a comida? Ou a comida é que chega trazida pelas moscas? Quando desperto a bandeja já está aí, as moscas também. Devo ter uma bússola na bagagem. Onde vim parar? Não consigo lembrar se essas refeições estão incluídas no valor do transplante. É aquela coisa: essas moscas aí são as mesmas de ontem. Ou então são novas moscas, nascidas dos ovos das anteriores durante a noite. Elas permanecerão sempre aqui, até quando já tivermos partido. Nada muda, incluindo esse zumbido incessante. Esse é o som de nosso corpo sendo mastigado. (TERRON, 2011, p. 120. Grifos do autor).

Notamos a podridão que paira no meio humano como algo inevitável que é. Não sobra espaço para alegrias quando o ser se encontra em condições deploráveis em que até as moscas parecem anunciar a efemeridade da vida, o ponto final de um corpo em estado doentio. Restam-lhe apenas recordações. Segundo Jean Pouillon (1974, p.143), a viagem intelectual do narrador nasce da ignorância e perda de tempo para a reconquista: “Esta odisséia torna-se possível graças à memória, vale dizer à captação do passado e, portanto do tempo”. Observamos que este narrador que se sente jogado às moscas, à espera de um transplante, tem como instrumento o discurso, utilizando-se apenas da memória, por isso narra.

A consequência é que esse tempo recuperado represente um tempo parado, não por certo num presente privilegiado, mas sim no sentido de que os seus diversos momentos são agora suscetíveis de serem captados e comparados de modo que se pode então identificar a essência do ser que os viveu. (POUILLON, 1974, p. 146).

Embora saiba que só o transplante o salvará do estado deplorável, sabe que a demora é demasiado grande a ponto de não lhe oportunizar nada que não seja relembrar sua vida, pouco antes de sucumbir, naquele país longínquo, no quarto de um hospital.

A outra história paralela a essa, traz um narrador em estado não menos lastimável, uma vez que é ele, que sem saber, doará o órgão que o outro narrador doente comprara no mercado negro. E os outros órgãos que servirão para novo comércio serão também saqueados dele, sem sua permissão. Sofre com espasmos que o forçam a expelir *chips* eletrônicos de seu corpo. Um narrador confuso e desmemoriado cujos órgãos foram vendidos por meio da *internet*. Há duas narrativas que parecem ser diferentes, porém se fundem. Os destinos desses narradores que não se conhecem, têm o mesmo final: a morte. Se um sucumbe porque lhe roubaram os órgãos vitais, o outro morre porque não houve tempo para o transplante. Há uma severa crítica nesta novela, que expõe a derrocada do ser humano, quando se depara com situações difíceis de lidar, como a ruína financeira ou física, causada por suas escolhas.

A obra *Do Fundo do Poço se Vê a Lua* (2010), sagrou-se vencedora do Prêmio Machado de Assis de Melhor Romance de 2010, concedido pela Fundação Biblioteca Nacional. Nascido do Projeto “Amores Expressos”, apresenta-nos uma narrativa recheada de conflitos de uma transexual, que assim como os espaços que caminha, revela-nos sua história de muitas frustrações e quase nenhuma alegria. Pedro Meira Monteiro (2011), em ensaio *online* sobre escritores contemporâneos, afirma que novos autores revelam urgência pelo ato de narrar e comenta que percebe, “um inescapável gostinho de Rubem Fonseca e João Gilberto Noll em Joca Reiners Terron”. Para o crítico, nesta história meio egípcia, meio brasileira, a voz narrativa atinge um alto nível.

É difícil não se comover, se zangar e rir com o narrador que vive em sua plenitude o aspecto ficcional da experiência, rasgada pelo dilaceramento do sexo. É possível que, no caso deste livro, presenciemos um entroncamento complexo da história literária no Brasil. (MONTEIRO, 2011).

Joca Reiners Terron foi semifinalista, entre sessenta e quatro escritores, da 12ª edição do Prêmio Portugal Telecom de Literatura, com o último livro lançado, *A Tristeza Extraordinária do Leopardo-das-Neves* (2013), publicado também na Itália (Caravan Edizioni) e México (Editorial Almadía). Um romance envolto em mistérios, com personagens não menos surpreendentes e um narrador que na sua função de escrivão de polícia, apodera-se da palavra para trazer à tona todo um mundo de

conflitos, em espaços sombrios como uma delegacia, o apartamento em que vive com o pai, a mercearia em decadência, um zoológico, as ruas e um casarão, ambientes povoados por personagens não menos sombrias. Duas histórias paralelas acontecem: um passeio noturno no zoológico de São Paulo (Nocturama), no qual ocorre um crime, e a própria vida do narrador, escrivão de polícia às turras com uma função medíocre que o consome e, os cuidados com o pai, afetado pela senilidade. A maior parte da narrativa ocorre no período noturno, visto que o narrador é escrivão de polícia à noite.

Num tempo lento, em que o relógio sugere certa preguiça, o narrador observa o funcionário da mercearia de seu velho pai senil. Ele sugere que, assim como o pai não cabia mais no mundo real, o relógio também se recusava a cumprir sua função: “Os ponteiros pareciam imóveis, silenciosos demais, minhas pálpebras pesavam, sobrava espaço nas prateleiras e também minutos entre os ponteiros. Os negócios não iam bem” (TERRON, 2013, p. 11). Contudo, se em sua casa, na companhia de seu velho e na mercearia, o tempo andava lento, no trabalho era ainda pior, tudo fugia a seu controle com relação ao tempo, visto que sofria de insônia, não dormia havia duas semanas e ainda possuía o vício em café e anfetaminas.

Mas tudo isso aconteceu ontem à noite, pertence ao passado. Estou na delegacia, não ouço nenhum ruído nas celas e vejo sombras lá fora, viciados em crack que se esparramam pelas ruas. No entanto não consegui repousar e ontem ainda é hoje, assim como anteontem continua a ser ontem. O passado está para acontecer. É agora, vai ser amanhã. A eternidade se concentrou num dia que não passa nunca. (TERRON, 2013, p. 12).

É clara a confusão temporal em que se encontra o narrador, pois está envolto na resolução de um crime que envolve pessoas incomuns naquela delegacia, dentre elas, uma “criatura” – assim denominada por ele – vítima de uma doença rara, conhecida por chaga de Santa Porfíria. Uma personagem que se torna a peça central da narrativa, e que põe o narrador numa condição de irmão que nunca soube ter sido. Tudo culmina num vaivém de tempos e espaços remotos, pois o narrador rememora a infância dolorida de ausência da mãe que morrera cedo e de seu pai, que nunca foi dado a atenções ao filho único. Em sua obra *O Tempo no Romance* (1974, p.150), Jean Pouillon afirma que nos romances existe a petrificação do passado e que “O destino, se é que existe, caracteriza uma certa atitude *presente* diante do passado [...]”.

Vimos que o passado e o presente se aliam no romance *A Tristeza Extraordinária do Leopardo-das-Neves*, sem acarretar danos à narrativa. Ao contrário, é essa petrificação do passado que dá vida à história presente revelada pelo narrador, porquanto é o passado e as reminiscências que o ligam à criatura que ele vê atrás das grades na delegacia em que trabalha. É uma narrativa iniciada pelo fim, mas que vai criando corpo com o pulsar das letras aos olhos do leitor, que procura uma resposta para todo conflito apresentado no início. Portanto, saímos da leitura desta obra mais perplexos do que quando adentramos suas páginas, pois as mazelas humanas se fazem presentes a cada página. Neste romance, como em outros, o autor prima por desvendar as facetas horrendas que estampam o ser humano. O que nos faz perceber que o tema da monstruosidade do homem é recorrente em sua escrita, assim como os espaços degradados e sombrios, próprios dos ambientes que as personagens trafegam: “Conforme o grupo de visitantes enveredava pelas trilhas do zoológico, mais e mais parecia que penetravam uma floresta muitíssimo distante da civilização. Era como se ingressassem em outro mundo.” (TERRON, 2013, p. 60). Dá-nos a impressão de que o homem é sempre uma criatura não civilizada, em busca de mundos que são ele mesmo, no que pode possuir de selvageria e degradação. Os aspectos de uma sociedade dominada pelo medo numa metrópole que a devora cotidianamente é muito clara na narrativa, e a violência é algo que permeia a maioria das personagens.

Podemos observar que Joca Reiners Terron encontra-se em sua época, produzindo para o mundo pós-moderno, no qual o tempo é escasso e os atrativos de leitura são muitos, possibilitando ao leitor exigente, atitude reflexiva e questionadora. Para tanto, bebe de várias fontes, sejam elas da Literatura ou do cinema, possui então uma relação particular com seu tempo, na esteira do que afirma Giorgio Agamben (2009) sobre o escritor contemporâneo:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p. 58-59).

Destacamos, portanto, que Terron possui o olhar, tanto em tempos remotos, como também neste tempo fragmentado que vivemos. Suas narrativas são pautadas na crise humana, com histórias conflitantes, que trazem ao seu leitor um mundo repleto de

falta de identidade, com personagens desencaxadas da massa, que ao mesmo tempo fazem parte dela. Com o olhar fixo em seu tempo, percebe a obscuridade, não as luzes, não se deixa cegar pela claridade, porém enxerga nela a sombra. “Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém de seu tempo” (AGAMBEN, 2009, p. 64). As obras de Terron não possuem finais edificantes, trazendo-nos a reflexão sobre nossa contemporaneidade, cujas luzes parecem enfraquecer-se diante da turba humana anônima que caminha na errância. Percebemos que as obras têm em comum os traços de suas personagens aliados aos espaços que essas percorrem e ao tempo violento e de desacertos.

CAPÍTULO 2 – CRONOTOPO DA CRISE HUMANA

2.1- DA ASCENSÃO À QUEDA NO POÇO

O romance sofreu modificações fundamentais no Modernismo. Estas surgiram no momento em que alguns importantes nomes da Literatura começaram “a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro” (ROSENFELD, 1996, p. 80). Em decorrência das propostas vanguardistas, os escritores sentiram-se mais impulsionados a produzir uma literatura em constante diálogo com o homem e suas crises. Em várias obras das primeiras décadas do século XX, encontramos protagonistas em uma “luta eterna entre as forças divinas e demoníacas” (ROSENFELD, 1996, p. 90), como Riobaldo, de Guimarães Rosa, que “revive o drama de Fausto em pleno sertão brasileiro” (ROSENFELD, 1996, p. 91). Segundo Rosenfeld, alguns modernos apresentam personagens com fluxo de consciência, constituindo-se por meio do monólogo interior, o que dispensa um intermediário: o narrador tradicional. (ROSENFELD, 1996, p. 84). Surge a consciência da personagem que oportuniza ao leitor aproximar-se mais e conhecê-la melhor. Ocorrem também mudanças no que concerne ao espaço e tempo:

Espaço, tempo e causalidade foram “desmascarados” como meras aparências exteriores, como formas epidérmicas por meio das quais o senso comum procura impor uma ordem fictícia à realidade. Neste processo de desmascaramento foi envolvido também o ser humano. Eliminado ou deformado na pintura, também se fragmenta e decompõe no romance. Este, não podendo demiti-lo por inteiro, deixa de apresentar o retrato de indivíduos íntegros. [...]. (ROSENFELD, 1996, p. 85).

Os romances modernos trazem, assim, uma nova visão da realidade e do homem, o completo desmascaramento, evidenciando o que há de profundo no ser, sem dissimulação de seu caráter, segundo Rosenfeld (1996, p.85).

Além de ter herdado várias características modernistas, o século XXI nos chega com narrativas essencialmente abertas e cheias de plurissignificações. Escancaram um mundo metafórico dominado por incertezas, fragmentação, troca de valores, niilismo, narcisismo e certa desesperança entre outras características, obliterando a necessidade de nacionalismo, próprias do Modernismo. O homem vive uma situação de

precariedade. Nos romances pós-modernos, raramente o encontraremos mais em espaço e tempo determinados. Há o esfacelamento nas personagens, oriundo de um mundo tão veloz quanto saturado. Muitas delas viajam para outro país, em busca de um pertencimento que não encontram em sua própria terra natal. Notamos, portanto, certa mudança na escrita pós-moderna. Para Barbieri (2003, p. 110) hoje:

O alvo da literatura não é mais a inovação pela inovação, nem a ruptura radical com o passado, tampouco o escândalo, princípios que legitimam as investidas da vanguarda. O novo pacto com o leitor implica ajustes com o mercado, com a velocidade dos meios de comunicação de massa, com os anúncios-denúncias da História.

Percebemos certas características na escrita hodierna, como a interação que o discurso narrativo estabelece com outras formas de expressão. Utiliza-se da mescla de discurso e sistemas semiológicos para novas invenções literárias (BARBIERI, 2003, p. 110). As narrativas pós-modernas surgiram carregadas de um clima de hibridismos, encenações, miscigenações, fragmentações, os quais são notados no espaço e tempo que podemos observar em inúmeras obras, como no romance *Do Fundo do Poço se Vê a Lua* (2010), de Joca Reiners Terron. Deparamo-nos com o homem e seus dramas individuais, tentando sobreviver nessa máquina esmagadora de fazer gente, o mundo nos tempos pós-modernos. Observamos também na escrita pós-moderna, forte predomínio do urbano, como nos aponta a pesquisadora Flora Süssekind (2005), em seu texto sobre a desterritorialização na literatura contemporânea das últimas décadas:

Essa dominância parece apontar tanto para o fato de a população brasileira ter se tornado sobretudo urbana nesse período, com apenas 30% permanecendo no campo, quanto para uma *configuração artística* das tensões entre localismo e cosmopolitismo, rural e urbano. (SÜSSEKIND, 2005, p. 61. Grifo da autora).

A imaginação literária tem sido predominantemente urbana no pós-moderno, justamente porque as crises humanas, as mazelas sociais têm se acentuado nas cidades, consequência do êxodo rural. A população no meio urbano tomou proporções assustadoras, uma vez que o campo torna-se cada vez menos vantajoso para a sobrevivência. E neste espaço complexo, repleto de diferenças e preconceitos, muitas personagens se tornam partes do meio, levando em si o que têm de fluidez e fragmentação. Para Regina Dalcastagné (2005, p. 93), hoje, “mais do que nunca, a personagem transporta seu próprio espaço. É em seu corpo que se inscrevem os lugares

por onde andou, e aqueles que lhe são reservados. Obviamente que quando fala desse corpo, refere-se não apenas ao biológico, mas “a um corpo tornado social, com as cicatrizes e rasuras próprias de seu tempo e suas circunstâncias” (DALCASTAGNÉ, 2005, p. 104). Ressaltamos, portanto, que o espaço é constitutivo da protagonista do romance *Do Fundo do poço se Vê a Lua*, como comprovaremos, pois é carregada de mazelas e caminhante em um mundo pouco afetivo, cujos braços nem sempre se abrem para as diferenças. O espaço torna-se, portanto, um esboço para o entendimento da personagem Cleo, que carrega em seu corpo a grande cicatriz de que jamais será capaz de se desvencilhar: a mudança de sexo e de vida, do ilusório para o real e depois do real para o ilusório. A recusa do real é evidente na narradora protagonista. Em seu livro *O real e seu duplo - Ensaio sobre a Ilusão*, Rosset (2008, p. 14) afirma: “posso aniquilar o real aniquilando a mim mesmo”. A protagonista parece partir desse pressuposto, uma vez que destrói seu mundo real para viver um sonho.

O espaço é elemento fundamental nas narrativas, “não só pelas articulações funcionais que estabelece com as restantes categorias, mas pelas incidências semânticas que o caracterizam.” (REIS & LOPES, 1987, p.129). O conceito de espaço pode abarcar as atmosferas sociais ou as psicológicas. Pode centrar-se tanto em largas regiões, grandes metrópoles e ruas infinitas, quanto em cenários mais reduzidos, como uma casa. Com o surgimento do chamado “novo romance”, com cunho ideológico, fez-se necessária a complementaridade tempo/espaço. Livre da necessidade de representar o espaço exterior, as obras contemporâneas

não só apontam para nenhuma realidade a não ser a da leitura, ou do espetáculo, como parecem sempre em vias de contestar, de se porem elas mesmas em questão à medida que se constroem. Aqui o espaço destrói o tempo e o tempo sabota o espaço. (ROBBE-GRILLET, 1975 *apud* REIS & LOPES, 1987, p. 134).

O tempo, por sua vez, “revela também, mais do que qualquer outra categoria da narrativa, inegáveis implicações propriamente linguísticas, [...] sujeita a múltiplas flexões e modulações aspectuais.” (REIS & LOPES, 1987, p. 386). Observamos que a protagonista vive um fluxo contínuo de idas e vindas, do presente ao passado, dando-nos a impressão de que quase nada se presentifica para ela. O passado era desconhecido até então; o presente não é vivido por ela durante o enredo, mas pelo irmão; e o futuro que planejava nunca se concretizou, sobreviveu apenas em seu imaginário.

Essa voz vem do passado, mas não de qualquer passado. Essa voz surge do meu passado, um lugar que só existe em minha cabeça. Um lugar extinto, portanto. Um lugar que foi destruído pelo tempo. Um lugar esquecido há muito e cujas paredes arruinadas se reerguem agora por meio da imaginação e não mais da memória. (TERRON, 2010, p. 31-32).

Cleo, às vezes, parece embaralhada nos três tempos. Encontra-se, na maioria das vezes, num tempo futuro do pretérito, no qual as ações permanecem em estado de desejo quase nunca concretizado, conseguindo pouquíssimas vezes uma ou outra realização. Inferimos, portanto, que Cleo poderia ter sido, mas não foi, num espaço que pretendia real, mas não era.

Teóricos debruçaram-se sobre o tema da cronotopicidade para explicar sobre essa fusão tempo/espaço, de suma importância nos romances pós-modernos, tal qual observaremos na obra *Do Fundo do Poço se Vê a Lua*. Entendemos assim, que “a representação do espaço jamais é exaustiva, não evitando a existência de pontos de indeterminação, características e objectos não mencionados, que ficam abertos para o complemento do leitor” (REIS & LOPES, 1987, p. 131). O romance é um gênero em que o espaço e o tempo são elementos extremamente importantes para o texto, pois as personagens e o enredo se constituem nesse meio. Em inúmeras narrativas, o tempo e espaço se emolduram às personagens, fundindo-as de tal maneira que seria impossível imaginar sua existência, não fosse o mundo cronotópico em que foram inseridas.

Nomeado por Mikhail Bakhtin (2010) como cronotopo, essa fusão do tempo e espaço é o centro organizador dos principais acontecimentos temáticos do romance; nele, “os nós do enredo são feitos e desfeitos” (BAKHTIN, 2010, p.355), sendo o tempo, o princípio condutor do cronotopo.

Para o teórico russo, na Literatura, o tempo está ligado ao espaço indissolúvelmente, pois “os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo.” (BAKHTIN, 2010, p.211), ou seja, é impossível falar de um, sem que o outro esteja presente; há uma profunda fusão dos dois que não permite um estudo de forma isolada no romance. Constatamos tal fusão no trecho do romance *Do Fundo do Poço se Vê a Lua*: “Mal sabia eu que nunca mais veria o céu sujo de fuligem não muito acima de São Paulo e ficaria à deriva em meio a estrelas tão translúcidas como estas aqui do deserto” (TERRON, 2010, p. 23). A narradora encontra-se a longa distância de sua terra natal – São Paulo -, cidade que não voltará mais. No meio do deserto no Egito, relembra o tempo em que vivera na

metrópole castigada pela poluição, consciente de que nunca mais a verá. Tampouco o Cairo tão sonhado em sua juventude. Esses espaços geográficos percorridos pela protagonista são notadamente urbanos, tanto em um país quanto em outro, característica própria de inúmeros romances da literatura contemporânea. A população urbana atualmente cresce desmesuradamente. Segundo Pinto (2004),

A ficção brasileira contemporânea está concentrada em solo urbano. E, assim como acontece com as grandes metrópoles, é difícil encontrar um eixo que a defina. Não existe homogeneidade de estilos, no máximo uma afinidade temática — que às vezes pode ser surpreendente. Assim, se os autores da chamada Geração 90 frequentam os mesmos lugares inóspitos que os escritores da periferia — ruas deterioradas, botecos esquálidos, casas traumatizadas pelo desemprego, pela violência e pela loucura —, há uma percepção geral do isolamento e da vulnerabilidade do sujeito moderno (e urbano). (PINTO, 2004, p. 66).

Ambientado neste espaço inóspito, característica própria de algumas metrópoles pelo mundo, a vida da personagem vai se amalgamando aos caminhos trilhados por ela. Permitimo-nos ainda afirmar que a narrativa do romance em questão está em consonância com seu tempo, pois como já ressaltamos sobre o espaço urbano na escrita pós-moderna, “a urbanização do imaginário da literatura brasileira é um fenômeno recente, porém irreversível.” (PINTO, 2004, p. 67). Obviamente que muitas obras destoam desta característica, pois se utilizam de outros espaços, entretanto, a maioria se faz nas cidades. A representação do espaço da transexual, no romance, dá-se, sobretudo, pela clausura em si mesmo, posto que não é visto como “normal” pela sociedade. Os caminhos traçados por Cleo equivalem aos caminhos interiores os quais não consegue pisar, pois é uma estranha para ela mesma. O espaço físico carrega intensas sugestões nessa narrativa, tanto na trama quanto na composição das personagens, em especial, da própria narradora protagonista.

Bakhtin (2010) constata a existência de vários cronotopos, como o da estrada, do castelo, do salão-sala de visita, da soleira. Apesar de encontrarmos vários destes ao longo do romance *Do Fundo do Poço se Vê a Lua* (2010), optamos por discutir, mais profundamente, o cronotopo da soleira, porque nos auxilia a entender a condição da personagem na maior parte da narrativa. Muito apropriado para o conflito de quem se vê mulher num corpo de homem e toda a angústia resultante disso: “Às vezes tenho receio

de passar diante de um espelho e enxergar outra imagem refletida que não a minha. É estranho” (TERRON, 2010, p. 112. Grifos do autor).

O romance nos apresenta uma complexa narradora protagonista transexual. Personagem que vive uma constante crise de identidade desde muito cedo, Wilson/Cleo conduz a narrativa por espaços tão devastados e decadentes quanto sua própria condição humana. A começar pela descrição do apartamento, onde vivera a infância e adolescência:

Nosso apartamento era muito antigo e lembrava um museu necessitado de subvenções. Suas paredes abrigavam todo tipo de memorabilia da carreira teatral do velho. [...] Nos recantos de cada um dos sete quartos, a poeira e as teias de aranha cresciam fora de qualquer controle [...]. (TERRON, 2010, p. 48).

Em diversas passagens da obra, visitaremos ambientes degradados pelo tempo e pela falta de cuidados, cheios de objetos desgastados, esquecidos, e lugares poeirentos, acinzentados, permitindo-nos fazer uma relação com os passos da protagonista na trama, que em sua maioria, percorre espaços decadentes. A ideia da soleira marca o limite da personagem entre homem e mulher, pois a narradora não se sente bem em nenhuma das categorias. Num corpo masculino, não se identifica, nem se sente como tal, uma vez que não enxerga sequer o próprio órgão genital. Tornar-se mulher causa-lhe certo transtorno, porque não consegue ter as características que uma mulher possui, como a fertilidade feminina e a menstruação. Uma criatura que não cabe em si mesma. Carrega um pesado sinal do passado: o fato de ter nascido homem.

Os principais locais de ação neste romance aparecem em lugares que se assemelham à vida de Cleo, a protagonista transexual que sofrera grande parte de sua vida em profunda solidão. Uma solidão de quem está só no mundo, embora rodeada de pessoas que a acolheram. Para Gaston Bachelard (2008), os espaços de solidão, quando o desejamos ou não, quando sofremos com ele ou nos aprazemos, são permanentes para nós. “E é precisamente o ser que não deseja apagá-los. Sabe por instinto que esses espaços de solidão são constitutivos.” (BACHELARD, 2008, p.29). A protagonista vivera uma solidão a dois na infância ao lado do irmão gêmeo. Em suas ilusões, falava com o cientista francês Langevin, que lhe explicava sobre o paradoxo dos gêmeos, conversava com suas avós, sem nunca tê-las visto, recriava o casamento do filme “Cleópatra”, ocupando o lugar de Elizabeth Taylor na cena. Uma espécie de solidão

interior se apossara dela já nessa época, uma vez que nunca podia falar ao irmão sobre seus verdadeiros desejos.

Tal qual sua vida abarrotada de incertezas, desencontros, desacertos e incidentes que mudam o rumo de sua história, são os locais frequentados pela narradora protagonista, que nada têm de afetividade, cores ou encantamento. Por onde quer que caminhe, desde a infância até a vida adulta, a personagem se depara com ambientes sórdidos, poeirentos, velhos, puídos, roídos pelo estado de decadência dela própria. Cada fase da vida da personagem corresponde a um local definido e entrelaçado por meio de um tempo pessoal. Carrega em seu perfil, características dos lugares que frequenta durante a trama, de acordo com a marca de cada tempo, seja ele na infância, adolescência ou vida adulta. Recorremos uma vez mais a Bakhtin (2010, p. 355), quando afirma que “o tempo adquire um caráter sensivelmente concreto; no cronotopo, os acontecimentos do enredo se concretizam, ganham corpo e enchem-se de sangue.” Esse tempo é de suma importância para a construção da personagem do romance em questão, pois relata toda uma vida, desde o ventre da mãe: “[...] nos partimos em dois zigotos iguaizinhos, uma dupla tardia de embriões melancólicos que compartilharia por trinta e nove semanas e meia a mesma placenta” (TERRON, 2010, p. 18). A narradora protagonista faz longa viagem pelos acontecimentos de sua vida, de forma não-linear, partindo do dia em que, quase aos quarenta anos, envia um cartão-postal para o irmão pedindo-lhe para encontrá-la no Egito: “Nenhuma palavra e nenhum telefonema, esses anos todos, apenas o postal que eu lhe enviara três meses atrás para pedir que se encontrasse comigo no Egito” (TERRON, 2010, p. 13). Perpassa então pela infância, adolescência, vida adulta, e quando era apenas um feto, indo e voltando aos estágios de sua vida. Deste modo, notamos como o tempo faz toda diferença na narrativa. Esse tempo também lhe dá o direito de dizer que nasceu duas vezes:

Eu percebi muito cedo que poderia nascer de novo. E renasci mesmo, não numa câmara hiperbárica ou coisa assim, mas numa mesa de cirurgia, e não estou me referindo a uma cesariana. Meu primeiro nascimento foi em São Paulo, em janeiro de 1967. E a segunda vez foi na África, no Egito, na cidade do Cairo [...]. (TERRON, 2010, p. 20).

Observamos que após a cirurgia de mudança de sexo, Cleo não sofre apenas uma mudança física, mas vai muito além. Passa finalmente a se sentir uma mulher quase totalmente, não fosse o fato de não menstruar ou de não poder gerar um filho, sonho que alimentava desde que se tornou uma transexual, aos vinte anos. Não lhe

bastava ter se tornado mulher, tirando de si o que não enxergava – o pênis –, sentia necessidade de menstruar, possuir estrias, ser fisicamente mulher no sentido extremo da palavra e do significado desta. Ilusão impossível de se realizar.

A ação na época em que passa pela mudança de sexo é impregnada de intensidade, com imenso valor emocional, um “momento da mudança de vida, da crise, da decisão que muda a existência” (BAKHTIN, 2010, p. 354) para ela. Embora saiba impossível, em alguns momentos a protagonista quer convencer a si mesma de que pode ser uma mulher plenamente. Alimenta tanto esse desejo, que até no momento de seu assassinato, julga estar menstruando ao ver o sangue escorrendo por suas pernas, oriundo de seguidos estupros.

A presença de elementos da natureza na narrativa é escassa. Notamos rápidas descrições de alguns espaços físicos percorridos pelos irmãos, cujas decorações são compostas por artificialismo e decadentismo. Quando chega ao Cairo, a narradora passa a viver em um hotel: “como todo hotel três estrelas do Cairo, o Odeon é um lugar decadente” (TERRON, 2010, p. 58). Ao descrever o restaurante do Hotel Odeon, Cleo ressalta: “o amarelo das flores de plástico nos vasos em cima das mesas parece ainda mais artificial sob a luz do sol” (TERRON, 2010, p. 58); comenta ainda: “[...] Willian observa o piso coberto pelo carpete sintético verde. Essa imitação miserável de grama é a única sombra de natureza à vista, junto às flores de plástico nos vasos sobre as mesas” (TERRON, 2010, p. 62). Na boate El Cairo, ambiente frequentado pelos gêmeos na adolescência, “havia palmeiras de plástico iluminadas por néons azuis e verdes [...]” (TERRON, 2010, p. 81). Até a decoração nas ruas do Cairo são artificiais: “[...] William se afasta até alcançar a esquina onde estaca, hipnotizado pelas luzes esverdeadas de palmeiras falsas de plástico que encabeçam postes bruxuleando na escuridão” (TERRON, 2010, p.254). A inserção dessas decorações na narrativa sugere que, assim como o corpo da protagonista, muitos locais percorridos por ela também são adornados com uma falsa natureza. Ressaltamos que as poucas ocorrências sobre locais que contêm natureza viva, descrevem uma “trilha de jardim ladeada por plantas com estranhas variações de tons de ocre” ou “fiapos da sombra ressequida de uma palmeira devorada por formigas” (TERRON, 2010, p. 124). Também a natureza viva encontrada pela protagonista e o irmão nos remete à deterioração. A artificialidade e degradação dos espaços físicos percorridos deságuam no corpo e vida da protagonista e seu irmão, explicitando todo um mundo de simulação e imitação nas existências vazias dos dois.

Expõe a relação de ruínas nas quais Cleo seguiu aos poucos cavando seu próprio poço, para no final ceder sua identidade ao irmão fracassado.

Deparamo-nos também com ambientes degradados em várias outras ocorrências. William, seu irmão chega ao Cairo e caminhando pela rua percebe que “a cidade parece subitamente encoberta por um ubíquo manto acinzentado” (TERRON, 2010, 122-123). Nesta passagem, ele se depara com a cidade em ruínas e assiste à triste cena de uma laje cedendo e soterrando um homem. Conversando com Cleo, Madame Mervat, certa vez, compara “[...] o Cairo ao cenário em ruínas de um filme abandonado na metade da produção, um longo épico que ainda não encontrou seu fim” (TERRON, 2010, p. 123). A geografia deteriorada, como já afirmamos, é enlaçada aos caminhos percorridos pela protagonista, conferindo-lhe o estado de personagem em decadência.

Por sofrer de amnésia, é evidente a confusão mental da narradora, ainda assim, crê ter sido um mal necessário, pois afirma: “a amnésia que me permitiu ser quem eu quisesse ser” (TERRON, 2010, p. 64). Nada tinha de seu. Desprovida de qualquer bem material, seguia sua caminhada munida apenas de um corpo, o que nos permite afirmar que “ainda que despidas de quaisquer apetrechos, as personagens contemporâneas podem falar de si e do lugar que ocupam no mundo” (DALCASTAGNÉ, 2005, p. 93). Por consequência da falta de memória, comenta que se tornou mulher finalmente em três momentos diferentes como se fosse a primeira vez. A primeira menção a este acontecimento ocorre quando faz a cirurgia de mudança de sexo, como observamos no trecho da página anterior. Notamos que depois, a mesma considera ter renascido após assistir ao filme “Cleópatra” pela primeira vez: “eu fui reinventada na forma luminosa de Elizabeth Taylor. [...] foi este o momento em que renasci na forma de mulher. Ou ao menos foi quando essa ideia se instilou em mim.” (TERRON, 2010, p. 41). E finalmente quando conhece o rapaz com quem teve a primeira relação sexual, antes mesmo da cirurgia de mudança de sexo, também acredita ter finalmente se sentido mulher: “Eu enfim me sentia uma mulher verdadeira e como tal atraía a atenção de um homem.” (TERRON, 2010, p.101). Obviamente que o tempo é desconcertado tal qual sua memória, cujas lembranças vêm surgindo em fragmentos, por isso essas rememorações fora de ordem, o que inspira certa desconfiança no leitor. Se a memória pura e simples pode falhar, podemos assegurar que uma memória restabelecida após longo período de apagamento total – visto que sofre de amnésia desde seus dezoito anos – torna-se infinitamente menos confiável. É a condição da narradora protagonista Cleo, cuja luta contra o tempo para relembrar sua vida, é duradoura. Os discursos são constituídos, em

sua maioria, por memórias. Contudo, assinalamos que a preocupação da narradora em buscar o que lhe resta de lembrança condiz com “a intensidade dos desbordantes discursos de memória que caracteriza grande parte da cultura contemporânea em diversas partes do mundo de hoje” (HUYSSSEN, 2001, p.10). O crítico Andreas Huyssen postula que se entende o foco no passado e na temporalidade pela íntima ligação entre tempo e espaço. Podemos encontrar estes sinais durante todo o decorrer do romance, pois há sempre uma relação tempo-espaço manifesta na narrativa.

Ressaltamos que, apesar dos problemas decorrentes da amnésia que a narradora sofria, não se lembrar de sua vida anterior tornou-se uma vantagem para ela. Assim escolheu fazer o que desejasse sem se preocupar com ninguém. Entretanto, obcecada pelo desejo de ser mulher, não se preocupava com o fato de estar só no mundo, ao sabor do acaso.

Cleo, a protagonista do romance *Do Fundo do Poço se Vê a Lua* é sujeito de suas ações, nada está circunscrito, segue o caminho que deseja, é responsável pelas suas atitudes. Sem deuses que lhe mostrem caminhos, ou mesmo encantamentos que possam sugerir qualquer saída, está à mercê da vida, é um ser em busca de si mesmo, que luta num espaço em que não é aceita, para se transformar no que deseja, e duela num tempo que a consome. Em certo momento, a própria narradora protagonista rememora duas vezes: “que o mundo era mesmo um lugar imperfeito, onde cabia somente aos milagres consertar.” (TERRON, 2010, p. 193 e 277). Para ela, só mesmo um milagre faria com que fosse mulher por completo. Porém, milagres em sua caminhada nunca existiram. Notamos com estas considerações, como nos mostra Bakhtin, “uma ligação particular do homem e de todas as suas ações e peripécias com o mundo espaço-temporal” (BAKHTIN, 2010, p. 282). Mesmo desmemoriada, parte em busca da realização de seu sonho de se transformar em mulher, único vestígio de lembrança que lhe restou de toda uma vida antes do incidente que a deixou em estado de amnésia: “[...] *Eu também não sei quem sou, nem mesmo desconfio pra falar a verdade*” (TERRON, 2010, p.106. Grifos do autor).

Observamos que quando a narradora protagonista nomeia de labirinto os corredores da casa, “[...] meu irmão esteve perdido desde sempre. Para ele, os corredores de nossa casa e as trilhas bifurcadas do labirinto de Creta pertenciam à mesma geografia” (TERRON, 2010, p. 28), não se dá conta de que, assim como o irmão William estava perdido, ela também se encontrava nessa condição. Segundo Reis & Lopes (1975, p. 130), quanto mais particularizado e restrito é o espaço, mais cresce o

poder descritivo, enriquecendo-se assim os decorrentes significados. No cronotopo da soleira, citado por Bakhtin (2010, p. 354), realizam-se os acontecimentos dos conflitos, “das quedas, ressurreições, renascimentos, clarividências, das decisões que determinam uma vida”. É nesse mesmo corredor/labirinto que o menino Wilson corria com o irmão gêmeo, brincando de Billy the Kid, ou mesmo se escondendo para evitar a brincadeira de menino a que se submetia para agradar ao outro, como relata no fragmento: “Na infância eu suportava as brincadeiras masculinas de William apenas pelo tempo suficiente para que ele se divertisse” (TERRON, 2010, p. 32). É por meio desse mesmo corredor, aos sete anos de idade, que chega ao quarto da mãe e descobre uma fita VHS contendo o filme “Cleópatra”, estrelado por Elizabeth Taylor, protegida com as roupas, no antigo guarda-roupa da mãe. Dessa descoberta, sua fantasia em relação a se tornar mulher, em especial uma representação da rainha egípcia, ganha vida: “Depois de assistir Cleópatra, eu fui reinventada na forma luminosa de Elizabeth Taylor. Mas, como o restante das criaturas planas, que habitam as telas, me faltava uma alma” (TERRON, 2010, p. 41). Como acreditava não possuir uma alma, pois vivia em um corpo estranho, Cleo deseja sair em busca dessa parte em falta. O que deveria ocorrer fora de casa, local de reclusão, pois neste espaço não via futuro no horizonte cuja linha não passava da imaginação. Ansiava por viver o que seria impossível no seio da casa.

Bachelard (2008, p. 145) considera que “todo espaço reduzido onde gostamos de encolher-nos, de recolher-nos em nós mesmos, é para a imaginação, uma solidão, ou seja, o germe de um quarto, de uma casa.”, e é na casa que a narradora vive sua fantasia. De certa forma, é no quarto, em sua reclusão, que Cleo faz uma viagem no tempo ao encontrar o filme, e o revê inúmeras vezes, imaginando-se no lugar da atriz que contracena com Rex Harrison, no papel de Marco Antônio. Tanto desejo sente de reviver a atriz na pele de Cleópatra, que fantasia um Egito perfeito, como o do filme, aos sete anos, e só se desfaz dessa imagem aos vinte anos, quando põe os pés no país e vê que este não existe. Compõe para si, portanto, um espaço totalmente abstrato, vive a crise entre o imaginário e o real. Na sua visão infantil e de adolescente, nada havia mudado em relação à beleza e à portentosidade do local, mostradas pelo cinema, no ano de 1963, como narra no trecho: “Pois esse lugar passou a ocupar também um espaço na minha imaginação, tão fértil, quanto o delta do Nilo e tão exagerado quanto aquelas gigantescas telas Cinemascope das antigas salas da avenida Ipiranga” (TERRON, 2010, p. 41). Na infância, portanto, todos os sonhos da protagonista ganham corpo. Isto acontece porque, segundo o que Bachelard (2008) explana sobre o espaço, “algo

fechado deve guardar lembranças, conservando-lhes seus valores de imagens. As lembranças do mundo exterior nunca hão de ter a mesma tonalidade das lembranças da casa” (BACHELARD, 2008, p. 25-26). Essas imagens da infância perseguiram a narradora por toda a vida. Embora estivesse desmemoriada, ainda assim carregava na lembrança resquícios do filme que vira em sua casa: “[...] porque a casa é nosso canto no mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo” (BACHELARD, 2008, p. 24)

A representação do mundo real enriquece a narrativa, pois esse real penetra no mundo representado, tanto na sua criação como no processo subsequente da vida, como nos esclarece Bakhtin (2010, p. 358). Não obstante, para a protagonista, esse mundo que outrora fora real, ainda se fez verdadeiro por longos anos em sua imaginação, dado o fato de ser uma personagem extremamente sonhadora e por querer um mundo melhor para si, o qual só seria possível vivendo a ilusão do filme. Assiste incontáveis vezes ao mesmo filme, desde criança, e acaba por convencer o irmão a abandonar o mundo do Texas e adentrar as ilusões egípcias surgidas em sua cabeça: “Depois de assistir ao filme em minha companhia pela nona ou décima vez, William se despiu de suas calças de vaqueiro para encarnar um centurião de saíote” (TERRON, 2010, p. 42). O fato de assistir ao filme, obsessivamente, mesmo depois de adulta, faz-nos crer que deseja reter o momento presente para o futuro. É o que sonha para si, e nos reporta novamente ao cronotopo da soleira, cujo teor é a mudança da vida, da existência (BAKHTIN, 2010, p. 354). Embora seja um espaço-tempo passado, Cleo o revê acreditando que seu futuro seria tão maravilhoso quanto o da personagem do filme, que anda por lugares paradisíacos e conquista o homem que quer, tornando-se uma poderosa rainha egípcia. O que obviamente não passa de uma utopia, pois não existe mais o antigo Egito, nem a paisagem que lhe salta aos olhos quando assiste ao filme, tampouco encontrará um imperador maravilhoso que a faça feliz e a torne uma mulher poderosa.

Como já ressaltamos, é na casa que os primeiros devaneios de Cleo começam a ganhar vida, a casa em que viveu sua infância e adolescência. Ao tratar sobre o espaço, Gaston Bachelard (2008) considera:

[...] se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz. Só os pensamentos e as experiências sancionam os valores humanos. Ao devaneio pertencem os valores que marcam o homem em sua profundidade. O devaneio tem mesmo

um privilégio de autovalorização. Ele usufrui diretamente de seu ser. (BACHELARD, 2008, p. 26).

Nesse tempo-espaço a narradora protagonista Cleo vivencia suas fantasias, usando as roupas da mãe, travestindo-se desde muito cedo. Tornando real para si mesma, os devaneios, o sonho de se transformar em mulher. Para Bachelard (2008, p. 26), a casa é o espaço de proteção, de agasalho, e é sempre no seio da casa que iniciam os grandes devaneios, pois “Antes de ser ‘jogado no mundo’, como o professam os metafísicos apressados, o homem é colocado no berço da casa.”

Para o sonhador garoto Wilson/Cleo, apesar de se sentir extremamente livre dentro de casa e ter consciência da proteção que ela lhe transmitia, sonhava com o mundo, visto até então apenas pela tela da TV, pois “[...] o devaneio alimenta-se de espetáculos variados.” (BACHELARD, 2008, p. 189). Os meninos não saíam de casa, sob o pretexto do pai de que poderiam ser perseguidos pela polícia da época da ditadura, uma vez que ele e a mãe o foram. Portanto, a casa é também um espaço de opressão na trama, uma liberdade vigiada, como podemos notar nos excertos:

Nossa imaginação não encontrava limites e, dependurada no lustre entre as teias e na proximidade de ser invadida por aranhas alienígenas, estava uma verdadeira Via Láctea feita com bolas de isopor colorido. Nós tínhamos toda liberdade do mundo, mas não tínhamos o mundo, por isso arranjávamos um jeito de transportá-lo para dentro de casa todas as tardes. Nós o recriávamos em cativo. (TERRON, 2010, p. 33).

Nossa infância desaparecera na companhia daqueles velhos musicais de Hollywood [...] De uma hora para outra, nossa vida trancafiada entre as ruínas de um museu dedicado às artes dramáticas tornou-se um suplício repleto de sadismo certamente superior aos impostos pela ditadura militar que condicionara toda aquela situação meio maluca em que nossa família se encontrava. (TERRON, 2010, p. 75).

O único lugar que frequentavam era o teatro decadente que o pai dirigia. Percebemos a consciência do menino, no trecho: “[...] vivíamos como dois prisioneiros de nossa própria casa [...]” (TERRON, 2010, p. 76). Salienta, portanto, a ideia de que, embora protegidos, viviam sob cativo, sem conhecer o mundo exterior, o que o fazia imaginá-lo a seu bel-prazer. Fica assim irremediavelmente perdida entre as certezas que inventa para si e as impossibilidades de realização de seu sonho. Em alguns momentos, contrariando a atmosfera aprazível que Bachelard atribui à casa, essa se transforma em enclausuramento, tornando-se um paradoxo entre proteção e encarceramento.

Foram poucas as vezes que os garotos puderam sair de casa, ora para renovar carteira de identidade ou para raras visitas ao hospital devido a algum problema de saúde. Quando conseguiram uma pequena liberdade, já na fase da adolescência, foi como se o mundo todo tivesse aberto as portas para seus sonhos e curiosidades: “Éramos então Kaspar Hauser e seu reflexo. Kaspar Hauser e sua sombra. A dupla Kaspar & Hauser enfim liberta na correnteza viva, humana e irrefreável da turba no centro de São Paulo” (TERRON, 2010, p. 80). Ao se depararem finalmente com as ruas, podemos fazer uma associação ao cronotopo da estrada, que para Bakhtin (2010) “é o ponto do enlace e o lugar onde realizam os acontecimentos. Parece que o tempo se derrama no espaço e flui por ele (formando os caminhos); [...] ‘o caminho da vida’, ‘ingressar numa nova estrada’ [...]” (BAKHTIN, 2010, p. 350). Nas ruas de São Paulo, os meninos vivenciam alguns acontecimentos regidos pelo acaso, como o fato de encontrarem uma boate gay de péssima qualidade, chamada *El Cairo*, na Rua Augusta, onde jogavam fliperama. Um local também descrito como sombrio:

Existia no El Cairo um clima sinistro que deixava mais rarefeito o oxigênio interno acima das mesas e das poltronas. A fumaça era tão densa e abundante por lá que parecia adquirir vida, ao esconder vultos contorcendo-se sob o tratamento generoso e profissional fornecidos pelos garotos do fliperama. (TERRON, 2010, p. 81).

Embora todos os anos de reclusão, cheios de expectativas em relação ao mundo exterior, o primeiro local que pisaram sem a presença do pai, foi essa boate decadente, de aspecto sinistro, em que o próprio protagonista, “flanava ao longo daquele balcão tropeçando nas camisinhas cheias jogadas no chão [...]” (TERRON, 2010, p. 81), lugar em que garotos se prostituíam em troca de pouca monta a fim de gastar no fliperama. O ambiente frequentado pelos gêmeos reflete fielmente a condição de reclusão e de sombras vivida pelos dois: um mundo sem muita perspectiva, e percorrendo ambientes tão obscuros e misteriosos como suas próprias vidas, o que nos remete à fusão do tempo-espaço defendida por Bakhtin (2010). Quando adultos, as ruas voltam a fazer parte do caminho de ambos, mas num país extremamente hostil. Apesar de a condição dos dois já ser de total liberdade, continuam, como antes, sem perspectiva. Em sua chegada ao Cairo, em busca do irmão,

William enfim compreende que não existe lei de trânsito alguma a reger o tráfego daqueles milhares de automóveis dispersos sob o sol

atingindo de chapa a praça Tahir. O caos apreendido da maneira com que se dispõem ao longo da rotatória em torno da praça, sem respeitar faixas de pedestres, e as sinalizações tornadas invisíveis devido à areia cinza que cobre quase todo o asfalto fazem com que de súbito ele se recorde de uma visita feita na infância por nós dois com papai aos carrinhos bate-bate de um parque de diversões. (TERRON, 2010, p. 102).

O caos domina as ruas do Cairo, assim como à personagem William, que sai de seu mundo fechado na cidade de São Paulo e vai ao Egito para procurar quem não mais encontraria, seu irmão Wilson. Não ocorreria este encontro, porque Wilson deixou de existir duas vezes. Primeiro como homem, já que se transformou em Cleo, e segundo porque não habitava mais o mundo dos vivos.

Os sonhos na mente fértil da protagonista e a obsessão pelo feminino embota-lhe os olhos, a ponto de comentar com satisfação o que o pai lhes contara quando adolescentes:

todas as cidades deste planeta, evocam ideia de maternidade. Cidades são entidades femininas por excelência. A cidade do Cairo, por exemplo, é conhecida como Mãe do Mundo. E *Al-Qaira*, o nome árabe original do Cairo, quer dizer “A Vitoriosa”. (TERRON, 2010, p. 161).

Entretanto, o que encontra no Cairo e na Alexandria de seus devaneios nada tem de maternal, uma vez que lhe nega a liberdade de escolha, pois é violentada em Alexandria, e sua ilusão da terra de Cleópatra começa a se desvanecer neste momento: “Aquele crepúsculo em Alexandria terminou como costumam terminar todos os crepúsculos, no mais completo breu” (TERRON, 2010, p. 212). No Cairo dos sonhos, roubam-lhe a vida após ter sido descoberta como transexual: “[...] ele separa meu pescoço de minha cabeça, que cai dentro do poço” (TERRON, 2010, p. 277). Relacionamos essas passagens ao cronotopo da estrada, fazendo uma pequena adaptação, de estrada para rua, que para Bakhtin (2010, p. 351), em algumas obras, “[...] a estrada atravessa o país natal, e não um mundo exótico e estranho [...]”. Ressaltamos, contudo, que o teórico afirma que a terra natal é convencional, e a permanência temporária no estrangeiro não é substancial, pois é uma estranheza fictícia (BAKHTIN, 2010, p. 351). A quantidade de ocorrências que a protagonista narra sobre a terra estranha, Egito, se sobrepõe à quantidade de acontecimentos ocorridos em seu país de

origem, Brasil. Bakhtin assevera que em alguns romances, como no *Asno de Ouro*, o cronotopo da estrada:

[...] permite que desenvolva amplamente nele a *vida corrente*. Entretanto, essa vida corrente desenrola-se, por assim dizer, à parte da estrada, nos seus caminhos laterais. O personagem principal e os principais acontecimentos que decidem sua vida estão fora de sua vida cotidiana. (BAKHTIN, 2010, p. 242. Grifos do autor).

Permitimo-nos assegurar que o mesmo ocorre no romance de Terron, uma vez que a narradora protagonista passa por várias situações de conflitos, fora de seu cotidiano, nas ruas do Egito. Vivencia um momento de decepção, leve arrependimento e uma desilusão desmedida. Por causa do ocorrido, num instante passa pelo processo castigo-redenção, pois é rebaixada a uma vida inferior (BAKHTIN, 2010, p. 242), de violentada, saqueada em sua moral. Assume a condição de um ser que se sente nada no mundo.

A relação cronotópica em que o espaço e o tempo refletem a situação das personagens também está exposta no dia da festa de aniversário de dezoito anos dos gêmeos. O pai e Tio Edgar fazem uma festa no espaço do teatro fracassado, administrado pelos dois. Convidam os poucos amigos que tinham e o público de sempre, para a estreia de uma peça. Mas como a própria aniversariante Cleo descreve, “Não seria nada demais: passaríamos a noite com atrizes fracassadas, putas em noite de folga e cafetões gentis que vislumbravam àquela altura seus dias de aposentadoria em algum metro quadrado de areia do litoral norte” (TERRON, 2010, p. 82).

Uma peça sobre o duplo seria estreada na noite fatídica do aniversário de dezoito anos dos gêmeos. O pai insistia para que os filhos atuassem. Havia doze meses que se puseram no palco, porém, diante de tantos fracassos, o pai tomara a iniciativa de dar-lhes máscaras para a interpretação: “[...] utilizávamos máscaras diferentes entre si, o que, embora parecesse inadequado e confuso no início, começou a surtir efeito. [...]” (TERRON, 2010, p.85). Quando mascarados, como se fossem anônimos, extravasam os seus impulsos reprimidos, libertando-se da timidez. Encenar é metamorfosear-se, algo inerente ao ser humano, seja nos palcos, seja na vida real. Observamos, portanto, que tal qual suas vidas no palco, os gêmeos, o pai e o Tio Edgar viviam uma representação fora dele, pois cada um à sua maneira, possuía algo de teatral na vida real. Wilson porque queria ser mulher; William por ser homofóbico, sem que os outros suspeitassem; Tio Edgar contracenava com sua própria tristeza de não ter o filho Agá-Agá por perto,

sentia-se rejeitado; e o pai, um ator fracassado, que fingia sempre estar tudo bem, apesar de sua compulsão por comida, o que o fazia ficar mais obeso a cada dia que passava, e sua obsessão por limpar sempre algo da mesa, invisível aos olhos dos outros: “E limpava da mesa algo que era impossível para nós enxergar a olho nu” (TERRON, 2010, p. 51). As máscaras representam o apagamento de cada uma dessas personagens, que escondem dos outros e às vezes de si mesmas, suas personalidades para assumirem outra. Há uma ambiguidade que os caracterizam, pois na vida, utilizam máscaras invisíveis o tempo todo. Para Bakhtin, “a linha da máscara, a comicidade do teatro de feira e outras formas de folclore carnavalesco continuam até hoje a exercer certa influência direta na literatura” (1981 p. 113). O palco é o espaço cujas representações atenuam suas verdadeiras características. Observamos que essas personagens e outras que se somam à narrativa, encontram-se também na perspectiva do cronotopo da soleira. Vivem, de certa forma, cada um a sua crise.

A mesma noite do aniversário dos gêmeos serve como divisor de águas na vida das personagens. Ocorre a queda do teatro devido a uma tragédia ocasionada por forte tempestade. Haveria, nesta noite, a estreia de uma peça no teatro decadente do pai, e receberiam a visita de Agá-Agá, o filho ausente de Tio Edgar. Depois da peça, uma festa estava programada para comemorar os dezoito anos dos irmãos. E como o próprio Wilson comenta com o pai, “Dezoito anos de vida e de cadeia [...]” (TERRON, 2010, p. 74), pois viveram encerrados num mundo que se resumia ao apartamento e ao teatro, por longo tempo: “De uma hora para outra, nossa vida trancafiada entre as ruínas de um museu dedicado às artes dramáticas tornou-se um suplício repleto de sadismo [...]” (TERRON, 2010, p. 75). O desabafo da narradora faz-nos perceber que se sentia uma prisioneira na vida que o pai criara para os filhos, um mundo de representações tal qual a vivida pelo genitor. Nessa noite, que deveria ser de alegrias, de festas, ocorrem as mortes do pai e do Tio:

Foi no segundo ou terceiro passo que dei ao entrar em direção ao camarim que as vigas do teto logo acima da plateia cederam. As poltronas vazias receberam a carga d’água com toda sua violência [...] Consegui vislumbrar papai inconsciente em sua cadeira de rodas [...] Um pedaço de cano foi arremessado pela pressão da água em minha cabeça e então eu desmaiei. (TERRON, 2010, p. 162).

Importante ressaltar que no momento da tragédia que levou seus entes queridos, Cleo pondera que Tio Edgar morrera da maneira que pressagiara, pois sempre afirmava

“que tinha certeza de que morreria num palco tendo enfim a oportunidade de interpretar a si mesmo” (TERRON, 2010, p. 163). E de fato isso ocorre, já que para alguns, a morte é o único momento em que se é de verdade. Finalmente o mundo torna-se real para o homem que não se livrara da dor de ser rejeitado pela ex-mulher e por nunca ter conseguido manter o filho por perto. O tio Edgar, como numa premonição, chegou a comentar com Wilson: “[...] Anote o que eu digo: ainda acabarei encarnando um defunto e vai ser naquele palco logo ali nos fundos” (TERRON, 2010, p. 74).

O cronotopo da morte neste episódio é de suma importância, uma vez que depois da morte dos dois adultos que cuidavam dos garotos, a narrativa ganha novo rumo. As duas personagens que viveram até então livres de si na pele de tantas personagens – o Tio e o pai -, deparam-se com a dura realidade do fim da vida neste mesmo espaço. As máscaras das personagens que representaram por longos anos caem ali, expondo a mortalidade a que todos estamos sujeitos. Morreram no local que estavam acostumados a se despirem de seus “eus” angustiantes. Ao analisar o cronotopo da morte em Rabelais, Bakhtin (2010, p. 309), assegura que “a morte e o riso, a morte e a comida, a morte e a bebida, são frequentemente muito vizinhas”. E notamos que o cronotopo da morte neste episódio acontece, ironicamente, em meio à bebida, bolo e riso, trazendo consigo a mudança no rumo desta família decadente e excêntrica. A morte dos dois adultos oferece uma nova vida aos gêmeos, que agora estariam livres para ser o que desejassem, entretanto os dois tomam caminhos opostos. Um renascimento iniciado pela separação. Ocorre então um movimento de deslocamento nas vidas dos gêmeos, antes unidos o tempo todo. Separam-se de forma abrupta, e são levados por destinos diferentes.

As mortes do pai e do Tio passam indiferentes a Wilson, pois também é atingido no incidente. Este é levado ao hospital, numa espécie de coma, do qual acorda sem saber sequer seu próprio nome. De certa forma, Wilson também morre metaforicamente, pois sua memória se apaga e os dezoito anos vividos até ali não existem mais. Seu irmão William desaparece, como se tivesse sucumbido com a tempestade. Entretanto, sua aparição depois de vinte anos da tragédia, leva o leitor a conhecer seu caminho de insignificância no mundo, um nada que se tornou sem a companhia do irmão Wilson. Viveu todo tempo no antigo apartamento da família, embebedando-se e vendo TV na poltrona da sala, ou frequentando lugares de baixo nível. A nulidade em que se transforma só não ultrapassa todos os limites, porque certamente se divertia cometendo crimes homofóbicos, enquanto era punido com a ausência do irmão em sua vida

mediocre. A família unida pela obsessão do pai e o apoio incondicional do Tio Edgar desconstrói-se no dia da queda do teatro.

Como se trata de uma narrativa sob a ótica de um transexual, sopesamos também de que forma a protagonista Wilson/Cleo se via antes e depois de ter sofrido a intervenção cirúrgica para mudança de sexo. O momento da crise e da mudança a assolam. Encontra-se no cronotopo da soleira. A crise por viver em um corpo masculino e não se aceitar; e a confiança em um cirurgião de quinta categoria para fazer a mudança de sexo dos seus sonhos, algo que, segundo ela, Deus poderia ter feito no ventre da mãe, quando ainda era um feto. A crise por não conseguir enxergar o próprio pênis assolava a adolescência de Wilson:

E foi então, logo depois das minhas primeiras ereções patrocinadas, que meu caralho desapareceu. [...] Eu podia senti-lo, mas não mais conseguia enxergá-lo. Se eu passasse delicadamente as digitais dos dedos sobre sua cabeça inchada, isso me dava prazer, mas era um prazer completamente invisível, pois eu não o via mais. (TERRON, 2010, p. 91).

São dois tempos que mudam radicalmente a vida da protagonista. Na adolescência, Wilson não via o próprio pênis. Observou o irmão para ver se o pênis do outro também havia sumido, mas constatava a existência do órgão em William. Só o dele tinha desaparecido, e apenas para ele. Após a cirurgia, é um corpo de homem que entra para a sala de cirurgia, mas que desce da maca metamorfoseado em mulher. Uma mudança radical que trouxe esperança e alegria à personagem, como ela própria confessa: “Aquele foi o dia mais feliz de minha vida – a última rainha do Egito veio ao mundo naquela tarde” (TERRON, 2010, p. 189). Por ser uma personagem narcísica, logo após a cirurgia, Cleo desenvolveu certa obsessão por admirar-se no espelho e comenta:

Depois de realizar a cirurgia, sofri um transtorno inesperado. Se antes o que eu mais desejava era ser a cópia sem falsificações, evitando ao máximo olhar para certos detalhes entre minhas pernas, a partir da mudança de sexo não quis outra coisa a não ser ficar em frente à minha imagem refletida. (TERRON, 2010, p. 192-193).

O grande problema foi que, apesar de ter se encantado com o lugar vazio, antes ocupado pelo pênis, começou a notar algumas falhas que não queria perceber, e o triste fato de que jamais se tornaria uma mulher no sentido pleno da palavra, pois seu corpo

não abrigaria celulites, nem menstruação, nem fecundidade. Na série de cronotopos teorizada por Bakhtin (2010), há o do corpo humano do ponto de vista anatômico e fisiológico. Visto nestes termos, “[...] O corpo humano torna-se aqui um medidor concreto do mundo, do seu peso real e do seu valor para o homem” (BAKHTIN, 2010, p. 285). Para a protagonista Cleo, o novo corpo adquire um significado e uma realidade concreta, estabelece com ela um contato material e espaço-temporal, uma vez que surge aí uma nova personagem. Despoja-se do seu antigo físico, desfaz-se do que mais a incomodava, o órgão genital, para enfim sentir-se quase completamente mulher.

No romance *Do Fundo do Poço se vê a Lua*, o corpo é representado pela beleza e delicadeza. A personagem Cleo não apresenta nada de grotesco, pois é uma mulher de formas finas e belas, cuja silhueta, após a transformação, é cobiçada pelos homens. E antes da intervenção cirúrgica, a única parte que lhe parecia grotesca era o próprio pênis, cuja existência negava para si mesma desde a infância, não o enxergando por não aceitá-lo. Cleo se sente bela e sedutora, demonstra prazer em usar seu corpo para dançar e reter sobre si os olhos famintos dos homens que a assistem. O que causa indignação em seus antigos amigos do Cairo, como demonstra doutor Samir, ao contar a William que a última vez que a viram, foi num espetáculo arrasador que a mesma fizera no *Club Palmyra*: “Depois de conduzir aqueles animais prostrados diante dos seus movimentos ao abatedouro, as luzes diminuíram e, semioculta pelas sombras, Cleo despiu-se” (TERRON, 2010, p.241). A aversão dos amigos àquele show se deu porque era como se eles não a reconhecessem mais, e nem ela a eles. A doce Cleo que os amigos do Hotel Odeon conheceram já não existia. Perdera-se em sua própria beleza. Ela não os reconhecia porque estava tão embevecida em suas formas que não os notara na plateia. A dançarina, agora famosa, tornara-se incapaz de distinguir a realidade da imagem que criara de si, um simulacro. “Quando o mundo real se transforma em simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico” (DEBORD, 1997. p. 18). Cleo encontrava-se numa espécie de hipnose narcísica que não lhe permitia ver nada além de si e da fama almejada.

Sua primeira relação sexual após a cirurgia ocorreu no local que sempre sonhara. Contudo, não da maneira que imaginara esse momento pelos longos vinte anos de vida. Assim que chegou ao Egito, Cleo foi à Alexandria para andar pelas ruas às quais Cleópatra pisara, mas a encontra em ruínas, algo muito distante de tudo o que desejava ver do local:

Caminhando sozinha sob as marquises em frangalhos com o rosto e a cabeça encobertos por um *hijab*, eu afinal me sentia em boa companhia. A sensação era das mais paradoxais: eu viajara ao Egito em busca de um Marco Antônio imaginário mas me regozijava com a solidão [...]. (TERRON, 2010, p. 202. Grifo do autor).

Assim que escureceu, Cleo percebeu que alguém a seguia e após um rápido cumprimento, puxou-a para dançar no escuro que abrigava somente os dois. Longe de ser Marco Antonio, “o monstro”, como ela o chamara, violentou-a sexualmente entre as colunas de Pompeu:

Depois de algum tempo ainda perplexa, pude afinal compreender o que se passara. Bem ali, diante daquele falo de granito, eu tinha recebido as boas-vindas ao mundo dos homens. Ao contrário de mim, minha mochila permanecera intacta e meus pertences não tinham sido roubados. (TERRON, 2010, p. 213).

Já nesse primeiro contato com o mundo egípcio, notamos a desilusão da personagem, que lutara tanto para ser liberta do mundo masculino, e é traída por ele e pela beleza feminina que alimentou, tomando esteroides e se enchendo de cuidados para parecer uma mulher sensual. É possível fazermos uma leitura da dor dessa personagem através da representação do ocorrido, passada por meio de seu relato. Segundo Bakhtin (2010), no tempo e espaço, a ligação do enredo é gerada ou desfeita, e pode se apresentar através de breve relato, sem, contudo, empobrecer a narrativa:

Pode-se relatar, informar o fato, além disso, pode-se dar informações precisas sobre o lugar e o tempo de sua realização. Mas o acontecimento não se torna uma imagem. O próprio cronotopo fornece um terreno substancial à imagem-demonstração dos acontecimentos. (BAKHTIN, 2010, p. 355).

Notamos que após o ato de violência sexual sofrido pela protagonista, há a construção da imagem dos acontecimentos no cronotopo. Esse é o ponto principal para que Cleo pare, reflita e pense em fugir do Egito no primeiro voo que encontrar, mas algo muito mais forte que ela a impele a ficar. Certamente o fato de que na volta para o Cairo, observando as palmeiras pelas janelas do trem, percebeu que traços de sua memória estariam voltando. Quando pensava saber de si o suficiente para ter certeza do que queria, titubeou quanto ao rumo a tomar. Não havia casa para voltar, tampouco família ou qualquer lugar que lhe assegurasse proteção. Presa à sua condição de solitária

no mundo e sem conhecer seu passado, permanece no Egito para levar adiante o desejo de se tornar a mulher que fantasiara desde a infância, durando uma vida toda. Isto nos remete ao pensamento de Bachelard (2008, p. 28):

Por vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo; que no próprio passado, quando sai em busca do tempo perdido, quer "suspender" o voo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço.

O espaço que Cleo criara para si era uma ilusão, mas não conseguia mais se desvencilhar dele, que estava impregnado em sua mente, como única memória que reteve após a amnésia, e em seu novo corpo, sedento de viver como mulher, mesmo consciente de que esse tempo não existia mais. Reportamo-nos novamente às considerações sobre o espaço, ensinadas por Bachelard (2008, p. 48):

Quantos abrigos encaixados uns nos outros verificaríamos, se registrássemos, em seus detalhes e hierarquia, todas as imagens pelas quais vivemos os nossos devaneios de intimidade! Quantos valores difusos poderíamos concentrar se vivêssemos, com toda a sinceridade, as imagens dos nossos devaneios!

A protagonista do romance em questão encontrou abrigo na sua ilusão de ser uma descendente de Cleópatra. Devaneio sem precedentes, uma vez que ela poderia ter sonhado e desejado ser uma mulher apenas, mas não lhe bastava ser uma mulher qualquer, queria ser uma representação de Cleópatra. O processo dessa transformação a torna cada vez mais obcecada em um mundo fantasioso que aliena sua real condição humana. Nota-se um esvaziamento da realidade na personagem. Como se fosse necessidade viver um simulacro, por não conseguir ser ela mesma. Faz de si um espectro do que gostaria de ser de verdade. Tudo o que havia criado na sua imaginação quando estava em casa, um mundo pleno de maravilhas lá fora, começa a se desvanecer no primeiro contato com o espaço fantasioso e inexistente que sonhara viver. Tudo se torna ruínas quando a narradora protagonista se vê na situação de impotência total por ter se enganado sobre o mundo perfeito que criara para si. “É no final do curso da vida que veneramos realmente uma imagem, descobrindo suas raízes para além da história fixada na memória. No reino da imaginação absoluta, somos jovens muito tarde”

(BACHELARD, 2008, p. 50). Cleo vivera tantos anos no mundo ilusório criado por ela, que só se dá conta da dura realidade tarde demais. Dá-nos a impressão de que, por muito tempo, vivencia a juventude eterna das estrelas nas telas de cinema, como se essas também vivessem eternamente jovens. Contudo, já sem vida, reflete sobre alguns erros cometidos na época em que cegara para as verdades da vida: “A verdade, esse passarinho verde tão raro – o doutor Samir não me perdoa por eu ter sumido com ela” (TERRON, 2010, p. 212). E lamenta não ter mais a chance de se desculpar com os que a acolheram.

A transformação da personagem protagonista se dá em decorrência de suas ações e da sucessão dos acontecimentos, embora sejam contados de forma descontínua. Essas quebras na narrativa são recorrentes saltos na sequência de ações, mas que são retomadas logo depois. Notamos a relação ação-sucessão-transformação, teorizada por Tzvetan Todorov (1980), em todo o curso do enredo. Percebemos a interrupção no romance logo no primeiro capítulo, no trecho em que a narradora fala de sua frustração desde que nasceu, por ser do sexo masculino: “[...] mas naquela fração de segundo em que nós dois abrimos os olhos pela primeira vez e enxergamos um ao outro através da placenta, eu teria dado uma costela para nascer diferente” (TERRON, 2010, p. 20); e no fragmento, ainda no mesmo capítulo, que descreve a condição decadente do Hotel Odeon, no Cairo, à época da chegada de William, quase quarenta anos depois de terem nascido:

Tudo aqui é cinza como é cinza a areia do deserto, como se a cidade fosse uma extensão cinza do Deserto Ocidental, como se as construções fossem platôs e dunas cinzentas prontas a serem desfiguradas pela força do vento a qualquer instante. Não existe ao menos uma lata de ervilha vazia para as cabras mascarem. Até o ar parece cinza escuro. (TERRON, 2010, p. 27).

Em um mesmo capítulo surgem os acontecimentos de forma descontinuada, sem deixar de lado em nenhum momento a observação dos lugares caóticos, sem cores, que os dois irmãos frequentaram, como se nota no último trecho. Reiteramos a ideia de que o espaço degradado que se apresenta em vários momentos da narrativa, reflete a condição de conflito dos dois no mundo: Cleo, uma estrangeira de si própria, e William, um perdido dentro dele mesmo, em busca da sombra do irmão que não existe mais. Tanto a descrição do local quanto a narrativa em si se relacionam, “Cada uma dessas

funções está situada no mesmo plano; [...] a única relação que mantêm entre si é a da sucessão” (TODOROV, 1980, p. 63).

Durante a narrativa, em certo momento, num bar do Cairo, sob os resquícios de poeira que o vento quente do deserto trazia pelas frestas, Doutor Samir, indignado por ter descoberto que Cleo é transexual, diz ao irmão dela, durante uma longa conversa:

-Não podemos abandonar aquilo que somos – [...] Não se troca de pele como se troca de roupa, não é assim que funciona – ele completa. [...] Essa ilusão de transformação pessoal só é possível no Ocidente. Aqui no Oriente é impossível. Aqui nascemos e morremos as mesmas pessoas e ninguém nunca nos ilude do contrário. (TERRON, 2010, p. 211).

A descrença de que uma pessoa que nasce homem possa se transformar em mulher é evidente na fala do doutor. Para ele, mudar de sexo seria contrariar todos os direitos que a natureza exerce sobre o homem. Uma afronta. Porém, nos tempos em que vivemos, o sujeito pós-moderno torna-se fragmentado. Muitos são compostos não de uma, mas de várias identidades, desprovidos que são de uma permanente. Adquire uma nova roupagem conforme a necessidade que é, em geral, provisória, pois atende ao apelo do momento, tentativa de fugir de uma crise. Assumir outra identidade permite à protagonista fugir da realidade e, de certa forma, ressignifica sua vida desgastada, vazia, sem rumo. “A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia” (HALL, 2011, p. 13). Ateremo-nos melhor ao tema no próximo capítulo.

A personagem Cleo, embora carregada de dúvidas sobre seu passado, e incertezas sobre seu futuro, vive uma ilusão, criando para si a imagem de um lugar e um mundo perfeito que deseja para si mesma: “Eu quero um amor perfeito. [...] Eu quero um Marco Antônio para mim. [...] Eu quero ser Cleópatra” (TERRON, 2010, p. 113). Apesar de percorrer geralmente lugares decadentes e caóticos, como na sua chegada à Alexandria, não se livra da ideia de um mundo de felicidade que sonhara: “[...] uma longa sequência de rochedos me aguardava, substituindo a praia dos sonhos pela qual eu tantas vezes imaginara passeios de mãos dadas de Cleópatra e Marco Antônio” (TERRON, 2010, p.194). Isto pode ser associado aos pressupostos teóricos de Bachelard (2008), precisamente quando afirma: “Abrangemos assim o universo dos nossos desenhos vividos. Esses desenhos não precisam ser exatos. Basta que sejam tonalizados no mesmo modo do nosso espaço interior.” (BACHELARD, 2008, p. 30). Nestes termos, podemos afirmar que Cleo se deixa levar pela ilusão durante muito

tempo na narrativa, alimentando sempre a esperança de que se tornaria a pessoa que tanto sonhara. A ilusão só se faz desilusão quando não há mais vida, no momento em que se vê decapitada no fundo do poço, lugar de onde só lhe coube narrar sua história de quimeras.

Esse universo de imagens significativas é percebido ao longo da narrativa, numa relação cronotópica, pois a protagonista passa por um processo de deslocamento espacial, indo e vindo de seu passado para o tempo presente, ocupado pela chegada do irmão ao Egito. O mesmo processo de deslocamento espacial pode ser visto ainda no deslocamento temporal, uma vez que a personagem, assim como saiu de sua terra de origem para outro local, faz também traslados do tempo presente para suas reminiscências. Notamos que a protagonista cita o reflexo no espelho com certa insistência, consolidando o processo de deslocamento espacial:

Duplicada no espelho, eu reprovava aspectos da funilaria e do acabamento de meu chassi. Preferia os seios pequenos de antes, de quando começara o tratamento hormonal (p. 192).

[...] e então eu vi meu reflexo e o de William ainda garotos no Palácio dos Espelhos de um parque de diversões (p. 213).

Em todas as imagens que vi refletidas nos vidros escuros das janelas enquanto o trem rumava ao Cairo, eu aparecia sempre diante de um espelho como se o Palácio dos Espelhos de repente tivesse adquirido as proporções gigantescas de um mundo inteiro e todas as paredes, muros, portas e telhados de casas, prédios e fábricas tivessem sido revestidos do metal dos espelhos que repetiam versões masculinas mirins de mim própria sozinha como nunca estivera. (TERRON, 2010, p. 215).

Diante da importância do espelho, presente na narrativa de Terron, temos a observar que este objeto tem sido tema central de alguns textos de escritores renomados como Machado de Assis, Guimarães Rosa, Érico Veríssimo, Fernando Sabino e tantos outros. Foi ele que suscitou o ódio na madrasta de Branca de Neve no conto de fadas, ao dizer-lhe a verdade. A personagem Cleo sofre o perigo do espelho que deixa de mostrar-lhe apenas o reflexo que gostaria de ver e passa a enxergar o que não queria. Seus encontros com o objeto dos reflexos tornam-se nostálgicos. Relembrando o Mito de Narciso, no qual a água que refletia a imagem foi seu próprio algoz, o espelho ou o vidro contido nas ocorrências do romance, repercutem a ruína do ser, vencido pela própria aparência. A autoimagem convida à reflexão, sugere o duplo, o outro. Para Cleo,

olhar sua imagem é ver seu próprio abismo. É notar-se um outro que não consegue ser completamente. Ressaltamos que em todas as passagens, há certo conflito entre um eu e o outro. No primeiro fragmento, em relação a seu próprio corpo depois da cirurgia de mudança de sexo; no segundo, quando se vê duplicado na casa de espelhos, no parque de diversões; e no último, enquanto vê seu reflexo no vidro da janela do trem, enxerga o lado masculino que tanto queria esquecer para sempre. Solitária e desiludida, Cleo começa a perceber que nunca conseguirá concretizar seu sonho de ser mulher, pois as lembranças poucas que voltavam, traziam-lhe o que mais desejava esquecer. Daí a importância do reflexo para a narrativa. É ver em si o que não se quer. O não se reconhecer. Certa vez, no Cairo, repetindo o hábito de encostar o nariz no espelho e fechar os olhos, ela se assusta, pois quando abre seus olhos, os olhos à sua frente permanecem cerrados: “[...] e, apesar de eu continuar imóvel, meu reflexo começou a dar passos em marcha à ré e a gargalhar [...] desaparecendo [...] até ser devorado pela boca arreganhada e negra do fundo do espelho” (TERRON, 2010, p. 230). Podemos inferir que seu estado de amnésia não era de total esquecimento, pois o fantasma do seu irmão Willian a assombrava através do objeto refletor. O seu duplo estava vivo no mundo, porém não em sua vida, por isso se assusta consigo mesma quando há pequenos resquícios de memória que trazem lembranças tão verdadeiras como nem ela conseguia ser. Na concepção de Umberto Eco (1989), o espelho é uma “prótese absolutamente neutra que permite colher o estímulo visual onde o olhar nunca o conseguiria com a mesma força e evidência” (ECO, 1989, p. 19). As várias passagens em que a narradora se depara com espelhos, mostram a importância deste objeto, que capta imagens de diversos ângulos e formas. Embora reflita de maneira mecânica as imagens que são postas à sua frente, em geral não as distorcem, porém a assusta. Os olhos veem somente o que o cérebro permite. Para Cleo, o cérebro tentava avisar que havia algo de muito familiar em seu reflexo, que não era só a sua imagem. Entretanto, ela não entendia o quê.

Como já comentamos, a protagonista se transforma em uma pessoa diferente para os amigos, a partir do dia que se acredita estrela no *Club Palmyra*. Para eles, que foram apreciá-la na apresentação, havia outra Cleo, como conta o doutor Samir a William: “Ela parecia olhar para nós como se estivéssemos no fundo do abismo ou então como se fôssemos o próprio abismo. Ela parecia não nos reconhecer.” (TERRON, 2010, p. 240). A dançarina não percebia nada além de si mesma, sendo desejada pelos homens da plateia. Nada poderia estragar seu momento de glória, nem a gratidão que

devia a tantos, inclusive Madame Mervat, que lhe ensinou a dança do ventre e a empregou durante tantos anos no decadente Hotel Odeon, onde morou pelos quase vinte anos de estada no Egito. “O presente, e sobretudo, o passado, enriquecem-se às custas do futuro. A força e a evidência da realidade, da atualidade, pertencem somente ao presente e ao passado – ‘é’ e ‘foi’” (BAKHTIN, 2010, p.264). Para a protagonista, o futuro seria apenas uma consequência, o que lhe importava agora era viver intensamente o presente, com as lembranças remotas do passado. As pessoas que a apoiaram quando chegou ao Egito, não lhe interessavam agora, pois finalmente tornara-se uma dançarina conhecida e uma mulher assediada. Narcísica e egocêntrica, Cleo não tinha ciência, de que mais uma vez abandonava sua vida para tentar outra, longe não só dos que desapareceram de sua memória, mas distante dos que lhe estenderam a mão. Assim começa a cavar o poço fundo em que seria violentamente jogada.

Ao tratarmos dos elementos do espaço, é imprescindível abordarmos o vento *El Khamasin* que sopra seu bafo quente durante cinquenta dias depois da páscoa *copta* no Egito. Irrompe pelas frestas que encontra, participa da vida de Cleo no Cairo, e depois, da vida do irmão que tinha ido procurá-la. “O vendaval de areia é tão intenso que chega a ter peso.” (TERRON, 2010, p. 245). Observamos aqui ‘o tema do ‘vento’, que para Bakhtin remete à respiração e ao suspiro, à alma como sopro, o espírito, o amor, à morte e, para Bachelard (2001), “O vento ameaça e uiva, mas só toma forma quando encontra a poeira: visível, torna-se uma pobre miséria” (BACHELARD, 2001, p.232). Desta maneira, compreendemos que no romance em estudo, *El Khamasin*, o vento do Cairo, além do ar seco que sopra, traz ainda poeira do deserto, deixa tudo turvo, assemelhando-se à condição de Cleo e do irmão, duas miseráveis criaturas perdidas em suas próprias vidas. A violenta poeira que atinge a cidade impressiona a protagonista: “Atravessar a última das tempestades de *El Khamasin* é como ser golpeado por um tijolo ou pela pedra que atingiu Abel.” (TERRON, 2010, p. 245). Feito um presságio, o vento anuncia os golpes que Cleo receberia da vida mais tarde, mas assim como cega com os grãos de areia trazidos pelo vento, perde a visão também embevecida com suas próprias qualidades de dançarina, no *Club Palmyra*. Tal qual Narciso embriagado mergulhou em sua própria beleza, entorpecida com seu grande sucesso como mulher desejada, não notou que o vento era um sopro misturado ao pó, como a morte que a levaria em poucos dias. Porém, enquanto dançava travestida de Cleópatra, sentia-se viva a ponto de entrar numa espécie de transe. A dança a curava da lama da vida, mesmo que momentaneamente. O vento, portanto, na perspectiva da dançarina, era apenas um

fenômeno natural que passaria despercebido, não fosse seu alto poder de deixar tudo empoeirado e mais seco, como a vida da própria protagonista, que passa por situações degradantes, como o momento em que é obrigada, por seu amante, a se prostituir. Apesar de parecer estar bem com sua nova roupagem, em dado momento após a humilhação porque passa, põe-se a refletir sobre seu destino, e conclui: “[...] Eu, afinal, era uma personagem de minha exclusiva criação, a protagonista romântica de uma gigantesca mentira. [...] Não podia admitir o erro, mas estava arrependida” (TERRON, 2010, p. 250). Tal aspecto possibilita atentarmos ao cronotopo da soleira que Bakhtin (2010) nos apresenta, a fim de explorarmos a crise que leva a personagem à reflexão, à clarividência. Ela se percebe uma farsa, toma consciência de que é personagem criada para si própria, sem grandes perspectivas, dependendo sempre do que poderiam lhe proporcionar. Aceita as imposições de Hosni porque acredita que ele é o único caminho para fazê-la ser alguém. Não o hostiliza, suporta calada: “[...] era uma Xerazade sem palavras, pois tinha a boca largamente ocupada e não podia contar histórias que adiassem minha morte” (TERRON, 2010, p. 252). Num relance ela admite arrependimento, porém não há um porquê, pois toda sua vida fora um amontoado de acontecimentos sem volta, desde a perda da memória. Não poderia desfazer tudo o que fizera até ali. E assim como veio a culpa, foi-se. Cleo continuava viva e precisava sobreviver a tudo, pois já chegava aos quarenta anos, num país hostil no qual as histórias de muitas mulheres acabam de forma trágica. A própria protagonista pondera que “Há muitos animais na natureza que são forçados à metamorfose. Todos fazem isso para sobreviver” (TERRON, 2010, p. 252), e constata ainda: “Eu estava condenada ao silêncio” (TERRON, 2010, p.252). E à morte iminente que a rondava, embora não tivesse consciência disso. E por não seguir os conselhos de Madame Mervat, que a tratava como a uma filha, é brutalmente assassinada:

Eu caio de braços sobre a mureta de um poço seco no meio do deserto. [...] Hosni esmurra meu rosto sem piedade. Ele chuta minha boca e meus dentes voam. [...] Ziad me levanta pelas axilas e me põe de braços sobre a mureta. Posso ver o fundo seco do poço fracamente iluminado pelas estrelas enquanto ele me estupra. [...] Hassan substitui Ziad com o mesmo entusiasmo frenético. [...] Hassan cede vez a Omar e então vejo o sangue escorrer em profusão entre minhas pernas [...]. (TERRON, 2010, p. 276-277).

Os seguidos estupros são assistidos por Hosni, seu amante, que após ter ouvido de Omar toda verdade sobre Cleo, resolve limpar a honra, matando-a. E como num

golpe de misericórdia, ele a decapita: “Com um movimento brusco, ele separa meu pescoço de minha cabeça, que cai dentro do poço” (TERRON, 2010, p. 277).

Retomamos o cronotopo da morte que ronda a vida da protagonista desde seu nascimento. A mãe sucumbe no parto. Quando completa dezoito anos, o pai e o Tio morrem. Milton, sua primeira paixão de adolescente fora assassinado. Agá-Agá, filho de tio Edgar, outra paixão rápida de Wilson, também fora morto. Nelson, seu amigo transexual, desaparece. E, embora Cleo não tivesse ciência, foi William o assassino de Nelson. Em algumas passagens, notamos que a narradora percebe cemitérios ao longo de sua vida. Quando já estava desmemoriada, morando no hospital, ela comenta: “Existe um cemitério do outro lado da avenida que passa logo aqui em frente [...]” (TERRON, 2010, p. 115); e ao sair pelas ruas, quando morava no apartamento de seu amigo Nelson, observa: “Havia no trajeto outro cemitério que não aquele meu conhecido, e pensei que cemitérios deviam estar me perseguindo, pois, quanto mais acho que deveriam me esperar sentados, mais eles se multiplicam pelo caminho” (TERRON, 2010, p. 125). Ela não se lembrava das mortes que vitimizaram seus amigos e parentes, a amnésia não lhe permitia recordar as tragédias que tinha vivenciado. Contudo, a cisma de Cleo, com relação aos cemitérios que se faziam presentes em seu caminho, vaticinava que ela não teria direito a um, cabendo-lhe apenas o fundo escuro de um poço como última morada.

O pai, obcecado pelos filhos, dizia que nas lendas mitológicas sobre gêmeos, sempre um dos dois era sacrificado, e tinha pavor da ideia de perder qualquer um deles: “Eu não posso perder vocês, não posso. Eu pensei então em arranjar uma forma de distrair a Morte, de fazer com que ela esqueça pra sempre os seus deveres profissionais” (TERRON, 2010, p. 156). O progenitor acreditava que se os meninos atuassem no teatro, distrairiam a morte: “[...] vocês dois terão de ludibriar a Morte todas as noites, para o resto de suas vidas” (TERRON, 2010, p.156). Para o pai, a arte fazia viver. Mal sabia que a morte viria bem antes para ele mesmo. Não esperava que, assim como na Mitologia, apenas um filho sobreviveria. Jamais sonhara também que morreria seu filho Wilson, simbolicamente, para surgir Cleópatra VIII, e quando a Morte viesse buscar Cleo, o faria de maneira extremamente brutal, tal qual acontecia nas histórias que contava.

Esta série de mortes, em especial, o abrupto e violento assassinato da narradora transexual remete-nos à Bakhtin (2010), para quem a ideia da morte deve ser mostrada numa série temporal, como um elemento essencial para a vida. Para o teórico russo,

[...] a vida que engloba tudo, que caminha para a frente, não tropeça na morte e não despenca nos abismos do além, mas permanece toda aqui, neste tempo e espaço, sob este sol, mostrar, enfim, que a morte também neste mundo não é de maneira alguma um fim essencial. (BAKHTIN, 2010, p. 306).

Mediante tal perspectiva teórica, observamos durante a narrativa, que a morte configurada no romance de Terron não se faz em primeiro plano, embora seja depois de falecida que a narradora revela todos os acontecimentos. Não sabemos que ela se encontra nessa condição durante grande parte da obra. Lembramos ainda que, depois dessa passagem, narrada no último capítulo, dá-se a vingança do irmão em relação ao seu assassinato. William traveste-se de Cleópatra e vai procurar o assassino de Cleo, matando-o e depois fugindo com a roupa e identidade que fora da transexual, sua irmã. De certa maneira, assim como em tantas histórias sobre gêmeos – Caim e Abel, Rômulo e Remo, Castor e Pólux -, no romance, um morre para que o outro viva.

O Egito que tanto sonhara realmente não existia. Como ela, que tentando encontrar o sentido de sua existência, não consegue sequer entender os acontecimentos a que se vê empurrada a cada passo. Tudo acontece com certa rapidez. O tempo que transcorre da saída de São Paulo à chegada à terra dos sonhos, não nos oferece grandes novidades, uma vez que é percorrido sem detalhes.

Dois meses depois, ao apresentar ao setor de imigração do Aeroporto Internacional do Cairo o passaporte com o nome que pretendia usar para o resto de minha vida e que havia recém-oficializado por meios nem um pouco oficiais, o funcionário titubeou só um momento para logo providenciar o carimbo de entrada [...]. (TERRON, 2010, p. 189).

Comprovamos assim que do mesmo modo como saiu de sua terra natal, chega ao Egito sem maiores novidades. O espaço percorrido não transmite ideia de grande tempo passado e nem de acontecimentos. As duas cidades em que a protagonista habita apresentam apenas manchas de um caminho que ela não gostaria de ter vivido. Tal qual o filme tantas vezes assistido, o tempo parece ser o que não é presente, mas algo tão antigo quanto seus próprios sonhos. Com sua primeira identidade apagada da memória e dos papéis, tenta vivenciar o novo com seus documentos trazendo o nome de uma rainha, como se fosse possível a ela viver a vida de Cleópatra. Sua desterritorialização não é apenas espacial, mas interior também. Ao comentar sobre os trajetos percorridos

rapidamente nos romances, Dalcastagné (2012) postula que as personagens não são modificadas pelas cidades que percorrem, mas pelo atrelamento à sua direção.

A velocidade deslocaria os homens da paisagem urbana, arrancaria-lhes o chão de baixo dos pés. Nada mais coerente, então, que levar ao leitor uma tentativa de representação desse processo: com personagens desterritorializadas – de identidade embaralhada, ou mesmo apagada –, atravessando cidades desertas, que exibem apenas suas fachadas, como se fossem manchas no horizonte, ou, quem sabe, restos de um filme velho que ficou na memória. (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 119).

É em um espaço vazio de si que se encontra a protagonista, antes tão cheia de esperanças. Restos de um filme antigo foi o que sobrou para ela, posto que a realidade era dura demais ser encarada de forma natural. O espaço percorrido por Cleo e seu irmão, do Brasil ao Egito, ocorre, como dissemos, sem transtornos. “Nesses espaços vazios, os encontros são impossíveis” (DALCASTAGNÉ, 2012, p.119). Não há mudanças nas personagens, nem encontros entre elas, nada digno de ser relatado. Dalcastagné (2012) postula sobre as *Confissões de Ralfo* (1987), de Sérgio Sant’Anna: “[...] como uma personagem confessa, seu trânsito é livre e fácil – basta virar a página e seguir adiante –, mas sua conexão com a vida, para além do texto impresso, é muito forte” (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 118). Valemo-nos dessa observação para afirmar que o mesmo ocorre com Cleo, pois é inserida “no universo humano para que compreendamos as implicações de seus deslocamentos e o espaço que se vai desenhando [...]” (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 118). Além de não ter um passado, por causa da amnésia, Cleo não se entende bem com o futuro, que parece virar-lhe as costas frequentemente.

Notamos assim, o grande número de cronotopos pelos quais perpassa a narradora, ora em sua casa onde nasceu, ora nas ruas ou nas cidades que vivera; uma real, da infância e a outra que fantasiara como maravilhosa, o Cairo. Lembramos que todos os seus sonhos são ruídos em um mundo sem cores, cheio de fuligem, poeira, vento quente do deserto, que remete à condição da personagem de solidão e abandono, até culminar em seu violento e covarde homicídio.

“Distinguir o espaço da narrativa contemporânea é uma tarefa tão mais complicada quanto maior parece ser a tensão que ele estabelece com as personagens que o atravessam ou que o ocupam” (DALCASTAGNÉ, 2005, p. 93). Afirmamos, portanto, que neste romance contemporâneo, a voz da narradora ganha legitimidade, pois se

recusa a ficar em silêncio no fundo do poço, até que seu irmão tome o seu espaço no mundo. Finalmente pode fechar os olhos. De certa maneira, uma parte dela continua viva, representada pelo irmão gêmeo. Depois de tentativas de se desvencilhar da companhia de William, Wilson encontra nele a paz que precisava para entregar-se à escuridão do deserto e calar sua voz.

2.2- ENGASTES – NARRAR É VIVER

O engaste numa obra, outrora nomeado *mise en abyme* por André Gide (DÄLLENBACH, 1979, p. 53), é parte integrante do mundo literário desde eras remotas, quando esta existia apenas na oralidade, como podemos observar em *As Mil e Uma Noites*, na qual para a protagonista, contar histórias era sinônimo de viver. O mesmo ocorre com romances, de tempos nos quais a Literatura era privilégio de poucos, como em *O Asno de Ouro* (1469), *Dom Quixote* (1605-1615) e outros. Notamos assim que

[...] há dois tipos de narrativa que não recuam perante o gasto: as que visam, custe o que custar, a univocidade da sua mensagem; e as que pretendem afirmar-se como *narrativas* e, nesse sentido, exploram a verdade que exige que sejam percebidas como contraditórias a vida e a repetição. Enquanto *segundo* signo a *mise en abyme* não evidencia apenas as intenções significantes do primeiro (a narrativa que a comporta); manifesta que ele é (apenas) um signo e proclama como tal um tropo qualquer – mas com um poder duplicado pelo seu tamanho: *Sou literatura, eu e a narrativa que me engasta*. (DÄLLENBACH, 1979, p. 56. Grifos do autor).

Em várias obras literárias compreendidas com a forma de engastes, é tão primordial a existência desses, que empobreceria o sentido da história com sua ausência. Ao enredar na narrativa principal, a história engastada chega ao escopo do tema proposto. Torna-se parte integrante do tema central, pois uma história engastada, pode perfeitamente explicar muito da narrativa principal.

Tzvetan Todorov em seu livro *Poética da Prosa* (2003) observa que “Toda narrativa é uma ‘descrição de caracteres’” (TODOROV, 2003, p.95), e que não há personagem sem ação ou ação que independa da personagem. Teoriza sobre os engastes:

O surgimento de um novo personagem acarreta inevitavelmente a interrupção da história precedente para que uma nova história, aquela que explica o “estou aqui agora” do novo personagem, nos seja contada. Uma segunda história é englobada na primeira; esse processo se chama *engaste*. (TODOROV, 2003, p. 100. Grifo do autor).

No romance *Do Fundo do Poço se Vê a Lua*, ocorre a narrativa engaste, que é “a narrativa de uma narrativa” (TODOROV, 2003, p. 104. Grifo do autor), como Todorov nos apresenta. O engaste serve como argumento, e nesta obra, um dos encaixes serve para mostrar o fim trágico de tantas mulheres egípcias. Ajuda, portanto, a elucidar um caso difícil de resolver, que é o desaparecimento de uma transexual, na caótica e hostilidade do Cairo.

Doutor Samir, velho conhecido de Cleo, conta a William a história revelada por Gomaa, um rapaz egípcio, sobrevivente da guerra e a trágica história de amor deste. O autor se utiliza da digressão para explicar algo que deverá aclarar a condição da mulher egípcia para o personagem William, que está ávido por saber o paradeiro de sua irmã, a transexual desaparecida no Egito. E quando inquirido por William sobre o porquê de lhe contar a história de Gomaa, pensando não haver relação com sua busca, o doutor arremata:

_ Porque essa é a história das mulheres no Egito – responde o doutor.
– E deve ser também a história da sua irmã. Cleo está desaparecida, mas tenho esperança de que você a encontre. Milagres, sim, é o que eu espero. Não é o que todos esperamos? (TERRON, 2010, p. 208).

Gomaa foi para a guerra, e quando voltou, descobriu que perdeu a noiva, pois a mesma foi assassinada pelos próprios irmãos, para que essa não desonrasse o nome da família. A moça Reem Abu Ghanem, após anos de espera pela volta de Gomaa, fugiu de casa, estava estudando e mantinha contato com amigos sob protestos da família. Para se opor à truculência e constantes ameaças dos irmãos, Reem foi à polícia denunciá-los, mas esses se comprometeram, na delegacia, a não lhe infringirem mal nenhum. Entretanto, assim que a jovem voltou para casa, “Seus irmãos então a doparam, estrangularam e jogaram no fundo do poço nos confins de *Jawarish*” (TERRON, 2010, p. 209. Grifo do autor). É por meio da história de Reem que o doutor Samir supõe pesarosamente qual pode ter sido o triste fim de Cleo, a narradora protagonista, que realmente já está morta a essa altura. Então o doutor Samir finaliza:

[...] Fim desta história e reinício de outra idêntica, em cujo final sempre existe uma mulher sendo assassinada. A história de Reem é a história da mulher árabe. É muito provável que também seja a de Cleo. É sempre igual. Não tem fim. (TERRON, 2010, p. 209).

Para Todorov (2003, p.100), “todo novo personagem significa uma nova intriga”. E no romance em questão isso fica evidente, dado o fato de que cada vez que o narrador introduz a história de outro personagem, nos traz novo enredo. Permite-nos mergulhar em diferentes narrativas, e não menos fascinantes do que a do próprio narrador, que aqui se apresenta como narradora protagonista defunta. Desta forma, partilhamos do ponto de vista de Todorov (2003, p. 104) de que: “Ser narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa, que se realiza através do engaste.” O que nos leva a ressaltar novamente que a narrativa principal não basta a si mesma, mas que tem a necessidade de encaixar outras histórias, faz um certo prolongamento para explicar algo dela mesma. Conta uma história dentro da outra, para esclarecer algumas possibilidades sobre o destino da protagonista, apresenta novos personagens a fim de ilustrar situações que poderiam ficar obscuras a quem não conhece os costumes do lugar distante em que se encontram Cleo e o irmão.

Percebemos no trecho sobre a história de Gomaa, o tempo-duração que se opõe ao tempo como acontecimento na narrativa, o que gera a presentificação. A sucessão, que é o que torna o passado presente, ocorre aí. A narrativa é ação, sucessão e transformação. Como nos orienta Todorov,

Tanto a descrição quanto a narrativa pressupõem a temporalidade, mas temporalidade de natureza diferente. A descrição inicial situava-se certamente no tempo, mas esse tempo era contínuo, ao passo que as mudanças, próprias da narrativa, recortam o tempo em unidades descontínuas: o tempo, pura duração, opõe-se ao tempo dos acontecimentos. Só a descrição não basta para criar uma narrativa, mas esta não exclui a descrição. (TODOROV, 1980, p. 62).

A descrição ou relato da história de Gomaa traz uma mudança, e como “toda mudança constitui, com efeito, um novo elo da narrativa” (TODOROV, 1980, p. 62), há também na personagem William, uma alteração na forma de olhar para o possível paradeiro de sua irmã desaparecida. Notamos que a história de Gomaa mantém uma relação de sucessão como na história de Cleo. A cronotopicidade na história do ex-soldado Gomaa, ocorre de maneira negativa, isto conforme Bakhtin (2010, p.222) pondera,

[...] E no modo negativo – “não se encontraram”, “se separaram” – a cronotopidade é mantida, mas um ou outro membro do cronotopo é dado com um signo negativo: não se encontraram porque não estavam em dado lugar ao mesmo tempo, ou ao mesmo tempo encontravam-se em lugares diferentes.

Dado o fato dos tantos desencontros entre o rapaz e a moça, ambos apaixonados, observamos o cronotopo do encontro de modo negativo, pois não há encontro, apesar das inúmeras tentativas de Gomaa de manter contato com a amada Reem. Esse mesmo descaminho ocorre na vida dos irmãos gêmeos, história principal do romance, cujo destino trágico os separou aos dezoito anos, não lhes permitindo chance de reencontro.

O engaste é percebido também no momento em que Wael relata a Cleo a história do casal de idosos *copta*, na qual a mulher sofria de câncer. Para os moradores do Hotel Odeon, gente de forte superstição, quando acontecia um caso de câncer, o marido deveria abandonar a doente e afastá-la dos filhos, para que não fossem contaminados. Entretanto, o velho contraria esse princípio, mantendo-se no apartamento até que a mulher morra. Acontecimentos estranhos ocorreram desde então, os bichos que habitavam as escadarias do hotel começaram a desaparecer. Os moradores atribuíam a culpa ao velho do sexto andar. Visto a partir da morte da esposa como um *djin*, espírito ruim de influência nociva, o velho se manteve trancado no apartamento, que foi lacrado do lado de fora pelos moradores. Porém, certa noite ouviram uivos e ganidos que ressoavam pelo prédio e ao abrirem o apartamento do idoso, depararam-se com “um chacal do deserto deitado sobre o ninho de ossos que semanas atrás tinham pertencido ao velho *copta*” (TERRON, 2010, p. 222-223). Fica evidente que mais uma vez uma narrativa é encaixada na narrativa para explicar algo, pois a própria Cleo reflete sobre a história a que emprestara os ouvidos:

Depois, já em minha cama, refleti o motivo de Wael ter me contado a história. Pode ser que procurasse me alertar sobre minha própria estranheza diante daquele mundo tão antiquado. Ou então ele talvez me enxergasse como uma *djin*. (TERRON, 2010, p. 223. Grifo do autor).

Concluimos que a própria protagonista sentia-se uma estranha, por ser transexual, mas para alguns egípcios, sua estranheza se dava por ser uma estrangeira que surgiu do nada e que certamente era diferente aos olhos deles.

Examinando a narrativa no romance *Do Fundo do Poço se Vê a Lua*, notamos que a narradora utiliza-se da palavra-ação, o que não é simplesmente a enunciação da palavra, para Todorov, “Esse ato vem geralmente acompanhado, para aquele que fala, de um *risco*. Para falar não se pode ter medo” (TODOROV, 2003, p. 83. Grifo do autor). Para Cleo, de certo modo, falar é uma forma de viver, mesmo estando morta:

Aqui no fundo do poço onde sempre estive, desde o início do dia de ontem e do ressurgimento de minhas lembranças, meus olhos estão bem abertos. É como se este poço tivesse sido cavado por mim mesma, como se eu tivesse me aprofundado mais e mais nele até descobrir que não podia mais sair. Então em vez de pedir socorro, continuei cavando para baixo cada vez mais na tentativa de escapar. (TERRON, 2010, p. 278).

A morte a liberta, oferecendo à narradora coragem para falar de si mesma, afinal nada mais pode lhe afetar. Conta toda sua longa e trágica história de vida num curto espaço de tempo de um dia, trazendo-nos todos os detalhes de sua condição de transexual fracassada. “O próprio fato de alguém ousar falar justifica a constatação ‘não tens medo’.” (TODOROV, 2003, p. 84). Cleo não tinha mais medo.

Toda narrativa é um discurso, a contextualização de uma fala entre o eu e o outro. Não é uma relação aleatória, não é sem intenção que se narra, e ao se fazer narrador de uma história, torna-se dono da voz, ou seja, tem domínio sobre o que conta e sobre o desenvolvimento dos fatos, na maioria das vezes. Nesse romance, a narrativa se dá em primeira pessoa, com uma narradora que se coloca como protagonista e defunta. De certa forma, parece querer justificar seu fatídico destino, utilizando-se da arte da narrativa, ora confessando seus desejos, ora contando todos os dissabores pelos quais passara para chegar onde se encontra: degolada, no fundo de um poço, no meio do deserto.

A narradora protagonista dessa trama é fiel a duas regras que regem seu comportamento, assim como em *Adolphe* (1816), de Constant. “[...] A primeira decorre da lógica do desejo tal como é afirmada por este livro; poderíamos formulá-la assim: deseja-se o que não se tem, foge-se daquilo que se tem” (TODOROV, 1980, p. 72); e a segunda regra é que, para Todorov, “Não se pode regular sua vida pela procura do bem, a felicidade de um será sempre a infelicidade do outro” (TODOROV, 1980, p. 73). Situação perceptível no romance apresentado, no qual a cada obstáculo encontrado, o desejo de Cleo de se transformar em mulher é reforçado. Não quer ser homem, isso está

claro. O que para seu irmão gêmeo seria uma afronta, pois é homofóbico, para Cleo é o princípio da libertação. Daí que a felicidade de Wilson/Cleo causaria a infelicidade de William. E mesmo sem intenção de causar o menor mal possível, Cleo viaja para o Cairo em busca desse sonho, longe da família e de tudo o que a impediria. Ela o faz de certo modo, sem saber nada sobre sua própria vida, pois sofre de amnésia desde um incidente ocorrido no dia do seu aniversário de dezoito anos, o que a separou de todos os que conhecia. Como em *Adolphe*, a protagonista da obra trabalhada também deseja o que não tem: ser mulher; e foge daquilo que tem, embora pouco lhe reste de memória: o fato de ser homem.

O romance *Do Fundo do Poço se Vê a Lua* é constituído, em grande parte, de gêneros distintos da narrativa romanesca como o diário pessoal da narradora protagonista. Cleo escreve seus diários para de alguma maneira não perder-se de si mesma, posto que a amnésia surrupiara sua memória. Escreve também para ter certeza de que está no mundo. Para que seu irmão a encontre. Para deixar sua marca. Para tentar entender a si mesma. Escreve para ser no mundo.

Além do diário, cabe ressaltar que o primeiro capítulo da obra se inicia com outro gênero: um cartão-postal enviado por Cleo ao irmão William. Não é um cartão citado apenas, mas escrito como tal:

William,
Acho que afinal me lembrei de tudo.
Com amor,
xxx
Ps: Venha com urgência ao meu encontro –
Odeon Palace Hotel, rua Abdel Hamid Said, nº 6, Cairo, Egito.
(TERRON, 2010, p. 13).

Salientamos a importância desse gênero no início do romance, porque foi a forma que Cleo encontrou de dizer ao irmão que estava em outro país e que precisava encontrá-lo. A fusão de gêneros no romance não é algo novo, como podemos notar no comentário tecido por Bakhtin (2010) sobre o romance grego:

Ele utilizou e fundiu em sua estrutura quase todos os gêneros da literatura clássica. Entretanto todos esses elementos de variados tipos de gênero são aqui fundidos e ligados numa nova unidade específica de romance, cujo elemento constitutivo é o tempo do romance de aventuras. Num cronotopo completamente novo – um mundo estrangeiro no tempo de aventuras – os elementos de vários tipos de gênero adquiriram novo caráter e funções particulares, e por isso

deixaram de ser o que eram em outros gêneros. (BAKHTIN, 2010, p. 215).

Notamos, portanto, que a fusão dos gêneros era comum nos romances clássicos e perpetuou-se, uma vez que a encontramos no romance *Dom Quixote*, no qual Cervantes se utiliza de vários gêneros dentro da narrativa, como sonetos, odes, cantos e contos. Na escrita pós-moderna, esta característica é muito comum. No romance em estudo, observamos a importância dessa fusão, posto que, por ser uma narradora defunta, é de grande relevância a leitura de seu diário pessoal. Nas mãos do irmão gêmeo William, o diário o ajuda a entender os passos percorridos pela irmã desde a tragédia que os separou. O irmão de Cleo faz descobertas que gostaria de não ter feito, como o fato de o irmão Wilson ter se transformado em mulher.

Podemos perceber no fragmento abaixo, retirado do diário, que o próprio amigo que incentiva Cleo a se transformar em mulher, adverte:

A diferença entre a atriz e o transexual, segundo ele, é que a primeira dorme a cada noite despida da roupa dos seus personagens, enquanto o transexual, ao contrário, transforma em sua própria a pele daquilo que interpreta. A grande dúvida que persiste, entretanto, Nelson também afirma, é sobre o paradeiro da antiga identidade sexual desse alguém depois de sua transformação. (TERRON, 2010, p. 111. Grifo do autor).

Como sua vida não tem mais sentido real, a fantasia e a imaginação preenchem sua existência. A vida resume-se em uma quimera, pois longe das possibilidades de ter o corpo que desejara com todas as funções femininas, decide assumir outra identidade. Na perspectiva de Stuart Hall (2011, p. 09),

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados.

A personagem passa a ter a “perda de um ‘sentido em si’ estável.” (HALL, 2011, p. 9). Há um deslocamento, descentramento da personagem nesse romance, pois não são poucos os momentos nos quais ela se encontra refletindo sobre sua crise de identidade, o que reforça a ideia de fragmentação do ser representado em Cleo.

Wilson/Cleo encontrava-se no hospital quando escreveu parte do diário, assim que acordou desmemoriado; e não tinha sequer identidade ou nome, como ela mesma comenta. “*Já faz algum tempo que não tenho nome algum. Ao menos é isto o que a plaquinha dependurada no pé da minha cama aqui no hospital diz: ‘Nome: desconhecido’.*” (TERRON, 2010, p. 106. Grifos do autor). Defendemos que neste momento se dá um cronotopo por natureza: o motivo do encontro, que segundo Bakhtin (2010), “está estreitamente ligado a outros motivos importantes, em particular ao motivo do reconhecimento-não reconhecimento” (BAKHTIN, 2010, p. 223). O hospital foi um espaço que serviu de separação, de perda e até de reencontro para a protagonista, embora não se lembre durante longos capítulos da narrativa. É ao hospital que o irmão ressurgue na segunda noite depois do acidente para conversar com Wilson, que estava inconsciente. Este só saberia que o visitante desconhecido era seu irmão, depois de morto. Entretanto, lembramos que durante o ano todo que permaneceu reclusa no hospital, pouco se percebe de mudança em sua trajetória. Esse tempo torna-se denso, rasteja no espaço. Há um certo hiato (BAKHTIN, 2010, p. 216). Ainda em conformidade com Bakhtin, durante esse tempo, a vida da personagem não se altera, não passa por nenhum tipo de transformação que possa fazer desse, o tempo principal no romance.

Pelo diário, a protagonista também nos possibilita saber que depois de um ano de internamento, sem ter para onde ir, foi convidada pelo enfermeiro transexual, Nelson, para morar em seu apartamento. Conta sobre os travestis que encontrou pelas ruas em alguma de suas perambulações. Apresenta-nos ainda o companheiro mau caráter de Nelson, chamado Omar, que tenta violentá-la no apartamento em que morava de favor. Dentro desse espaço fechado, no cronotopo do apartamento, Cleo encontra-se frequentemente em situações de conflito com o namorado de Nelson, uma vez que Omar a importuna assediando-a. A casa/apartamento nesses momentos, ao contrário do que afirma Bachelard (2008), não serve de abrigo e proteção à personagem Cleo, visto que sofre profundamente com as investidas de Omar. A própria personagem passa a ir para as ruas sozinha, pois conclui que se não sair, verá o mundo como o via antes: “[...] se continuar assim trancada, só me relacionando com personagens de celuloide, acabarei vendo o mundo da mesma forma achatada que é exibida na tela da tevê” (TERRON, 2010, p. 124).

Nos relatos do diário de Cleo, vários cronotopos se fundem, percebemos novamente o cronotopo da estrada, em forma de ruas, pois “Aqui podem se encontrar

por acaso, as pessoas normalmente separadas pela hierarquia social e pelo espaço, podem surgir contrastes de toda espécie, chocarem-se, entrelaçarem-se diversos destinos.” (BAKHTIN, 2010, p. 350). Os destinos dos homens se combinam de maneira singular. O encontro de Cleo com os travestis, por exemplo, é um momento que inspira mudança, pois a protagonista enxerga neles uma forma de ajudá-los a melhorar seus aspectos puídos e rústicos, além da possibilidade de ter outro lugar para morar e melhorar sua condição financeira, trabalhando em um salão para ajudar na aparência deles:

Fiquei muito surpresa com a quantidade de travestis nas calçadas. [...] Ao contrário de mim, aqueles travestis são arremedos de mulheres. As suas peles são marcadas pela pobreza. [...] Todos sem exceção parecem ter sofrido muito na vida. Vê-los não me fez nada bem. (TERRON, 2010, p. 128).

Cleo se surpreende ao encontrar travestis na rua porque vê neles o reflexo do que poderia ter se transformado, mas a sorte lhe acenou, pois foi acolhida por Nelson, que a tratava como a uma irmã, e porque sua ambição ia além de apenas se travestir e trabalhar como profissional do sexo. Seus sonhos eram outros, queria viver como rainha, mesmo que para isso tivesse se transformado numa representação barata de Cleópatra. Essa metamorfose vivida pela personagem, nos leva novamente a discutir o cronotopo da soleira, pelo qual Cleo passa inúmeras vezes, nos seus momentos de mudança, de crise, de decisões que mudariam o curso de sua vida (BAKHTIN, 2010, p. 354). Ao escrever seu diário, é como se a narradora estivesse tentando dar ordem ao caos que dominou sua vida. Escreve para não perder sua história além do que já deixou para trás, do que já não consegue se lembrar.

Vale ressaltar que durante toda a narrativa há uma profunda fusão de cronotopos, pois observamos uma grande quantidade deles e suas inter-relações complexas e específicas, como nos orienta o teórico russo:

Porém, cada um destes cronotopos pode incluir em si uma quantidade ilimitada de pequenos cronotopos: pois cada tema possui o seu próprio cronotopo [...] Os cronotopos podem se incorporar um ao outro, coexistir, se entrelaçar, permutar, confrontar-se, se opor ou se encontrar nas inter-relações mais complexas. (BAKHTIN, 2010, p. 357).

Percebemos essas profusões em diversas passagens no romance em que um cronotopo se entrelaça a outro. Isso é possível também através dos engastes conceituados por Todorov (2003), o qual considera que em algumas situações, é um “relato que importa para o desenvolvimento da intriga” (TODOROV, 2003, p. 104). Por ter ouvido a história de Gooma, William toma consciência de que o mesmo pode ter ocorrido a sua irmã, e sai em busca de Hosni para vingar a morte de Cleo:

No beco escuro, William esfaqueia o peito de Hosni até ouvir o estalo de algo se quebrando. Ele percebe então que não foi o osso que se partiu, mas a lâmina, que agora navega a carne de Hosni à procura de seu coração. Brandindo apenas o cabo da faca, ele deixa o corpo inerte cair [...]. (TERRON, 2010, p. 276).

A sequência de fatos parte do cronotopo do beco escuro, lugar sombrio, sem saída, que nos remete ao obscuro, ao fim, aos acontecimentos noturnos, em grande parte violentos, neste caso, a morte de Hosni. Percorremos o cronotopo no deserto, no qual sob a luz das estrelas, encontra-se Cleo, decapitada, narrando sua própria história. Esse imenso espaço aberto, próprio dos romances de aventuras e provações, aparece neste contexto, não com a conotação de grandes aventuras, mas demarcando o fim de uma vida. Pois apesar de ter sobre si a imensidão do universo, e se encontrar no grande espaço que é o deserto, ocupa apenas o fundo do poço, de onde nada pode fazer a não ser narrar.

Há grande importância na imagem da faca utilizada pelo irmão para o último crime, pois simbolicamente nos remete a sacrifício, vingança, execuções e para alguns povos é um símbolo fálico. Pertinente como símbolo fálico, uma vez que nesse episódio, William despe-se do homem que fora até então, veste-se como a irmã e assume a identidade dela para matar Hosni. Ocorre o ressurgimento de Cleópatra, e travestido como tal, William foge para a capital do Sudão, enquanto os olhos de sua irmã se fecham e sua boca se cala finalmente no fundo do poço. Para Cleo, a narrativa se encerra aí, o que nos permite concluir com Todorov, “A ausência de narrativa significa a morte” (TODOROV, 2003, p. 106).

A narrativa conta ainda com referência ao trecho de uma música de origem árabe. Uma canção de Abdel Halim Hafez, cujo tema é um amor fracassado do compositor, que traz o verso: “Sua ruína será sempre estar aprisionada entre fogo e água.” (TERRON, 2010, p. 56). Para a narradora protagonista, a música não dizia respeito a ninguém mais a não ser a ela mesma, e conclui: “percebo que não aprendi

tudo o que deveria. Aprendi somente aquilo que se fez visível aos meus olhos. [...] Só aprendi o inevitável. Aquilo em que tropecei no meio do caminho” (TERRON, 2010, p.56). A música tem suma importância na narrativa, pois Cleo a rememora e se dá conta de que soava como um aviso desde que a ouviu pela primeira vez. Sua vida era uma tragédia anunciada, seja pelas histórias que ouvira dos moradores do Hotel Odeon, seja pela música que traz na letra um prenúncio. Além da metáfora da música na vida da protagonista, salientamos que a peça representada pelos irmãos teve o título alterado à revelia para “*O som da sua voz em minha boca*” (TERRON, 2010, p. 87. Grifo do autor), numa adaptação da peça *Titã*. O título da apresentação tanto sugere o som da voz de Cleo na boca do irmão William que tinha dificuldade para representar nos palcos, como também faz uma alusão ao som da voz da narradora na boca do leitor, uma vez que ela está impossibilitada de falar, pois está morta. Narra sua história, sem poder falar nada ou mudar algo, pois o faz postumamente. Ela resgata uma vida impossível a partir de sua história que tem fim assim que o irmão assume seu lugar no mundo. Sobre narradores contemporâneos, Dalcastagné (2005, p. 30) pontua: “É à nossa consciência que se dirigem esses narradores hesitantes, essas personagens perdidas aguardando nossa adesão emocional, ou ao menos estética, esperando ansiosamente que concluamos sua existência.” Assim encontra-se essa narradora defunta, que nos remete ao autor-defunto da obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis. Difere dele porque ao contrário de *Brás Cubas*, que no início de sua narrativa nos conscientiza de que está morto, Cleo aos poucos vai insinuando sua possível condição de defunta, e apenas no último capítulo revela que está mesmo morta.

Em muitos romances pós-modernos é perceptível o diálogo com outras artes, pois “[...] fecundando-se ao contato de outros discursos verbais, a narrativa literária de ficção se apresenta, hoje, mais do que ontem, com múltiplas facetas. (BARBIERI, 2003, p. 17). No romance *Do Fundo do Poço se Vê a Lua*, por exemplo, o cinema, a música e o teatro são fundamentais para o enredo. Em especial, o cinema, pois é a partir do filme *Cleópatra* que a narradora começa sua trajetória de fantasias e desejos de tornar-se uma mulher excêntrica tal qual fora a rainha do Egito, na pele de Elisabeth Taylor.

Dalcastagné (2012) comenta sobre o quanto é frequente, na literatura contemporânea, a referência ao cinema. No romance trabalhado, o filme *Cleópatra* é recorrente na narrativa e pode servir “tanto para marcar a sensação de irrealidade do momento quanto [...] como elemento catalisador do espaço” (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 117). Ressaltamos, portanto, a importância do engaste e do diálogo com outras artes

no romance supracitado, posto que revigora a narrativa sempre que alguma arte ou gênero diferente se faz presente.

Para uma narradora com a voz encarcerada, decapitada no fundo de um poço, sem possibilidade alguma de ser encontrada, a fusão do tempo/espço e os gêneros inseridos no romance são primordiais para que consiga sair do escuro em que se encontra e deixar suas interlocutoras, as estrelas, descansarem.

CAPÍTULO 3 – IDENTIDADES ESFACELADAS

3.1- IDENTIDADE FRAGMENTADA NO POÇO

Inúmeras personagens dos romances pós-modernos apresentam grande dificuldade em se encontrarem no mundo. Muitas vezes sentem-se estrangeiras delas mesmas e dos espaços que frequentam. Encontram-se desenraizadas, desterritorializadas. Frequentemente buscam um reconhecimento da identidade que nem elas próprias enxergam em si. Vivem numa fronteira entre o ser e o não ser. Os conflitos interiores são, com recorrência, maiores que os exteriores. São personagens que estão no limiar da não-pertença. Poucas conseguem, não sem dores, entender-se ou aceitar-se. Outras terminam suas narrativas sem se darem conta de seu lugar no mundo e sem conquistarem a identidade preterida, uma vez que é próprio do homem pós-moderno não possuir uma identidade fixa, como nos esclarece Stuart Hall (2011, p. 13). E como o romance passa pela relação das personagens com o meio em que vivem, possuir uma identidade, ser de verdade, para a maioria das personagens romanescas pós-modernas, tem se tornado uma dificuldade. Observamos o estrangeiro em si mesmo, a tentativa de uma construção de identidade, o não-pertencimento e os lugares não fixos em romances como: *O sol se põe em São Paulo* (2007), *O filho da mãe* (2009) e *Reprodução* (2013), de Bernardo Carvalho; *Azul-Corvo* (2010) e *Rakushisha* (2007), de Adriana Lisboa; *Diário da queda* (2011), de Michel Laub; *Paisagem com dromedário* (2010), de Carola Saavedra; *Dois irmãos* (2000), de Milton Hatoum; *Divórcio* (2013), de Ricardo Lísias; e incontáveis outros. Vários protagonistas destes romances são viajantes pós-modernos, deslocam-se de seus países em busca de uma identidade. São estrangeiros do mundo e de si mesmos. O fato de se deslocarem de sua terra natal indica que “a metáfora da viagem é útil para ilustrar o trânsito identitário, constituído por desvios, que os personagens vivenciam” (LOPES & BASTOS, 2010, p. 19).

No romance *Do Fundo do Poço se Vê a Lua*, deparamo-nos com uma narradora protagonista, cuja vida permeia também os caminhos do deslocamento do corpo, do seu outro, na forma do irmão gêmeo, e dela mesma. Viajante do “não-lugar”, Cleo não encontra espaço no mundo, nem em si. Desloca-se para outro país em busca da ilusão alimentada desde a infância, de se tornar uma cópia de Cleópatra, protagonizada no cinema, por Elizabeth Taylor. Cria para si um mundo espetacular. Guy Debord (1997, p.

14), afirma que “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”. A narradora protagonista vive um espetáculo, e a relação social com a qual Cleo sonha é de superioridade. Deseja ser uma dançarina famosa, uma estrela tal qual foi Elizabeth Taylor ou uma cópia da rainha Cleópatra, as quais conhecia apenas pela tela da TV.

A narradora relata suas ações a partir da “experiência que se tem dela, e é isso que empresta autenticidade à matéria que é narrada e ao relato.” (SANTIAGO, 2002, p. 44). Por meio da narrativa, observamos a narradora protagonista de forma que essa nos empresta suas vivências por onde quer que passe. Há autenticidade no mundo fronteiriço consigo mesma, apesar de, não raro, suscitar desconfianças, posto que é uma narradora amnésica. Estrangeira em seu próprio corpo, cuja vida fora permeada por desencontros, decepções e decadência. Notamos que sua condição de estrangeira de si e do mundo mistura “humildade e arrogância, sofrimento e dominação, fragilidade e onipotência” (KRISTEVA, 1994, p. 48). Em diversos momentos, a protagonista Cleo sente-se um nada, em outros, uma rainha.

Para Stuart Hall (2011), o homem pós-moderno sofre de uma profunda perda de si, culminando em crise de identidade, atribuindo-lhe uma sensação de descentramento:

Esta perda de um "sentido de si" estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma "crise de identidade" para o indivíduo. (HALL, 2011, p. 9).

A inflexível crise identitária está intrinsecamente ligada à fragmentação da personagem neste romance. A narradora protagonista destoa dos padrões sociais, por ser uma transexual, cuja existência esteve envolta em conflitos consigo mesma e com o mundo que a acolheu, uma vez que a sociedade não consegue ser benevolente com aqueles que descumprem suas regras moralistas, principalmente no que diz respeito à questão da sexualidade. Cleo sente-se uma estrangeira dentro do próprio corpo masculino da infância e adolescência, e afirma que desde o ventre da mãe não se adequa ao gênero sob o qual nasceu:

[...] para minha imensa tristeza, não aconteceu nenhuma mutação recessiva em meu quinto cromossomo, nenhum evento que causasse uma síndrome XXY ou qualquer milagre desse tipo. Se tal obra divina

tivesse ocorrido, a existência teria me evitado um bocado de trabalho mais adiante. (TERRON, 2010, p. 18).

Lamenta a falta de sorte, pois fora gerada na mesma placenta que seu irmão William, o que a impossibilitara de ter nascido sob o sexo feminino. Gêmeos univitelinos. Cleo questiona-se, bem como a Deus já no início, sobre esse descuido do Criador: “[...] Mas acho que Deus andava muito distraído, por aqueles dias [...]” (TERRON, 2010, p. 19), ou no excerto: “Deus definitivamente não dá nós-cegos. Ou será que dá, quando se trata de gêmeos univitelinos?” (TERRON, 2010, p. 44). Não entende o porquê de ter nascido homem, pois tudo seria muito mais simples se tivesse nascido mulher. Sabe que transgredir as leis naturais, no meio hostil de uma sociedade patriarcal e preconceituosa, é atitude que pertence a poucos corajosos e vistos como violadores dos bons costumes. Entretanto, qual a concepção de verdade ou mentira acerca dos gêneros? Um corpo inadequadamente masculino para uma personalidade extremamente feminina. Para Berenice Bento (2006, 103-104),

Não existe um referente natural, original, para se vivenciarem as performances de gênero. O original, segundo as normas de gênero, está referenciado no corpo (corpo-vagina-mulher, corpo-pênis-homem). [...] A verdade dos gêneros, no entanto não está nos corpos; estes, inclusive, devem ser observados como efeitos de um regime que não só regula, mas cria as diferenças entre os gêneros. [...] A aparente cópia não se explica em referência a uma origem. A própria ideia de origem perde o sentido e o/a “mulher/homem de verdade” passa a ser considerado também cópia, uma vez que tem de assumir o gênero da mesma forma: por intermédio da reiteração dos atos.

Fica explícita na afirmação de Bento sobre os gêneros, que não há verdade nos corpos. É possível que se nasça com determinado sexo, mas não se veja como tal. É o que ocorre à protagonista do romance *Do Fundo do Poço se Vê a Lua*, pois já dá indícios de crise de identidade na infância. Tão forte é o desejo de se tornar mulher, que mesmo depois de sofrer amnésia, a única lembrança assegurada em sua mente é isso.

[...] Nelson retruca que minha amnésia é um mal que acabou se revertendo em bênção. Torço para que ele esteja certo. Torço pra não me curar. Eu não suportaria me transformar definitivamente em mulher e de repente descobrir que comecei a ver o meu pênis. (TERRON, 2010, 108-109. Grifo do autor).

Observamos que na declaração acima, feita em seu diário, Cleo não suporta a ideia de recuperar a memória e sentir-se ou enxergar-se homem. Gosta de querer ser

mulher, por isso se transforma, mesmo depois da crise amnésica que lhe roubou toda história de vida de dezoito anos. Para ela, a amnésia chega como sinônimo de liberdade.

[...] livre de qualquer laço com os seus, o estrangeiro sente-se ‘completamente livre’. O absoluto dessa liberdade, no entanto, chama-se solidão. Sem utilidade ou sem limite, ela é tédio ou disponibilidade supremos. Sem os outros, a solidão livre, como o estado de ausência de gravidade nos astronautas, destrói os músculos, os ossos e o sangue. Disponível, liberado de tudo, o estrangeiro nada tem, não é nada. [...] Ninguém melhor do que o estrangeiro conhece a paixão da solidão: ele acredita tê-la escolhido para gozar ou tê-la suportado para padecer. (KRISTEVA, 1994, p. 19-20).

Embora não perceba ser solidão o que vivencia, sem saber da existência de algum familiar ou qualquer obstáculo que a prenda ao passado, sente-se completamente livre para se transformar em mulher. Realiza seu sonho, tornando-se transexual, e quase aos quarenta anos, consegue finalmente concretizar sua fantasia de ter um “amor” e ser uma dançarina de sucesso, embora por pouco tempo. Vive inúmeras situações de sofrimento, humilhação e solidão para chegar ao mundo que desejara. Foram incontáveis as vezes em que pensou ser nada, chegou a achar até que não possuía alma, tão grande se adensava o vazio em sua existência. Contudo, preferia assim. Sacrificou qualquer chance de rever alguém que a conhecesse, para levar adiante uma vida nova, em um corpo novo, em um país novo, contudo, carregando um velho sonho. Pouco do que tinha, possuía de fato. Tudo fazia parte de um grande sonho que alimentara a vida inteira.

A recusa ao masculino ocorre desde a infância, quando brinca com o irmão de *bang-bang*, mas não se sente bem no papel de cavaleiro ou bandido. Veste-se de mulher e o irmão finge atirar nela toda vez que a vê vestida de Cleópatra:

- Por que é que você tá vestido de *mulher*? – ele me dizia então.
- Ué, pra brincar de ser mulher. Você também não se veste de caubói e vira o Billy the Kid?
- É, mas o Billy the Kid é muito macho.
- E a Cleópatra é muito *mulher*, ora. (TERRON, 2010, p. 43. Grifos do autor).

Cleo é uma personagem com extremo conflito de identidade, já que se sente uma estrangeira em seu corpo, não se aceitando como nasceu. Uma das influências que sofre na escolha de ser essa réplica de Cleópatra surge na infância. Sente-se atraída pela

história da mãe, desejando para si a identidade da genitora atriz, que foi uma perseguida política durante os anos de ditadura brasileira. O garoto Wilson passa horas explorando o guarda-roupa dela, onde encontra “um verdadeiro submundo varrido para a quinta dimensão feminina que existia debaixo do tapete da testosterona imperante [...]” (TERRON, 2010, p. 39). Notamos também essa ânsia de ser o outro quando se encanta com a musa do cinema, Elizabeth Taylor, e o faz sonhar: “A ideia de que um dia me tornarei atriz não me saiu mais da cabeça” (TERRON, 2010, p. 110). Para Kristeva (1994, p. 12), “o estrangeiro suscita uma nova ideia de felicidade. [...] A felicidade estranha do estrangeiro é a de manter essa eternidade em fuga ou esse transitório perpétuo”. Dona de uma vida surrupiada pela ideia de que só seria feliz encarnando outra pessoa, Cleo vive um transitório dentro de si mesma de tal forma, que Liz Taylor se torna, para ela, uma referência, uma santa: “[...] há um pôster enorme de Liz Taylor vestida de Cleópatra. Ela é a minha santa protetora. A única coisa que acrescenta cor aos meus dias cinzentos é poder olhar pro seu vestido de rainha” (TERRON, 2010, p. 130). Esse comentário em seu “diário marginal” corrobora a afirmação de que a protagonista vivia a busca de uma felicidade que jamais existiria para ela. Dado o fato de ser uma narradora amnésica, em alguns momentos confunde a atriz – Elizabeth Taylor – com a rainha - Cleópatra – que desejava se tornar. Em sua chegada à Alexandria, comenta “Minha ideia era conhecer o lugar onde se dera a vida e a obra de minha santa padroeira e pôr à prova o resultado da cirurgia numa praia vizinha ao Paraíso” (TERRON, 2010, p.193). Em outras passagens na narrativa também faz esta troca de identidade das duas mulheres. Constatamos, portanto, que é recorrente a confusão feita por ela, entre a atriz que encarnou Cleópatra no cinema, e a própria rainha. Pior que desejar obter outra identidade, é não saber discernir quem de verdade se quer. Sua estranheza a anula do mundo real, e desfeita de qualquer possibilidade de ser alguém, busca em personagens fictícias o desejo de ser. Sobre a ilusão, Rosset (2008) orienta que se:

O real me incomoda e se desejo livrar-me dele, me desembaraçarei de uma maneira geralmente mais flexível, graças a um modo de recepção do olhar que se situa a meio-caminho entre a admissão e a expulsão pura e simples: que não diz sim nem não à coisa percebida, ou melhor, diz a ela ao mesmo tempo sim e não. Sim à coisa percebida, não às consequências que normalmente deveriam resultar dela. (ROSSET, 2008, p. 15-16).

Para ela, o importante é fugir da realidade de ser quem não sabia e não queria. Não pensa na possibilidade de erros. O mundo que cria para si é tão fora de realidade que chega a comentar em seu diário marginal: “Reinar no Egito, esta é a minha sina: serei Cleópatra VIII” (TERRON, 2010, p. 67). A condição de iludida de Cleo lhe permitia ser quem quisesse, por mais absurda que pudesse ser a identidade que desejava para si. Segundo Kristeva (1994, 190-191),

Inquietante, o estrangeiro está em nós: somos nós próprios estrangeiros – somos divididos. [...] O meu mal-estar de viver com o outro – a minha estranheza, a sua estranheza – repousa numa lógica perturbada que regula o feixe estranho de pulsão e de linguagem, de natureza e de símbolo que é o inconsciente, sempre já formado pelo outro.

O mal-estar de viver num corpo masculino atinge Cleo de forma tão avassaladora, que busca uma identidade em personagens tão artificiais quanto ela mesma, pois ambas as cópias que deseja para si, são conhecidas suas apenas no mundo das telas. Estrelas que não envelhecem nunca, pois na cabeça fantasiosa da protagonista, elas eram o que ela vira inúmeras vezes no filme, desde sua infância. Somente depois de sua morte se dá conta da decrepitude por que o ser humano passa.

Narcísica, como já percebemos, mesmo antes da cirurgia, Cleo não se sente um travesti, embora usasse roupas de mulher. Intuímos isto porque, como já abordamos, quando ela se depara com vários travestis nas ruas de São Paulo, se surpreende por serem homens embrutecidos vestidos de mulheres, marcados ainda pela masculinidade nos pés e nas unhas mal cuidadas. Não se identifica com eles: “Eram pedreiros maquiados, usando minissaias.” (TERRON, 2010, p. 127-128). Trabalha arduamente para torná-los menos masculinos. Começa a enxergar uma luz no fundo do poço seco, pois passa a ganhar dinheiro para a sonhada cirurgia de mudança de sexo: “Meu trabalho de assessoria aos travestis não se resumia somente ao aspecto físico, entretanto, e eu buscava, através da conformação de suas novas identidades, afinar seus espíritos dando-lhes aulas de comportamento e bons modos” (TERRON, 2010, p. 180). Ironicamente, acredita ajudar os travestis a terem uma identidade. Ela, que vivia a crise de identidade. Uma estrangeira que carrega esculpida na alma a angústia de não se encontrar em si mesma. Para Kristeva, “uma ferida secreta, que geralmente o próprio estrangeiro desconhece, arremessa-o nesse vagar constante” (KRISTEVA, 1994, p. 12). Desta forma, Cleo consegue sair da casa do amigo Nelson, onde não se sentia bem,

porque era assediada pelo namorado deste. Lança-se em uma nova moradia com os travestis, cujas vidas são tão desgastadas quanto a dela.

Ao tecer um breve comentário sobre Dom Quixote em relação aos protagonistas contemporâneos, Regina Dalcastagné (2005) esclarece que

Os protagonistas de nossos romances são herdeiros de seus malogros, de sua insanidade. Entendem mais da frustração diante dos moinhos de vento do que da euforia das grandes batalhas. Degradaram-se, nos termos de Luckács, e seguiram caminho, esmagando sob seus pés qualquer pretensão de glória. (DALCASTAGNÉ, 2005, p. 13).

Para a pesquisadora, os protagonistas dos romances nossos contemporâneos herdaram de Dom Quixote sua condição de “triste figura”, de desconcerto, de falibilidade que não se encontrava nos heróis anteriores a eles. Não há espaço para protagonistas com caminhos gloriosos. São falhos, e geralmente vivem conflitos que não deixam o leitor acomodado, posto que tal qual o homem hoje, esses protagonistas estão relegados à própria sorte, num mundo em que não se sentem completos, tampouco conformados. De tal maneira, podemos associar essas características à narradora protagonista do romance *Do Fundo do Poço se Vê a Lua*, que muito distante de praticar “gestos magnânicos ou palavras eloquentes” (DALCASTAGNÉ, 2005, p. 13), constitui-se numa absurda crise de identidade, cheia de dúvidas, sem lugar para atos grandiosos e heroicos, com certo embaraçamento de consciência por sofrer de amnésia e por ser transexual. Uma narradora protagonista que só consegue juntar seus cacos depois de estar morta no fundo de um poço no meio do deserto. Sobre certos tipos de narradores, Dalcastagné (2005, p. 14) alerta: “[...] Um narrador suspeito exige um leitor compromissado.” Sendo esta, uma narradora com problemas de memória, que vai aos poucos relembrando os acontecimentos ocorridos antes de sofrer amnésia, faz com que seu leitor desconfie em vários momentos de suas histórias cheias de defesa de si mesma, embora percebamos que nem sempre foi tão vítima quanto pretende parecer. Poderia ter optado por ficar em seu país, procurar saber de sua história, aguardar que a memória voltasse, mas escolhe correr atrás de seu desvairado sonho de ser uma rainha egípcia. Contudo, põe em dúvida sua versão de vítima, posto que em vários momentos afirma que prefere não se lembrar da vida anterior. Quanto podemos confiar nas palavras de uma narradora desmemoriada? Cabe-nos considerar que apesar dessa dúvida que paira sobre esta complexa narradora, o que pode haver de verdadeiro e inevitável é sua situação de conflito identitário. Na adolescência tenta desvencilhar-se da presença

duplicada do irmão e de seu próprio órgão masculino, e depois de adulta torna-se transexual para viver uma ilusão.

O desejo de ter sofrido uma mutação durante a gestação ou de ter sido acometida pela síndrome 47 ou XXY, já comprova que a personagem não se adéqua a sua sexualidade desde o ventre da mãe. Por isso, percebe-se em Cleo a busca pela mudança ao longo de sua infância e adolescência. Ela mesma assegura que sua condição cambiante fora pressagiada também no dia de seu nascimento: “Na madrugada em que nascemos na enorme banheira de nossa família na avenida São Luís, o estéreo estava no último volume e tocava – de maneira bastante premonitória, diga-se – um LP dos Mutantes” (TERRON, 2010, p. 36). Ela se vê como uma mutante no mundo. Um homem que não se aceita como tal. Embora mal pudesse compreender isso, aos treze anos já fazia seus “[...] projetos de reinvenção pessoal [...]” (TERRON, 2010, p. 21). Sentia-se uma estrangeira de si, portanto, vivia desde muito nova com planos de ser outra pessoa, pois não pertencia àquele lugar e ao corpo da infância. Para Kristeva, ser estrangeiro é

[...] Não pertencer a nenhum lugar, nenhum tempo, nenhum amor. A origem perdida, o enraizamento impossível, a memória imergente, o presente em suspenso. O espaço do estrangeiro é um trem em marcha, um avião em pleno ar, a própria transição que exclui a parada. Pontos de referência, nada mais. O seu tempo? O de uma ressurreição que se lembra da morte e do antes, mas perde a glória do estar além: somente a impressão de um sursis, de ter escapado. (KRISTEVA, 1994, p.15).

Reinventar-se é uma maneira de fugir de si mesma, do que nunca gostaria de ter sido, e de dar sentido à sua existência. Cleo percebe-se mutante, mas luta para parecer uma mulher normal, como se tivesse nascido assim. Duela contra qualquer convenção social, até as últimas consequências, para se transformar naquilo que gostaria de ter sido ainda na barriga da mãe e não foi. O grande problema enfrentado por ela no final da jornada é justamente o fato de não ser aceita como mulher, uma vez que nasceu homem. “[...] A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 2011, p. 13), portanto, estamos sujeitos às regras sociais que não agem com piedade com quem as transgride. Para Cleo, não poderia ser diferente, sua troca de identidade vai além de simplesmente mudar o nome, muda de sexo. Sua crise identitária não é só psicológica, mas física também.

Não pertencer ao corpo que carrega é o grande estigma da narradora. À época da cirurgia, com pouco dinheiro, encontra um médico disposto a mudar seu sexo. Apesar de ser uma clínica de subúrbio, na qual se fazia “qualquer tipo de cirurgias clandestinas, de abortos a mudanças de sexo” (TERRON, 2010, p. 181), o médico teve o cuidado de encaminhá-la antes para um psicólogo. Este era “um homem de pele acinzentada e olhar morto”, que a questionou sobre sua decisão de mudar de sexo, e obteve como resposta: “eu sempre me considerei uma mulher. Esta cirurgia só vai corrigir uma falha da natureza” (TERRON, 2010, p. 182). Fica evidente nesta declaração, o quanto a protagonista se incomodava com o órgão genital que carregava, invisível para ela. Segundo Guacira Lopes Louro (2010, p. 205), nomear um corpo – masculino ou feminino - ocorre “no interior de uma lógica binária que supõe o sexo como um dado anterior à cultura e pretende lhe atribuir um caráter definitivo e a-histórico”. Entretanto, muitos sujeitos não se enquadram no gênero sob o qual nasceram e foram nomeados. A protagonista do romance, por exemplo, repudia este corpo masculino, pois comenta com o psicólogo:

- Eu não vejo nada, esse é o problema. Eu deveria ver um pênis, mas não vejo. O que eu gostaria era de conseguir ver uma vagina, mas também não vejo. Não tem nada ali a não ser o vazio, compreende, doutor? E eu gostaria de preencher esse vazio com algo úmido e quentinho (TERRON, 2010, p. 183).

O psicólogo explica a ela que não sentirá a vagina como sente esse vazio. Cleo lhe responde: “[...] esse vazio me incomoda demais” (TERRON, 2010, p. 184). Obviamente, o vazio que ela sente não é apenas no lugar onde desejava ter uma vagina. Cleo é o próprio vazio. Abre-se ao psicólogo, assumindo: “Quero apenas fazer o ajuste final que falta na minha casca” (TERRON, 2010, p. 183). Casca. Definir assim o próprio corpo, acentua sua superficialidade, tão grande é o vazio interior que a assola. Para que essa “casca” fique a contento, necessita mutilar um pedaço que sobra, o órgão genital. Contardo Calligaris, em seu texto “Estamira e “Transamérica”” (2006), faz uma reflexão sobre a personagem transexual do filme “Transamérica”. Valemo-nos da ponderação dele acerca do tema, para associarmos as duas protagonistas. A transexual do filme, Bree, encontra-se em situação semelhante à de Cleo. Para Calligaris, “o drama de quem vive num corpo que lhe parece estrangeiro (por ser de um gênero no qual ele não se reconhece) tem pouco a ver com os avatares do desejo sexual. É um drama de identidade” (CALLIGARIS, 2006). Reiteramos o mesmo a respeito da personagem de

Terron porque, notadamente, após a cirurgia, Cleo passa quase vinte anos sem ter nenhum relacionamento sexual. Apenas quando se aproxima dos quarenta anos, começa a sentir falta de sexo. Ainda assim, salientamos o fato de ela ver no homem escolhido para isso, não apenas sexo, mas o caminho para se tornar uma dançarina de sucesso. Relaciona-se, então, com Hosni El Ashmoni, que a mata ao descobri-la transexual. A ânsia de tornar-se uma transexual era uma maneira de tentar dar sentido para a vida. Entretanto, é seu novo modo de vida que a conduz para a morte. Inferimos, como postula Madalena Machado (2008, p. 456), que

Num mundo criador de novas formas de fragmentação e dispersão através de uma velocidade cada vez mais frenética, a autoidentidade se torna uma espécie de escolha de estilo de vida. Assim como o corpo se torna cada vez mais uma questão de escolhas e opções, a falta de sentido pessoal também cresce junto das questões existenciais sempre emergentes.

Em dado momento, Cleo demonstra arrependimento em relação à cirurgia. Fica em dúvida e comenta “[...] eu não sabia mais quem era, e comecei a cogitar que minha identidade pudesse ter sido usurpada em algum momento” (TERRON, 2010, p.250). Notamos a profunda confusão que sofre a protagonista, pois não é mulher, não é homem, não tem família e está distante de sua terra natal. Sem identidade nenhuma e sozinha no mundo. Segundo Bauman (2005, p. 22),

[...] a “identidade” só nos é revelada como algo a ser inventado, e não descoberto; como alvo de um esforço, “um objetivo”; como uma coisa que ainda se precisa construir a partir do zero ou escolher entre alternativas e então lutar por ela e protegê-la lutando ainda mais – mesmo que, para que essa luta seja vitoriosa, a verdade sobre a condição precária e eternamente inconclusa da identidade deva ser, e tenda a ser, suprimida e laboriosamente oculta.

Ou seja, a identidade é construída, inventada. De acordo com a ideia de Bauman sobre identidade, podemos afirmar que desta maneira, Cleo tenta construir a sua. Parte do zero quando se vê sem família e amigos. Realiza o sonho de mudar de sexo e ruma para outro país a fim de ser outra pessoa e viver a ilusão de encontrar a si mesma em outra identidade. Entretanto não consegue, pois é perseguida sempre por uma sombra de algo do passado, que não reteve na memória.

Quando abandona a cidade onde nasceu e sai em busca de outro mundo e de seus sonhos, despoja-se de pouco, pois não se lembra de nenhuma possibilidade de lar a que

pudesse regressar. De acordo com Lopes & Bastos (2010, p. 56), o sujeito pós-moderno vive entregue a si próprio e se autoinventado, por causa da falta da proteção coletiva. Essa é a condição da narradora protagonista Cleo. Está distante de sua terra e da família, em busca de uma ilusão, e de uma identidade, que “é uma luta contra a dissolução e a fragmentação; uma intenção de devorar e ao mesmo tempo uma recusa resolvida a ser devorado...” (BAUMAN, 2005, p.84). Cleo recusa-se a ser ninguém no mundo. Não quer ser devorada pelo vazio interior, e tenciona tornar-se um ser em evidência, ao dançar na boate no Cairo. Entretanto vai inconscientemente cavando seu poço para se afundar, visto que quanto mais o tempo passa, mais enredada em suas mentiras ela fica.

Após ter sido violentada em Alexandria, arrepende-se de sua jornada e decide fugir do Egito. Entretanto, ao entrar no trem para retornar ao Cairo, começa a ter os primeiros lampejos de memória perdidos desde o incidente em São Paulo:

E foi então – acompanhando através das janelas as palmeiras que fugiam junto da estrada paralela à linha do trem seguindo em direção contrária ao rumo para o qual eu tanto investira até conseguir adormecer – que minha memória perdida começou a voltar. (TERRON, 2010, p. 213).

A sonhada viagem para o Egito e depois o desejo de sair de lá, parece uma fuga para dentro de si mesma. Quando começa a perceber que poderia se lembrar de sua vida apagada da memória, resolve ficar no Egito e prosseguir com seu sonho de ser Cleópatra. A paisagem não constitui beleza alguma, mal consegue ver o que se passa lá fora, pois enquanto o trem chacoalha, ela remói suas dores físicas e psicológicas. Ao descer do trem no Cairo, continua sua peregrinação sob o sol escaldante da capital egípcia e vaga completamente desorientada pelas ruas, com suas poucas lembranças: “Eu não fazia nenhuma ideia para onde estava indo, mas de uma hora para outra adquirira a percepção de que aquilo – caminhar sem sentido – era o próprio sentido da minha vida” (TERRON, 2010, p. 216). Seguir desorientada pela cidade reflete sua vida sem sentido, com uma profunda crise identitária. Momento em que ela mesma se dá conta de que sua vida não tinha sentido algum, que era um nada no mundo. Mesmo assim, numa tentativa de esquecer sua frustração, entra em um cinema que encontra pelas ruas e sai dele reanimada para ficar no Cairo: “Pouco antes de sair da sala escura e ser quase desintegrada pela luz solar, eu já resolvera dar outra chance ao Egito” (TERRON, 2010, p. 218). Notamos o quanto Cleo é instável, pois horas antes daria tudo para fugir daquele local, mas bastou uma sessão de cinema para fazê-la mudar de ideia.

A construção da identidade assumiu a forma de uma experimentação infindável. Os experimentos jamais terminam. Você assume uma identidade num momento, mas muitas outras, ainda não testadas, estão na esquina esperando que você as escolha. Muitas outras identidades não sonhadas ainda estão por ser inventadas e cobiçadas durante a sua vida. Você nunca saberá ao certo se a identidade que agora exhibe é a melhor que pode obter e a que provavelmente lhe trará maior satisfação (BAUMAN, 2005, p. 91-92).

Cleo pensava saber o que desejava ser, entretanto, com o passar do tempo, já nem tinha certeza do que era de verdade: “Eu não era quem pensava ser e todos aqueles anos que passara desmemoriada tinham sido inventados para me proteger da insanidade de uma vida sem lembranças verdadeiras” (TERRON, 2010, p. 250). Parece justificar o tempo todo suas quedas por causa da amnésia. Contudo, segue em busca de sua ambição de ser uma dançarina famosa naquele país hostil. Às vezes parece ser indiferente aos tropeços, mas em outras, demonstra sua fragilidade de estrangeira de si, sem saber ao certo que caminho tomar. “A indiferença é a carapaça do estrangeiro: insensível, distante, no fundo parece fora do alcance das agressões, contudo sente com a vulnerabilidade de uma medusa. [...]” (KRISTEVA, 1994, p.15). Embora tente o tempo todo convencer-se de que não se incomoda com os percalços, cada vez que se depara com um problema, pensa em desistir e se vê como nada, entretanto segue sua jornada.

Ainda existia em sua memória tudo o que assistira inúmeras vezes no filme Cleópatra. É o que a faz seguir. Vive um simulacro, quer ser o espetáculo que vira na tela. Aniquila quase totalmente seu eu anterior, a fim de dar vida a uma nova criatura, fruto de seus desejos de infância, embora não se recordasse desta.

O espetáculo, que é o apagamento dos limites do eu [*moi*] e do mundo pelo esmagamento do eu [*moi*] que a presença-ausência do mundo assedia, é também a supressão dos limites do verdadeiro e do falso pelo recalçamento de toda verdade vivida, diante da *presença real* da falsidade garantida pela organização da aparência. (DEBORD, 1997, p. 140. Grifos do autor).

Passa então a sobrepujar o seu eu para tornar-se o espetáculo que desejara ser. Um outro que não corresponde ao real. Longe dos domínios da família e de convenções sociais – pois ninguém sabia de sua transexualidade -, por causa de sua memória tragada pela amnésia, torna-se o modelo quase perfeito daquilo que sonhara para si. Uma mulher fora de qualquer suspeita de um dia ter pertencido ao gênero masculino.

Negação da vida real, cuja caminhada a transforma num vazio fantasmagórico. A árdua necessidade de se reconhecer como outro ser, compensa o sentimento de estar à margem da sociedade. Precisa viver como deseja, entretanto o preço a pagar é alto demais. Torna-se uma estranha para si mesma, uma anódina perambulante, tentando esquecer o que sequer pode lembrar. Uma espécie de corpo sem alma, como ela mesma comenta. Cleo busca a transformação, mas uma vez transformada, fica na situação de ir em busca de outra identidade, em uma crise constante. Ciente de que não passa de uma imitação, contenta-se com o fato de que as personagens das telas de cinema também não possuíam alma: “No meu caso, entretanto, um filme me trouxe à luz de novo – sim, foi um filme que me fez renascer. E é reconfortante pensar que aquelas pessoas na tela do cinema são feitas somente de luz e de mais nada” (TERRON, 2010, p.41). O conflito de identidade é evidente, posto que a própria narradora tem consciência de que não é ninguém, se não usurpar a identidade de outra. E esse conflito nada tem a ver com o mundo lá fora, com o outro, mas consigo mesma. Habita um corpo estranho.

Apesar de ter sido muito bem tratada pelos poucos amigos durante os quase vinte anos de morada no Egito, assim como se livrou de seu órgão genital, descarta os amigos: “Com o tempo, acabei me cansando da companhia de Madame Mervat e de seus amigos nostálgicos, a quem nos meus dias de tensão pré-menstrual imaginária eu gostava de comparar aos prédios em ruínas do Cairo” (TERRON, 2010, p. 232). Madame Mervat a tratava como a uma filha. Deu-lhe emprego. Ensinou-lhe a dança do ventre. Preocupava-se tanto com Cleo, que ainda tentou avisá-la do perigo que corria no mundo da dança clandestina no Egito, tentando convencê-la a voltar para casa. Cleo não pensa em nada disso, e descreve os amigos como um grupo fracassado:

O doutor Samir era o calabouço da Cidadela, um labirinto de celas repleto de lendas e de fantasmas. Gomaá era o gigantesco Ramsés II de granito que tragava poluição na praça em frente à estação de trens e que vivia louco de vontade de voltar para casa, mas não havia casa pra onde voltar, pois Mênfis e Reem Abu Ghanem já não existiam mais. E Mervat só podia ser, claro, os restos calcinados da Ópera. (TERRON, 2010, p. 232-233).

Observamos que, para ela, os amigos remetiam a ruínas. Sem exceção, eram pessoas que viviam do passado. Doutor Samir, um calabouço repleto de histórias antigas. Gomaá, um desterritorializado. Madame Mervat, uma senhora decadente que sonhava com os bons modos e a volta da aristocracia inglesa ao Egito. Na verdade, eles

refletiam a condição da narradora que vivia sob a condição de desterritorializada, decadentismo e dona de um passado cheio de histórias trancafiados na cela em que se transformara sua memória. Apesar de assumir que foram eles que lhe ensinaram tudo o que sabia “[...] sobre o Cairo, o Egito e suas maldições” (TERRON, 2010, p. 233), afirma ter se cansado deles. Cleo deseja sexo, e isso nenhum dos amigos pode lhe dar. Quer viver plenamente como mulher, pois até então, nos anos todos os quais passara na companhia dos amigos, não se relacionara com ninguém. Almeja ser livre de novo. Livre deles que a acolheram, para experimentar momentos de prazer sexual. Para quem queria solidão quando chegou à Alexandria, Cleo passou muito tempo rodeada por esses amigos. Segundo Kristeva, “[...] este é seu paradoxo: o estrangeiro quer estar sozinho, porém cercado de cúmplices. [...] O estrangeiro aspira à cumplicidade para, ao recusá-la, melhor sentir a sua virgindade” (KRISTEVA, 1994, p. 20).

Cleo não se sente segura quanto às relações, pois descarta os amigos de quase vinte anos, sem culpas. No início não quer se lembrar da família, mas depois deseja que seu irmão a encontre. Sonha com um homem que a faça feliz, entretanto, sente vazio quando está com o amante dos seus sonhos. Nunca tem certeza do que quer. A única verdade para ela era o fato de querer ser mulher. Na esteira do que considera Bauman (2005, p. 69) ao explicar sobre as relações amorosas e religiosas fluidas, “[...] estamos inseguros quanto a como construir os relacionamentos que desejamos. Pior ainda, não estamos seguros quanto ao tipo de relacionamentos que desejamos...”. Podemos associar esta característica à narradora protagonista, que apresenta certa instabilidade nas relações.

No último ano de sua vida, Cleo conhece Hosni El Ashmony. Enxerga nele uma chance de finalmente pisar os palcos. Assim como tudo em sua vida fora uma quimera, ilude-se com a possibilidade de ele cuidar bem dela. Realiza o sonho de conquistar um homem por meio de seus atributos femininos. Apesar dos cuidados que o amante dispensa a ela, sente-se só: “[...] comecei a sentir um vazio danado no peito como se o lugar de meu coração tivesse sido ocupado por outra víscera qualquer.” (TERRON, 2010, p. 241). Como já abordamos em outro capítulo, quando se olha no espelho, não raro, pensa enxergar outro que não ocupa suas lembranças. No lugar do sucesso que procurava, encontra obstáculos. Ao ser aclamada finalmente pelo público masculino, como dançarina, não dura muito tempo. Desmascarada por ser transexual, sofre as consequências de ter “enganado” seu amante. Percebemos que durante um ano em que ficou em cartaz nos clubes, passou por altos e baixos. Como conta doutor Samir a

William: “Ela estava sendo usada, enriquecendo Hosni El Ashmony e os políticos que o protegiam, mas não parecia dar-se conta disso” (TERRON, 2010, p. 243). Entretanto, Cleo sentia-se rainha finalmente ao ver os homens importantes do governo prostrados sob seus pés. Com o tempo, esses mesmos “bandidos do governo”, começaram a cobrar generosidade de Hosni, conforme doutor Samir relata a William: “[...] Havia muita gente merecedora dos carinhos da rainha, era o que repetiam, pessoas que permitiam àquela espelunca continuar funcionando e que o espetáculo continuasse a portas fechadas mesmo sendo ilegal” (TERRON, 2010, p. 244). Cleo fica hospedada em um hotel de luxo no Cairo. Sofre, então, a humilhação de se prostituir. O xeique que a violenta sexualmente, também a espanca. E com certa ironia, Cleo comenta: “Era mesmo incrível: eu afinal tinha um palácio e um príncipe de verdade só para mim” (TERRON, 2010, p. 244). Revolta-se com Hosni, ensaia uma lista de xingamentos para quando o amante voltasse. Entretanto, limita-se a ficar calada quando ele a envolve em um roupão e a acalenta, assegurando-lhe de que o xeique abriria as portas do sucesso para ela e que o sacrifício valeria a pena. Notamos que, mais uma vez, Cleo é uma Medusa fragilizada diante do seu algoz. Não tinha forças contra ele. Acreditava que ele era seu salvador: “Hosni me resgatou de ser ninguém e me transformou numa estrela” (TERRON, 2010, p. 238). Em sua concepção, não seria nada no mundo se o abandonasse. Ou seja, por alguns instantes ela tem a impressão de que se transformara em alguém. Engana-se, jamais seria.

Observamos também o quanto a narradora é instável quanto ao julgamento que faz de seu assassino, o amante Hosni. Na descrição de seu próprio homicídio, notamos uma Cleo complacente com seu algoz: “Hosni faz o que qualquer homem faria em sua situação. Sente-se traído. [...] posso compreendê-lo. [...] posso até mesmo perdoá-lo” (TERRON, 2010, p. 275). Mas depois de morta, narrando a busca do irmão por ela no Cairo, comenta: “E de onde estou, não posso lhe dizer que lute contra sua imbecilidade e que não desista nunca de descobrir onde estou agora. Nunca.” (TERRON, 2010, p. 67). Encontrá-la significava vingar sua morte, pois sabia o quanto seu irmão era agressivo. Quer demonstrar compreensão pela atitude insana do amante ao assassiná-la depois de permitir que quatro homens a estupassem. Entretanto, depois fica evidente que espera punição por isso. Quer-se compreensiva, mas é humana como qualquer outro ser, portanto, passível do desejo de vingança. A instabilidade em Cleo se evidencia em vários momentos da narrativa.

No momento em que William recebe o passaporte do irmão desaparecido, assustado vê a fotografia de uma mulher delicada e pergunta ao rapaz que entregou:

- Esse é o passaporte do Wilson?
- É o da Cleópatra – diz Wael. – Eu a conheci bem, sir. Veja o nome aqui no documento: diz Cleópatra, não Wilson.
- Cleópatra. Está escrito Cleópatra. Não Wilson.
- Exatamente. Eu a conheci bem, sir.
- Onde ele... ela está? Você sabe? (TERRON, 2010, p. 69).

William se convence de que seu irmão não existe mais, e que uma mulher tomou o lugar de Wilson. Essa mulher que nunca quis ser homem. Neste episódio, William finalmente se convence de que seu irmão Wilson não existe há muito, e fora substituído por Cleo. Notamos, portanto, a fluidez de identidade pela qual a narradora protagonista envereda. Assume de fato uma identidade impossível, a fim de preencher o vazio instalado em seu âmago desde o ventre da mãe. Na ânsia de encontrar uma identidade para sua condição de estrangeira de si, assume outra identidade. Torna-se uma cópia da Elizabeth Taylor do filme e muda seu nome para Cleópatra VIII. Não há para ela uma identidade apenas, mas várias. Contudo, não se chama Wilson, não consegue a glória de Elizabeth Taylor, tampouco foi feliz no Egito, como acreditava ter sido a rainha Cleópatra.

A narradora parece confusa até no momento em que está terminando de contar sua história. Apesar da consciência de que sua vida fora um poço cavado a cada passo que deu, narra na tentativa de escapar da morte, como se fosse possível. A tentativa vã de escapar do poço possibilita-lhe ficar de olhos abertos por um dia, que é o tempo levado por seu irmão William para chegar ao Egito, vingar sua morte e assumir a identidade falsa da irmã morta. Uma identidade que fora falsa também para a mãe, como veremos no próximo subtítulo.

Perto de calar-se para sempre, a narradora comenta que

Estar morta é rever sua própria vida oscilando entre a terceira e a primeira pessoa, como se a alma, na iminência de ir embora em definitivo e que a todos os fatos de uma existência observa, vê tudo simultaneamente do lado de dentro e do lado de fora. (TERRON, 2010, p. 278).

Esta observação nos faz supor que nem depois de morta ela consegue ser de verdade, pois quando oscila entre terceira e primeira pessoa, está se referindo a ela e a William, o

irmão gêmeo. Diz rever também em terceira pessoa porque é por meio do irmão que ela enxerga o momento presente, não presentificado para ela, posto que é apenas uma cabeça separada do corpo no fundo do poço. Perdeu literalmente a cabeça para só depois refletir sobre sua vida e tentar entender o fim que teve. Descansa somente após o irmão gêmeo assumir sua identidade e desaparecer pelo mundo, seguido de sua sombra. Wilson finalmente se torna a sombra que William desejara a vida toda: “Acompanhada do guia, Cleópatra entra no carro e é seguida por sua sombra” (TERRON, 2010, p. 279). Então, finalmente Cleo pode fechar seus olhos e calar sua boca. As estrelas são as únicas testemunhas de sua história de ruínas. No meio do deserto, jaz uma vida apagada que se quisera fantástica, mas que não passara de um poço de ilusões. Não há mais fantasias, tampouco continuará sua busca por uma identidade, pois o tempo e a morte a tragaram antes mesmo de ela realizar seus sonhos nascidos na infância.

3.2- PERSONAGENS SECUNDÁRIAS: OUTRAS IDENTIDADES

Assim como a protagonista, notamos que outras personagens que fizeram parte de sua vida também viviam uma crise constante de identidade, desde a mulher que lhe deu a luz até os amigos.

Cleo, a mãe da protagonista, vivenciou por muitos anos o conflito de identidade. Por ter sido perseguida política, assumiu várias identidades para desviar a atenção da polícia na época da ditadura. Este fato, de certo modo, instiga o filho a utilizar, depois da mudança de sexo, o último nome assumido pela mãe. Ainda na infância, o menino Wilson soubera que os pais se conheceram na peça de teatro Cleópatra, na qual o pai interpretara Marco Antônio, o imperador. Tio Edgar lhe contou: “[...] A sua mãe estava na plateia nessa noite. Foi nessa ocasião que ela conheceu o seu pai” (TERRON, 2010, p. 48). Observamos que até quando se encontraram, os pais não eram eles mesmos. A mãe era uma anônima. Vivendo na clandestinidade, nunca tivera um nome fixo, mas muitos nomes: “[...] foi Maria, Sílvia, Ana, Diva, Conceição, Gilda, Ingrid, Soraia, Rosa, Greta, Esmeralda, Olga e Joana, entre outras. E houve até ocasião em que ela – de maneira extraordinária – se chamou João” (TERRON, 2010, p. 38). O pai dos meninos lhes contara que seu último codinome fora Cleo, diminutivo de Cleópatra. Segundo Zygmunt Bauman (2005, p. 19), “As ‘identidades’ flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é preciso

estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas.” Cleo, a mãe sem nome próprio, sofre influência externa, pois tem que se esconder do mundo para não ser presa. É lançada no submundo da identidade múltipla de forma tão brutal, por questões políticas, que nem o próprio marido tem conhecimento de seu verdadeiro nome. No caso da mãe, não havia meios de possuir uma identidade, visto que fugia da polícia, vivenciava uma clandestinidade inflada por pessoas. Ela não se sentia uma cidadã comum no meio em que vivia, prova disso foi o fato de ter morrido no parto dos gêmeos, impossibilitada de buscar ajuda em hospitais, locais em que a reconheceriam mesmo usando tantos nomes diferentes. De qualquer maneira, seria separada de seus filhos, fosse pela morte, fosse pela vida. Arriscou o parto em casa, mas sucumbiu: “Tudo havia sido preparado de acordo com o método Léboyer de parto natural, pois naquele tempo nossa mãe não poderia em nenhuma hipótese comparecer a uma maternidade, com grave risco de ser reconhecida pelos militares” (TERRON, 2010, p. 36). Para Dalcastagné (2012, p. 77), atualmente os diálogos com o gênero, etnia, classe social tornam os romances instrumentos de inserção circundante. Fazem-nos mais vivos, mesmo que passem os anos e que algumas situações transformem-se em lembranças remotas. Este é o caso da história da mãe dos gêmeos, que não passava de uma recordação do pai e do tio da protagonista, já que os meninos não a conheceram. Por causa de complicações no parto, a mãe – Cleo - falece e deixa os dois filhos sob os cuidados do pai. A narradora protagonista viaja ao passado longínquo da juventude de seus pais para trazer à tona as histórias de ambos, comprovando assim a necessidade da relembrar outros tempos para entender o presente. Paul Ricoeur (1978) considera que

Os homens articulam sua experiência do tempo, orientam-se no caos das modalidades potenciais de desenvolvimento, demarcando com intrigas e desfechos o curso demasiado complicado das ações reais. Desta maneira, o homem narrador torna inteligível para si mesmo a inconstância das coisas humanas, que tantos sábios, pertencendo a tantas culturas, opuseram à ordem imutável dos astros. (RICOEUR, 1978, p. 219)

Para dar conta de sua presença no mundo, a narradora acaba por inserir personagens situadas em determinado momento histórico do Brasil, cuja relação consigo é vital. Cria uma narrativa desestruturada cronologicamente e não-linear, entretanto esse tempo, tal qual o espaço nasce de uma construção social. O texto é construído tornando simultâneos o passado, presente e futuro, como já enfatizamos.

Contudo, a narradora dialoga com o narratário no momento presente. Utiliza-se da memória para trazer à tona acontecimentos que se passaram em tempo muito distante, os quais nem ela mesma vivenciou. Dalcastagné (2012) afirma que para entender as construções narrativas de hoje,

É preciso lembrar que ela abarca os modos possíveis do homem e da mulher contemporâneos se situarem no mundo, representando a si e aos outros, estabelecendo uma identidade a partir do que tentam fazer, ou daquilo que alcançam dizer (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 78).

A narradora apresenta o pai como um homem obcecado pelos filhos. Protegia demasiadamente os meninos, não lhes permitindo sair do apartamento em que viveram toda a infância. Se a mãe possuiu inúmeros nomes, mas nenhum verdadeiro, o pai dos garotos não teve nenhum, conforme comprovamos com os excertos: “[...] e da mesma forma que mamãe, entretanto, ele também não teve nome próprio.” (TERRON, 2010, p.45) e em: “O Gordo nos explicara (depois de muito tempo sem atuar, nosso pai parecia ser dono de um nome outra vez; para nós, entretanto, ele continuava sem nome. [...])” (TERRON, 2010, p.95). Sabe-se pouco sobre o genitor, apelidado de Gordo. Um ator fracassado, cuja carreira fora ameaçada por seu corpo esguio no início e sua personalidade fraca e apagada. Ficara esquecido pelos produtores e diretores teatrais por longos anos. “Somente quando atingiu os cento e trinta quilos (coisa que só ocorreu depois da morte de nossa mãe – desgosto e muito chocolate era sua receita) é que começaram a se lembrar de convidá-lo para testes de elenco” (TERRON, 2010, p. 45-46). A partir daí, o pai dos meninos deslancha em cena e interpreta inúmeros personagens obesos da história do teatro. “Foi muitos e eles (os personagens) também sempre o foram muito, em excesso, ocupando o espaço exíguo antes preenchido por sua personalidade frágil” (TERRON, 2010, p. 46). Na verdade, quando encenava, o pai libertava-se do peso de ser quem era, “bastava ele vestir a pele alheia para se libertar” (TERRON, 2010, p. 47). Para Cleo, não era diferente, pois confessa: “Acho que nesse aspecto sempre fomos muito parecidos, ele e eu. Nós simplesmente não cabíamos dentro de nossos corpos” (TERRON, 2010, p. 47). Lembramos que até o namoro entre os pais nasceu no teatro, quando o pai representava. Ou seja, despido de sua pele, emprestando-a a alguma personagem, conheceu a mulher que seria mãe de seus filhos. Quando os meninos tinham entre doze e treze anos, descobriram que o pai fazia um comercial de TV, no qual encenava “um detetive balofô parecido com Hercule Poirot”

(TERRON, 2010, 142). Isso fez com que o pai ganhasse de Wilson, o apelido de Hercule. Nome nenhum. Apelidos apenas. O que sugere a profunda crise de identidade deste homem, acometido pelo TOC – Transtorno Obsessivo Compulsivo - de limpar da mesa sempre algo invisível aos olhos dos outros: “E limpava da mesa algo que era impossível para nós enxergar a olho nu. – Nem eu mesmo posso” (TERRON, 2010, p. 51). Contudo, os filhos não se incomodavam com essa falta de nomes. Cleo comenta: “[...] demorei muito para compreender que pais e mães nunca têm nomes e que para os filhos eles serão sempre – até a velhice – apenas ‘pai’ e ‘mãe’ [...]” (TERRON, 2010, p. 95). Perseguido político também, foi um pai ausente, às vezes dormia o dia todo, e na época em que a mãe estava grávida, era um boêmio. Conseguia ser alguém apenas nos palcos, quando interpretava alguma peça, sempre de pouca repercussão. Não pertencia a si mesmo, um estrangeiro que não encontrava no mundo um lugar que lhe coubesse. A vida lhe era tão insuportável, que só podia seguir vivendo alguém que não era ele. O palco era o único lugar no qual se sentia à vontade verdadeiramente, pois sua não-identidade ultrapassava os limites do real. Ampliamos a observação acima ao afirmar que para Bauman,

A ideia de “identidade” nasceu da crise de pertencimento e do esforço que esta desencadeou no sentido de transpor a brecha entre o “deve” e o “é” e erguer a realidade ao nível dos padrões estabelecidos pela ideia – recriar a realidade à semelhança. (BAUMAN, 2005, p. 26. Grifos do autor).

Seu conflito identitário era uma extensão de sua mulher, cuja vida acabara prematuramente. Tão devastada quanto sua carreira de ator, fora sua vida de percalços e culpa quando perdeu a mulher que amava. O problema da identidade do pai não estava apenas atado ao interior, mas sofreu influências exteriores, como quedas pessoais, traumas e perdas, como pudemos notar.

Esta crise afeta também o irmão gêmeo de Wilson, William. Tornou-se um homem solitário depois do desaparecimento do irmão. Passou grande parte da vida entre as paredes do apartamento, como um ser anódino, que vegetava sem sua sombra, representada pelo irmão. Um nó atado na germinação, que ninguém conseguiria desatar, conforme a própria narradora afirma:

Para sempre William e Wilson.

Nossas idênticas fortunas já haviam sido atadas por determinação genética, afinal, um tipo de nó que nenhum cirurgião de quinta categoria nos fundos de uma clínica clandestina poderia desfazer. Ou o homem seria capaz de desatar os cadarços genotípicos que Deus atou? (TERRON, 2010, p. 44).

Willian sempre bem provido de testosterona, tornou-se um rapaz agressivo, que ao menor sinal de aproximação de algum homem, “ele liberava num movimento único do punho impulsionado pela rosácea fibrilosa de seu ombro a porrada indefensável que o tornaria famoso na região” (TERRON, 2010, p. 81-82). Além de agressivo, era homofóbico, pois espancava os homens que tentavam se aproximar de Wilson, e transformou-se em um homicida frio. Assim sendo, assassinava quem se tornava uma ameaça para ele. Não suportava a ideia de ser separado do irmão: “Aquele sujeito prostrado de maxilar partido e chorando mansinho que momentos antes me acariciava [...] não tinha nada a ver com o fato de nós dois ocuparmos o mesmo corpo indivisível no mundo” (TERRON, 2010, p. 89). William não aceitava e não suportava o fato de o irmão atrair olhares e carinhos masculinos, o que já demonstrava sua homofobia ainda na adolescência. Um ser desajustado dentro da sociedade. Traz tatuado no corpo grandes cicatrizes que demarcam bem o mundo violento que tomara para si. “William vem carregando na pele o mapa de sua solidão através desse tempo todo. É um extenso labirinto que reproduz os descaminhos de sua existência” (TERRON, 2010, p. 60). Um rapaz ansioso e inseguro que, embora possuísse grande força física, não conseguia caminhar sem a companhia do irmão. De acordo com Bauman (2005, p. 35), o desejo de identidade chega por conferir um sentimento de segurança, o que por si só já é um sentimento ambíguo.

Embora possa parecer estimulante a curto prazo, cheio de promessas e premonições vagas de uma experiência ainda não vivenciada, flutuar sem apoio num espaço pouco definido, num lugar teimosamente, perturbadoramente, “nem-um-nem-outro”, torna-se a longo prazo uma condição enervante e produtora de ansiedade. (BAUMAN, 2005, p. 35).

William era um homem bruto, forte fisicamente, contudo, verificamos sua fragilidade quando percebia que algo ou alguém pode tirar dele a companhia segura do irmão. Tornava-se cada vez mais uma ameaça para quem pretendia se relacionar com Wilson, por relação afetiva de amantes, ou de amigos. Bastava ser *gay*. Concluimos isso porque, embora Nelson – o amigo enfermeiro de Cleo – fosse um transexual que se

tornara homem, William o assassinou também. Claro está, portanto, que se valia de sua força física e seu ódio por *gays* para tomar atitudes insanas, as quais fizeram dele um ninguém que vagava por locais degradantes, ou enclausurado no antigo apartamento e dentro dele mesmo à espera do irmão que não voltaria. Há outra característica na personagem William que o torna ainda menos entendível quanto à sua falta de identidade. É homofóbico, contudo, por duas vezes fica implícito na fala da narradora que o mesmo mantém relações sexuais com homens. Cleo narra o homicídio de Agá-Agá – filho de Tio Edgar -, deixando nas entrelinhas uma possível dança sexual entre William e a vítima. Na noite da tragédia do teatro, William se embriaga e traveste-se de Cleópatra como o irmão Wilson, após terem encenado a peça. Ficam idênticos novamente. O rapaz faz isso num ímpeto de raiva porque Wilson não tira a fantasia de mulher, então ele o imita. Cleo revê a cena:

[...] momentos antes de o corpo desfalecido de Agá-Agá desprender-se do abraço de William, posso ver os dois agarrados na coxia. A água cobre-os até os ombros. Eles lembram dois escafandristas dançando no fundo do aquário. Sinto-me traída por William. E então eu acompanho seu braço golpeando o ventre de Agá-Agá com a faca repetidas vezes. [...] E então os dois corpos se separam e Agá-Agá despede-se com um aceno inerte e assoma em direção à superfície. (TERRON, 2010, p. 272).

Fica implícito que, antes de golpear o rapaz várias vezes, William está agarrado a ele como se fosse Wilson travestido de Cleópatra. Agá-Agá e William estão envolvidos em um abraço, o que causa ciúmes em Cleo, fazendo sentir-se traída pelo irmão. Outro momento em que William pode ter mantido relação com homem é notado na última tentativa de Omar, namorado de Nelson, de agarrar Cleo à força. Diante das recusas da transexual, Omar grita: “Seu veado, [...] nós fizemos bem gostoso esses dias, por que agora você quer bancar o difícil?” (TERRON, 2010, p. 175). Essa atitude de Omar nos faz supor que eles já tiveram alguma relação afetiva anteriormente, o que não ocorreu de fato. Por William viver se travestindo de Cleópatra e estar trajado assim quando matou Nelson, namorado de Omar, fica subentendido que foi ele quem se deitou com Omar, e não Cleo. As máscaras de William vão caindo, enquanto Cleo relembra ou vê acontecimentos desconhecidos dela até então. Permitimo-nos afirmar, portanto, que a personagem William é homofóbico, mas também é *gay*. Segundo Louro (2010, p. 209), “[...] nos territórios de gênero e sexualidade (como acontece em outros territórios), há aqueles e aquelas que vivem na própria fronteira.” Estes vivem uma ambiguidade.

Muito deles são *gays*, mas não se aceitam como tal. Alguns se transformam em homofóbicos violentos, que não aceitando a si mesmos, repudiam qualquer um que pareça ser. Concluimos que essa é a condição da personagem William. Um homem sem identidade que não aceita qualquer atitude que lembre seus desejos escondidos.

Tio Edgar é uma personagem secundária que teve grande importância na vida dos gêmeos. Antigo amigo do pai dos meninos, assume com o Gordo a educação deles logo que a mãe morre no parto. Além da educação, dava-lhes informações sobre a mãe que não conheceram, e sobre o pai, quando este era solteiro:

Os professores eram papai, sem dúvida, mas também seu melhor amigo Edgar, um ator magro e muito alto cujas pernas sempre entravam em cena quase um minuto antes de seu tronco. Foi Tio Edgar quem sugeriu nossos nomes, quando William e eu nascemos. Foi ele também quem um dia me contou, depois de verificar minha nascente obsessão por Cleópatra, que papai já interpretara Marco Antônio no teatro. (TERRON, 2010, p. 47).

Tio Edgar era um homem corroído pela dor de não poder ver o filho Agá-Agá. Sempre esperando que este viesse visitá-lo. Satisfazia na companhia dos gêmeos, o desejo de conviver com o filho ausente. O Tio sempre arrumava uma desculpa para não ir embora e passar a noite com os meninos. Assim como o pai dos garotos, Tio Edgar sentia-se bem nos palcos. No grande dia da festa no Teatro, reencontra o filho Agá-Agá e morre sob os escombros do prédio desmoronado pela tempestade. Um homem que busca em outra família, a sua própria, e morre sem se sentir pai finalmente, no dia em que poderia ter a chance de atrair o próprio filho para sua vida. Tio Edgar é o reflexo do sujeito à margem, partilhando da sociedade que “[...] está constantemente sendo ‘descentrada’ ou deslocada por forças fora de si mesma” (HALL, 2011, p. 17). Típico homem pós-moderno, com família desestruturada, é um sujeito fracassado. Uma personagem que não foi feliz na vida, nem nos palcos, pois jamais fora reconhecido artisticamente.

Outra personagem com crises identitárias é Omar, o egípcio algoz de Cleo. Na visão da protagonista, “*Omar não lembra nem um pouco os egípcios que aparecem em Cleópatra*” (TERRON, 2010, p. 117. Grifo do autor). O encontro com este homem ocorreu pelo fato de Cleo ter ido morar na casa de Nelson, o enfermeiro transexual. Omar era o namorado de Nelson. Com pouco tempo de convivência no apartamento, o egípcio passou a assediá-la Cleo: “*Na noite passada, depois de tomar banho, esqueci*

inadvertidamente a porta entreaberta. Quando notei, percebi que Omar me observava em silêncio fazia algum tempo, quanto exatamente não sei” (TERRON, 2010, p. 119. Grifo do autor). Esse assédio tornou a vida da protagonista um suplício, pois não queria se desentender com Nelson, tampouco correspondia às investidas de Omar. Este, um homem inescrupuloso e oportunista, nascido no Egito, do qual nada se sabe sobre seus caminhos até o Brasil, onde morava confortavelmente na casa do namorado Nelson. Percebemos que Omar vive uma fantasia também, pois *“afirmou que descendia de Cleópatra”* (TERRON, 2010, p. 126. Grifo do autor). Valendo-se do fascínio de Cleo pelo Egito, comenta: *“Tá vendo este sinal aqui no meu peito?, ele disse, pois é de família. Todos os descendentes dos ptolomaicos têm um sinal idêntico a este, não é demais? Significa que nós fomos escolhidos pelos deuses”* (TERRON, 2010, p. 26). A narradora depreende certa insanidade nesta afirmação de Omar, mas não enxerga sua própria. O egípcio volta à terra natal quase vinte anos depois de conhecer Cleo, na intenção de se vingar dela, por não ter cedido às suas investidas e porque acredita ter sido Cleo a assassina de Nelson. Nascido em um país de tradições fechadas, Omar sente-se livre para viver a homossexualidade num país que, embora toda rudeza, não possui lei que proíba tal “desvio” de conduta. Um nômade, que “se posiciona pela renúncia e desconstrução de qualquer senso de identidade fixa” (LOURO, 2010, p. 209). Quando volta ao Egito para delatar Cleo a Hosni, não há nada na conversa dele que o alie à homossexualidade. Conta a Hosni que está ali porque fora Cleo quem assassinara seu “amigo” Nelson.

Apesar de todas as personagens apresentadas com identidades fluidas, há uma em especial que se torna um enigma identitário: Nelson, o enfermeiro transexual amigo de Cleo. Nasceu mulher, gaúcha, mas deseja ser homem. Toma hormônios, faz cirurgia de mudança de sexo. Como não há lógica para as diversas sexualidades, gosta de homens, ou seja, passa a viver sob o gênero de transexual homossexual. Quer-se homem, entretanto relaciona-se com homens. Foge duplamente dos padrões, uma vez que lutando para se tornar uma pessoa do sexo oposto, anularia a ideia de desejar alguém do sexo oposto. Para Guacira Lopes Louro (2010), tornou-se comum na contemporaneidade, pessoas que transitam além da heterossexualidade e homossexualidade:

O fato é que hoje as classificações binárias de masculinidade e feminilidade, ou de heterossexualidade e homossexualidade, não mais

dão conta das possibilidades de práticas e identidades experimentadas pelos sujeitos. Isso não significa que se transite livremente esses territórios – por certo, os guardas-fronteiras continuam vigilantes, severos e inflexíveis (LOURO, 2010, p. 207).

Fica explícita o problema de identidade em Nelson, que não se quer mulher, mas relaciona-se com homens. Paga com a morte o fato de ser causa de ódio em William, irmão de Cleo, que o assassina dentro de casa, vestido com a fantasia de Cleópatra que a irmã era acostumada a usar. Nelson foi amigo de Cleópatra durante o ano que ela estivera internada no hospital. Depois que teve alta, sem ter para onde ir, Nelson disponibiliza seu apartamento a Cleo para que esta possa morar por uns tempos. William segue os passos dele com o intuito de se livrar, em sua concepção, de mais uma aberração da natureza na terra:

Ele está usando a túnica e a peruca de Cleópatra e arrasta o cadáver de Nelson pelo corredor da casa onde vivi alguns meses. É tarde da noite. Refletida no rastro de sangue que impregna os tacos do piso, é possível ver a tela da TV acesa. (TERRON, 2010, p. 273).

A morte é a pedagogia utilizada por William para mostrar ao mundo o que deve acontecer com quem se desvia dos caminhos da identidade sexual sob o qual nasceu. Para ele, que não aceita a homossexualidade no outro, ver Cleo relacionando-se com pessoas que fogem aos padrões do gênero sexual, é aviltante.

Esse é um atravessamento de fronteira extremamente vigiado em nossas culturas. Somos todos instados a permanecer no território do gênero para o qual fomos designados ao nascer. Pedagogias são exercidas cotidianamente e continuamente por meio da família, da escola, da mídia, das leis, das igrejas, da medicina, para garantir que cada um ou cada uma de nós adquira e mantenha coerentemente seu gênero e, por conseguinte, sua sexualidade. (LOURO, 2010, p. 206).

Destacamos o fato de que para a protagonista, Nelson também era um estranho. Cleo não consegue enxergar sua própria estranheza, a falta de identidade, mas observa no amigo e comenta:

Nelson é meu enfermeiro predileto. Ele é transexual. Nasceu mulher, porém se considera homem. Não há nada nele que sugira um dia ter pertencido a uma mulher, nem no corpo nem no comportamento. É impressionante. Mas o mais incrível de tudo é que Nelson vive com

outro homem, um companheiro chamado Omar. Realmente não dá pra entender. (TERRON, 2010, p. 107)

Algo que chama atenção também na história de Nelson é que, assim como Cleo, ele “emprestara o nome do personagem de uma série de tevê da qual gostava muito quando criança” (TERRON, 2010, p. 116). Assume o nome de uma personagem da TV para levar uma vida não menos fictícia.

Observamos, por meio das personagens secundárias, que não há uma identidade sólida neles. Tudo no meio identitário é fluido, instável, mutável, dissolúvel. Fazem parte dessa sociedade, cujo meio adentraram os sujeitos que não constituem uma família, como reza a cartilha da sociedade patriarcal: pai, mãe, filhos. Encontram-se à margem. Tal qual no sujeito pós-moderno, nada nas personagens é seguro, pois percebemos neles “identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções” (HALL, 2011, p. 13), de tal maneira que suas identificações vão sendo mudadas, sem, contudo, sentirem-se seguras em nenhuma. São nômades em seus próprios interiores.

3.3- DUPLO DESENCONTRO

A concepção do duplo é muito antiga na história do mundo. Já foi visto como castigo. Entretanto, também foi reconhecido como símbolo de imortalidade. Segundo Ana Maria Lisboa de Mello (2000, p.111), “a ideia da divisão, como consequência de castigo divino, e a da busca da outra metade, com aspectos benéficos e maléficos, coexistem na crença da perda da unidade original”. Contudo, nem sempre a busca pelo outro é positiva. O duplo, outrora manifestado pela ideia do igual, idêntico, com o passar do tempo, passa a ser notado como o diferente, oposto. Ao não se sentir mais unidade, o homem passa a buscar alguém que não ele, para dar cabo de sua vacuidade no mundo. Para alguns, a vida oferece outro que existe de fato, como ocorre no caso de gêmeos. Vivemos uma época na qual o homem experimenta inúmeras facetas de si mesmo, incompreensíveis a ele. As personagens duplicadas vão ganhando mais espaço nesse meio, pois muitas vezes têm em si um eu e um outro. Conforme nos assegura Madalena Machado (2008, p. 43):

Num tempo em que o homem não suporta a própria dimensão e se enxerga produção em série com relação à incompreensão; a réplica da

imagem se torna uma questão de tamanha importância que o personagem enquanto simulacro de si irradia a perfeição discutível.

O duplo já foi tema de grandes clássicos da Literatura. Autores como Dostoiévski, Edgar Allan Poe, José Saramago, Oscar Wilde, Machado de Assis e tantos outros escreveram sobre a duplicidade nas personagens. Salientamos o fato de que na maioria deles, o duplo ocorre em uma só pessoa, como parte integrante dela, representando outra face de si mesmo. Quando se trata de duplo com irmãos gêmeos, geralmente esses se apresentam como oposição do outro, em tramas recheadas de conflitos incendiados pela inveja ou ódio, o que muitas vezes culmina na separação ou morte de algum deles.

No romance *Do Fundo do Poço se Vê a Lua*, a questão do duplo é indissociável na narrativa. Trata-se de um duplo que envolve os irmãos gêmeos William e Wilson, e outro duplo que ocorre com a narradora protagonista e a ilusão que cria para ela mesma, outra identidade. Possui intensa relação com o confronto entre o Eu e o Outro de fora e o interno. Algo “paradoxal porque a noção do duplo, como veremos, implica nela mesma um paradoxo: ser ao mesmo tempo ela e outra” (ROSSET, 2008, p. 24). A representação clássica da imagem duplicada do sujeito surgiu com os gêmeos, como ocorre no romance. Ressaltamos que a questão do duplo, neste trabalho, está associada à crise de identidade dos irmãos William e Wilson, bem como a de Wilson com sua identidade transexual, Cleo. Difere de outros duplos entre gêmeos, porque no romance observamos que um dos irmãos é extremamente dependente do outro. E o que os separa é um acaso que nunca mais os unirá.

Os gêmeos William e Wilson convivem até o dia do aniversário de dezoito anos, quando são separados por uma tragédia. O desconforto gerado pela semelhança atinge apenas um deles, que até esse dia fatídico, sonhava com um modo de se desvencilhar da presença idêntica e funesta do outro. Não precisou preocupar-se com isso depois que foram separados, pois por ter sido acometido por amnésia, o irmão incomodado livra-se do outro sem maiores preocupações. Sequer se lembra daquele, embora seja acometido, de vez em quando, por lampejos de memória que trazem a imagem de um outro.

Wilson é um rapaz esperto, perspicaz, cheio de vida e de sonhos. Inteligente, bom ator no teatro que o pai possuía. Único problema em seu caminho, além da presença do irmão, é o fato de ter nascido homem e não se sentir como tal. William, sempre mais lento para assimilar as coisas, torna-se um rapaz violento. Utiliza-se da

força física para desmontar qualquer possibilidade de aproximação masculina externa, ao irmão Wilson. Homofóbico, William é forte fisicamente, porém demonstra fragilidade enorme, por ser dependente da sombra do outro, Wilson. Sem identidade, necessita de sua outra metade para se sentir completo, vive um encarceramento em si mesmo, uma vez que “a prisão do duplicado é a identidade inexistente” (MACHADO, 2008, p. 36).

Os entes fictícios neste romance nos fazem entrever particularidades naturalmente humanas e complexas. Por um lado, a homofobia, que tem se alastrado pelo mundo à medida que mais homossexuais se assumem; por outro, a transexualidade, que dá direito ao sujeito de negar, de certa forma, o corpo inadequado aos seus desejos ou identidade. Alguns “Preferem ser sempre estrangeiros, sempre diferentes, desprezando a normalização e a integração” (LOURO, 2010, p. 209). Outros desejam seu lugar no mundo como “normal”, ser reconhecido pelo gênero com o qual se identifica. Assim encontramos a protagonista do romance, que sonha ser reconhecida como mulher, após a cirurgia de mudança de sexo.

Desde o útero, a narradora Cleo/Wilson comenta que ela e o irmão eram tão idênticos, apertados naquele pequeno espaço, que por pouco não se tornaram um: “O longo período espremido num útero limitado não foi nem de perto parecido com uma colônia de férias, [...] e por questão de dias não nos tornamos gêmeos siameses” (TERRON, 2010, p. 18). Ao rememorar sua infância, comenta que o pai era obcecado pelo tema do duplo. Quando se lembra de que *Doppelgänger* é a cópia idêntica de cada ser a vagar pelo mundo, segundo o pai, Cleo se pergunta: “O que dizer então de Willian e de mim?” (TERRON, 2010, p.18). Ao questionar-se quanto a isso, a narradora tenciona evidenciar a grande semelhança entre ela e William, desde o ventre da mãe. E quando nascem, as últimas palavras da mãe com os dois no colo são: “[...] Eu nem bebi [...], mas estou vendo dobrado” (TERRON, 2010, p.37). Um era a cópia fiel do outro. Tão grande similaridade, que certa vez o pai precisou levar um dos gêmeos adoentado ao hospital, mas levou o filho são:

Tudo começou bastante cedo. Quando éramos bastante pequenos, mas grandes o suficiente, porém, para não sermos mais confundidos com dois joelhos, William caiu doente. Sua febre alta e o choro incessante fizeram com que papai saísse totalmente dos eixos. [...] Somente ao chegar no hospital ele percebeu ter recolhido o garoto errado. (TERRON, 2010, p. 51).

O pai confundiu os filhos como outros os confundiriam depois de adultos. A semelhança física os perseguiu por longo tempo, contudo, a discrepância de personalidade era brutal. O fato de serem tão idênticos causava certo desconforto em Wilson, pois William frequentemente tinha atitudes reprováveis aos olhos do irmão. Desejava ter nascido sem a companhia de William, pois de certa maneira este se tornou um entrave na vida de Wilson desde muito cedo, quando tinha que brincar de *bang-bang* para satisfazê-lo. Wilson não se adaptava em nenhum dos papéis sugeridos por William. Nem mocinho, nem bandido. Não queria ser personagem masculino. Em sua cabeça, já era mulher. O duplo que envolve os irmãos não faz deles rivais em nada, pois William só queria continuar o que a natureza de seu corpo exhibia. Gostava tanto do irmão, que fechava os olhos para as atitudes meio femininas de Wilson. Chegou até a concordar em representar o filme Cleópatra com Wilson vestido de Cleópatra, pois não tinha dimensão do desejo deste de se tornar mulher.

A obsessão do progenitor pela questão da duplicidade tomava proporções absurdas, o que causava na narradora, ímpetos de querer livrar-se do irmão. Ela relembra a ideia fixa do pai sobre o duplo, pois este encontrava explicação sobre a semelhança, a duplicidade, até no nome dos dois.

Um dia ele nos falou que o W era a letra que melhor traduzia a extraordinária semelhança existente entre nós dois. William e eu éramos seu duplo V, seu V siamês para sempre duplicado numa só fortuna, um milagre em dose dupla que ele legava ao mundo.

- Não existe um só ser humano sobre a terra que possa diferenciar vocês dois – papai dizia. [...] – Nem eu mesmo posso. (TERRON, 2010, p. 50-51).

É evidente a duplicidade dos irmãos no que se refere à aparência, como já salientamos. Entretanto, por serem duas criaturas tão díspares no caráter, o fato de serem gêmeos acaba por tornar a vida dos dois um peso. À medida que vão se tornando adolescentes, essa diferença é acentuada. O peso que carregam se apresenta em William pela obsessão relacionada ao irmão, e em Wilson, por ser sempre seguido por uma cópia encarnando a estupidez, por onde quer que ande. Ainda assim, na infância não imaginava que o destino pudesse separá-los de forma tão violenta.

Pensamos que para sempre seríamos William e Wilson e imaginamos que algum dia, no futuro, não seríamos mais William e Wilson. Para sempre William e Wilson – nunca mais William e Wilson. Para que poderia servir o futuro, senão para desfazer nós deixados pelo

passado? Em geral não há quem desate esses nós. Mas, às vezes – e hoje sei muito bem -, o futuro pode ser tão afiado quanto um bisturi (TERRON, 2010, p. 52-53).

Frequentemente a narradora utiliza esse trocadilho “Para sempre William e Wilson/ Nunca mais William e Wilson”, como uma forma de reafirmar, e ao mesmo tempo, desconstruir a duplicidade de ambos. Houve William e Wilson, mas não há mais William e Wilson. Este último, agora é Cleo, e por estar morta, não passa de uma sombra. Segundo a pesquisadora Ana Maria Lisboa de Mello (2007, p. 229), “toda a antítese, toda a cisão, toda fusão, todo fenômeno especular inscrevem-se no duplo, o qual está na origem de tudo [...]”. Para William, o irmão era parte dele. Um lado faltante caminhando pelo mundo. Sentia-se seguro com Wilson ao lado sempre, como se fossem fundidos em um ser. Entretanto, a duplicidade para Wilson não lhe favorecia em nada, pois sempre achava que o irmão era uma pedra em seu caminho. Deveria ser uma cisão para sempre, um separar-se de dentro do útero para não se juntar mais.

A duplicidade no romance é perceptível logo no início, pois os nomes dos dois, William e Wilson, foram inspirados no conto William Wilson (1839), de Edgar Allan Poe. Carregam, portanto, o tema do duplo já em seus nomes. A identidade de William fica suspensa no ar, posto que necessita de sua sombra, Wilson, para ser. Quanto a Wilson/Cleo, só se conscientiza disso quase aos quarenta anos, quando recobra a memória e se enxerga no irmão: “Vejo neste instante em minha frente apenas um menino de cara igual à minha que, com sua voz absolutamente idêntica à minha [...]” (TERRON, 2010, p. 31). Na verdade, Cleo já era um duplo dela mesma, posto que, por não se aceitar do gênero masculino, torna-se uma transexual, vivendo essa duplicidade de ter nascido homem e se tornado mulher. Algo do qual ela não consegue escapar, pois frequentemente revê seu outro. Tem pesadelos com sua versão masculina: “Não me fez bem ver uma versão masculina de mim, pois ela me pareceu mais plausível do que esta feminina que encarno agora” (TERRON, 2010, p. 120). Para Rosset (2008), “toda duplicação supõe um original e uma cópia” (ROSSET, 2008, p. 48), contudo paira na narrativa uma interrogação sobre qual é a original e qual é a cópia. Se tratarmos sob este prisma a relação dos irmãos idênticos, não é possível inferirmos quem é cópia de quem, pois na verdade essa cópia “perfeita” se desfaz com uma cirurgia de mudança de sexo de um deles. Caso queiramos descobrir a originalidade e a cópia entre Cleo e a ilusão que cria para si, também nos relega à dúvida, pois Cleo, não se adequando a si mesma, torna-se cópia de uma cópia das telas de cinema.

O imaginário do duplo enseja a liberação de medos e angústias reprimidos, dá vazão a sonhos de habitar espaços e tempos fantásticos, escapando à rotina sufocante do cotidiano. [...] Enfim, é na alteridade, revelada nas diferentes situações, que o Eu descobre faces inusitadas de si mesmo. (MELLO, 2000, p. 123).

É o caso de Wilson, que se transforma em Cleópatra VIII numa mesa de cirurgia, na busca de uma identidade que a fizesse única, embora fosse cópia da cópia. Queria ser a cópia de Elizabeth Taylor que foi a cópia de Cleópatra no cinema. Ou seja, desejava para si uma identidade de alguém que de fato nunca existiu, posto que as telas do cinema, embora algumas histórias sejam baseadas em fatos, não deixam de ser ficção. Curiosamente, existiu, na História, Cleópatra VIII, filha da rainha Cleópatra e de Marco Antônio, representados no cinema. Cleópatra Selene VIII - cujo nome significa lua -, tinha um irmão gêmeo chamado Alexandre Helios - cujo nome significa sol. O doutor Samir conta isso a William e comenta: “A Lua e o Sol que nunca se encontram, compreende?” (TERRON, 2010, p. 237), como acontece aos dois irmãos na narrativa. Coincidentemente, a Cleópatra VIII do romance *Do Fundo do Poço se Vê a Lua*, narra sua história observando a lua, significado do nome de Cleópatra Selene. A adoção do nome sugere um presságio de que seu fim seria ficar insepulta no meio do deserto, tendo apenas as estrelas e a lua como testemunhas de sua fracassada viagem pela vida. Faz-nos entender também que ela e o irmão jamais se reencontrariam. Cleo não passava de uma criatura em constante busca de um complemento para si, já que não bastava ser ela mesma. Aristófanes, personagem de *O Banquete*, de Platão, ao explicar sobre o homem, a mulher e o andrógino, conclui que “Cada um de nós portanto é uma tésseira complementar de um homem, porque cortado como os linguados, de um só em dois; e procura então cada um o seu próprio complemento” (PLATÃO, 2003, p. 22). Para a protagonista, este complemento não é possível na vida real, por isso, busca algo na ilusão, que a fizesse se sentir alguém.

Não fosse a profunda semelhança física que ligava os irmãos William e Wilson, ninguém diria que duas criaturas tão diferentes na personalidade pudessem ter sido gerados na mesma placenta. Contudo, apesar da diferença psicológica, ambos revelam o quanto são desalojados do mundo. Wilson, que sempre quis se desvencilhar do outro, e William que passou quase vinte anos em busca da sombra do irmão, vivendo sua futilidade longe de Wilson. Cleo percebe isso depois de morta e comenta: “Minha esperança era de que, ao não me achar, por estranhas vias ele encontrasse a si próprio”

(TERRON, 2010, p. 14). Tinha ciência do quanto fora uma sombra desaparecida da vida do irmão por quase vinte anos, e sabia de sua importância para William. Contudo, não podia mais ajudá-lo, a não ser ceder-lhe a identidade que criara para si. Sua ilusão chamada Cleópatra. “Para ser real, segundo a definição da realidade neste mundo, duplo de um inacessível real, é preciso copiar alguma coisa [...]” (ROSSET, 2008, p. 63). Inferimos, portanto, que Cleo copia alguém, sobrepujando seu próprio ser, e como se não bastasse, transfere essa cópia ao irmão.

Depois dos dezoito anos até o dia em que narra sua história, Cleo não sente falta do irmão, sequer se lembra dele. Apenas tem lampejos de memória quando se vê no espelho e parece estar enxergando alguém que não é ela. Embora os nomes dos dois tenham nascido do conto de Edgar Allan Poe, ao contrário do que ocorre no conto, em que o herói morre porque desaparece seu reflexo, no romance *Do Fundo do Poço se Vê a Lua*, um, só descansa, quando o outro toma seu lugar. Cleo para de falar somente no momento em que William se traveste como ela, assume a última identidade da irmã e foge do Egito.

Wilson.

Era assim que eu me chamava em minha primeira encarnação. Não vejo o menor problema ao me nomear hoje em dia dessa forma, em terceira pessoa. Talvez soe um pouco esquizofrênico, mas éramos William e Wilson naqueles tempos, o que se há de fazer? [...] (TERRON, 2010, p. 34. Grifo do autor).

A vida de Cleo fora conflituosa desde o ventre, como sabemos. Mesmo morta, ao falar de seu irmão ou deste passado cheio de percalços, sugere estar ainda em um mundo imaginário que lhe permite referir-se a si mesma em terceira pessoa. Encontramos então o duplo confrontado com o irmão gêmeo William, e o duplo consigo mesma: Wilson que morre simbolicamente para ceder seu lugar a Cleo, a transexual. Segundo Clément Rosset (2008), o tema do duplo parece estar associado aos transtornos de personalidade, como a esquizofrenia ou paranoia, entretanto, na verdade “está presente em um espaço cultural infinitamente mais vasto, isto é, no espaço de toda ilusão” (ROSSET, 2008, p. 24). Os irmãos viveram num mesmo espaço aparentemente real, cheios de máscaras cotidianas, durante a gestação e adolescência. Depois dos dezoito anos, este espaço pretendido real se desfaz, tornando-se um caminho de sonhos e desejos. William procurando por sua sombra, e Wilson/Cleo vivendo a fantasia de ser uma mulher e estrela reconhecida nos palcos. Por alguns instantes, ela alimenta a

fantasia de ser rainha. Em outros, deseja ser a cópia de Elizabeth Taylor, como comentamos. Ou seja, entre cópias, Cleo não consegue de fato se tornar o que sonhava, pois não passa de simulacro que cria para si e para os outros.

Gêmeos são réplicas, portanto a individualidade de ambas as personagens do romance fica comprometida, uma vez que além do pai, William os vê como um: “Era sempre assim na cabeça de Willian. Éramos só nós dois e mais ninguém” (TERRON, 2010, p. 89). Para William, viver sem a companhia do irmão era não ser. Sobre a busca pelo outro, Rosset (2008, p. 74) esclarece que “O sentido é o que é fornecido não por ele mesmo, mas pelo outro [...]”. Portanto, depois do desaparecimento de Wilson, William torna-se um nada a vagar pelo mundo. Ou pior, um nada a cometer violências, intercalando sua vida entre “os bares e as zonas e os covis e os inferninhos” (TERRON, 2010, p. 60), e a poltrona do apartamento. William frequentava esses lugares procurando pelo irmão desaparecido. Cleo comenta que o irmão empreendeu uma caçada por quase metade de suas vidas, “onde terminou por encontrar somente mais encrenca e mais abandono e ainda mais vacuidade do que jamais tivera em sua vida pregressa” (TERRON, 2010, p. 60).

No dia da tragédia do teatro, os irmãos encenaram a peça denominada O Ciclo do Duplo. O pai plagiou “Os Menecmos”, de Plauto, e explicou aos meninos que este fora adaptado do primeiro texto teatral conhecido sobre a questão dos duplos, do poeta grego Menandro. Em algumas vezes, Wilson assume as falas e o papel de William, porque este não consegue decorá-las. Percebemos que há um enlace tão forte entre os dois nesses momentos, que passa despercebida a troca até para a plateia. Os irmãos tornam-se unidade nas apresentações, situação que não agradava a Wilson, uma vez que não se encontrando em si mesmo, as chances de reencontrar-se em seu eco eram ainda menores (ROSSET, 2008, p.117). Ironicamente, certa vez os meninos encenaram uma livre montagem da peça do alemão Ritcher, intitulada “Titã”, cujo tema também é o duplo. A peça tem um desfecho trágico, tal qual a dos irmãos William e Wilson. “O drama, como costuma acontecer entre sócias, terminava em loucura, dissolução e morte” (TERRON, 2010, p. 87), relata Cleo, como um presságio do que seria o seu fim e o do irmão. Para dar continuidade à maldição pressagiada dos gêmeos conhecidos na história do mundo, Wilson, inconscientemente, é levado a ter o mesmo fim daqueles.

O culto dos gêmeos é tão antigo e universal quanto a própria humanidade. As raízes das civilizações primitivas estão plantadas

fundo nesse culto aos gêmeos, assim como a formação dos sistemas religiosos de caráter dualista. O Bem contra o Mal, é disso que estamos falando. Um dia na Terra, outro no inferno, não é assim a vida? (TERRON, 2010, p. 160).

Ao contar essas histórias aos meninos, o pai tentava avisá-los que a vida poderia ser muito cruel. Talvez estivesse alertando-os sobre a necessidade de manterem-se sempre unidos para que um protegesse o outro. Algo impossível, dado o fato de William ser homofóbico, e Wilson, seria transexual quando surgisse a primeira chance.

Quando William se apossa do diário marginal de Cleo, parece apegar-se a um pedaço dela, prevendo que talvez fosse a única parte que sobrara da irmã. William procura por “um duplo que não pode encontrar, com o qual conta para lhe garantir o seu ser próprio” (ROSSET, 2008, p. 109). Busca por seu nome nas escritas de Cleo, mas não o encontra, pois durante os quase vinte anos que estiveram separados, a irmã não se lembra da existência dele, apenas vagas imagens de um outro.

Riscando o indicador página após página em busca de seu nome inscrito ao menos uma vez que fosse, a ânsia de William lembra a de um colegial à procura do próprio rosto escondido em meio aos dos colegas naquelas fotos de álbum escolar. Em nosso caso específico nunca houve escola alguma, e ainda assim, mesmo que houvesse, encontraríamos não só uma única imagem de nossos rostos acima dos outros ombros uniformizados da fotografia, mas duas faces rigorosamente idênticas, duas faces que somente nós dois poderíamos distinguir qual era a real e qual era seu mero simulacro. Os rostos pálidos de dois fantasmas. (TERRON, 2010, p. 65).

Cleo deixa claro que a semelhança física entre os dois é ímpar, mesmo depois de adultos, apesar das cicatrizes no corpo de William. Assim como a narradora os define no excerto, caminharam por uma vida toda como dois fantasmas. E ao comentar que um era real e o outro, simulacro, remete-nos ao conto sobre o duplo que deu origem a seus nomes.

Depois de ter sido estuprada na Alexandria, Cleo retorna ao Cairo, e no vidro da janela do trem vê um reflexo que a incomoda: “e então eu vi meu reflexo e o de William ainda garotos no Palácio dos Espelhos de um parque de diversões.” (TERRON, 2010, p.213). Eram as primeiras reminiscências que começou a ter depois da amnésia, sobre seu duplo no mundo. “Naquele momento, porém, não me lembrei de ter um irmão gêmeo e pensei que William era apenas a imagem duplicada de mim mesma”

(TERRON, 2010, p. 214). Esta dúvida que paira sobre a narradora dura a viagem inteira de volta ao Cairo:

[...] até que eu percebia existirem duas faces na janela do vagão, aquela na qual o menino perdido no labirinto via seu reflexo em forma de moça sentada na poltrona do trem em movimento, e a outra, na qual a moça via o menino, até que passado e futuro se cruzavam, e os dois tocavam as palmas das mãos através do vidro e ficavam espiando seus reflexos e rindo um do outro e fazendo caretas: ela imitava a expressão do menino e o menino imitava a dela, e essas imitações eram idênticas a ponto de parecer que os dois trocavam seus rostos entre si. (TERRON, 2010, p. 215).

Cleo não se dá conta de que certamente era sua memória avisando que havia um duplo no mundo à sua procura. Vive uma ilusão tamanha, que enxerga apenas o que quer.

Na ilusão, quer dizer, na forma mais corrente de afastamento do real, não se observa uma recusa de percepção propriamente dita. Nela a coisa não é negada: mas apenas deslocada, colocada em outro lugar. Mas no que concerne à aptidão para ver, o iludido vê, à sua maneira, tão claro quanto qualquer outro. (ROSSET, 2008, p. 17).

Embora às vezes inúmeros reflexos lhe mostrassem uma parte masculina que poderia não ser dela, mas do seu duplo, William, Cleo não o percebe como outro, e sim como ela mesma. Como não se lembra de quase nada de sua vida antes dos dezoito anos, vive a crise do duplo de si, pois não tem ideia da existência de outro idêntico a ela.

Doutor Samir, antigo amigo de Cleo, não sabia que ela se chamava Wilson e nem da existência de um irmão gêmeo idêntico. Ao conhecer William, dispõe-se: “Vou ajudá-lo a encontrar a sua sombra” (TERRON, 2010, p. 227). Para o doutor, os dois eram tão iguais, que assim como o pai pensava, imaginou ser um a sombra do outro. Conta a William que no Egito Antigo havia uma crença de que cada pessoa possuía um duplo no mundo chamado *Ka*.

Ka era a alma imortal, aquela a possibilitar a vida depois da morte, ao mesmo tempo sombra e reflexo. *Ba* era o espírito, representado por um pássaro com cabeça humana. A reunião dessas duas entidades gêmeas fornecia a energia necessária à vida além-túmulo. Só depois de acontecer isso se atingia a vida eterna e... (TERRON, 2010, p. 227).

Certamente o doutor Samir tentava novamente alertar William de que possivelmente sua sombra no mundo, seu duplo *Ka*, estaria morto. Cleo jazia no poço, esperando que seu irmão William encontrasse seu algoz e soubesse de sua história. Para Rosset (2008, p. 88), “o que angustia o sujeito, muito mais do que sua morte próxima, é antes de tudo a sua não-realidade, a sua não-existência. Morrer seria um mal menor se pudéssemos ter como certo que ao menos se viveu.” A maior angústia de Cleo era o fato de ter tido uma existência vazia. Não viveu de fato, por isso, agora necessitava de um ser que rejeitara em vida, para dar continuidade à sua insignificância. Não viveu porque ficou trancafiada por quase vinte anos em uma pequena roda de amigos, no hotel decadente de Madame Mervat. Sem chances, num país extremamente hostil, guardou para si o desejo de ser uma dançarina famosa até o ano de sua morte. O pouco tempo que lhe coube de fama nos palcos clandestinos no Cairo, fora o início de seu fim.

Observamos que os gêmeos sofreram a Síndrome de Transfusão Intergemelar, na qual um feto doa maior quantidade de hemoglobina ao outro, podendo morrer. William era o doador. Wilson nutria-se de parte que caberia ao irmão. Este nasceu com dois centímetros menor que Wilson, e menos inteligente. Cleo chega a lamentar o fato de que William poderia ter morrido, mas “não morreu, infelizmente” (TERRON, 2010, p. 42). Se Cleo alimentou-se de William durante toda a gestação, agora, quase quarenta anos depois, é o irmão que se nutre dela, da parte que lhe cabe no mundo do duplo, pois a partir de então, apossa-se da identidade falsa da irmã para viver. O mesmo irmão que a narradora lamenta o fato de não ter morrido no parto, a nutriu por nove meses, e depois de vingar a morte da irmã, toma sua identidade, com o intuito de levar adiante a ilusão desmesurada de Cleo. Inferimos, portanto, que “a realidade humana parece só poder começar com a 'segunda vez'” (ROSSET, 2008, p. 63). Não foi possível a Cleo realizar seu sonho plenamente, então o irmão toma seu lugar para dar continuidade.

Cleo revigora o tema do duplo ao lembrar duas histórias pouco antes de Madame Mervat entregar a William o traje de Cleópatra, antes usado por ela. Assemelha a história das grandes estrelas do cinema ao “pacto que Dorian Gray, o personagem do livro de Oscar Wilde, fez com o diabo para não envelhecer nunca” (TERRON, 2010, p. 251). Só que com efeito oposto, pois para as atrizes, são os retratos, ou seja, suas imagens na tela, que ficam jovens, enquanto a decrepitude toma seus corpos. Depois, ao comentar a maneira como desde criança, Elizabeth Taylor se preocupava “em sentar-se diante do espelho e experimentar diferentes formas de mudar sua aparência” (TERRON, 2010, p. 252). Cleo lembra que também fazia isso quando

criança, e se convence de que era a forma encontrada por ela para sobreviver, como um camaleão. Não tinha ideia de que, na verdade, o que via no espelho era seu duplo: “Eu não sabia, porém, que poderia ter uma máscara de ferro colada à cara contra minha vontade. Lembrei do prisioneiro da máscara de ferro de um romance que me apavorou” (TERRON, 2010, p. 252). As duas narrativas rememoradas por Cleo trazem o duplo como tema e ratificam o fato de que sua sobrevivência, ou sua sombra pós-morte dependeria do duplo, vivenciado pelo irmão William. Clément Rosset comenta que no estudo feito por Otto Rank sobre o duplo, este relaciona o tema “com o medo ancestral da morte. O duplo que o sujeito imagina seria um duplo imortal, encarregado de colocar o sujeito a salvo de sua própria morte” (ROSSET, 2008, p. 88). Seguramente a protagonista foi tomada por esse medo, pois quando começa a se lembrar de seu irmão e perceber que seu mundo começava a ruir, enviou a William o cartão-postal pedindo que ele viesse encontrá-la. No fundo, alimentava esperança de que houvesse tempo de o seu duplo salvá-la das armadilhas que construiu para si.

A duplicidade no romance também é acentuada, quando Cleo se lembra de tudo, ou melhor, vê tudo o que aconteceu envolvendo seu irmão. Em três, dos quatro assassinatos cometidos por William, ele está travestido de Cleópatra. Os homicídios de Agá-Agá, Nelson e Hosni são praticados por William, encarnando sua sombra, Cleo. No último desses, depois de esfaquear Hosni, William olha para as mesmas estrelas que a irmã enxerga do fundo do poço, então “a chuva começa a cair no Cairo, lavando a maquiagem do rosto de William, apagando os traços de Cleópatra, os pingos se confundindo às lágrimas” (TERRON, 2010, 276). A água que cai e se mistura às lágrimas de William conotam a unificação dos irmãos. Apagando os traços de Cleópatra, resta a face que pertencera outrora aos dois, William e Wilson. Depois do desvendamento dos assassinatos, finalmente a narradora consegue descansar da culpa da morte de Agá-Agá, cuja notícia carregava num jornal velho no meio do diário. O noticiário apontava um rapaz vestindo a roupa de Cleópatra como seu assassino. Cleo entende também por que Omar a acusava de ter matado Nelson. E vê, por fim, William, seu duplo, com a roupa de Cleópatra, vingar sua morte.

A narradora descobre também que fora William, travestido de Cleópatra, no dia da tragédia do teatro, quem a deixara em um ônibus para ser socorrida: “William atravessa a praça Dom Orione sob chuva me carregando nos braços. [...] A maquiagem de Cleópatra escorre de nossas faces idênticas” (TERRON, 2010, p. 270). Novamente percebemos que a chuva os desmascara, tornando-os os irmãos William e Wilson. Cleo

silencia na narrativa, não sem antes se ver travestida no irmão, que se torna Cleópatra XIX: “Acompanhada do guia, Cleópatra entra no carro e é seguida por sua sombra. [...] Isso me conforta, afinal o mundo visível é um traço do mundo invisível e o primeiro segue a este último como a uma sombra” (TERRON, 2010, p. 279). Ela descansa após se tornar o que William sempre quis que ela fosse: seu duplo, sua sombra. Para Rosset (2008, p. 97), a “fantasia de ser um outro cessa naturalmente com a morte, porque sou eu quem morro, e não o meu duplo”. Entretanto, a morte não leva Cleo de fato, pois deixa de ser corpo para ser sombra de sua parte gêmea que, envolta na identidade falsa, continua a vagar pelo mundo. William necessitava dessa sombra para dar sentido à sua ínfima vida, pois “não ter sombra, significa que se é apenas uma sombra” (ROSSET, 2008, p. 87). Agora, resta-lhe caminhar errante pelo mundo dos vivos carregando a sombra de seu duplo Wilson, fixado na fantasia de Cleópatra, que veste. O duplo envolvendo as personagens William e Wilson concede o direito ao primeiro de se apossar da identidade falsa do outro e seguir viagem para qualquer lugar, no qual não poderá ser reconhecido nem como William, nem como Wilson. Jamais serão confundidos novamente. O temor do pai tornara-se realidade. “Nunca mais William e Wilson” (TERRON, 2010, p. 279).

Não há identidade unificada para os irmãos. A impossibilidade de identidade fixa nas personagens secundárias também é evidente. São personagens permeadas de conflitos externos e internos que não lhes proporciona manter uma identidade sólida. Novamente salientamos que, nos tempos pós-modernos, o sujeito é composto de identidades fluidas, fragmentadas e sem unificação, como notamos nas personagens do romance *Do Fundo do Poço se Vê a Lua*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As leituras que fizemos para esta dissertação possibilitaram-nos compreender melhor as personagens dos romances pós-modernos. Entendemos que, em sua maioria, trazem protagonistas comuns que espelham o homem deste tempo. Os novos escritores utilizam-se mais frequentemente de protagonistas à margem da sociedade, ilustrando a crise humana dos tempos fluidos em que vivemos. Esses protagonistas podem ser cidadãos comuns, ou personagens incomuns que retratam a humanidade de maneira universalizada. Vêm, às vezes, representados na pele de favelados, escritores fracassados, homossexuais, simples escrivães de polícia, que se tornam escrivães da vida. A literatura compele-nos, então, a pensar nossa própria existência por meio das personagens marginalizadas, evidenciando os problemas cotidianos da nossa sociedade.

Therezinha Barbieri (2003) acredita que “poesia e literatura, mesmo condenadas a se ocultar nas catacumbas impermeáveis ao ruído e alarde do grande mundo, sobrevivem com acento e timbre inconfundíveis, como *a outra voz*” (BARBIERI, 2003, p. 57. Grifo da autora). Há sempre uma outra voz percebida nas obras de Joca Reiners Terron, cujos temas são inerentes ao ser humano, e nos trazem profunda reflexão sobre as mazelas humanas percebidas e vivenciadas todos os dias por esse ser fragmentado, fluido, inconstante e, por vezes, monstruoso, que é o ser humano. Podemos encontrar este ser fragmentado não só no romance apresentado neste trabalho, mas também em vários dos seus contos.

No romance *Do Fundo do Poço se Vê a Lua*, do referido autor, deparamo-nos com uma narradora protagonista, que assim como muitos seres humanos, cria relações de interesse com os que a rodeiam. Cleo, a transexual desta narrativa, faz-nos enxergar isso ao se desfazer dos amigos que foram sua base por longo tempo no Egito. Mostra que enquanto nos servem, as pessoas são benquistas, quando não mais, podemos descartá-las, como meros acessórios os quais abandonamos com o tempo. Somos movidos pelo que o outro tem a nos oferecer. Os relacionamentos de Cleo eram descartados na primeira oportunidade, quando não lhe traziam mais benefícios. Característica comum no homem pós-moderno, cuja vida é pautada na efemeridade, numa época na qual não se quer “perder” tempo com o que não o privilegia. No decorrer da narrativa, conhecemos a verdadeira face de Cleo, que perdida em seu egoísmo, não enxerga sequer as pessoas que lhe estenderam a mão. Ao mesmo tempo que se mostra essa pessoa fria nas relações, torna-se vítima de um egípcio, Hosni, que

vê nela uma forma de ganhar dinheiro no meio clandestino da dança egípcia. Assim como Cleo abandona seus amigos, é descartada como um objeto pelo homem que transformou seu sonho em realidade, embora de forma tortuosa, uma vez que só podia dançar na clandestinidade. Entretanto, ela não é apenas abandonada pelo amante e empresário, mas assassinada por ele, quando descobre que a dançarina não era mulher e que não lhe serviria mais. Os laços afetivos se rompem conforme o grau de vantagem decai, assim como ocorre na sociedade.

O tempo-espaço é determinante na construção da narrativa, uma vez que a narradora protagonista tenta, sem sucesso, construir sua identidade em espaços maltratados pelo descuido, poluição, tempo e pela intervenção negativa do homem. Cleo percorre os locais devastados, como se de cada lugar, levasse um elemento, que juntos, culminam em sua ruína. Tudo em sua vida se entrelaça aos espaços por onde passa, tão degradados quanto ela mesma. Este espaço arruinado vai se mesclando com a busca de Cleo por uma identidade fixa. Contudo, de acordo com Bauman (2005, p. 8), a identidade é um tema, “pela própria natureza, inatingível e ambivalente”. Ela está fadada ao fracasso, já que a construção de sua identidade não ocorre nem como mulher, nem como unidade, pois mesmo depois de morta, necessita de um outro para dar continuidade à sua quimera.

Nos tempos pós-modernos, é próprio no homem a fragmentação, o deslocamento, o descentramento, o sentimento de não-pertença. A fragmentação no Ser pode ocorrer por diversos motivos: questões sociais, culturais, sexuais, religiosas ou raciais. Muitos se posicionam à margem em relação aos outros por se sentirem inferiores, ou por não se adequarem aos grupos que os rodeiam. Alguns se excluem ou são excluídos dos seus meios. No romance, notamos que o não-pertencimento da narradora protagonista não se dá somente em relação ao espaço externo, mas ao interno também. É duplamente estrangeira, de território e de si mesma. Além de sair em busca de um país muito diferente e distante do seu, luta consigo mesma para esquecer seu gênero de origem. Notamos essa batalha interna no homem pós-moderno, que na ânsia de se encontrar, abdica de muitas coisas a fim de buscar para si algo que preencha o vazio existencial, comum nesse tempo corrido e fluido.

A epígrafe da narrativa: “As Anthony said to Cleopatra/ As He opened a crate of ale:/ Some girls are bigger than others”², denota certa pretensão de Cleo, entretanto não consegue ser grande como sonhara. Os descaminhos pelos quais se embrenha a tornam uma criatura fracassada, estigmatizada, sem identidade, confusa, destoante de qualquer Ser com possibilidade de grandes realizações. Sua última morada, um poço seco a céu aberto, é tão aniquilado quanto os outros espaços devastados por que passara, e certamente o pior. No meio do deserto, literalmente no fundo do poço, na companhia de ossos humanos, chega o fim para Cleo. Tem a lua e as estrelas por testemunhas, ninguém mais, é um nada no deserto.

O tema do duplo é indissociável da narrativa, pois na tentativa de desvencilhar-se do duplo com o irmão gêmeo William, a narradora protagonista cria para si o duplo dela mesma. Na dupla ilusão de Cleo, “as coisas acontecem *como* se fossem desdobradas, sem que, no entanto, se desdobrem efetivamente” (ROSSET, 2008, p. 47. Grifo do autor). Notamos que nem o duplo criado por ela fora suficiente para preencher sua vida cheia de lacunas. Embora caminhasse o tempo todo buscando sentido para a vida, acaba por desmoronar no vazio que carregava em si. Impossibilitada de agir, narra suas desventuras até que seu duplo, William, vingue sua morte e assumo seu posto de nada no mundo, uma farsa, uma cópia perambulante como tantos seres humanos se encontram.

A narrativa em questão é organizada por meio da memória da narradora protagonista, que se encontra em posição desfavorável para tomar qualquer atitude em relação à sua história. Durante toda a narrativa acredita que fará de sua vida um grande acontecimento, entretanto não consegue a fama de Cleópatra, e nem tem um fim digno de rainha. Cleópatra, a rainha egípcia, optou por acabar com a própria vida ao ser capturada pelas tropas de Otaviano, Cleo não teve escolha. Jamais pensara em suicídio, contudo deram cabo de sua vida assim que a descobriram transexual. Não fora homenageada postumamente, como a verdadeira rainha. Sequer souberam em que local estariam seus restos mortais. A falsa Cleópatra fora uma farsa interrompida. Tornou-se um Ser anódino. Sem ninguém que pudesse salvá-la da morte ou de sua própria derrocada, morre anonimamente e permanecerá para sempre desaparecida. Nunca mais Wilson, nunca mais Cleo.

² “Como Marco Antônio disse a Cleópatra/ Enquanto abria um engradado de cerveja:/ Algumas garotas são maiores que outras.” Trecho da música “Algumas garotas são maiores que outras”, da banda The Smiths. (Tradução nossa)

Personagens que vivem uma crise constante com seu “eu” compõem este romance. Por meio de uma narradora protagonista defunta e transexual, Joca Reiners Terron proporcionou-nos reflexões sobre um mundo repleto de conflitos e incertezas. Embora a crise de identidade assolasse Cleo, esta recusava ser invisível. Substitui seu eu por uma fantasia, constrói para si um mundo surreal do qual não consegue escapar viva. Deixa o mundo como nele entrou: insatisfeita consigo mesma.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é Contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. *O Ar e os Sonhos*. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética. A Teoria do Romance*. Equipe de Tradução: Aurora F. Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes, Helena Spryndis Nazário, Homero Freitas de Andrade. 6 ed. São Paulo: Hucitec Editora, 2010.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1981.

BARBIERI, Therezinha. *Ficção impura: prosa brasileira dos anos 70, 80,90*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. *O Mal-estar da Pós-Modernidade*. Trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. *Identidade*. Entrevista a Benedetto Vecchi. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge ZAHAR ed., 2005.

BENTO, Berenice. *A Reinvenção do Corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

BÍBLIA SAGRADA. Trad. João Ferreira de Almeida. Edição revista e corrigida. 4 ed. Santo André: Geográfica Editora, 2004.

BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental*. Tradução: Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010, Edição de Bolso.

CALLIGARIS, Contardo. *Estamira e Transamérica*. Folha De S.Paulo - Ilustrada. 2006. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0308200627.htm>>. Acesso em 20.09.2014.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. 2ed. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAMPOS, Haroldo. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.

CARVALHO, Bernardo. *Em Defesa da Obra*. Revista Piauí. Ed. 62. Disponível em: <<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-62/questoes-de-literatura-e-propriedade/em-defesa-da-obra>>. Acesso em 28.04.2014.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Entre Fronteiras e Cercado de Armadilhas: problemas da representação da narrativa brasileira contemporânea*. Brasília: UNB: Finatec, 2005.

_____. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo, Editora Horizonte / Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012.

DÄLLENBACH, Lucien. *Intertexto e Autotexto*. In: *Intertextualidades. Poétique – Revista de Teoria e Análises Literárias*. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo. Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. 4 ed. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL LITERATURA BRASILEIRA
<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_lit/index.cfm?fuseaction=biografias_texto&cd_verbete=5029&cd_idioma=2855>. Acesso em 13.05.2014.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos Pela Memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEÃO, Rodrigo de Souza. *A Garganta da Serpente*. Entrevista com Terron. 2002. Disponível em: <<http://www.gargantadaserpente.com/entrevista/jocareinersterron.shtml>>. Acesso em 20.09.2013.

LOPES, L. e BASTOS, L. (org.) (2010). *Para além da identidade: fluxos, movimentos e trânsitos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

LOURO, Guacira Lopes. *Viajantes Pós Modernos II*. In: LOPES, L. e BASTOS, L. *Para Além da identidade: fluxos, movimentos e trânsitos*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2010, p. 203-213.

MACHADO, Madalena Aparecida. *O Homem da pós-modernidade: A literatura em reunião*. Tese. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. Duplo. In: Zilá Bernd (Org.). *Dicionários de figuras e Mitos Literários das Américas*. Porto Alegre: Tomo Editorial/ Editora da Universidade, 2007.

_____. *As faces do duplo na literatura*. In: INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo. (Org.). *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Sagra-Luzzatto, 2000.

MONTEIRO, Pedro Meira. *Quatro Cenas da Literatura Contemporânea*. Conexões Itaú Cultural. 2011. Disponível em <<http://conexoesitaucultural.org.br/critica-literaria/quatro-cenas-da-literatura-brasileira-contemporanea/>>. Acesso em: 05.05.2014.

OLIVEIRA, Nelson. *Geração 90: os transgressores. Os melhores contistas brasileiros surgidos no final do século XX*. São Paulo: Editorial Boitempo, 2003.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. 2 ed. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PLATÃO. O Banquete. Pará de Minas: Biblioteca VirtualBooks, 2003. Disponível em: <http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/hfe/protagoras2/links/O_banquete.pdf>. Acesso em 10.07.2014.

PEREIRA, Helena Bonito Couto. *Narrativas brasileiras no século XXI – tradição e renovação*. Artigo Universidade Presbiteriana Mackenzie – São Paulo. Disponível em: <http://www.brasa.org.Documents/BRASA_XI/Helena-Pereira.pdf>. Acesso em 13/10/2013

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas Literaturas*. 2 reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *A Literatura Exigente. Os livros que não dão moleza ao leitor*. Publicado na Folha de S. Paulo. Ilustríssima. São Paulo, 25 de março de 2012. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/33216-a-literatura-exigente.shtml>>. Acesso em 12.10.2013.

_____. *O Longo Adeus à Literatura*. Publicado na Folha de S. Paulo. Ilustríssima. São Paulo, 10 de julho de 2011. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/941210-o-longo-adeus-a-literatura.shtml>>. Acesso em 28.05.2014.

PETRONIO, RODRIGO. *Uma amostra da nova poesia brasileira*. Revista eletrônica UOL. Disponível em <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/1483,1.shl>>. Acesso em 28.05.2014.

PINTO, Manuel da Costa. *Literatura Brasileira Hoje*. São Paulo: Publifolha, 2004.

POUILLON, Jean. *O Tempo no Romance*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1974.

QUADRADO, Adriano Davanço. *Inferno Pós-Moderno: Marcas da Contemporaneidade em Hotel Hell e outras obras da Geração 90*. Dissertação. São Paulo. USP, 2006. Disponível em: <http://www.livrosgratis.com.br/arquivos_livros/cp012003.pdf>. Acesso: 03.03.2014.

REIS & LOPES, Carlos, Ana Cristina M. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Livraria Almedina, 1987.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos. Expressões da Literatura Brasileira do Século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

RICOEUR, Paul. *O conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica*. Tradução de H. Japiassu. Rio de Janeiro: Imago, 1978.

ROCHA, Reuben Cunha da. *Joca Reiners Terron ou a imaginação crítica*. Dissertação. São Paulo: USP, 2011.

ROSENFELD, Anatol. Texto/Contexto I. In: *Reflexões sobre o Romance Moderno*. 5ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROSSET, Clément. *O Real e seu Duplo: Ensaio sobre a Ilusão*. 2 ed. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SÜSSEKIND, Flora. *Desterritorialização e Forma Literária. Literatura Brasileira Contemporânea e Experiência Urbana*. Revista USP, Capa nº 8, 2005. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/19619>>. Acesso em 19.05.14.

TERRON, Joca Reiners. *Eletroencefalodrama*. São Paulo: Editora Ciência do Acidente, 1998.

_____. *Animal Anônimo*. São Paulo: Editora Ciência do Acidente, 2002.

_____. *Curva de Rio Sujo*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2003.

_____. *Hotel Hell*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2003.

_____. *Sonho Interrompido Por Guilhotina*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.

_____. *Do Fundo do Poço se Vê a Lua*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Não Há Nada Lá*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *A Tristeza Extraordinária do Leopardo-das-Neves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. *Sorte e Azar S/A. O blog de Joca Reiners Terron*. Disponível em <<http://jocareinersterron.wordpress.com/>>. Acesso em: 15.07.2013.

TEZZA, Cristovão. *O Terceiro Segredo de Fátima*. Revista Cult. Nº 54. 2002. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/textos/resenhas/p_0201_cult.htm>. Acesso em 20.03.2014.

TODOROV, Tzvetan. *Os Gêneros do Discurso*. Tradução: Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

_____. *Poética da Prosa*. Tradução: Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.