

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS – UNIMONTES

THAÍS MARQUES RODRIGUES

COSMOPOLITA MASCARADA:

**de Wilson a Cleópatra em *Do fundo do poço se vê a lua*, de
Joca Reiners Terron**

Montes Claros
Agosto/2018

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS – UNIMONTES

THAÍS MARQUES RODRIGUES

COSMOPOLITA MASCARADA:

**de Wilson a Cleópatra em *Do fundo do poço se vê a lua*, de
Joca Reiners Terron**

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Letras:
Estudos Literários, da Universidade Estadual
de Montes Claros, como parte dos requisitos
para obtenção do título de Mestre em Letras –
Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Geraldo Magela Cáffaro

Montes Claros
Agosto/2018

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS - UNIMONTES

THAÍS MARQUES RODRIGUES

**COSMOPOLITA MASCARADA: de Wilson a Cleópatra
em *Do fundo do poço se vê a lua*, de Joca Reiners Terron**

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Geraldo Magela Cáffaro – Unimontes (orientador)

Prof. Dr. Gustavo Leal Teixeira – UFMG (titular)

Profa. Dra. Telma Borges – Unimontes (titular)

Montes Claros
Agosto/2018

*À Fátima e Adelcino, Thamara e Diego,
pessoas que me ajudaram a construir a mais
linda das histórias, a minha.*

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus, que esteve me dando força e esperança desde quando decidi pleitear uma vaga no mestrado, não me deixando desistir por diversas vezes.

Ao meu noivo, Diego Silva Quaresma, um agradecimento especial por ter acreditado que eu seria capaz quando até eu mesma duvidei. E, por todo o amor, carinho, paciência e compreensão antes e durante toda a minha trajetória. Não conseguiria jamais retribuir o que fez por mim! Tenho absoluta certeza de que essa etapa jamais seria concluída sem você; por isso, esta dissertação é dedicada a você, Meu Lindo.

À minha mãe, Maria de Fátima Marques, por ter me apoiado e me ajudado a chegar onde cheguei. Sem sua incessante ajuda e amor, não chegaria aqui. Saquinho meu, você é a melhor mãe do mundo!

À minha irmã, Thamara, por todo incentivo e também por ter acreditado em mim.

À professora Dr^a. Telma Borges da Silva, pelo exemplo de professora, pela organização e paciência em mim depositada com muito carinho por diversas vezes. Obrigada por todas as indicações e leituras feitas desde o início do mestrado. Que Deus abençoe você!

Ao meu orientador, Dr. Geraldo Magela Cáffaro, pela confiança e compreensão com minhas dificuldades e, principalmente, por ter aceitado o “desafio” de orientar uma aluna no meio do curso de mestrado.

À minha querida amiga Aimeé Lafetá, que me ajudou a pleitear uma vaga no mestrado, acreditando em meus esforços e fazendo inúmeras leituras de meus trabalhos e me ajudando a engatinhar ao longo de minha vida acadêmica.

Às minhas amigas Eglã Pereira Cruz e Flávia Viviane, por todo o carinho, paciência, luta, ajuda, e confiança; amigas que levarei por toda a vida, irmãs por escolha.

À doutoranda Patrícia Lopes, por todas as leituras feitas e por todas as indicações de livros.

Ao meu pai, Adelcino Rodrigues da Silva, *in memoriam*, por ser o meu anjo protetor e por sempre ter tido orgulho de minha pessoa.

À minha vó, Maria, por sempre ter entendido a minha ausência.

Aos professores Telma Borges e Danilo Barcelos, presentes em minha banca de qualificação, por todas as indicações feitas e leituras.

À Universidade Estadual de Montes Claros e ao Programa de Mestrado em Letras – Estudos Literários, pela oportunidade de estudo e qualificação.

À CAPES, por conceder a bolsa de estudos, imprescindível apoio para o desenvolvimento desta pesquisa.

A todos que de alguma forma me ajudaram a realizar mais este sonho.

Por sorte meus delírios com equações físicas e paradoxos de tempo nunca foram muito exatos. A ideia de que os vinte anos não lhes tenham sido tão cruéis assim me acalma e entristece na mesma proporção. Somente agora, ao vê-lo de perto, torna-se possível que outra vez eu sinta saudades de mim. Mas talvez seja tarde até para sentir falta de quem um dia eu tenha sido. Talvez seja tarde demais para sentir qualquer coisa que não seja sentir mais nada. Talvez tenha chegado afinal a hora de ser ninguém.

Joca Terron

RESUMO

Esta dissertação teve como objetivo investigar a obra *Do fundo do poço se vê a lua*, de Joca Reiners Terron. Publicado em 2010, o romance retrata as fantasias do personagem principal Wilson, oriundo de família de atores e que vive um devaneio identitário, (des)construindo uma identidade para construir uma identidade performática e se tornar a Cleópatra VIII. Para execução desta pesquisa, utilizamos teorias sobre a identidade, performance e o duplo, sobre a máscara e conceitos sobre a contemporaneidade e o pós-modernismo. Temos como resultado uma identidade construída a partir da performance e de um resgate maternal, onde comprovamos que as Divas do Cinema possuem grande influência nesse processo identitário.

PALAVRAS-CHAVE: Gênero; Identidade; Performance; Cleópatra; Máscara Contemporânea.

ABSTRACT

This dissertation aimed to investigate the work *Do fundo do poço se vê a lua*, by Joca Reiners Terron. Published in 2010, the novel portrays the daydreams of the main character Wilson, born of family of actors and who lives a reverie of identity, deconstructing an identity to build a performance and become Cleopatra VIII. For the execution of this research, we used theories about identity, performance and the double, about the mask and concepts about contemporaneity and the postmodernism. We have as result an identity built from the performance and a maternal rescue, where we prove that the Divas do Cinema have great influence in this process of identity.

KEYWORDS: Gender; Identity; Performance; Cleopatra; Contemporary Mask.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I - JOCA REINERS TERRON NA LITERATURA	16
1.1 A Literatura e sua contemporaneidade	17
1.2 Estudos críticos da obra <i>Do fundo do poço se vê a lua</i>	25
1.3 A identidade na modernidade e sua construção inicial.....	31
CAPÍTULO II - O PROCESSO IDENTITÁRIO E PERFORMÁTICO: DE WILSON A CLEÓPATRA	44
2.1 Sujeito, corpo e castração na performance	45
2.2 A performance e a identidade em Wilson e em Cleópatra VIII.....	57
2.3 A feição da performance identitária de gênero: de Wilson a Cleópatra	65
2.4 Nas máscaras de um corpo duplicado	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
REFERÊNCIAS.....	100

INTRODUÇÃO

João Carlos (Joca) ReinersTerron¹ é um escritor mato-grossense, nasceu em Cuiabá. É ex-vocalista da banda *Ministério da Fome*, poeta, prosador, romancista, dramaturgo e estudou Arquitetura na Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. É graduado em Desenho Industrial pela Universidade Estadual Paulista – Unesp. Inicialmente trabalhou como designer gráfico em São Paulo. É dono do Blog Sorte & Azar S/A², onde faz publicações periodicamente sobre o campo literário. Participa mensalmente do Blog Companhia das Letras, editora em que publicou alguns de seus livros.

É possível observarmos que o autor/escritor caminha por diversos gêneros literários como a poesia, o conto, o romance, a novela e outros, inferindo-se deste modo que devido a sua formação em designer gráfico, ele joga com a escrita como se estivesse fazendo uma montagem com gravuras e invadindo o mundo midiático. Esse certamente é um grande aspecto positivo para sua criação ser ainda mais elaborada e possuir toda essa diversidade de criação e gênero.

Seu primeiro trabalho publicado no universo literário e em formato de livro se deu a partir do momento em que ele fundou a editora independente Ciência do Acidente, na qual publicou alguns livros. Em 1998, publica seu primeiro livro *Eletroencefalodrama*, que reúne uma coletânea de poemas, da qual foi editor. Entre 2001 e 2017 escreveu/publicou dez livros. Entre eles estão: *Não há nada lá*; *Animal anônimo*; *Hotel Hell*; *Curva de Rio Sujo*; *Sonho interrompido por guilhotina*; *Do fundo do poço se vê a lua*; *Guia de ruas sem saída*; *A tristeza extraordinária do Leopardo-das-Neves*; *Noite dentro da noite*.

Em 2010, publica a obra *Do fundo do poço se vê a lua*, objeto do presente estudo. O romance ganhou o prêmio Machado de Assis de melhor romance em 2010. O título é bastante enigmático; só conseguimos de fato entendê-lo ao final do romance, no qual a personagem-narradora³ dá o desfecho de sua condição de morta no fundo do poço e sua transformação em Cleópatra. A partir desse fim, o leitor pode inferir a obra como uma releitura do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, uma vez que há uma relação evidente entre esses narradores: são mortos narrando suas histórias. Sobre reflexos de grandes

¹ Site da Companhia das Letras- Disponível em: <http://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=02785>. Acesso em: 27/12/2016.

² <https://jocareinerterron.wordpress.com/>. Acesso em: 18/12/2016.

³ Ao longo desta dissertação, ao nos referirmos a Wilson, que é personagem central e narrador do relato, utilizaremos o gênero feminino, conforme utilizado na maioria das vezes ao longo da narrativa.

nomes da literatura na escrita de Joca, abriremos discussão em uma sessão específica, a fim de discutirmos esses casos de diálogos intertextuais.

Especificamente com relação à persona de Cleópatra, é importante destacarmos que estamos abordando a Cleópatra do Trágico literário e não a Histórica. Sabemos que a rainha egípcia gostava de se enfeitar com joias e era muito vaidosa, assim como a personagem do Joca Terron. Embora a personagem Cleópatra VIII (Wilson) não tivesse ouro ou pedras preciosas, exercia um grande poder de sedução nos homens, pois era muito desejada no universo masculino. Outro aspecto relevante é que a personagem do livro de Joca Terron tem um fim trágico, assim como a ilustre rainha egípcia de Shakespeare.

Em um artigo do site Uol⁴ sobre a obra e o autor, Terron nos informa que em 2007 viajou acompanhado de sua mulher Isabel Santana e passou 30 dias no Cairo, oportunidade que surgiu a partir do convite de Rodrigo Teixeira. Com essa experiência nasceu a obra que faz um estudo sobre mudança de sexo, assassinato e perda de memória. Em entrevista, Terron inicialmente diz que se arrependeu da viagem assim que pousou no aeroporto, pois os turistas não possuem paz quando chegam ao Egito. Os egípcios tentam enganar e trapacear a todo instante. Assim como a narradora-personagem, ele viveu também muitos momentos desagradáveis e se deparou com um Egito diferente daquele retratado nos livros. Assim que retornou ao Brasil, percebeu como a viagem foi inesquecível e de suma importância, pois viveu em um Egito real. No que tange às personagens, Terron queria escrever um livro onde o leitor pudesse ter mais tempo para conviver com elas, já que em suas outras obras essas personagens eram mais esquemáticas e planas. Na entrevista concedida a Rogério Pereira, podemos acompanhar, de acordo com a transcrição parcial que segue, um pouco do processo criativo do romance:

O senhor trabalha no confronto entre os estereótipos que conhecemos do Egito e o país real – aquele onde esteve durante alguns dias. De que maneira este choque ditou os rumos de *Do Fundo do Poço* se vê a lua? E como o senhor alcançou o equilíbrio narrativo para evitar que o romance se transformasse num pastiche de si mesmo?

Essa dicotomia entre o Egito e o país real foi um dos motores do livro. Depois, ela serviu para ampliar o jogo de espelhos e de trocas de identidades envolvendo sócias e metamorfoses e desapareições e conduzir os personagens de São Paulo até o Cairo. O Egito, como a maior parte das pessoas o concebe, é uma miragem. Você chega lá esperando ver a estilização do Oriente como a imaginamos e dá de cara com a miséria do presente. Então, o enredo se desenvolve como se fosse uma tragédia de erros encenada no cenário errado,

⁴ Disponível em: <https://noticias.bol.uol.com.br/entretenimento/2010/05/22/autor-joca-reiners-terron-leva-conflito-entre-gemeos-para-as-ruas-do-cairo.jhtm>. Acesso em: 10/05/2017.

no lugar de uma comédia. Acredito que a possibilidade de o livro ser lido como um pastiche, como você diz, é pequena. Isso se deve à força dos personagens e à capacidade que eles têm de emocionar. Pelo menos assim espero.⁵

Nessa mesma entrevista, Terron afirma como foi um desafio viver no Egito após Nasser⁶ ter assumido o governo e que ele acabou por fazer diversas leituras para ter um vínculo maior com o país antes mesmo de chegar lá. Mas o mais instigante foi que o autor já tinha em mente pelo menos um esboço do que seria seu romance e, a partir disso, ele foi adentrando mais nas ideias e construindo a história de capítulo em capítulo. Toda a fase de escrita durou um ano e meio. É importante ressaltarmos que esses questionamentos e esse impacto da realidade do Egito é algo muito evidente na obra, pois a personagem principal também sofre com isso:

Eu me perguntava então, esperando encontrar somente templos dedicados a pitonisas e às mulheres faraós e avenidas ladeadas por esfinges e estátuas de crocodilos gigantes e homens com olhos pintados e de sandálias douradas, tudo muito parecido às figuras de Cleópatra (TERRON, 2010, p. 93).

Marcado pelo uso reiterado do duplo, da alteridade, de metáforas, a narrativa possui um narrador autodiegético e que parece não se dar conta de sua condição de defunto, e assim acaba prosseguindo a narração através dos olhos de seu irmão gêmeo William. Podemos observar também como faz uso de diversos tipos textuais, como a confissão, o diário, as cartas, o diálogo, entre outros.

A criação literária de Joca Terron retrata a realidade vivenciada no mundo contemporâneo, e a partir daí é possível sabermos como o autor contribui para se situar dentro da Literatura nos dias atuais, quebrando a ancoragem estável que antes existia na Literatura, bem como também demonstrar a realidade enfrentada e questionada do mundo em tempos em que o tradicionalismo já não impera.

Esse romance surgiu a partir de um projeto intitulado “Amores Expressos”, lançado em 2007, o qual teve grande repercussão com escritores que foram escolhidos por Rodrigo Teixeira, grande autor da ideia. Parte do dinheiro disponibilizado para o projeto era para ser

⁵ Disponível em: <http://rascunho.com.br/coracao-simples/>. Acesso em: 10/05/2017.

⁶ Gamal Abdel Nasser assumiu o governo egípcio em 1954.

oriundo da Lei Rouanet⁷, porém surgiram muitos rumores e críticas, devido à verba ser pública e pela escolha dos escritores. Em razão disso, o projeto foi tomando dimensões críticas exorbitantes. Logo, Teixeira resolveu não inscrever seu projeto para tentar o auxílio que a lei permitiria. Assim, decidiu prosseguir com o financiamento privado, a partir da empresa RT Features e Companhia das Letras, o que também reduziu bastante o valor que seria implantado no projeto (inicialmente o valor era de 1,2 milhões e acabou sendo reduzido para 560 mil⁸).

A proposta foi executada por um grupo de 17 escritores que iriam para 17 cidades diferentes do mundo, para escreverem um livro narrando uma história de amor. Esses autores ficariam por um mês na cidade escolhida, com todas as despesas pagas, e com a obrigação somente de escreverem a história de amor que deveria ser vivida nessa cidade e esse detalhe tinha que ficar claro na narrativa escrita.

A partir desse projeto, Joca Reiners Terron publica sua obra *Do fundo do poço se vê a lua*, que ganhou o prêmio Machado de Assis de melhor romance de 2010. A obra ainda é pouco estudada, pois se trata de um escritor contemporâneo, com muitos aspectos a serem investigados. A maior parte dos fatos narrados tem como foco a personagem Wilson que, algumas vezes, faz uso dos olhos de seu irmão William para lhe ajudar na narração. Wilson temia que sua dúvida sexual fosse descoberta pelo seu pai e irmão gêmeo. E é através de seus pensamentos, desejos, sonhos e buscas que a história se tece de forma não linear.

No início do romance, ele/Wilson se encontra onde foi criado, no Brasil, na cidade de São Paulo, onde vive por muitos anos com o irmão e o pai no teatro onde também contracenava. Enquanto está no palco, percebe que não se preocupa com o que a plateia irá pensar, mesmo trajado de mulher, e assim descobre que poderia também se fantasiar de Cleópatra nos palcos e ninguém iria condená-lo por isso. Apesar de toda sua satisfação nos palcos, o grande medo que atinge o protagonista é o de não se reconhecer no corpo que habita, uma alma feminina em um corpo masculino.

Com o passar do tempo, a angústia e agonia por estar em outro corpo começa a perturbar ainda mais a cabeça de Wilson. Então, no dia em que faz 18 anos, acontece um trágico acidente no teatro e os gêmeos são separados. Wilson perde a memória e chega a se mudar para

⁷ Foi criado em 1991, e é uma forma de incentivar a cultura. Ele institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac). O que significa: o governo abrir mão de uma determinada quantia/parte dos impostos, para que esses valores sejam investidos em favor da cultura.

⁸ ALMEIDA, Marco Rodrigo. Série Amores Expressos rende mais 3 livros 'DR' Sobre limites da literatura por encomenda. In: *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 27 de julho de 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/07/1317371-serie-amores-expressos-rende-mais-3-livros-e-dr-sobre-limites-da-literatura-por-demanda.shtml>>. Acesso em: 04/02/2017.

o Cairo e vai em busca da construção de sua nova identidade, já que ele se encontra desmemoriado e não sabe quem era e tampouco quem é. Wilson/Cleópatra já nem sabe o seu próprio nome, então um amigo passa a chamá-lo de Cleo, e incentiva a cirurgia de readequação sexual para sua transformação em mulher. A partir daí seus sonhos começam a se concretizar. O romance relata Cleópatra VIII conseguindo seu reconhecimento e também sendo desejada como mulher por inúmeros homens; porém, logo sofre um estupro coletivo (e se vê sangrando e imagina estar finalmente menstruando), tem sua cabeça cortada e acaba morta no fundo do poço.

Como ressaltado anteriormente, neste trabalho analisamos na narrativa *Do fundo do poço se vê a lua* principalmente os aspectos que caracterizam a construção da identidade sexual, a performance e a questão do duplo na personagem principal. A (des)construção do masculino para a construção do feminino é vista como uma característica do mundo contemporâneo. À medida que Cleópatra VIII (Wilson antes da transformação) começa a se sentir desejada pelos homens, ela já se sente uma mulher e só questiona a falta da menstruação e começa então a adotar sempre costumes femininos.

Adentraremos ainda na questão da Literatura Comparada, uma vez que percebemos muitos reflexos de obras de vários escritores clássicos, tais como Machado de Assis e o seu narrador defunto, bem como Edgar Allan Poe⁹ e seus personagens Willian e Wilson e por considerarmos pertinente ao tema discutido, além de oportuno para melhor compreensão da obra nesta dissertação.

Nesse sentido, este estudo explora a representação da identidade sexual exercida por Wilson e Cleópatra VIII, enfatizando também o mascaramento exercido por essa personagem na sua performance e sua relação com a expressão do duplo ou até mesmo a exploração da identidade e também os reflexos de outras obras na escrita de Terron. A justificativa para a realização desta pesquisa apoia-se na hipótese de que Wilson, sujeito inicialmente incrédulo sobre sua identidade sexual, apresenta uma (des)construção e construção de sua identidade, ambas possivelmente resgatadas pelo laço maternal.

A mãe da personagem principal exerce certo poder na transformação de Wilson em Cleópatra VIII, quando Wilson descobre que ela, para fugir da ditadura militar, usa o codinome Cleópatra. Seu pai também o influenciou algumas vezes, como quando, por exemplo, ele mesmo se vestia de mulher para algumas apresentações teatrais. Assim, nasceu dentro de

⁹ Será abordado posteriormente.

Wilson o gosto pelo Teatro e posteriormente o gosto pela performance e o duplo, pois assim ele poderia ser quem quisesse e assumiria o controle de sua vida e corpo para além dos palcos.

Temos como objetivos investigar em *Do fundo do poço se vê a lua* os processos identitários apresentados pela personagem Wilson, bem como também a performance e a utilização do duplo para elaboração de uma nova identidade. Para cumprir os objetivos propostos nesta pesquisa, fizemos uma leitura minuciosa do romance de Terron, enfatizando nossos estudos na personagem Wilson/Cleópatra VIII e utilizando como percurso para as análises da identidade e da performance o espaço narrativo. Vale dizer que alguns poucos estudiosos se dedicaram ao romance supracitado; assim sendo, diante de nossa preocupação em dissertar acerca da obra, foi necessário recuperar alguns pontos da fortuna crítica da obra e discutir os temas que chamaram a atenção de outros estudiosos.

Dividimos nossa dissertação em dois capítulos. No primeiro capítulo, JOCA REINERS TERRON NA LITERATURA, discutimos os conceitos de literatura contemporânea em diálogo com os teóricos Irleamar Chiamp e Linda Hutcheon; literatura comparada usando como suporte a teórica Tânia Franco Carvalhal. Destacamos ainda qual a importância do escritor para a Literatura. Fizemos um estudo da fortuna crítica da narrativa, no qual apresentamos as considerações de alguns críticos identificando seus principais aspectos e sua contribuição para esta dissertação. Além disso, iniciamos uma discussão acerca da identidade na modernidade e na pós-modernidade, usando como suporte os teóricos Anthony Giddens e Stuart Hall.

No segundo capítulo, O PROCESSO IDENTITÁRIO E PERFORMÁTICO: DE WILSON A CLEÓPATRA, discutimos: 1) os conceitos e aspectos de máscara a partir dos estudos de Maria Ferraz; 2) a identidade sexual/de gênero com base nos estudos de Tereza de Lauretis e Judith Butler; também fizemos estudos sobre a performance em diálogo com os teóricos Renato Cohen, Marvin Carlson e Ervin Goffman; e 3) abordamos como a questão do duplo está presente em todo o processo decisivo da transformação dessa nova identidade da personagem. Para isso, utilizamos o teórico Clément Rosset. Esses conceitos foram fundamentais para identificarmos o processo de transformação/mutação tanto do corpo quanto do aspecto psicológico da personagem frente à construção de sua nova identidade. A identidade está entrelaçada ao convívio social e, nesse sentido, observamos que a questão do duplo e também da memória são essenciais para o fortalecimento desse conceito em Wilson/Cleópatra VIII. Assim, apresentamos a análise de partes da obra onde se observam os procedimentos para a edificação do processo identitário, discutindo mais minuciosamente como a figura de Cleópatra VIII foi construída no relato.

CAPÍTULO I

JOCA REINERS TERRON NA LITERATURA

Sem liberdade de criticar, não existe elogio sincero.

Pierre Beaumarchais

Este capítulo tem como objetivo debater sobre a Literatura Contemporânea e a Literatura Comparada ressaltando como o escritor Joca Reiners Terron é de suma relevância para a arte literária e também como o escritor conjuga essa arte com o cinema e o Teatro. Iremos discutir também como a fortuna crítica de *Do fundo do poço se vê a lua* foi importante para a escrita desta dissertação. Há em algumas passagens do romance supracitado o resgate de algumas lembranças e laços afetivos que instigam a (des)construção da identidade da personagem Wilson para a construção da identidade de Cleópatra VIII. Esse resgate é feito principalmente durante a fase de infância das personagens Wilson e William. Para a análise desses aspectos mencionados, utilizaremos os estudos de Anthony Giddens, o qual discute sobre a identidade na modernidade. Apresentaremos posteriormente as contribuições teóricas que Stuart Hall nos apresenta acerca da identidade na pós-modernidade. No plano do romance, a identidade de Wilson se elabora pela (des)construção de sua identidade, a qual foi estereotipada pela sombra de seu irmão gêmeo, para construção a partir da memória/lembrança afetiva que foi gerada pelo laço maternal, ainda que imaginário, já que os gêmeos crescem sem a presença da mãe, que morrerá com eles ainda crianças.

A busca pela identidade identificada na narrativa, atribuída a Wilson, é a realidade de muitos na pós-modernidade. A crise que ele vive ecoa na realidade contemporânea e acaba retratando uma condição universal. Cleópatra VIII acaba por mostrar de forma explícita os problemas à sua volta. Esse aspecto é observado na forma como a narrativa se desenvolve, carregada de idas e vindas no tempo e no espaço.

1.1 A Literatura e sua contemporaneidade

Com a transição do século XIX para o século XX foi se descobrindo muitas mudanças e é onde conseguimos identificar enormes avanços comparados aos outros séculos. A globalização começou a se expandir, o ramo tecnológico, a imprensa e a comunicação deram aos homens uma nova realidade. Diante de todos esses avanços da sociedade, surge o Pós-modernismo, que é considerado o grande fenômeno da arte, ciência, tecnologia, política, filosofia e cultura do século XX.

Com a globalização as nações se aproximam e com isso a política sofre modificações e os indivíduos dessa nova sociedade procuram se adaptar a essa nova realidade. Dessa maneira, os indivíduos começam a ter menos tempo para o convívio social e a tecnologia começa a ganhar ainda mais espaço nessa nova realidade. A partir dessa perspectiva de vida, os códigos reguladores do comportamento social começam a se formar e, então, surge o pós-modernismo¹⁰. Percebemos também que ele está intrinsecamente ligado à multiplicidade cultural. Os campos da música, do teatro, da moda, do cinema, da literatura e outros começam a crescer de forma exorbitante.

Assim, nos debruçamos sobre duas vertentes estipuladas por Irleamar Chiamp (1996), a primeira seria o material da cultura popular de massa para inseri-lo na parte culta da literatura. A segunda seria o material culto da literatura fazendo o aproveitamento da tradição literária herdada, “aproveita[ndo] diversos resíduos da tradição literária para transcodificá-la na narrativa, mediante a despragmatização do seu efeito estético ‘alto’” (CHIAMP, 1996, p. 81). Nessa égide, acontece, então, o aproveitamento dos resíduos/material da cultura popular da massa.

Há esse resgate do tradicionalismo por parte de Joca Terron na obra que estudamos, pela relação que ele mantém com escritores como Machado de Assis e também Edgar Allan Poe, fazendo nascer novas possibilidades de leitura das obras desses autores.

Irleamar Chiampi acredita que esse novo fenômeno veio para misturar o culto e o erudito com o popular, gerado a partir da cultura de massa, que é o principal fundamento do pós-modernismo. Assim, é possível diagnosticarmos que a literatura contemporânea aproveita vestígios da tradição literária para desmistificar a cultura popular-massificada para que comece a ganhar voz e espaço nas narrativas. Para Chiampi,

[o] lixo cultural, cuja presença a cultura hegemônica foi tolerando na época moderna, desde que se mantivesse em territórios bem definidos – onde o contágio não ameaçasse a pureza das expressões culturais genuínas e nobres, as do folclore e da arte, o popular e o erudito –, parece experimentar dias de glória que transcendem sua condição de resíduo (CHIAMPI, 1996, p. 76).

¹⁰ Para alguns estudiosos existem grandes controvérsias acerca do termo pós-modernismo, o que torna um de nossos teóricos Anthony Giddens um desses, já que ele desconsidera o conceito de pós-moderno, por afirmar que vivemos as consequências da modernidade, já que o avanço tecnológico fez com que a sociedade buscasse um estilo de vida que emergiu da Europa do século XVII e que influenciou todo o mundo. Por isso, colocamos Giddens neste capítulo I antecedendo a discussão sobre a identidade na pós-modernidade.

No mundo contemporâneo, a literatura segue duas vertentes: a primeira é o resgate do discurso da tradição, a segunda é dar voz a uma nova tendência que antes estava talvez esquecida ou não valorizada. Alguns seguem o texto de denúncia social, continuando a tradição realista-naturalista, com alguns aspectos diferentes. Outros seguem a partir do percurso da introspecção psicológica. As grandes características da modernidade são retratadas a partir do retrato da sociedade contemporânea, ordem sexual, étnica, econômica ou social. O pós-modernismo também vem enfatizar as margens e traz inquietações:

As contradições formais e temáticas da arte pós-moderna atuam exatamente nesse sentido, de chamar a atenção tanto para o que está sendo contestado como para o que se oferece como resposta a isso, e fazê-lo de uma maneira auto-consciente que admite seu próprio caráter provisório (HUTCHEON, 1995, p. 31).

Para Hutcheon (1995), o pós-modernismo surgiu para enfatizar e dar mais atenção aos que não se encontram no centro, pois a intenção é fazer questionamentos e fazer brotar uma consciência estética e política entre quem se encontra no centro ou na margem e também do interno ou externo. É dar luz ao que se encontra apagado/anônimo. Percebemos que Terron debate essas questões em quase todas as obras de sua autoria.

Assim, podemos perceber que tanto o autor quanto suas obras são representantes dessa literatura. Para o próprio Joca Terron, sua escrita e os respectivos personagens vêm retratar como ele às vezes se vê:

Eu me vejo como muitos de meus personagens, como alguém que ficou a meio caminho de algum lugar, que não é de lá nem tampouco daqui. Para complicar, fora a herança maltrapilha da imigração, fui criado no mato e hoje vivo na metrópole. Essa questão da identidade está no centro de meus livros desde os poemas de “Animal anônimo” (2002), igualmente em “Curva de Rio Sujo” (2003), e aparece ainda mais centralmente em “Do fundo do poço se vê a lua” (2010), “Guia de ruas sem saída” (2012) e a “Tristeza extraordinária do leopardo-das-neves” (2013) [...]¹¹

Para o escritor, a questão do não pertencimento é o elemento principal de seus livros e também da sua própria vida. Percebemos que mesmo suas obras contendo alguns aspectos comuns à literatura contemporânea, devido a temática da identidade, isso não faz com que seus

¹¹ Entrevista concedida a Camila Von Holdefer. Disponível em: <http://www.camilavonholdefer.com.br/temos-de-escolher-muito-bem-aquilo-que-fingiremos-ser-uma-entrevista-com-joca-reiners-terron/>. Acesso em: 16/04/2018.

livros sejam todos iguais, até porque cada um aborda a identidade por um ângulo diferente e o não pertencimento também, seja a não aceitação do corpo através da identidade sexual ou a não aceitação da identidade cultural.

Nesse caso, retratar a crise identitária e a influência que a imigração de uma forma geral proporciona ao indivíduo, como o próprio autor nos disse, é algo extremamente complicado e notório na realidade brasileira. Assim, como Joca Terron, afirmamos que Wilson é o personagem que mais retrata essa crise identitária talvez influenciada pela imigração ou pelos vestígios que foram gerados a partir dela, partindo da mãe da própria personagem. Em *Do fundo do poço se vê a lua*, esse aspecto é bem evidente no processo de desenvolvimento de Wilson: nas fases de infância, na adolescência e, por fim, na vida adulta. Contudo, as dúvidas da infância e a busca por respostas na adolescência foram fundamentais para a realização da construção de sua identidade na fase adulta. A partir daí, temos a trajetória de Wilson, que luta para (des)construir uma identidade imposta para construir uma nova, a desejada:

Da mesma forma e para a minha imensa tristeza, não aconteceu ao longo da gravidez nenhuma mutação necessária em meu quinto cromossomo, nenhum evento que causasse uma síndrome XXY ou qualquer outro milagre desse tipo. Se tal obra divina tivesse ocorrido, a existência teria me evitado um bocado de trabalho mais adiante. Mas acho que Deus andava muito distraído por aqueles dias (TERRON, 2010, p. 19).

Aqui, o/a narrador/a defunto/a e também personagem, Wilson, esboça a tristeza que sente em saber que Deus não cometeu um erro e tampouco fez o milagre de mandá-lo/a ao mundo já em um corpo feminino. Para Wilson, sua perdição iniciou-se a partir daí, pois decidiu não aceitar a “sina genética de ser duas pessoas com um só corpo ou uma só pessoa com dois corpos idênticos” (TERRON, 2010, p. 19-20). Começou a querer ser diferente de seu irmão William e acabou iniciando seus projetos de reinvenção pessoal, já que existia uma não aceitação de seu corpo e também de sua própria mente, pois habitava um corpo que sentia não ser seu.

Essa Literatura tem como característica a fragmentação que vem retratar o cotidiano das pessoas no tempo atual, no qual acabam fazendo as coisas com muita pressa sempre para terminar o quanto antes. Segundo Hutcheon, a literatura contemporânea surgiu para dar corpo e voz ao que ela pretende contestar, pois é uma literatura que possui grande liberdade e está despreocupada com o preconceito, pois tende a retratar o cotidiano de toda uma geração.

Como afirmamos na introdução desta pesquisa, neste primeiro capítulo também discutiremos os possíveis diálogos em *Do fundo do poço se vê a lua*, ressaltando em que aspectos a obra se aproxima ou se distancia esteticamente daquelas com as quais dialoga. Para isso, é importante nos debruçarmos de forma peculiar sobre a literatura comparada¹².

Sobre literatura comparada, Tania Franco Carvalhal, em seu livro *Literatura Comparada*, afirma que literatura comparada é “uma forma de investigação literária em que se confronta duas literaturas” (CARVALHAL, 1986, p. 6). É correlacionarmos duas obras como se cada uma dessas pertencesse a uma literatura diferente e como se cada uma travasse uma batalha contra a outra, digo, uma batalha benigna, que disputam esteticamente; é colocarmos uma frente a outra e analisarmos o que cada uma tem de diferente da outra e também o quanto os aspectos que as aproximam são de extrema delicadeza e importância.

O texto “Os estudos de literatura comparada no estrangeiro e na França”, de Joseph Texte, aborda o lugar da literatura comparada nos estudos acadêmicos. Segundo ele, é necessário que essa abordagem

[s]eja concebida como a expressão de um estado social determinado, tribo, clã ou nação do qual representa as tradições, o gênio e as esperanças. É preciso que ela possua um caráter nitidamente local, familiar ou nacional e que a totalidade das obras que a constituem apresente um certo número de traços comuns que lhes assegurem uma espécie de unidade moral ou estética (TEXTE, *apud* CARVALHAL, 1994, p. 27-28).¹³

Baseando-nos no trecho acima, verificamos e listamos os traços comuns com as seguintes obras, em especial o conto “Willian Wilson”, de Edgar Allan Poe e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. A aproximação com o conto de Poe se dá a partir do título, pois as personagens gêmeas de Terron têm o mesmo nome das personagens gêmeas de Edgar Allan Poe. Outro aspecto bastante intrigante é o fato de ambos terem acesso e contato com a duplicidade das personagens, neste caso se enveredam pela questão do duplo onde até mesmo os personagens se confundem entre seus próprios pensamentos e identidades. Com o desenrolar da história e com uma leitura atenta é que conseguimos diagnosticar que o

¹² Será feita uma análise comparado do nosso objeto de estudos e o conto “Willian Wilson”, de Edgar Allan Poe, na última sessão do capítulo II, enfatizando a questão do duplo.

¹³ TEXTE, Joseph. *Jean-Jacques Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire*. Étude sur les relations littéraires de la France et de l'Angleterre au XVIIIe siècle. Material description: 1 vol. (XXXIV-466 p.).

duplo é um grande incentivador também da construção identitária em ambas as obras. No conto, eles eram colegas de escola e a personagem principal, também narrador, demonstrava andar sempre na defensiva com seu duplo; isso também existe na obra de Joca Terron. Em ambas as obras, a personagem principal também é narradora.

Já na segunda obra mencionada, a aproximação se dá pelo fato de o narrador ser personagem e relatar sua vida quando está morto. Na obra machadiana, o leitor se depara com um narrador defunto desde a primeira página; na obra de Terron ele só ficará sabendo que se trata de um defunto/narrador no final do romance. Ou seja, apenas no desfecho o leitor sabe que o personagem principal encontra-se morto em um poço. Assim Brás Cubas inicia seu relato:

Algun tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo¹⁴.

Optando por uma abordagem diferente, Terron, logo nas primeiras páginas de sua narrativa, retrata o nascimento dos gêmeos Wilson e William, e nos confunde com a informação:

O longo período espremido num útero limitado não foi nem de perto parecido com uma colônia de férias, se vocês aí em cima querem saber, e por questão de dias não nos tornamos gêmeos siameses. Manifestava-se já ali naquela separação tardia de nosso período zigótico o mau humor precoce de William, talvez o principal responsável por evitar que mais dois ou três dias tivéssemos coligado algum órgão vital, que em nosso caso não poderia ser outro senão o coração (TERRON, 2010, p. 18).

Ao nos depararmos com essa passagem da obra, ela nos leva a pensar que o narrador estaria enfatizando o momento em que eles ainda estavam dentro do útero/ da mãe, já que o sentido desse recorte está direcionado para o nascimento dos gêmeos. Porém, quando prosseguimos com a leitura da narrativa, percebemos que essa frase é dita por diversas vezes

¹⁴ Disponível em : <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000215.pdf>. Acesso em: 25/06/2018.

ao longo da obra. E, com o passar das páginas, essa frase começa a ser dita já como uma pista de que o personagem-narrador poderia estar morto, observemos:

A nave espacial pilotada pelo observador da Lua distanciou-se no espaço sideral e foi mastigada com voracidade pelo buraco negro rabugento, desaparecendo na escuridão do infinito. Agora só existem vocês aí em cima e esse silêncio do deserto. Agora só resta essa gota de suor que escorre da testa de meu irmão abandonado no planeta Terra e a fúria do dilúvio de areia que arrebenta com a tarde ao meio lá fora (TERRON, 2010, p. 187).

Toda vez que Terron utiliza a frase “vocês aí em cima”, sempre coloca juntamente com a frase passagens que nos confundem se isso seria um depoimento de que a personagem-narrador/a estaria de fato morta e debaixo de sete palmos de terra, ou se faz parte de um jogo com sua real condição: “Goma sussurra palavras que não consigo ouvir daqui de onde estou. Aposto que aí de cima vocês também não ouvem nada. A não ser o doutor Samir do outro lado da linha” (TERRON, 2010, p. 176). Aqui, o autor faz referência a quando William estava no bar bebendo, parecendo que nunca mais iria parar de se embriagar; porém isso acontece quando ele está lendo o diário de Wilson, após sua transformação, nesse caso já era Cleópatra VIII. Assim, ele/a começa a dar vestígios de sua condição de morto/a e que mesmo sendo um narrador diegético parece não se dar conta disso e tampouco se preocupa em demonstrar que tem o conhecimento de tudo que acontece na obra, como quando diz que não consegue ouvir nada de onde ele está e que com certeza nós leitores também não. Conseguimos perceber também que o narrador começa a manter um diálogo com nós leitores, como se também fizéssemos parte da narrativa.

Ao nos depararmos com as últimas páginas do romance, Terron desvenda de uma vez por todas os segredos com a narradora e finaliza com a revelação de que a narradora-personagem estava relatando toda a história estando na condição de morta, como podemos verificar em: “Estar morta é rever a sua própria vida oscilando entre a terceira e a primeira pessoa, como se a alma, na eminência 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). Esse trecho vem com a confirmação da real situação da personagem-narradora-defunta, porém ocorre depois que é relatado o fato de como ela morre; isso se dá a partir de um estupro coletivo e Hosni, um dos responsáveis pelo estupro, é quem separa a cabeça de Cleópatra VIII (Wilson) do restante do corpo, por meio de um pontapé. Então, até mesmo o título da obra começa a fazer de fato sentido, a personagem cai dentro de um poço. “A nave

espacial pilotada pelo observador da Lua distanciou-se no espaço sideral e foi mastigada com voracidade pelo buraco negro rabugento, desaparecendo na escuridão do infinito” (TERRON, 2010, p. 187). Aqui, fica demonstrado que quem é o observador da Lua é a personagem-narradora-defunta, o que também justifica o título *Do fundo do poço se vê a lua*, pois ela analisava a lua realmente de dentro do poço e de fato no fundo dele onde ela está morta.

O autor apresenta e representa a literatura nos dias atuais, que se deu a partir da modernidade e das consequências que a modernidade trouxe (nesse sentido, com o pós-modernismo). Destarte, é de suma importância destacarmos o autor/escritor como um fiel representante dessa literatura contemporânea que veio para trazer a realidade social, sexual, de gênero e os diversos tipos textuais para o mundo literário.

Alguns estudiosos nos dizem com relação a Terron:

Joca Reiners Terron rompe com todas as tendências tradicionais da literatura brasileira, escreve no campo minado entre ensaio e ficção, usando entrevistas, diários, anotações e fragmentos, sem abrir mão da liberdade imaginária e do atrevimento transgressivo na realização (SCHOLLHAMMER, 2010, p. 133).

Assim sendo, além de conceituar qual é a real função e definição do papel do escritor nos tempos atuais, ele faz perguntas para o leitor e logo após os questionamentos tira suas conclusões finais acerca do tema. Segundo Beatriz Resende (RESENDE, 2008, p.132), Terron faz uma enorme homenagem à Literatura. Já Marcelo Moutinho (2006)¹⁵ nos diz que Terron usa a Literatura como uma possibilidade de fazer uma transformação na sociedade.

Toda a criação de Joca Terron tem um vínculo com alguma realidade vivenciada ou até mesmo sobre pensamentos talvez considerados um pouco distantes da realidade, mas com pinceladas que mesclam o real com o ficcional, e a partir daí é possível sabermos como Terron contribui para se situar dentro da literatura contemporânea, que é considerada pela riqueza de temas e formas, bem como também pela realidade enfrentada e questionada do mundo em tempos onde o tradicionalismo já não impera.

Sempre sem muito pudor, Joca Reiners Terron conseguiu, a partir da escrita, demonstrar e questionar a realidade de uma sociedade pós-moderna. O autor deu vida a sujeitos que sofrem preconceitos diante da opção sexual, caracterizando-os e refletindo sobre a condição marginal na qual eles vivem enquanto constroem e (des)constroem sua identidade, em um

¹⁵ MOUTINHO, Marcelo. A palavra inútil. *O globo*, Rio de Janeiro, 14 out. 2006. Disponível em: http://www.marcelomoutinho.com.br/resenhas/2007/04/sonho_interrompido_por_guilhot.php. Acesso em: 05/05/2017.

contexto onde o preconceito, a contemporaneidade e a identidade se encontram em crise, em um época em que a incerteza começou a ter um lugar fixo. Essas são as características da pós-modernidade.

1.2 Estudos críticos da obra *Do fundo do poço se vê a lua*

Nesta seção apresentamos estudos críticos da obra *Do fundo do poço se vê a lua*, de Joca Reiners Terron. Para este estudo bibliográfico, julgamos pertinente dialogar com alguns críticos e estudiosos que também se dedicaram ao livro. Nesta exposição é possível observarmos que sua escrita dialoga com autores clássicos e modernos. Um grande exemplo disso é o narrador defunto como também é possível observarmos na obra *Memórias póstumas de Braz Cuba*, de Machado de Assis.

Devido à sua publicação em 2010, esse romance ainda é pouco estudado. Porém iremos abarcar alguns estudos críticos que já foram feitos sobre nosso objeto de estudo. Inicialmente analisaremos os estudos de Rozenice Evangelista Sanches com um trabalho publicado na *Revista Athena* (2014). A estudiosa defende a ideia de que as identidades contemporâneas estão sempre sofrendo mutações e que o narrador-personagem sofre com esse enigma. Observemos:

Ao lermos um romance, costumamos nos ater apenas para elementos comuns à estrutura, como as personagens, o enredo, o espaço ou o tempo. Ao que constrói o texto, geralmente pouca atenção é voltada, muitas vezes passa despercebido, não questionamos de que maneira o narrador chegou a determinado foco narrativo, como ou por quem os fatos são narrados. Geralmente é visto puramente como “o contador da história”, porém a importância desse elemento vai muito além da visão primária pela qual é percebido. Na obra em questão, este narrador se distingue da grande maioria porque narra sob a condição de morto. E no decorrer da história, se evidencia como prisioneiro do espelho alheio, posto que deixa de ser homem para ser imagem de Cleópatra VIII (SANCHES, 2014, p.100).

Para Sanches, por diversas vezes Terron demonstra que o narrador não está sabendo de tudo o que acontece na obra, uma delas é quando, diante dos olhos de seu irmão William, ele consegue adentrar no processo enunciativo e fazer a narração. No início é possível inferir que estamos falando de um narrador que sabe de tudo o que acontece e até mesmo antes de acontecer; porém Terron desconstrói esse diagnóstico, e então começamos a perceber as múltiplas faces do narrador-personagem. Considerando esse viés, vale destacar que Silviano

Santiago (2002) pontua que “[o] narrador que olha é a contradição e a redenção da palavra na época da imagem. Ele olha para que o seu olhar se recubra de palavra, constituindo uma narrativa” (SANTIAGO, 2002, p. 60). Por outro lado, temos um narrador pouco comum em nossa literatura, pois, além de se encontrar morto, parece não ter conhecimento de alguns fatos. Observemos este trecho:

Ao sair do El Horreyya pela praça al-Falaki, William toma a rua Tahir e prossegue em linha reta até o Nilo. Depois de vinte minutos, ele chega à ponte de Qasrel-Nil e se apoia na mureta protegida pelo leão rampante, vomitando longamente nas águas do rio. Seu torso magro é impulsionado para frente e para trás pelos espasmos diante dos olhares de censura transeuntes (TERRON, 2010, p. 249).

Aqui, devemos nos atentar para William, que é o seu irmão gêmeo, já que ele é o responsável pela narradora-personagem conseguir narrar o “presente” através de seus olhos, como se ele fosse um coadjuvante do narrador¹⁶.

Na obra, o narrador-personagem tenta mostrar um tema bastante recorrente no mundo contemporâneo/pós-moderno: a crise de identidades. Segundo Stuart Hall, em *Identidade na pós-modernidade*, o homem pós-moderno vive uma crise de identidade, ou seja, não possui uma, mas várias identidades, “muitas vezes contraditórias e mal resolvidas” (HALL, 2011, p. 12). O narrador traz à tona sua trágica história de vida, mesclando no romance o gênero diário, instrumento que nos dá pistas para desvendar/mergulhar no que está sendo narrado de forma íntima e direta. Algumas dessas histórias são datadas, para que William não ficasse perdido no tempo quando as lesse:

11 de março de 1986

Liz tornou-se um sonho coletivo da humanidade graça às suas doenças. Ela por exemplo, quase morreu às vésperas de concorrer ao Oscar por *Butterfield 8*, chegando a ponto de afirmar, depois de receber o prêmio, que o ganhara apenas por ter ficado moribunda. A beleza não basta ser bela, necessita também de algo doentio. É o que penso. E eu, devo garantir minha singularidade por meio da doença? (TERRON, 2010, p. 65).

Um importante estudo sobre a obra em análise, também de Rozenice Evangelista Sanches, é sua dissertação de mestrado intitulada: *Para além do gênero: espaços e identidades no romance Do fundo do poço se vê a lua*, de Joca Reiners Terron, de 2014. Ao discorrer sobre

¹⁶ Iremos também abordar esse aspecto como uma característica do duplo no próximo capítulo, na última sessão.

questões pertinentes à obra, Sanches afirma que o texto é um verdadeiro romance contemporâneo e que passa por obstáculos para o reconhecimento do estrangeiro em si mesmo, penetrando nas dúvidas do ser humano. Em suas discussões, destaca o quanto a narradora-personagem “sofre” com o deslocamento de seu corpo e, para apresentar a crise vivida por ela, Sanches desnuda e faz vir à tona os diversos procedimentos que Terron realiza, entre eles o jogo do duplo e do narrador:

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 voltada em conflito 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 sociedade. Cleo sente-se uma estrangeira dentro de seu próprio corpo masculino [...] (SANCHES, 2015, p. 87).

Nesse sentido, é possível observarmos que essa identidade da narradora-personagem-protagonista passa por vários processos. Um dos elementos que Sanches utiliza para fundamentar sua pesquisa é a narradora. Nós utilizaremos tanto o aspecto narrativo quanto a ideia da utilização da máscara, da performance e também do duplo para a (des)construção da identidade pré-determinada de Wilson para a sua nova identidade, a de Cleópatra VIII, para justificarmos e entendermos como Terron joga com esses aspectos na obra.

Utilizaremos também como justificativa a oscilação entre a primeira e a terceira pessoas da qual a narradora-personagem-defunta faz uso em algumas passagens da narrativa, como ela mesma afirma:

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. No cinema do céu sobre o deserto do Sinai eu vejo Anúbis, o deus chacal, receber nosso duplo coração siamês e aferi-lo, depositando-o na balança (TERRON, 2010, p. 278-279).

Nesse excerto, percebemos que, além da afirmação utilizada evidenciar uma questão relativa ao foco narrativo, é também visível a questão do duplo na obra, como em diversas passagens em que está presente como elemento de suma relevância para a transformação da identidade da personagem Wilson em Cleópatra VIII. Esse aspecto também é um grande diferencial de nosso

trabalho em relação aos estudos de Sanches, além do aspecto da performance, que colabora para a construção da identidade de gênero, altamente influenciada pelo cinema.

Jaqueline Silva, outra importante estudiosa de Terron, defendeu a dissertação intitulada: *Corpos e mentes deslocados: a questão de gênero e sexualidade nos romances O beijo da mulher-aranha* (1976), *Stella Manhattan* (1985) e *Do fundo do poço se vê a lua* (2010). A estudiosa aponta as características da vida dura que as personagens dessas obras têm e como são excluídas e estigmatizadas, como o acesso ao mercado de trabalho é difícil e elas acabam entrando para o mundo da prostituição, bem como os estereótipos que a sociedade impõe sobre as crianças do que seria permitido para meninos e para meninas. Assim sendo, muitas dessas crianças crescem e não se reconhecem em seu próprio corpo e não conseguem se enquadrar no padrão considerado “adequado”, ou seja, no padrão heteronormativo.

Para Silva,

A prostituição também é narrada por Terron (2010). Chegando à adolescência, Wilson e William começam a sair de casa, pois até então eles foram criados dentro do lar, sem contato com o exterior. Ambos começaram a frequentar casas de prostituição e em uma dessas, Wilson observa Milton, seu primeiro *amour*. Além de obter dinheiro para jogar no fliperama, Milton se prostitui para sobreviver (SILVA, 2016, p. 36).

Concordamos com Jacqueline Silva que o primeiro contato que os gêmeos tiveram com a sexualidade foi com o mundo da prostituição, momento no qual tiveram acesso a essas casas noturnas em que o sexo é a principal mercadoria. Porém, a prostituição está presente também na vida dos travestis com quem Cleo¹⁷ teve contato e com quem trabalhava no salão de beleza, no mesmo bairro em que moravam na adolescência, mas mesmo trabalhando com garotas de programa, Cleópatra não se prostituía, pelo menos não inicialmente. Mas após a cirurgia de redesignação sexual e apresentações em palcos, Cléo acabou gostando do fato de homens estarem pagando e desejando-a.

Já em nossos estudos, daremos ênfase somente ao processo de construção da identidade sexual mediante os aspectos herdados a partir das lembranças/memórias do seu laço maternal, além da influência que a performance exerce para essa nova construção da identidade; também abordaremos como o duplo é influenciador e ajuda na performance e na transformação

¹⁷ Quando Wilson estava desmemoriado, seu amigo Omar colocou esse nome nele. Já que ele tinha grande atração por Cleópatra. Seria um cognome de Cleópatra. Sabemos que após sua cirurgia de sexo, se transformou definitivamente em Cleópatra VIII.

da máscara da personagem principal, até sua real transformação na persona Cleópatra VIII, influenciada pelo Cinema.

Em sua dissertação, Silva (2016) defende que a fase criança de Wilson teve esse preconceito, porém ele soube se adaptar muito bem a isso, já que ele afirma que “aquilo” de ele se vestir como mulher não passava de uma brincadeira, de um momento passageiro e que logo acabaria:

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. – Tá certo. E o que eu faço agora, com uma rainha egípcia no meio da minha história de faroeste? (TERRON. 2010, p. 43).

Outro aspecto interessante acerca dessa passagem e dos estudos de Silva é que Wilson já era uma criança mais esperta do que seu irmão William, que era o “macho” entre os dois e ele conseguia se esquivar de forma satisfatória dos questionamentos de seu irmão sobre sua masculinidade, usando como justificativa, algumas das vezes, a sua condição de ator teatral, que se fantasia de diversas coisas pelo trabalho. Às vezes Wilson tentava se espelhar em seu irmão William para que assim ele pudesse tentar se encontrar no mundo.

Silva completa que um dos pontos cruciais para a identidade de Wilson é seu convívio com o pai, que é dono de um teatro chamado Monumental Teatro Massachusetts, e que para a sobrevivência, o pai, quando estava em cima dos palcos, não se importava de se vestir seja como homem, seja como mulher. Wilson se identifica muito com seu pai quanto à performance e às respectivas vestimentas para a “representação”, já que ele justificava para seu irmão que nos palcos não era um problema se vestir de mulher, já que o seu próprio pai fazia isso para algumas apresentações teatrais. Contudo, Wilson afirma não pertencer ao corpo que habita: “O fazer teatral é a forma que Wilson encontra desde pequeno para enxergar seus sentimentos e suas paixões, o processo de catarse, portanto, é fundamental na vida de Wilson” (SILVA, 2016. p. 60). Ele não se enxerga como homem e tão pouco reconhece seu órgão genital, ele não o sente e nem o vê, a partir daí decide então passar pela cirurgia de se tornar mulher.

Diante das observações feitas por Silva, direcionamos nossos olhares para os aspectos sociais. O convívio social é extremamente importante para a construção da identidade sexual da pessoa, pois não se trata de identidade sexual biológica predeterminada mas sim de identidade sexual construída a partir de um convívio; neste caso, ela defende que o convívio

com o pai foi crucial para a busca da identidade de gênero de Cleo, e nós afirmamos que sua identidade é formada a partir das lembranças/memórias que tem de sua mãe, a partir de quem também foi possível elaborar a máscara performática. Some-se a isso a questão do duplo, mote principal no desenvolvimento da narrativa.

Nosso trabalho aproxima-se da discussão feita por Silva em alguns aspectos. O primeiro é que partilhamos da mesma interpretação quanto à construção da identidade sexual a partir do convívio social, porém entendemos que o primeiro vínculo de Wilson com a identidade seria construído, ou seja, a transformação em Cleópatra se inicia quando sua mãe, ainda grávida, foi perseguida pela ditadura militar e isso fez com que ela passasse a usar vários codinomes, inclusive o de Cleópatra.

Outro ponto é que identificamos os mesmos elementos que ajudam a comprovar essa teoria, como o vínculo com a mãe através das histórias contadas pelo pai e por tio Edgar e da realidade teatral na qual cresceu vendo seu pai se fantasiar de mulher para diversas apresentações do teatro. Porém, nosso trabalho distancia-se em outros aspectos. Para Silva, os elementos da busca da identidade de gênero são voltados para como ela é representada na obra, através da dominação do masculino e do discurso religioso. Em nossos estudos, enfatizamos a performance como um aspecto importante no processo de construção da identidade sexual através do convívio familiar e sua (des)construção, identificando e pesquisando sua fase inicial, que seria a infância, ao período da adolescência, as descobertas e sonhos da fase adulta até se transformar em uma transexual e também após sua morte (pós-transformação em Cleópatra VIII). Mas ressaltamos também que, mesmo desmemoriada, a personagem ainda assim queria se transformar em Cleópatra. Tentaremos captar como surgiu esse desejo de construir essa nova identidade (igual à que antes queria construir) estando desmemoriada. E comprovaremos como Wilson joga com a performance, a máscara e o duplo para a formação de sua identidade de gênero.

Após investigarmos e discutirmos acerca da literatura contemporânea, a literatura comparada e a fortuna crítica de Joca Reiners Terron, analisaremos agora como a máscara e a identidade se configuram na personagem Wilson. Para tanto, é necessário analisar, de forma minuciosa, como se dá o uso desses recursos na obra. Inicialmente buscaremos tentar abarcar como a máscara é usada para a desconstrução identitária e construção de uma nova identidade.

1.3 A identidade na modernidade e sua construção inicial

A questão da identidade, seu desenvolvimento, construção e (des)construção é uma característica da modernidade, pois “altera radicalmente a natureza da vida social cotidiana e afeta os aspectos mais pessoais de nossa existência” (GIDDENS, 2002, p. 09). Nesse sentido, é necessário adentrarmos nas características da modernidade de forma peculiar e discutirmos essas frente a nosso objeto de estudo.

Para Anthony Giddens (2002), a crise de identidade é uma das características da modernidade, pois pode alterar de forma significativa a vida social, bem como também influenciar os aspectos mais pessoais da existência. Para tal intento, é necessário que as informações e confiança comecem a ganhar importância, principalmente as ligadas às pessoas e momentos, pois estão vinculadas com a segurança psicológica do indivíduo. Assim, as lembranças e experiências começam a ajudar a formar a identidade. Na obra podemos identificar essa visão quando o pai da personagem narra a história de como conheceu sua esposa e também sobre a clandestinidade em que ela viveu, sem poder ao menos dizer seu próprio nome, devido ao fato de ela ser uma militante política. Na véspera do casamento surge um diálogo:

É melhor você não saber – ela lhe disse às vésperas de se casarem. E completou: – Me chama de qualquer jeito.

– Mas por quê? Você por acaso já viu algum marido que não sabe o nome da sua mulher?

– Já, claro. E diversas vezes, na clandestinidade, mas isso não tem importância alguma.

– Não é importante um marido chamar a sua mulher pelo nome ou não é importante que um homem saiba o nome verdadeiro dela?

– Não me enrole. Você sabe muito bem por que é melhor não saber o meu nome.

– Assim não dá, assim não dá. E qual nome eu te chamo, porra?

– Que tal Cleópatra?

Cleópatra. (TERRON, 2010, p. 38-39).

Nesse trecho percebemos que a mãe de Wilson utiliza como um de seus codinomes o de Cleópatra. Esse é o único nome que seu marido e também pai da personagem conhece. Com isso, inicia-se o primeiro contato que a personagem Wilson tem com Cleópatra.

As lembranças são geradas e buscadas sempre a partir do nome Cleópatra, por meio do qual Wilson teve o primeiro acesso e único vínculo com a mãe. Sabemos que o processo de retorno a essas lembranças é de suma importância e fundamental para a reflexão, estudo da auto-identidade e para a organização psíquica do indivíduo. Assim, podemos analisar o quanto

Wilson sofre com essa influência da idealização de sua própria mãe, elaborada pelo pai e por ele mesmo.

A troca de nomes, ou melhor dizendo, os codinomes eram muito utilizados pela mãe, porém ela também parecia ter de forma interiorizada uma dificuldade para lidar com a identidade, talvez devido à sua contínua fuga dos militares. Os impactos quanto à construção do “eu” começam a surgir na modernidade, principalmente quando são heranças de outras gerações: “Geração após geração a mudança de identidade era claramente indicada – como quando um indivíduo saía da adolescência para a vida adulta” (GIDDENS, 2002, p. 37). Então aqui, percebemos o quanto essa herança é passada pelas gerações, bem como também como essa crise identitária é mais bem trabalhada e enfrentada na adolescência. A mãe de Wilson também já fez uso de máscaras para se esconder, como também para que não fosse capturada pelos militares. Ocorreu uma vez que a mãe fez uso de uma máscara performática masculina, como se lê a seguir: “E houve até uma ocasião em que ela de maneira extraordinária se chamou de João” (TERRON, 2010, p. 38). Com isso, Wilson acredita que a mãe dele também enfrentava a crise identitária de auto-identidade de gênero que ele também enfrentara, mesmo que para fins estratégicos.

A mãe acaba mais uma vez sendo o resgate de Wilson, onde ele pode se deparar com uma dentre as muitas sinas que ele acreditava que sua família tinha. Seu pai, desde quando ele era criança, narrava as histórias que a mãe havia vivido para que os filhos crescessem com vínculo e sentindo o amor que ela tinha por eles. Dessa forma, durante muito tempo Wilson ouvia e tinha certa adoração por Cleópatra, sua mãe. Sabemos que a mãe fazia um jogo de identidades mascaradas e que acabou envolvendo sua família, Wilson mais do que William, nesse jogo identitário. E o fato de a mãe não ter tido um nome definitivo e próprio começa a provocar questionamentos em Wilson sobre seu nome e de seu irmão William:

Já me perguntei milhões de vezes se algum dia ela realmente nos chamou por tais nomes. Seremos para sempre William e Wilson ou apenas dois bebês sem nome cuja mãe morreu ao dar à luz? Duvido que meu irmão saiba a resposta. Eu mesma, que sou muito mais esperta, não saberia responder. E que luz tão negra pode ser essa, que nunca nos iluminou nesse obscuro departamento de ter uma mãe? Mistério dos mistérios. O fato de mamãe não nos batizar nos permitiria ter outras sinas? Como a mãe chama o filho que já adulto muda de nome? Não sei, não sei e não sei (TERRON, 2010, p. 37-38).

Os questionamentos, feitos pelo narrador-personagem, não só se dirigem às dúvidas sobre a escolha de seu nome, mas também sobre como ele seria chamado por sua mãe quando

ela descobrisse que ele também mudara de nome. Wilson começa a já se ver como uma pessoa do sexo oposto àquele em que nasceu; ele já se direciona como uma mulher, ou melhor dizendo, como alguém que está se tornando uma mulher, pois já faz uso do feminino para sua identificação: “Eu mesma que sou muito mais esperta” (TERRON, 2010, p. 37).

A nova identidade começa então a ser construída e compreendemos que o primeiro vínculo que ele teve com Cleópatra se deu a partir de sua mãe, quando ele ainda estava em seu ventre e ela usava o codinome Cleópatra. E criou forma e poder quando ele percebeu que sua mãe também não dava muita importância para o nome que usava. Talvez, por esse sentido, por diversas vezes ele tenha querido ser como sua mãe, pois nem sempre sabia quando usar o seu nome Cleópatra VIII ou Wilson:

A inicial que assinava a mensagem estava rasurada: a urgência fora tanta que nem mesmo houve tempo para decidir qual nome usar. Aquilo não faria a menor diferença, pois, independente do nome escolhido, já seria tarde demais para resgate ou redenção (TERRON, 2010, p. 14).

Aqui fica ilustrada a ocorrência da dúvida sobre qual nome ele poderia usar para que seu irmão soubesse de quem se tratava no cartão postal; essa dúvida ocorria pela influência que ele sofria de sua mãe em não dar tanta importância a nomes. Esse devaneio que ele expressa é devido à crise identitária que o persegue e o deixa perdido desde a infância. Porém, a crise ganha um destino fixo: o gênero.¹⁸

A personagem-narradora, quando estava trabalhando com assessoria dos travestis, também buscava melhorar e refinar esses travestis “através da conformação de suas novas identidades, afinar seus espíritos dando-lhes aulas de comportamento e de bons modos (...) por meio da etiqueta” (TERRON, 2010, p. 180). Mesmo que se vestissem de mulher, já que sabemos que as vestimentas são de suma importância na construção da identidade de gênero, as travestis ainda eram seres muito brutos e precisavam saber se comportar assim como mulheres de fato. Porém Cleo, a narradora, demonstra saber a importância e a influência que a mãe exerce na criança, pois ela mesma cita um exemplo dos travestis, os quais não tinham nenhum exemplo de mulher, a não ser as respectivas mães que eram tão brutas quanto eles. Analisemos a opinião da narradora:

(...) os travestis em geral eram pessoas vindas do interior e oriundas de famílias pobres; não raro tratava-se de primogênitos cujo único modelo

¹⁸ Essa questão será melhor tratada no próximo capítulo desta dissertação.

feminino vinha das mães, senhoras rudes de cidadezinhas rurais e carentes da elegância necessária para que vencessem nas calçadas da metrópole (TERRON, 2010, p.180-181).

Nesse excerto, percebemos que a narradora-personagem sabe o quanto a cuidadora-mãe é importante para o processo identitário da criança. E como as travestis seriam mulheres de classe se nem ao menos tiveram exemplo de como seria uma? Assim, ela tentou tornar essas travestis mais femininas. Sabemos que as vestimentas são muito importantes para o processo identitário (como abordaremos posteriormente, ainda nesta sessão), porém não são suficientes para o indivíduo ser de fato uma mulher.

Toda experiência humana é mediada através da linguagem e socialização exercida pelo indivíduo. A linguagem está interligada tanto com a lembrança individual quanto com a experiência coletiva. Assim, a mídia ganha lugar na modernidade, pois é através dela que experiências são trocadas, como os livros que são passados de geração em geração e que conseguem fazer com que as informações ultrapassem o tempo e o espaço.

A modernidade é bem próxima da identidade. Com isso, começam a surgir os impactos quanto à construção do “eu”, efetuando mudanças e (re)organizando o psíquico (ou os ritos de passagem), com os quais as

[...] coisas permaneciam mais ou menos as mesmas no nível da coletividade, geração após geração a mudança de identidade era claramente indicada – como quando um indivíduo saía da adolescência para a vida adulta. Nos ambientes da modernidade, por contraste, o eu alterado tem que ser explorado e construído como parte de um processo reflexivo de conectar mudança pessoal e social (GIDDENS, 2002, p. 37).

A mudança, ou o ato que obriga essa mudança, é talvez o que mais deva ser estudado; o novo sentido do “eu” é construído através do processo de formas sociais antigas e novas. O processo de retorno às primeiras experiências/lembranças é peça fundamental para reflexão e estudo da auto-identidade, já que elas não se limitam às crises da vida, mas são fundamentalmente importantes para a atividade social moderna na organização psíquica do indivíduo. A reflexividade do eu começa a ganhar lugar enquanto o tradicionalismo começa a cair, pois já não detém o poder que antes tinha; assim, “a auto-identidade se torna problemática na modernidade com as relações eu-sociedade em contextos mais tradicionais, mas essa não é apenas uma situação de perda, e tampouco implica que os níveis de ansiedade aumentem necessariamente” (GIDDENS, 2002, p. 38). É como se a identidade do ‘eu’ começasse a tomar

corpo de acordo com a reflexividade do ‘eu’ no tradicionalismo. Vale ressaltar que a modernidade veio para equilibrar o ‘eu’ verdadeiro, pois de fato começa-se a não se preocupar com o tradicionalismo.

Outro aspecto relevante e que possui grande influência na auto-identidade é a ansiedade e o medo, bem como sua distinção. A ansiedade não dá valor ao “objeto” definido e é equivalente a uma resposta frente a uma ameaça específica:

A ansiedade é sentida como uma experiência “cósmica” relacionada às reações dos outros e à auto-estima que surge. Ela ataca o núcleo do eu quando o sistema básico de segurança é constituído, e é por isso que é tão difícil para o indivíduo objetivá-la. A ansiedade que surge tende a ameaçar a consciência da auto-identidade, uma vez que a consciência do eu em relação às características constitutivas do mundo-objeto se obscurece (GIDDENS, 2002, p. 47-48).

Nesse recorte, Giddens vem retratar como a ansiedade influencia na construção da auto-identidade, e como as experiências e a fase da infância possuem grande importância para essa construção. Para esse estudioso, o primeiro medo que a criança tem é o da perda/separação da cuidadora primária (nesse caso a mãe) e, com isso, a ameaça à segurança ontológica e ao centro do ‘eu’. A possível ausência do cuidador primário e o medo desse acontecimento constituem “o lado negativo da confiança, desenvolvido pelas ausências espaço-temporais das figuras materna e paterna – é uma característica que permeia o primeiro sistema de segurança” (GIDDENS, 2002, p. 48). É a sensação de abandono que a criança sente. A construção da identidade do indivíduo é desenvolvida a partir da infância, o que demonstra a importância do outro e a influência que esse outro exerce no indivíduo.

Na realidade, essa insegurança que a criança desenvolve é a partir da sensação de abandono. Com isso, o pai e o tio Edgar tentaram fazer com que os gêmeos não sentissem tal medo, narrando sempre histórias e contando o quanto o amor que a mãe sentia por eles era grande. Com isso, Wilson acabou se apegando demais às qualidades e características de sua mãe, coisas que ele aprendeu de imediato “com as primeiras explorações do mundo-objeto e com os primeiros movimentos do que mais tarde serão os sentimentos estabelecidos da auto-identidade” (GIDDENS, 2002, p. 53). Na obra podemos identificar essa visão quando Wilson faz sua melhor descoberta:

Todo um universo feminino oculto atrás de rendas e sedas e outros tecidos se descortinou diante de mim com sonoros fru-frus. De repente, as cavalgadas ao

pôr do sol plenas de engasgos causados pela poeira deixada pelo azalão de Billy the Kid perderam o sentido por completo, e até mesmo o boneco Falcon perdeu algo do seu charme militar¹⁹. Foi daí que passei a dedicar mais horas à exploração do guarda-roupa trancafiado que ficava no quarto de mamãe, um verdadeiro submundo varrido para a quinta dimensão feminina que existia debaixo do tapete da testosterona imperante em nossa casa (TERRON, 2010, p. 39).

A descoberta do guarda-roupa da mãe foi o impulso que faltava para instigar a construção de sua nova identidade, pois a experiência externa do outro influencia na interna da criança e, assim, começa a surgir a experiência social também. Nesse recorte que selecionamos, conseguimos perceber que a influência da mãe é mais do que a do pai, que sempre esteve presente na vida de Wilson, até a fase adulta. A confiança que a criança deposita nos outros/adultos produz a coerência da auto-identidade.

A interligação entre Wilson e a mãe é muito forte; ela é sempre retratada, seja por meio da narradora ou dessa narradora enquanto personagem. Com o passar dos anos, o pai de Wilson sentiu necessidade de ter uma mulher para ajudá-lo com a criação dos gêmeos, alguém para de fato cuidar dos meninos. Assim começa um rodízio de namoradas do pai, que nunca duraram muito tempo. Na verdade “iam e vinham em tal rotatividade a ponto de não deixarem sequer calcinhas úmidas no boxe do banheiro ou nenhum outro rastro” (TERRON, 2010, p. 39). Tantas quantas as namoradas eram as babás. No aniversário de sete anos dos filhos, o pai deixou de contratar babás e disse que agora seriam eles que cuidariam um do outro, pois já eram rapazes: “O velho não podia estar mais certo. Quase rapazes. Eu devia fazer alguma coisa para evitar o sumiço daquele quase” (TERRON, 2010, p. 40). A maior das preocupações do Wilson era acabar se tornando um rapaz por influência do pai e do irmão, porque ele já estava começando a se ver como uma mulher desde criança; foi a fase em que a dúvida e as crises de identidade começaram a surgir.

É importante salientarmos que a auto-identidade ou a identidade do ‘eu’ é “algo que é criado e sustentado rotineiramente nas atividades reflexivas do indivíduo” (GIDDENS, 2002, p. 54), como sua biografia. Pois a identidade é construída a partir do cotidiano do indivíduo, é algo que ele vai tecendo aos poucos, de forma rotineira; é a “capacidade de manter em andamento uma narrativa particular” (GIDDENS, 2002, p. 56). Assim, a sensação estável da

¹⁹ Wilson tinha uma queda por fardas e militares; era algo que acendia sua libido infantil (como ele mesmo dizia). Desde criança sentia atração por homens.

auto-identidade se torna frágil, pois a narrativa biográfica que o indivíduo cria sobre si é somente uma estória onde existe segurança suficiente para viver nos ambientes sociais.

O guarda-roupa da mãe de Wilson acabou tornando-se seu esconderijo secreto, e era seu único vínculo com o mundo-objeto tanto da mãe quanto da feminilidade. Para Wilson, o que tinha dentro do guarda-roupa era como um túnel do tempo, pois começara até a se sentar com as pernas cruzadas sobre a pilha de roupas de sua mãe para conseguir se sentir mais feminina: “Eu ficava lá dentro, sentindo os tecidos roçarem meu rosto até que tivesse um acesso de espirros ou então William começasse a chorar” (TERRON, 2010, p.40) para que ele aparecesse e voltasse a brincar com brincadeiras masculinas, o que considerava como sessões de tortura, mas sua salvação era que sempre visitava o guarda-roupa da mãe, atividade que começou a fazer parte de sua rotina diária. Esse aspecto é melhor ilustrado a seguir:

Descobri em meio às roupas a fita VHS que daria novo rumo à minha vida. Na época não fiz ideia de como aquela fita havia ido parar lá, mas hoje suspeito que só pode ter sido coisa de tio Edgar. Era uma cópia de *Cleópatra*²⁰ o épico dirigido por Joseph L. Mankiewicz que em 1963 causou furor nas bilheterias e nas revistas de fofoca do universo inteiro (TERRON, 2010, p. 40-41).

Todos os dias Wilson ia para o guarda-roupa de sua mãe e, em um desses dias, se deparou com a fita VHS do filme de *Cleópatra*, elemento fundamental para perceber que ele não tinha ainda uma identidade de gênero estabelecida. Esse, então, é o segundo grande contato com *Cleópatra*, porém, dessa vez, não com sua mãe, mas com a mulher da qual, posteriormente, se tornará a cópia fiel:

Todo mundo conhece aquele papo de que filmes ou livros podem mudar o futuro de alguém. 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 são feitas somente de luz e de mais nada. Depois de assistir *Cleópatra*, eu fui reinventada na forma luminosa de Elisabeth Taylor. Mas, como o restante das criaturas planas que habitam as telas, me faltava uma alma (TERRON, 2010, p. 41)²¹.

²⁰ O filme não é nosso objeto de estudo.

²¹ Um filme de Joseph L. Mankiewicz do ano de 1963. Ganhador de quatro Oscars – direção de arte, fotografia, figurino e efeitos especiais – e indicado a outros cinco – ator (Rex Harrison), montagem, trilha sonora original, som e melhor filme –, contou com um orçamento de US\$ 44 milhões, equivalentes a cerca de US\$ 330 milhões na atualidade. No final, a arrecadação na bilheteria mundial foi de US\$ 71 milhões. Informações coletadas do site: <http://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2013/06/polemico-cleopatra-com-elizabeth-taylor-e-richard-burton-faz-50-anos.html>. Acesso em: 20/04/2018.

Nesse sentido, Wilson começa a reparar um pouco mais em seu corpo e a sentir-se sem alma. Nas condições da modernidade, a identidade e sua construção também são dependentes do corpo. Assim, a relação entre corpo e “eu” começa a fazer mais sentido, já que “o controle corporal é um aspecto central do que não podemos dizer com palavras porque é o referencial necessário para o que podemos dizer (ou podemos dizer de maneira significativa)” (GIDDENS, 2002, p. 57). Para o autor, a consciência sobre o corpo está no centro por onde as crianças aprendem as características dos objetos e dos outros. A criança aprende sobre seu corpo a partir do momento em que começa a ter encontros concretos com o mundo-objeto e com as pessoas. O corpo começa a ser influente na teoria social e começa a dizer mais do que a própria linguagem. A corporificação vem tentar retratar a auto-identidade:

O controle regular do corpo é um meio fundamental através do qual se mantém uma biografia da auto-identidade; e, no entanto, ao mesmo tempo o eu está quase sempre “em exibição” para os outros em termos de sua corporificação. A necessidade de manejar esses dois aspectos do corpo nas primeiras experiências da criança, é a principal razão por que uma sensação de integridade corporal – de que o eu está seguro “no” corpo – está tão intimamente ligada à apreciação regular dos outros (GIDDENS, 2002, p. 59).

Aqui o corpo é usado para demonstrar o “eu” interior e exerce o papel de explicitar isso no convívio social também, mas vale ressaltar que existe uma separação entre suas auto-identidades e as “performances” que se realizam em contextos sociais específicos, mesmo que em alguns momentos o performer/indivíduo possa sentir um pouco de falsidade em suas próprias atividades. Assim, pode ser criado um falso “eu” “onde o corpo aparece como um objeto ou um instrumento manipulado pelo eu por trás dos panos: a separação do corpo – ou talvez uma mistura completa de corpo e eu” (GIDDENS, 2002, p. 60).

Sabemos, assim, que a identidade e sua construção também são dependentes do corpo. Com isso, a relação entre “eu” e corpo começa a ter mais sentido e força na auto-identidade, principalmente na vertente do gênero. Após a descoberta do nome da mãe, do guarda-roupa e da fita VHS, Wilson começa a desenvolver o plano de se tornar a nova Cleópatra: a Cleópatra VIII, a partir da qual se veria como mulher, como uma mulher completa: corpo, vida e alma.

Para Anthony Giddens, a consciência do corpo está relacionada às características dos objetos e também dos outros. E, assim, aconteceu com Wilson; o contato das histórias narradas pelo pai, além do mundo-objeto que é o guarda-roupa e a fita VHS ajudaram-na a

desenvolver o convívio social e fez com que fosse de extrema importância na constituição da sua identidade de gênero.

Sabemos que as crianças aprendem sobre o corpo a partir do contato com as pessoas e o mundo-objeto. Ao perceber que estava pertencendo a um corpo que não era seu, Wilson começa a pensar que sua vida já não tem mais vigor, percebe que lhe faltava uma alma. Nessa perspectiva, a personagem-narradora não se encontrava no corpo que habitava, começando a vê-lo como carne morta. Após assistir ao filme, diz que renasceu em forma de mulher, pois foi-lhe possível se deparar com a rainha egípcia, Cleópatra, encarnada na atriz Elisabeth Taylor:

O instante mesmo desse meu segundo e verdadeiro nascimento foi aquele no qual Cleópatra, logo no início do filme, é impedida de circular pelo palácio e, para conseguir chegar aos aposentos de César, necessita ser transportada dentro de um tapete por seu serviçal mais fiel. Quando Elisabeth Taylor é desenrolada junto do tapete pelo César interpretado por Rex Harrison e levanta-se com aquele ar de indignação de alguém que chegasse ao mundo pela primeira vez e não gostasse nadinha do que via, foi este o momento preciso em que renasci na forma de mulher. Ou ao menos foi quando essa ideia se instalou em mim e o Egito floresceu em minha cabeça, com todo o seu esplendor rococó da Era de Ouro de Hollywood (TERRON, 2010, p. 41).

A citação sinaliza o impacto que a Cleópatra do filme causou na personagem. Wilson renasce em forma de mulher, pretendendo buscar com certa urgência sua transformação, o que instiga cada vez mais sua imaginação. Seu desejo possui inúmeras interpretações, dentre elas, conforme o pensamento do teórico Anthony Giddens, o corpo muitas vezes é usado para demonstrar o “eu” interior e ajudar na relação social. O leitor acaba sendo conduzido pelas expectativas da transformação da personagem até a Cidade do Cairo, que começou a fazer parte de sua transformação, e a real construção de sua nova identidade de gênero, a partir também da influência que a cultura estrangeira começou a exercer sobre a personagem.

As vestimentas, assim como na performance, também influenciam na exibição simbólica, pois é uma maneira de dar “forma” exterior às narrativas que são construídas com a auto-identidade. A aparência corporal através do modo de vestir e de enfeitar, que se tornam visível para a pessoa e para os outros (que estão vendo-a) é bastante influente na auto-identidade e na modernidade:

A roupa e a identidade social não estão hoje inteiramente dissociadas, e a primeira continua sendo um instrumento de sinalização do gênero, da posição de classe e do status ocupacional [...] A aparência, para dizê-lo claramente em

termo das ideias discutidas até aqui, vira um elemento central do projeto reflexivo do eu (GIDDENS, 2002, p. 96).

Sabemos que a busca da auto-identidade é um problema moderno; como Giddens afirma, somos o que fazemos de nós mesmos. Nesse sentido, sempre temos um eu verdadeiro por trás do falso eu. E assim, são construídas inúmeras identidades do “eu” unindo vestimentas, corpo, psique e outros, pois a construção da identidade se torna sempre decisiva.

Assim, depois do filme, Wilson nunca mais deu sequer um tiro nas brincadeiras com William e começou a se maquiar à moda egípcia de 1.000 a. C. para se parecer com Cleópatra. Assim, começa a obsessão pela figura interpretada por Elisabeth Taylor. Outro aspecto bastante relevante acerca da família de Wilson é o fato de eles estarem sempre exercendo papéis de travestimentos. Oriundo de família de artistas que contracenavam diversos papéis, o pai, por muitas vezes, passou a interpretar papéis que seriam de mulheres. E como ele sempre via o pai fantasiado de mulher, começou a acreditar que se vestir de mulher é algo normal. E, por muitas vezes, quando seu irmão gêmeo o pegava vestido com as roupas de sua mãe, justificava que no teatro isso era normal e que até mesmo o pai deles se fantasiava para algumas peças teatrais. Essa fora a maneira que encontrara para se esquivar das perguntas que o irmão William direcionava-lhe: “Os papéis invertidos lhe caíam muito bem, não dava para negar. Era uma sina de família” (TERRON, 2010, p. 46). Na realidade, a mãe já se vestira e também já se nomeara como João (como expusemos anteriormente neste capítulo), agora ele descobre que o pai também assumia diferentes identidades. Wilson percebe, a partir de então, que, quando o pai se travestia, ele se sentia mais livre e acreditava que eles teriam um vínculo maior mediante esse novo fato: “nós simplesmente não cabíamos dentro de nossos corpos” (TERRON, 2010, p. 47). Aqui, retomamos ao pensamento de Anthony Giddens, de acordo com quem os criadores/pais exercem grande influência na construção da identidade da criança-adolescente. E o corpo começa a ganhar mais lugar e faz com que a performance seja mais bem trabalhada e articulada.

Na narrativa, identificamos como os recursos da identidade e da performance são largamente utilizados. A performance se interliga às questões identitárias e acaba proporcionando cenas que fazem a imaginação de Wilson extravasar. Em um dessas cenas percebemos que William tinha mania de atirar em Wilson toda vez que vestia as roupas da mãe:

– Por que é que você está vestido de mulher. – ele dizia então.

- Ué, para brincar de ser mulher. Você também não se veste de caubói e vira o Billy the Kid?
- É mas Billy The Kid é muito macho.
- E a Cleópatra é muito mulher, ora.
- Tá certo. E o que eu faço agora, com uma rainha egípcia no meio da minha história de faroeste?
- Você não quer ser o Marco Antônio? Ele era quase um caubói, só que romano.
- Ah, era, é? E ele usava chapéu?
- Não. Mas andava a cavalo.
- Tá certo, então quero ser o Marco Antônio. O que eu tenho que fazer?
- Bem, a primeira coisa que a gente tem de fazer é tomar um chá.
- Mas ele não bebe uísque que nem um caubói? – Não, ele vai beber cerveja com os padrinhos. Mas isso vai acontecer daqui a pouco, na cena do casamento, logo depois que os egípcios inventarem a cerveja especialmente para nossa festa.
- Nós vamos casar?
- É isso que Marco Antônio e a Cleópatra fazem. Eles se casam.
- Mas... Wilson?
- Oi?
- O papai não vai ficar bravo se a gente se casar um contra o outro?
- Rá. O jeito certo de falar é com o outro. E o casamento é de mentirinha, William.
- E ele não vai se chatear de te encontrar vestido de mulher?
- Ele também sabe que isso é de mentirinha. O papai entende, ele também é um ator, não é? (TERRON, 2010, p. 43-44).

Wilson então começa a usar a máscara e a performance para tentar driblar seu irmão, e fazer com que ele participe de suas peças teatrais, nas quais ele faz uso da performance para conseguir o que deseja do irmão, bem como para justificar suas vestimentas como peças fundamentais da sua representação e não como desejo pessoal de transformação. Porém, sabemos que as vestimentas começam a ter sentido simbólico e começam a exercer influência na construção da identidade. Consequentemente, a aparência começa a se aproximar da identidade social mais do que da pessoal: “A aparência, para dizê-lo claramente em termo das ideias discutidas até aqui, vira um elemento central do projeto reflexivo do eu” (GIDDENS, 2002, p. 96). Assim, percebemos que as vestimentas são importantes tanto para a construção da identidade quanto para a execução da performance, nesse primeiro caso, tanto teatral quanto pessoal. Wilson definitivamente quer viver como a Cleópatra do filme viveu. Quer ter as ousadias, o desejo, o amor e, acima de tudo, o corpo dela.

Quando o pai descobre o que os gêmeos estavam aprontando, fica furioso: “E então, que roupas são essas? – ele continuou, observando-nos do cabo da vassoura ao rabo da saia. – Andaram fuçando nas coisas da sua mãe, né? Que bagunça, porra.” (TERRON, 2010, p. 45). Tio Edgar, ao perceber que Wilson tem grande obsessão por Cleópatra, resolve contar que seu

pai já havia interpretado Marco Antônio no teatro. Nesse caso, *Antônio e Cleópatra*, de William Shakespeare²² e revela também que a mãe deles estava na plateia nesse mesmo dia: “A sua mãe estava na plateia nessa noite. Foi nessa ocasião que ela conheceu o seu pai. O calor que aqueles dois soltaram quando eu os apresentei daria para desviar o curso de uma frente fria. Coisa de derreter iceberg” (TERRON, 2010, p. 48). Com isso, tio Edgar acende uma chama para que Wilson investigasse a Biblioteca de Alexandria, o que já queria fazer há algum tempo.

A vida de Wilson baseou-se, a partir de então, em uma busca incessante pelo Egito, Cleópatra, Marco Antônio e a construção de sua identidade de gênero. Já começara até mesmo a confundir a própria mãe com Cleópatra:

No prédio em frente, uma luz se apagou. A porta de um carro foi batida com estrondo em alguma rua distante. Entrelaçamos nossas mãos, William e eu, e pensamos que talvez aquelas luzes no céu escondessem os brilhos dos olhos de nossa mãe e dos olhos de Cleópatra (eles se confundiam em meus sonhos), a olharem por nós. Pensamos que para sempre seríamos William e Wilson (TERRON, 2010, p. 52-53).

Aqui podemos diagnosticar que Wilson, além de querer se transformar em Cleópatra, ainda conseguia a partir de seus sonhos confundir a imagem da Cleópatra com a de sua mãe, já que ela também foi uma de suas Cleópatras. Foi a partir de seu vínculo materno que o desejo começou a pulsar em suas veias, a influência materna não deixou de persegui-lo ao longo da vida.

A irreverência de Wilson, o uso da máscara para camuflar sua crise de identidade e tentar demonstrar somente aquilo que quer e, sobretudo, a (des)construção de sua identidade, a partir da crise identitária que viveu desde sua infância, que detalhamos nesta sessão, vêm para realçar a construção de uma nova identidade.

Nesta sessão, abordamos a crise identitária de Wilson, quando de fato pôde perceber que não tinha uma identidade “real” e “verdadeira”; era uma identidade camuflada e estereotipada, que não pertencia nem ao corpo nem à alma que nele habitava. No próximo capítulo investigaremos de forma mais profunda como a identidade se dá a partir da performance e da questão do duplo e como acontece o travestimento de Wilson a sua

²² A tragédia foi dividida em cinco atos e produzida em 1607; retrata a relação entre o militar romano Marco Antônio e a rainha egípcia, Cleópatra. E aborda a estória de que quando o militar teve de voltar a Roma e se casar com outra mulher, razão pela qual a rainha egípcia divulgou um boato falso de sua própria morte. Ao receber a notícia, o militar se suicida. Posteriormente, Cleópatra encomenda a seus criados uma víbora para lhe destilar o veneno mortal.

transformação em Cleópatra VIII. Para tal intento, é necessário analisarmos as circunstâncias vivenciadas pelo narrador-personagem em busca de sua identidade de gênero, juntamente com as perspectivas para seu travestimento e reconhecimento como Cleópatra VIII, e como a personagem duplicada é peça fundamental para isso.

CAPÍTULO II

O PROCESSO IDENTITÁRIO E PERFORMÁTICO: DE WILSON A CLEÓPATRA

A gente não nasce mulher, torna-se mulher.

Simone de Beauvoir

A única coisa que torna possível a identidade é a ausência de mudança, mas ninguém acredita de facto que se seja semelhante àquilo de que se lembra.

Gertrude Stain

Performance: “desafia uma definição precisa ou fácil além da simples declaração de que ela é arte viva feita por artistas”

Roselee Goldberg

No capítulo anterior, foram apresentados o autor Joca Reiners Terron e o romance *Do fundo do poço se vê a lua*, objeto do presente estudo. Apresentamos também uma discussão sobre pós-modernidade e literatura contemporânea. Já o objetivo deste capítulo é discutir como a performance e o duplo ajudam na identidade performática e assumem uma feição na protagonista, que a influenciaram no processo da busca incessante do seu “eu” verdadeiro. Há em passagens do romance escolhido construções inusitadas e buscadas em memórias/lembranças, que produzem a construção de sua identidade de gênero. Dedicamos a apresentar a identidade de gênero/sexual através da performance “corporal” e também como o duplo ajudou nessa construção da identidade. E essa se dá pela (des)construção de sua identidade estereotipada, através da sombra do irmão gêmeo, para a construção dela a partir da memória/lembrança afetiva, bem como pela paixão que Wilson, personagem principal, tem por Cleópatra, representada por Elizabeth Taylor no filme.

2.1 Sujeito, corpo e castração na performance

O objetivo desta sessão é discutir como se configura a identidade a partir da questão da performance identitária em *Do fundo do poço se vê a lua*. Analisaremos a personagem Wilson/Cleópatra articulando conceitos e teorias sobre a performance, identidade e como a primeira é impulsionadora na decisão da segunda. Para identificarmos essa feição da performance identitária em Wilson, até o seu travestimento e a sua transformação em Cleópatra

VIII, destacaremos alguns trechos da narrativa que servirão de meio através do qual verticalizaremos a discussão.

A máscara não é utilizada somente para esconder aquilo que não deve ser mostrado, nem sempre é utilizada somente para o lado obscuro. Em *Do fundo do poço se vê a lua* a máscara tem muito a nos dizer e a personagem Wilson faz uso de muitas dessas máscaras, não para esconder quem é, mas sim para mostrar quem realmente ele quer ser. Ele faz uso do mascaramento para operar seus desejos e sonhos, bem como também a própria narradora-personagem afirma existir uma máscara colada nela própria contra sua vontade:

Eu não sabia, porém, que poderia ter uma máscara colada à cara contra minha vontade. Lembrei do prisioneiro da máscara de ferro de um romance que me apavorou. Assoprando a vela do Xeiue, eu me sentia como se arrancada de um filme colorido e encerrada no universo preto e branco do cinema mudo. Além disso, era uma Xerazade sem palavras, pois tinha a boca largamente ocupada e não podia contar histórias que adiassem minha morte. Eu estava condenada ao silêncio (TERRON, 2010, p. 252).

Evidencia-se aqui que a personagem principal não usava máscaras somente quando queria, mas também por necessidade, a exemplo de quando foi obrigada a usar a máscara de prostituta, pois teve que se sujeitar à prostituição por causa de Hosni e por sua fama como dançarina do ventre. Essa foi a forma encontrada para “pagar” a ajuda que o Xeiue estava dando ela. Contudo, Cleópatra VIII acabou se tornando uma prostituta camuflada. Para Maria Ferraz,

[o] processo de revalorização da superfície, da máscara, transforma-a em um vasto espaço de disseminação extensiva em que a pele, o corpo, como pura exterioridade e terreno de experimentação, se deixam afetar e contaminar. Esse movimento de contínua deriva, suscitado pelo privilégio da superfície e que certo uso de máscaras pode solicitar, foi desde Platão, pensado como persistente ameaça à constituição e estabilização do modelo de identidade de que ainda somos herdeiros (FERRAZ, 2007, p. 73).

Concordamos com Maria Ferraz acerca das máscaras como um elemento para a disseminação da identidade. Seja ela um esconderijo ou um aparecimento, ela vem para demonstrar algo que não se encontra extrínseco, não que a máscara seja um fingimento. Esse esconderijo e aparecimento se encontram interligados, pois se trata de experiências da multiplicidade. A máscara na obra de Terron é posta como uma forma de desnudamento para a

construção da identidade sexual e também teatral da narradora-personagem: “A peça do Ciclo do Duplo tratava de trocas de identidade. Aquele era ainda o período inicial de nosso trabalho teatral, o da experiência com máscaras para que nos familiarizássemos com o palco” (TERRON, 2010, p. 262). Assim, o pai e o Tio Edgar fizeram com que Wilson e William iniciassem as representações teatrais a partir da máscara para que se acostumassem e não se intimidassem com o palco e também com a plateia.

A máscara também é utilizada por Wilson enquanto busca sua nova identidade. Assim sendo, talvez o autor tenha feito o uso dessas máscaras por questões estéticas e narrativas (quanto à questão de um narrador-defunto), pois é utilizada também para encobrir a condição de morta da narradora-personagem e para dar sinais da questão do duplo na obra.

Desde criança, Wilson sentia e percebia que a semelhança com William só dizia respeito à aparência. Assim, a máscara começa a ser utilizada para que consiga retratar um travestimento às avessas e acaba tentando camuflar sua identidade desejada:

Na infância eu suportava as brincadeiras masculinas de William apenas pelo tempo suficiente para que ele se divertisse. Nem um minuto a mais, nem um minuto a menos. Bancar o pistoleiro então, era para mim uma espécie de travestimento às avessas, desde a primeira vez em que fui obrigada a sujar as botinhas de couro que ganhara no Natal na poça de lama (...) (TERRON, 2010, p. 32).

Percebemos que, desde da infância, a personagem sofria com a crise de identidade e, para tentar escondê-la, fazia uso de uma das muitas máscaras que usa ao longo da narrativa. Nesse sentido, a teoria de Maria Ferraz sobre as máscaras é vista e confirmada, pois a personagem Wilson a usa como disseminação da identidade. Na citação, a máscara é usada para esconder o desprazer em estar brincando com brincadeiras que são destinadas a meninos. Wilson sempre preferiu brincar com coisas diferentes daquelas com as quais William brincava; preferia brincadeiras mais brandas e também mais femininas. Por diversas vezes largava as brincadeiras de cowboy de William e ia para o quarto de sua mãe.

A personagem de Terron se encontra na condição de vestir e outras vezes de despir a máscara²³; ela é utilizada em caráter duplo devido a isso. Wilson, através do uso da máscara (usada desde sua infância), revela uma interioridade ocultada pelo medo do impacto que a

²³ Aqui é importante ressaltarmos que estamos pensando na máscara como persona (persona grega).

verdade sobre si poderia causar tanto em seu pai quanto em seu irmão gêmeo. A máscara talvez esteja sendo usada para servir de modelo a ser seguido.

É importante pesquisar a história e conceituar o que é performance para que possamos melhor nos aprofundar no tema. Nas últimas décadas, em vista das grandes mudanças sociais e culturais, o conceito de performance sofreu um significativo resgate. Buscamos uma reflexão que leve em conta as diversas formas de representação, análise, observação, bem como as estratégias de aprimoramento e exposição dos sujeitos no que tange à performance.

Pensar o que é performance é o mesmo que pensar num mundo artístico. Talvez todos nós tenhamos e executemos uma performance social quando nos é favorável: “Todo mundo, em algum momento, sabe que está socialmente ‘fazendo um papel’” (CARLSON, 2009, p. 15). Na sociedade em que prevalece o modismo, é difícil aceitarmos que nossas vidas estejam baseadas em comportamentos repetidos, e nos faz pensar nas atividades humanas que possam ser consideradas como performance. As atividades que executamos de forma natural, ou seja, sem pensar, não as consideramos performance, mas as que pensamos recebem tal atributo.

A performance faz parte da vida de Wilson desde a infância, pois começa a exercer papéis em brincadeiras com seu irmão William. Geralmente eram brincadeiras de tiro e faroeste, já que eram as preferidas de William. Quando ainda eram crianças faziam muitas brincadeiras que mostravam o quanto sua imaginação era fértil e faziam tudo em casa, e dali se imaginavam em ambientes diferentes para que pudessem brincar. Nesses momentos, os irmãos faziam uso da performance, conforme se lê a seguir:

– O general Custer e o chefe Touro Sentado agora vão informar a todos os presentes qual é o castigo que o Wilson vai ter de cumprir pelo seu mau comportamento na batalha de hoje. Ele abandonou a sua montaria pela enésima vez para ir brincar no quarto da mamãe.

– Ei, não abandonei o meu cavalo. Ele levou um tiro, o.k.?

Aos oito anos eu ainda não ouvira falar de Calamity Jane, esse era meu problema. Se naquelas brincadeiras de banguê-banguê eu pudesse ter sido mulher (em vez de Wyatt Earp, Jesse James ou Wild Bill Hickcock), meu cavalo não teria sido em tão pouco tempo baleado mortalmente exatas duas mil trezentas e cinquenta e seis vezes.

E além disso William e Wilson teriam sido crianças mais felizes (TERRON, 2010, p. 34).

Eles sempre se baseavam em alguma personagem para criarem suas brincadeiras, como a passagem acima mostra. O vínculo dos irmãos com o teatro do pai influenciou

sobremaneira o mundo performático criado pelos filhos, através do qual faziam contato com o mundo exterior.

A utilização contemporânea do termo performance demonstra uma visão geral do que foi estudado e escrito pela antropologia e pela sociologia. Marvin Carlson (2009) começa sua discussão sobre o tema folclore/cultura, envolvendo técnicas de exibição e habilidades comunicativas do performer (pessoa que está exercendo a performance). A expressão que o performer tem de oferecer deve conseguir prender a atenção da plateia. Então, na performance existe o executor, o observador, e o ato performático. Na obra estudada, o executor é sempre Wilson/Cleo/Cleópatra VIII, o observador é sempre sua plateia (seja ela invisível ou não), e o ato performático que ele/elas exerciam eram sempre voltados para a questão do gênero feminino; eram representações femininas (só existia a performance do gênero masculino quando William surgia). A performance está intrinsecamente ligada à cultura, pois estamos falando de características e representações:

A questão da relação entre performance e cultura é outro aspecto que demonstra claramente a essência contestada do termo “performance”, com alguns teóricos percebendo-a como reforçando verdades culturais, outros identificando-a como, pelo menos potencialmente, subversora dessas verdades e outros, ainda, observando-a operar de certa forma em algumas circunstâncias, como na definição de performance cultural [...] ocasião na qual, como cultura ou sociedade, nós refletimos sobre nós mesmos e nos definimos, dramatizamos nossos mitos coletivos e a história, apresentamo-nos alternativas, e finalmente mudamos em alguns pontos enquanto permanecemos os mesmos em outros (CARLSON, 2009, p. 35).

A performance incentiva na identificação de um “eu” que ainda se encontra escondido, e conseguimos automaticamente enxergar alternativas para algumas mudanças possíveis para que melhor nos identifiquemos. Esse é outro aspecto que conseguimos encontrar também na obra de Terron, já que Wilson começa a contracenar em seu aniversário de 18 anos no teatro de seu pai e inicia seu segundo vínculo com a performance (já que o primeiro era nas suas brincadeiras com William) e de modo “oficial” o primeiro com a performance e também com o Teatro. Wilson afirma que seu primeiro contato com o Teatro se deu a partir do momento em que as fitas cassetes foram engolidas pelo aparelho VHS:

Tempos depois, quando o aparelho canibal engoliu de vez e para todo o sempre Liz, Richard Burton, Rex Harrison e toda a Biblioteca de Alexandria, todos juntos à fita de *Cleópatra*, nada mais serviria para me acalmar, nem

mesmo as lembranças inventadas de meu Egito idealizado. Foi então que William e eu começamos a fazer Teatro (TERRON, 2010, p. 76).

A ideia de que fizessem Teatro surgiu a partir do pai, pois ele se dedicava demais a peças nas quais a questão do duplo fosse trabalhada. Com isso, os papéis de Wilson e William se baseavam sempre em duplos. William sempre representava os papéis masculinos e Wilson os femininos.

No que tange à performance, sabemos que ela é bastante utilizada pelo Teatro, e que ambos fazem uso do limite entre o real e o imaginário. Porém, vale ressaltar que os objetos e ações na performance não são nem totalmente reais tampouco totalmente ilusórios, mas possuem aspectos de cada um, e utilizam o corpo como peça-chave para a expressão. Nesse sentido, a performance é de extrema relevância para o teatro, por conseguir abranger a representação de forma completa.

O teatro é um dos grandes utilizadores dessa arte, devido ao fato também de fazer uso do corpo na ação dramática e sempre estar tentando demonstrar/representar algo ou alguém. É como se por algum momento não fôssemos nós mesmos para sermos outros. É o que acontece com Wilson, que deixa de ser ele mesmo para se tornar outra pessoa, Cleópatra VIII. Mas nesse caso é sendo outro que a personagem elabora a identidade almejada. Ou seja, é sendo outra que ela se transforma nela mesma.

Em 1960 surge o Teatro do Improviso; muitos críticos e teóricos analisaram esse improviso como uma maneira de saírem do teatro convencional, dando sentido à subversão e destruindo a estabilidade que o teatro possuía. Era como se o corpo estivesse se libertando da realidade estrutural e do controle que eram obrigados a ter. Para Marvin Carlson, o teatro está ligado ao carnaval, pois nele todos se fantasiam e agem com certa liberdade. O carnavalesco é voltado também para a representação, utilizando como justificativa o fato de criar uma personagem para se representar e aproveitar dessa representação para a dualidade. Essa visão é observada quando Wilson afirma que o pai dele se sente mais livre quando está representando um papel de mulher no palco, como se ele quisesse ser uma mulher assim como a personagem. Wilson chega a pensar que isso de papéis invertidos possa ser sina da família, já que a sua mãe, seu pai e ele próprio preferiam e sempre faziam uso dessa inversão de papéis.

Carlson também destaca que outro aspecto de suma relevância acerca da performance cultural e do teatro é o quanto são influenciados pelos empréstimos interculturais do mundo moderno e contemporâneo. Os artistas improvisam a performance com a cultura

local, buscando-a através de passados resgatados e recuperados pela mídia, também estrangeira, como se fosse uma referência à cultura mesclada:

A função da performance dentro de uma cultura, o estabelecimento e o uso de contextos performativos particularmente designados, a relação do performer com a audiência e do repórter da performance com a performance, a geração e a operação de performances que se baseiam ou são influenciadas por culturas diferentes – todas essas preocupações culturais contribuíram de modo importante para o pensamento contemporâneo sobre o que é a performance e como ela opera (CARLSON, 2009, p. 35).

Essa visão da performance vinculada à cultura e à mídia podemos retratar melhor quando Wilson começa a descobrir os vestígios do passado de sua mãe, quando ele começa a desvendar a relação que a mãe tinha com a persona Cleópatra, bem como quando surgiu essa possibilidade em seu seio familiar. No caso da Cleópatra mãe de Wilson, esse nome foi utilizado pela mãe para fugir da ditadura militar, e também após uma peça que o pai de Wilson interpretava no Teatro, o Marco Antônio de Shakespeare, quando ela se apaixona pelo pai da personagem. O desejo de Wilson foi ganhando forma e poder quando teve contato com o Filme *Cleópatra*. Nesse sentido, observamos o quanto o Cinema é uma tecnologia relevante na construção da identidade performática da personagem principal. E essa influência acaba invadindo o âmbito da identidade de gênero²⁴.

Na contemporaneidade, a performance é algo que está presente tanto na literatura e nas artes quanto na sociedade. A mistura é talvez a tentativa de se aproximar e de se sentir em um mundo/corpo que não é aquele que te pertence e traz à tona a relevância que nos dias atuais esse aspecto tem, já que vivemos em um mundo de crise identitária. Estamos falando de adaptação conforme a sociedade ou nosso convívio social impõe. É tentarmos ser quem não somos para as pessoas que fazem parte do nosso convívio social; é demonstrar que a performance está sendo usada por todos conforme lhes convêm, pois a performance é uma grande influenciadora da identidade. Em sentido amplo, Carlson afirma que todo comportamento social está interligado e que as relações sociais podem ser encenadas para um bom convívio social. É como se nós estivéssemos encenando um papel quando estamos entre outras pessoas. E isso é o que acontece com Wilson; ele encena ser quem não é para a sua própria família e também ocorre esse aspecto com sua mãe, que utiliza codinomes para não ser identificada pela ditadura militar.

²⁴ Será abordado na próxima sessão.

Para Erving Goffman, performance é “toda atividade de um indivíduo que ocorre durante um período marcado por sua presença contínua perante um conjunto articulado de observadores” (GOFFMAN, 1985, p. 12). Hoje, sabemos que a performance não é somente de uma presença frente a observadores; performance é mais do que isso, porém o observador é uma parte/peça fundamental para se conseguir fazer uma performance.

Quando Cleópatra VIII começa a se sentir realizada, ao perceber que as pessoas da plateia ficavam com os olhares fixados e voltados para ela, quando estava dançando, fica explícita a importância do observador para que a performance da personagem se legitime. Assim, percebemos que a plateia de fato é de suma importância para o/a performer, exercendo sobre ele/a certo poder.

Já no que diz respeito ao papel da performance social, esse é bastante discutido na obra de Carlson, onde ele tira a responsabilidade da audiência/plateia para voltar os holofotes para a atividade de fazer o papel social, dando ênfase aos membros da sociedade com ou sem sucesso, com ou sem consciência, para que esses lhe sirvam com êxito ao personagem no palco. Essa é outra característica que na obra é bastante trabalhada; nesse caso, Wilson se baseia na personagem Cleópatra, interpretada por Elizabeth Taylor, porém faz referência também a outra personagem quando está desmemoriada (quando se reconhecia como Cleo) a Tahia Carioca, dançarina de dança do ventre. Porém, além de se basear nessas personas para o palco, também começou a sofrer influência delas na vida real:

Achei-a esplendorosa, mas fiquei ainda mais impressionada pela dança do ventre. Omar falou algumas bobagens sobre ser uma celebração da fertilidade ou rito de sedução e acasalamento, mas preferi não lhe dar atenção. Quero ver de novo a fita quando não tiver ninguém por perto. Acho que Tahia Carioca será a minha maior professora, depois de Liz Taylor (TERRON, 2010, p. 121).

Nesse trecho, Cleo procurava exemplos para seguir, parâmetros de mulheres que servissem de modelo; nesse caso, um modelo ideal de mulher a ser seguida. Então, tanto a Cleópatra do filme como Tahia são influenciadoras de sua construção identitária a partir da imitação e da influência que a mídia exerce sobre o povo. Além disso, com o desenrolar da narrativa, percebemos que ela principia a fazer aulas de dança do ventre com sua grande amiga Madame Mervat, conforme narra: “começou a me ensinar dança do ventre. Raqs Sharqi, ela me explicava, significava ‘dança oriental’ e tinha suas origens na antiga Babilônia. Seus movimentos celebravam a fertilidade (...)” (TERRON, 2010, p. 225) e quando já se sentia

preparada com a dança, resolveu então seguir carreira, dançar profissionalmente. E, assim, começou a sua reconstrução como mulher.

O performer possui a responsabilidade de tornar transparente sua representação, seja ela verdadeira ou não. Assim sendo, acabamos possuindo tantos “eus” sociais que às vezes nos esquecemos que o “eu” real é uma construção. Os modelos da performance social por muitas vezes não vêm à tona mediante a cultura, mas são constantemente construídos a partir de rascunhos/lembranças que possuímos e também de sonhos do que realmente queremos ser e não somos, a não ser enquanto estamos no ato performático.

A performance na obra é muito trabalhada a partir também das lembranças e desejos/sonhos que Wilson/Cleo/Cleópatra possuía, pois, quando era ainda Wilson, ele resgatava as lembranças e memórias que tinha da sua mãe para se empenhar na construção de sua identidade, as quais eram narradas tanto por seu pai quanto pelo tio Edgar. Desde então nasceu na personagem o interesse e o sonho de se transformar em Cleópatra VIII, pois a via como uma persona perfeita. Outro aspecto bem interessante acerca da construção identitária a partir da performance, é o fato de a personagem ter tido contato com esses aspectos a partir da performance, do teatro e do cinema, ou seja, essas expressões da cultura são tecnologias a serviço da construção de algumas identidades, principalmente a de gênero. O fato de Wilson, após o acidente, ter perdido a memória também não lhe impossibilitou de manter o desejo vivo da sua transformação na mulher egípcia ideal.

Renato Cohen, em *Performance como linguagem* (2007), dá ênfase na absorção das manifestações expressivas retratadas a partir da performance como linguagem, que segue vários vieses, como a arte dramática, teatro contemporâneo, artes plásticas, literárias, moda, dia-a-dia, política e outros. O autor aborda as relações que a arte da performance tem com as artes em geral. Para ele, a performance é “antes de tudo uma expressão cênica: um quadro sendo exibido para uma plateia não caracteriza uma performance; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la” (COHEN, 2007, p. 28).

A apresentação da performance causa impacto no receptor/plateia, por se tratar de arte de intervenção e modificação no receptor/plateia, pois tem como um de seus princípios aumentar a significação da mensagem:

Na arte da performance vão conviver desde “espetáculo” de grande espontaneidade e liberdade de execução (no sentido de não haver um final predeterminado para o espetáculo) até “espetáculos” altamente formalizados e deliberados (a execução segue todo um roteiro previamente estabelecido e devidamente ensaiado) (COHEN, 2007, p. 51).

A arte do Teatro está sempre fundada em uma teoria que é dirigida à comunicação tradicional imparcial, que podemos acrescentar e identificar como função performática, pois possui como intuito a relação existente entre a plateia e o performer. Nesse caso, podemos associá-la com a encenação, mas não podemos deixar de dar méritos também para a iluminação, plano, direção e figurino.

Entre os anos de 1970 e 1980, tornou-se mais clara a relação da performance com a sociedade. Devido ao fato de ela adentrar a cultura popular, muitas vezes a performance foi até confundida com a arte conceitual. Sabemos que personagens inventados instigam muito as pessoas interessadas na arte da performance, e então o corpo começa a “falar” enquanto se apresenta para uma nova instância. O corpo começa a ganhar de fato uma atenção maior e um lugar.

Na contemporaneidade, os termos performance e pós-modernismo são produtos do mesmo círculo cultural e são bastante utilizados principalmente nas artes, e a relação entre eles é bastante complexa. Quando a performance adentrou o ramo das artes, por volta dos anos 1970, seus praticantes e teóricos eram quase todos intrinsecamente ligados ao mundo da arte, e desde então começam a querer desenvolver a essência de cada uma das artes e sua devida separação, principalmente do teatro, pois essa era uma forma diferenciada de arte e não a performance de fato.

Segundo Cohen, as primeiras performances, como a arte do corpo, surgidas a partir da influência da teoria minimalista, vieram dar luz ao psíquico, e não ao físico. Essa performance derrubou as armadilhas teatrais da narrativa e da linguagem discursiva, dando ênfase ao corpo no espaço. No ano de 1980, a arte da performance foi considerada um fenômeno modernista. Sabemos que o teatro envolve mediação e repetição e esta envolve e persegue a performance e isso nos mostra que tanto em um quanto em outro a recorrência e a reprodução estão presentes. A performance, quando é utilizada para a presença clássica (mediação e repetição), tem como objetivo demonstrar, no presente, verdades previamente estabelecidas, sofrendo restauração e reatualização. Já quando é utilizada na vertente modernista é usada para atualizar verdades universais e ocultas que estão fora do tempo e do espaço, preocupando-se mais com a representação do que com a presença propriamente dita. Wilson, quando criança, repetia e imitava a Cleópatra do filme; porém, quando ficou desmemoriado e já era Cleo, tentava imitar Tahia e também Cleópatra e repetia isso diversas vezes para que, assim, se aproximasse de uma representação perfeita da mulher egípcia que ela alegava ser a ideal.

Finalmente Cleópatra VIII pisou os pés, pela primeira vez, em um hotel cinco estrelas, como se lê na cena a seguir:

Um verdadeiro cenário de mil e uma noites para francês ver e o palco perfeito para minha demonstração privada de raqs sharqi, a ser feita naquela mesma hora numa demonstração particular para o maestro que prosseguia a cantar “sua ruína será sempre estar aprisionada entre fogo e água” e repetia isso enquanto eu o empurrava para a cama encoberta por um lindo dossel que lembrava uma tenda de beduínos estufada por El Khamasin, e ao som do refrão eu comecei a mover lentamente meus quadris e o abdome no ritmo letal que Mervat me ensinara ao longo dos anos e então percebi que tudo o que eu aprendera antes devia ser usado com toda a força naquele momento e, vendo a prostração de Hosni aos meus pés, descobri que toda aquela prática anterior não passara de mero ensaio para aquele momento, o instante em que através de meus atributos femininos eu conquistaria um homem pela primeira vez (TERRON, 2010, p. 236).

Outro aspecto que os estudiosos da identidade e também da performance colocam em evidência é o quanto são influenciados por personagens e pessoas do mundo do Cinema e como essas pessoas influenciam a sociedade. Cleópatra VIII foi influenciada por essas divas do cinema e um meio de tentar se aproximar de quem elas foram foi o transformar suas divas em uma só e ser única. Nessa passagem, ela faz uso da imitação e dos conhecimentos práticos que Madame Mervat lhe passou sobre a dança do ventre, e com isso conquista o público e seu primeiro homem, Hosni.

A performance no pós-modernismo não pode ser considerada estável, já que ela oscila entre presença e ausência, entre deslocamento e reinstalação:

Assim, ela está muito menos preocupada com assuntos como presença e duração do que com a representação, o imaginário lacaniano e a construção do sujeito. Ela começa não com o objetivo minimalista de reduzir as artes às suas essências mas com a estratégia pós-estruturalista de problematizar as afirmações estruturalistas e preocupar as costuras e margens onde as estruturas são negociadas. Ela vê a teatralidade como devota à representação, à narratividade, ao encerramento e à construção do sujeito no espaço físico e psicológico (CARLSON, 2009, p. 155).

Nesse sentido, é como se a performance estivesse se opondo, desfazendo as estruturas do teatro, mesmo ela surgindo a partir dos seus componentes, corpos vistos como sujeitos, ações e objetos envolvidos em sentidos e em representação, a performance tentando provocar relações diferentes, mas ligadas entre sujeitos.

A linguagem da performance também faz uso de outro aspecto para sua caracterização, que é a *collage* como estrutura. A *collage*, seja ela verbal ou não verbal, vem retratar a fragmentação e a importância do colador/performer, que é o elemento principal do processo da performance e *collage*. *Collage* seria

[...] promover o encontro das imagens e fazer-nos esquecer que elas se encontram. O mesmo raciocínio, aliás, que preside a montagem cinematográfica: um filme nada mais é do que a colagem de milhares de pedaços aproveitados de outros milhares que foram jogados fora (ISMAEL, 1984, p. 9).

A *collage* proporciona à performance uma “obra” com muitas vertentes, podendo ser feitas várias leituras dela. A maneira como está sendo feita é mais importante do que a história propriamente dita. O instante da execução é mais importante do que a representação. É o mesmo que dizer: o tempo apresentado *versus* o tempo real e o performer *versus* a personagem. Analisemos as palavras do estudioso Cohen:

Uma performer fica fazendo inúmeros desenhos no palco, repetindo várias vezes essa tarefa. Num determinado momento a tendência é de que a plateia passe a observar mais como ela está fazendo aquilo e não o porquê daquela ação. Fica claro que a habilidade é dela, da performer, e não de uma personagem que ela esteja “representando”. Naquele instante, ela está trabalhando em cima do *real time* (enquanto não acertar os desenhos da peça não continua (COHEN, 2007, p. 67).

Um dos principais motivos sobre a realidade vir à tona, ou melhor dizendo, sobre a realidade da performance, é seu caráter simbólico unido à realidade do tempo, é trazer mais realidade e mais vida à obra/representação/espetáculo. Segundo Cohen, a performance é considerada pela experimentação prática e através da mistura com outras linguagens estéticas do século XX. Essa visão nos leva a duas conclusões. A primeira é o uso da *collage* como estrutura, a imagem tendo mais influência do que a palavra, interação entre mídias, certa liberdade estética. Assim, talvez seja melhor considerar as duas expressões *happening* e performance, sendo o *happening* dos anos 1970 e 1980. A performance deve ser considerada e talvez chamada de arte livre. “Dessa forma a performance é o elo contemporâneo de uma corrente de expressões filosóficas do século XX” (COHEN, 2007, p. 158).

A segunda conclusão é que a performance é a arte livre que visa a expressão cênica (que é o mesmo que dizermos intervenção em um determinado espaço) e não significa e nem ocupa o mesmo lugar que o teatro:

A evocação do nome “teatro” – principalmente no Brasil – estabelece uma expectativa de público, de praticantes, da crítica e principalmente da mídia (representada pelos meios de comunicação) que diverge da ideia de performance. A performance a partir do termo visa escapar da ideia “teatro” ou, pelo menos, do que se conota a teatro (COHEN, 2007, p. 160).

O Teatro parece de certo modo entrelaçado com a representação e a dramatização e assim faz com que não seja vinculado com a linguagem da experimentação. O corpo performático está envolvido com o “simbólico”. Assim, objeto e sujeito são alinhados para substituir o simbólico com a polifonia dos sentimentos gerados pelo humano. As performances pós-modernas não disponibilizam “recados”, positivos ou negativos, que se adequem confortavelmente às representações populares do pensamento político, mas por questionar o processo de representação em si, até mesmo quando é usado por meio de representação.

Cleópatra VIII era a representação de Tahia Carioca e Cleópatra (Elizabeth Taylor) em uma versão mais sexy. No entanto, cabe observar que a performance é um tema recorrente na obra, seja ela voltada para o teatro ou para a própria vida da personagem principal, bem como também para seus próximos, como as travestis, pai, mãe e o quanto a questão do duplo também ajuda na performance, bem como os elementos supracitados são peças fundamentais para a construção identitária e performática da personagem. Vale lembrar que a identidade que ela busca construir é a identidade de gênero, e, essa será melhor analisada na próxima sessão e na seguinte.

2.2 A performance e a identidade em Wilson e em Cleópatra VIII

O objetivo desta sessão é discutir como se configura a performance identitária em nosso objeto de estudo. Passaremos a analisar a personagem Wilson com base nos conceitos e teorias sobre a performance, identidade e como a primeira é impulsionadora na decisão da segunda. Para identificarmos essa feição da performance identitária em Wilson até seu travestimento em Cleópatra VIII, destacaremos alguns trechos da narrativa para servirem de base para nossa análise investigativa.

A interligação entre performance e identidade começa a se tornar de suma importância. A partir dos anos de 1990, o que mais caracteriza a performance é a linha de interesse que cresce cada vez mais, seja pela vertente social ou pela política. Um dos aspectos da performance socialmente engajada, que fez parte importante da prática e da teoria da performance moderna, é aquela que está intrinsecamente envolvida com as preocupações, desejos e aqueles que de certa forma são e se sentem excluídos seja por classe, por gênero ou por raça, pelo teatro tradicional ou mesmo pela performance em seus anos iniciais. Wilson se sente deslocado no seu convívio social e também na sociedade, pelo fato de não aceitar o corpo, o sexo e o gênero que lhe foram atribuídos. Wilson e William principiam finalmente a entender o que seria o teatro e começam a gostar do uso de máscaras, pois os faz entenderem o espírito do teatro e Wilson afirma que “(ser possuído por um corpo sempre pareceu ser mais atraente do que por um espírito – mas enfim)” (TERRON, 2010, p. 86).

Para iniciarmos discutindo os aspectos da identidade e da performance, devemos abordar sobre o feminismo, que foi um dos movimentos iniciais desse vínculo. Segundo Carlson, o feminismo tomou grandes proporções e teve um vínculo estreito com vários tipos de performances voltadas para a ação política nos anos de 1960, na luta para mostrar a desigualdade sexual da sociedade contemporânea e em proteção e na luta por direitos iguais. Nas décadas de 70 e 80, o feminismo foi tomando direções diferentes, devido à divisão entre feminismo liberal (atrair as mulheres para o universo dos homens); feminismo cultural, para enfatizar o equilíbrio de poder da supremacia feminina; e o feminismo materialista, que tem o olhar voltado para o gênero como uma construção intrínseca de um conjunto de relações de poder. A partir dessas teorias feministas é que a performance feminista acabou incentivando as performances étnicas e gays contemporâneas.

O surgimento de interesse por assuntos acerca do gênero teve muita oposição no mundo da arte da performance. Em 1970, o movimento das mulheres acabou incentivando o trabalho da performance através da autenticidade daquilo que elas viveram, pois tinha força por ser a verdade. Algumas das performances apresentadas por essas mulheres vinham retratar o fardo que a sociedade as obrigava carregarem como o de trabalhar lavando, passando e outros. Segundo Carlson, a performance das mulheres na década de 70 era dividida em três vertentes. A primeira performance era voltada para a experiência pessoal das mulheres; a segunda, para o passado coletivo das mulheres; e a última para a exploração de estratégias de ativismo feminista. Assim sendo, a performance foi utilizada para compreender a situação das mulheres na sociedade e na história. Foi um modo de retratar, de questionar e de mostrar a indignação dessas mulheres afetadas pela sociedade:

A performance ritualizada e relacionada ao mito tem sido menos comum desde os anos 1970, enquanto aquela relacionada à autobiografia e às experiências pessoais permaneceu a mais comum e, para muitos, a mais típica orientação da performance feminista (CARLSON, 2009, p. 169).

As mulheres do movimento sempre estavam retratando e deixando viver o impacto pessoal e a persistência dos sentimentos, e assim fazendo valer um momento importante da arte da performance moderna: a representação feminista. Porém, o *self*, a autoimagem e o eu social não chamaram muito a atenção dos estruturalistas e modernistas, pois acreditavam que diziam respeito aos sentimentos das mulheres.

A máscara também ganha lugar na performance de Cohen, pois os papéis exercidos não ficam apenas na divisão em duas partes (ator-personagem); ele afirma que existe uma grande fragmentação, isto é, vários níveis de “máscaras”. “O performer, enquanto atua, polariza-se entre os papéis de ator e a máscara da personagem. A questão é que o papel do ator também é uma máscara” (COHEN, 2007, p. 58), pois quando o ator/performer está em ação ele está retratando e fazendo algo; é o mesmo que dizer que ele está trabalhando com sua máscara no “ritual”, pois não é a pessoa que ele de fato é em seu cotidiano. Assim sendo, vale ressaltar que o performer “faz a si mesmo em detrimento do representar a personagem” (COHEN, 2007, p. 58). Inicialmente os gêmeos tiveram certa dificuldade para a representação; William não conseguia decorar as falas e Wilson não conseguia fazer nada quando estava com a plateia. Então, o pai tem a brilhante ideia de fazê-los encenarem fazendo uso de máscaras para que eles se familiarizassem com o teatro, e essa foi a salvação deles. Terron faz uso também da máscara para tentar facilitar o vínculo com o teatro para as personagens:

Papai, ao notar nossos sucessivos fracassos, escravizado à poltrona de onde cada vez mais menos se levantava, intuiu por milagre uma espécie de terapia baseada no uso de máscara que pudesse me salvar da timidez e a William de sua estupidez. Ele sugeriu então que a utilizássemos em cena, William e eu, pois essa prática faria com que relaxássemos e aos poucos abandonássemos a consciência excessiva que tínhamos de nossa extrema semelhança física (...). Para isso, utilizamos máscaras diferentes entre si, o que, embora parecesse inadequado e confuso no início, começou a surtir efeito (TERRON, 2010, p. 85).

Nesse caso, a máscara é utilizada para várias coisas, inclusive como mecanismo de desinibição; o pai de Wilson e William pensou na máscara como uma alternativa para que fosse

corrigido o problema que eles tinham com a representação e performance. Mas é importante salientarmos também que a máscara não era utilizada por Wilson somente desta maneira; ela é utilizada também para a representação de quem sonha ser no palco e na construção da identidade de quem representa e em quem gostaria de transformar em sua realidade social.

Essa representação ou auto-representação foi bastante conhecida pelos americanos como *self*. Carlson afirma:

É importante enfatizar a popularidade e a ubiquidade da performance que utiliza autobiografia e acervo pessoal desde o início da arte da performance moderna, porque ela não é lida apenas por cineastas estruturalistas, (...), mas também por teóricos modernistas, estruturalistas e historiadores da performance, que tentaram escrever a partir de registros históricos (CARLSON, 2009, p. 170).

Nesse sentido, a performance era uma forma de escrever a história e a luta das feministas. A preocupação da performance em 1970 era muito diferente da atualidade, pois vinha para questionar a ordem estética do tempo e explorar e explicar a relação de performers/artistas com a arte e isso durou até os anos 80. Assim, a performance que retratava a verdade começa a desaparecer para dar lugar ao gênero.

A performance tem relação muito estreita com a identidade principalmente quando faz referência a performers masculinos. A representação do masculino no teatro serviu de fato para subir a um patamar maior a expressão das preocupações masculinas (assim como aconteceu no feminino). Já quando falamos de performance homossexual masculina e a relação que estabelece com a exploração e expressão da identidade, as coisas se tornam ainda mais complexas. Os homossexuais não possuíam uma identidade que considerassem adequadas para si, mas eram vistos como pessoas com identidades desconstruídas. Quando homens começam a se preocupar mais com a aparência e com suas vestimentas, fazendo uso de roupas mais coloridas e chamativas, começam a agir de forma mais afeminada, deixando mais de lado aquele aspecto e características mais masculinas.

Em *Do fundo do poço se vê a lua*, o autor reivindica as características femininas tanto para a personagem principal Wilson/Cleo/Cleópatra quanto para suas amigas travestis do salão Alexandria. Identificamos essa visão na obra quando Cleo começa a se preocupar até mesmo em conseguir deixar mais femininas as travestis, fazendo com que elas usem alguns codinomes escolhidos por ela e também ensinando a elas alguns modos de se comportar que

elas desconhecem. O autor evidencia o quanto os cuidados pessoais começam a tomar forma para melhoramento de aparência:

Quando mais um caso perdido batia à porta do apartamento da Major Sertório em busca do toque das unhas mágicas com motivos Disney de Cleópatra, eu chupava rapidinho dez ou quinze balas soft em busca de inspiração e sacava de meu arsenal laquês e grampos, bobes e pinças, piranhas e tesouras e seguia em frente, transformando mais um mestre de obras ou encanador em superstar saída do passado de Hollywood. Eu cortava, lixava e pintava seus cascos grosseiros e limpava suas cutículas de brutamontes, depilava suas pernas e axilas, seus ânus cavaleares e suas virilhas cabeludas. E depois lhes modelava as crinas de acordo com o pôster freneticamente indicado na parede da sala por seus dedinhos impacientes (TERRON, 2010, p. 178-179).

Quando fazemos referência à performance homossexual, é importante salientar que não é preocupação a performance subversora, mas sim a habitante, aquela que faz morada, que propicia um campo para a construção ou expressão da identidade. No caso das travestis, é visível a estratégia de uma performance para a construção social de uma identidade que faz jus à união de algumas características femininas em uma persona masculina. Esse é um aspecto bastante evidente na narrativa, já que Wilson reunia essas características.

Isso se dá pela mesclagem e tentativa de aproximar e de se sentir em um corpo que não é aquele que te pertence e traz à tona a relevância que vivemos em um mundo que está coberto de crises identitárias. Assim, a performance acaba sendo usada por todos nós conforme nos convém, como ocorre com a personagem-narradora:

Em sua chegada ao Cairo meu irmão não encontraria ninguém, era fácil adivinhar. Minha esperança era de que, ao não me achar, por estranhas vias ele encontrasse a si próprio. De modo contrário ao que dizem, porém, existem coisas que só morrem depois da última esperança desaparecer. E não significaria muito se ao receber o postal o meu irmão balbuciasse o nome pelo qual me conheceu. Ou, então, ao ver a foto de Liz Taylor, murmurasse apenas para si o nome que lhe era desconhecido enquanto lia a mensagem, mas que adotei quando nasci de novo, cerca de um ano depois da noite que nos vimos pela última vez. Nenhum desses sopros me traria a vida de volta ou devolveria meu lugar no mundo (TERRON, 2010, p. 14).

A condição social de Cleópatra/Wilson nessa citação já se encontrava bem melhor, pois era a que ela desejava. Ela, aqui, já estava com o corpo adaptado para seu próprio reconhecimento, pois já tinha passado pela cirurgia que tanto queria, e nada a faria arrepende-se ou retornar ao seu corpo de origem, pois sua cirurgia era sem volta. Para ela, foi uma difícil

escolha, mas a melhor, já que foi uma cirurgia muito cara e estamos falando de uma construção arquitetada desde os mínimos detalhes para sua transformação em Cleópatra VIII.

Na adolescência, Wilson percebe que não era idêntico a William, que talvez os médicos estivessem enganados quanto a eles serem univitelinos ou bivitelinos, pois em uma de suas memórias Wilson lembra que um dia William estava enrolado em um lençol próximo à janela, e acabou deixando cair, mostrando o seu corpo nu:

É então que surgem, um palmo abaixo de seu umbigo, os vinte e tantos centímetros pendentes de carne e de nervos que fazem toda a diferença entre nós dois.
Eu digo olá, William.
Olá, pau do William.
Olá e adeus (TERRON, 2010, p. 29).

E assim foram sendo mostradas as diferenças entre os irmãos. O mais instigante é que Wilson consegue ver o pênis de William e nada do seu. Nesse caso, já não pertencia ao corpo que habitava devido ao fato de não se ver como um rapaz ou como dizia seu próprio pai: “quase” um rapaz. Como podia? “Vejo neste instante em minha frente apenas um menino de cara igual à minha e uma boca igual à minha” (TERRON, 2010, p. 31). Mesmo eles possuindo todas essas características, ainda não pertenciam ao mesmo gênero e tampouco detinham os mesmos desejos, o que reforça a ideia do gênero enquanto construção social, não biológica.

No teatro o fato de um homem contracenando um papel de mulher, era visto de forma diferente:

A história longa e complexa de homens fazendo papel de mulher e mulheres fazendo papéis de homem dentro do teatro convencional está fora de nossas preocupações aqui e é, em todo caso, menos problemática do que a performance tradicional do travestimento, pois a linha entre ator e o personagem no teatro convencional sempre foi, historicamente, delineada mais claramente (CARLSON, 2009, p. 176).

No teatro era comum um homem vestido de mulher ou vice-versa, pois nesse espaço havia liberdade para a representação de qualquer papel pelo ator ou atriz. Inclusive os pais da personagem e o tio Edgar utilizaram essa representação inversa no teatro, e Wilson, como era muito oportunista, às vezes sabia se esquivar quando William o questionava sobre suas vestimentas de mulher, usando isso como desculpa, alegando que até mesmo o pai deles já contracenara vestido de mulher.

Uma performance de travestimento de gênero é algo mais contemporâneo e abarca a exibição social que possui uma grande expressão. Essa performance é conhecida também como *Drag*: “A performance *drag* sempre se tornou muito mais que um segredo de propaganda (removendo a peruca depois de enganar a audiência) ou um truque de caricaturas de tipos femininos fora dos modelos normais da sociedade (...)” (CARLSON, 2009, p. 177). E a partir daí, a cultura gay é apresentada por apresentações como um *drag show*. Porém, nem tudo se deu através de grandes shows com perucas. Sabemos que a performance é usada cada vez mais para chamar atenção no âmbito político e social: “o *drag* para alguns performers e para certa audiência, poderia ser visto como capacitor político e pessoal” (CARLSON, 2009, p. 178). Esses aparecimentos e apresentações *drags* eram vistos como aparecimentos performáticos, que tinham a função de revelar as implicações políticas dos homens contra as roupas femininas e como as pessoas são confinadas, oprimidas e estereotipadas e, por diversas vezes, conseguem aprovação social de acordo com o que vestem.

Percebe-se esse aspecto da aprovação social de acordo com a roupa quando o Xeiue entra no quarto do Hotel onde Cleópatra VIII se encontra. E essa valorização acontece por parte da própria personagem, que afirma estar em um verdadeiro castelo (que seria o hotel cinco estrelas) com um príncipe (o Xeiue) e ela enfim recebe sua real valorização sendo tratada como uma princesa.

Percebe-se que a valorização, além de partir da personagem Cleópatra/Wilson/Cleo frente a outras pessoas/personagens, surge também de outras personagens secundárias, quando estava travestida de mulher em uma de suas performances:

Uma franchona que devia ter sido iniciada sexualmente no Cenozoico sussurrou em meu ouvido: – A roupa de diva egípcia lhe caiu tão bem que nem consigo lhe chamá-la de Wilson, Wilson – seu hálito misturava cigarro com Supra Sumo. – Você está simplesmente linda – ela completou.
– Obrigada – respondi, assumindo o sujeito feminino pela primeira vez fora do palco (TERRON, 2010, p. 136).

É notório como as vestimentas são lembradas e trabalhadas ao longo da narrativa e o valor que elas têm frente à personagem principal: “Visto o biquíni do novo traje em frente ao espelho. As contas e purpurinas são admiráveis, assim como o bom gosto de Hosni. Isso faz com que eu esqueça a chateação por meu vestido da sorte ter sido deixado no Cairo” (TERRON, 2010, p. 265). Aqui, as vestimentas fazem com que Wilson se sinta mais próxima de ser uma mulher.

Para os estudiosos críticos conservadores da performance contemporânea, as performances de artistas gays que retratam as experiências da vida de homossexuais são bastante perturbadoras e possuem um impacto muito grande na sociedade. Já que essas tratavam de material autobiográfico, e fizeram com que transformassem isso em uma característica típica dessa performance, principalmente por abordar gênero e sexualidade. Existe um ciclo muito importante dessas novas descobertas, que é a relação existente entre corpo, performance e construção da identidade. É como se o corpo fosse nada mais além do que uma vestimenta. Nos anos de 1980 e 1990, com o enfraquecimento da performance feminista, os novos estudos e o aparecimento de performers e espectadores que resolveram se dedicar à auto exploração e exploração de gênero foram crescendo. Nesse sentido, é notório que isso também acontece na narrativa, já que ela engloba tanto performance de gênero quanto sexualidade.

Para Carlson, quanto mais consciente os teóricos tornaram a centralidade da performance na edificação e na manutenção das relações sociais e qual a influência que o papel do gênero exerce, mais complicado se tornou estabelecer uma função teórica e prática da performance que inquietasse ou desafiasse essas edificações. Essa performance também é conhecida como performance de resistência:

A preocupação central da performance de resistência surge do jogo perigoso que ela executa como agente duplo, reconhecendo que, no mundo pós-moderno, a cumplicidade e a subversão estão intrincadamente interligadas (CARLSON, 2009, p. 196).

A ideia de que essa performance que retrata mulheres, presença e tempo real, poderia ser separada de suas “representações” não poderia ser reconciliada com a realidade experimentada somente por meio de representação. O importante agora é se livrar de papéis socialmente construídos para que, assim, também seja possível a vivência do “real” e a possível exclusão do pré-determinado e esperado pela plateia.

Vale salientar que identidades acabam se tornando peças fundamentais, cujo objetivo é fazer questionamentos sobre o processo de representação, para tentar colocar em evidência o que está sendo utilizado na performance, seja social ou teatral, em termos étnicos, de gênero ou sexual, diagnosticando para quem, por quem, e com que fim a representação está sendo executada. A performance que lida com a construção da identidade não é fácil de ser abordada, talvez pelo fato de não ser tão comum, pois questiona as declarações culturais que a legitimam. Contudo, o objetivo geral não é negar a identidade em si, porém favorecê-la através

da performance, lançando luz sobre identidades que não estão autenticadas pela representação e pela performance tradicional/convencional.

Nesse contexto, o que está sendo utilizado na performance social é a identidade tanto de gênero quanto sexual, e diagnosticamos que é destinada à personagem Wilson, que busca tudo a partir de Cleópatra, com o fim de construir sua identidade de gênero e também chamar a atenção e instigar o desejo nos homens. A performance na obra de Terron deu vida à identidade de gênero de Wilson-Cleópatra VIII.

A identidade gay vem tentar demonstrar como essa identidade está sendo construída pelo viés da performance e quais os pontos que de fato devem ser analisados e levados em consideração para a desconstrução da identidade pré-estabelecida pela sociedade da identidade vivida e sentida pela personagem e persona.

Com a intenção de alicerçar nossa dissertação, discorreremos sobre a teoria da identidade de gênero e também de como ela está presente na obra que estudamos. Essas teorias nos auxiliarão na análise minuciosa que faremos acerca da obra *Do fundo do poço se vê a lua*, no que tange ao processo de (des)construção e construção da identidade sexual/gênero de nossa personagem principal, Wilson, até sua “transformação” em Cleópatra. Assim, debruçar-nos-emos sobre a teoria da identidade de gênero e debatê-la-emos em nosso objeto de estudo.

2.3 A feição da performance identitária de gênero: de Wilson a Cleópatra

Em *Problemas de Gênero* (2003), Judith Butler discute o conceito de gênero, buscando explicá-lo e diferenciá-lo do sexo e do desejo. Ao longo de sua exposição, a autora afirma que o gênero nem sempre se faz de forma coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, sofrendo influência com modalidades raciais, de classe, regionais e sexuais de identidades discursivamente constituídas. A partir daí a autora conclui que não se é mais possível separar a noção de gênero das interseções políticas e culturais em que é produzida e mantida.

Judith Butler discorre sobre as formas e os processos de construção da identidade de gênero, bem como menciona o quanto o masculino é ainda imposto como superior ao feminino. Segundo Butler,

a noção binária de masculino/feminino constitui não só a estrutura exclusiva em que essa “especificidade” do feminino é mais uma vez totalmente

descontextualizada, analítica e politicamente separada da constituição de classe, raça, etnia e outros eixos de relações de poder os quais tanto constituem a “identidade” como tornam equívoca a noção singular de identidade (BUTLER, 2003, p. 21).

Para Butler, o sujeito do feminino é sempre privado e dependente do masculino, até mesmo quando estão representando o heterossexualidade, pois as mulheres eram vistas como passivas em todas as relações. Ao iniciar as considerações sobre sexo e gênero, a autora aponta a quebra da biologia como meio através do qual se fez a distinção entre sexo e gênero, pois, por mais que o sexo seja “sem conserto” em termos biológicos, o gênero já podemos considerar como culturalmente construído:

Se os gêneros são os significados culturais assumidos pelo corpo sexuado, não se pode dizer que ele decorra de um sexo desta ou daquela maneira. Levada a seu limite lógico, a distinção sexo/gênero sugere uma descontinuidade radical entre corpos sexuados e gêneros culturalmente construídos (BUTLER, 2003, p. 24).

Se levarmos em consideração somente o sexo binário, é o mesmo que dizer que “homens” são exclusivamente quem possui corpo masculino, ou que o termo “mulheres” só diz respeito a quem tem corpo feminino. O gênero torna-se independente do sexo, pois “homem e masculino podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino, e mulher e feminino, tanto um corpo masculino como um feminino” (BUTLER, 2003, p. 24-25).

De acordo com essa observação, percebemos no romance em estudo certas mudanças no comportamento de Wilson-narrador quando ele/a fala que Deus infelizmente não cometera um erro e acabou trazendo-o para a Terra com o sexo masculino e não feminino. Ele queria ter tido a “síndrome XXY ou qualquer outro milagre desse tipo” (TERRON, 2010, p. 19). Para a ciência, um homem aparentemente normal teria os cromossomos XY, enquanto uma mulher teria XXY (o que seria a síndrome de Klinefelter). Assim, desde o início da obra, Terron enfatiza a questão do gênero, do duplo/gêmeo e do sexo.

A concepção teórica de sexo e gênero, para Judith Butler, nos leva a pensar sobre a questão de que o sexo pode ser construído tanto quanto o gênero. Assim, “[o] gênero não está para a cultura como o sexo para a natureza; ele também é o meio discursivo/cultural pelo qual “a natureza sexuada” ou “um sexo natural” é produzido e estabelecido como “pré-discursivo”, anterior à cultura” (BUTLER, 2003, p. 25). Nesse sentido, podemos nos perguntar como e onde

ocorre a construção da identidade de gênero? Quando optamos por nos transformarmos em mulher, somos de fato fêmeas? A identidade de gênero seria somente o livre arbítrio? E a determinação na escolha feita por nós mesmos? E o corpo? Seria um instrumento somente? Esses são alguns dos muitos questionamentos que fazemos a nós mesmos ao nos debruçarmos sobre as teorias de gênero de Judith Butler. Essas e outras serão respondidas ao longo deste estudo.

O gênero seria uma peculiaridade da pessoa, algo que já é pré-estabelecido pela moral ou pela linguagem. É visto como uma interação entre sujeitos socialmente constituídos. É o mesmo que dizer que a pessoa é o que o seu gênero é. O gênero pode ser determinado pelo aspecto cultural e social. Dessa forma, para Butler,

[a] mente não só subjuga o corpo, mas nutre ocasionalmente a fantasia de fugir completamente à corporificação. As associações culturais entre mente e masculinidade, por um lado, e corpo e feminilidade, por outro, são bem documentadas nos campos da filosofia e do feminismo (BUTLER, 2003, p. 36).

Assim, não adianta o corpo determinar que o “eu” é masculino, se a mente não concordar em ser masculino e acabar por se enxergar feminina. Com isso, percebemos que as identidades podem ganhar vigor ou se dissolver conforme o que pode constituí-las. Essa é uma das características mais trabalhadas na obra, pois Wilson passa por esse confronto/confusão, já que ele está em um corpo e não o considera como dele de fato. Mesmo que ele tenha um corpo masculino, a mente não o aceita e tampouco o considera como um. Essa visão pode ser observada neste trecho de seu diário:

20 de janeiro de 1987

Vejo os pelos púbicos e nada mais. De noite, quando deixo o batente no salão de beleza e os rapazes que passam de carro me abordam, a sensação de que a carne recrudescer no baixo-ventre é dolorosa. Às vezes entro no bar da esquina com a General Jardim e verifico se algo surgiu, se algum pênis floresceu em mim. Enfio as unhas entre os pentelhos e vasculho, mas nada encontro. Somente essa dor ereta permanece subindo, a dor de um desejo não realizado, a dor do meu corpo implorando pra ser usado. Ainda não tenho certeza se conseguirei o dinheiro necessário, mas hoje decidi que farei a operação (TERRON, 2010, p. 134).

Wilson não consegue enxergar seu pênis; além da questão de não ver, ele também não consegue se sentir homem, somente sente a ereção quando o desejo o consome, mas é perceptível também

que ele necessita realizar seus desejos da carne e também psicológicos. Assim, habita um corpo masculino, mas quer habitar um feminino, como sua mente exige.

Aos dezoitos anos, Wilson desapareceu de sua vida anterior, e carregou junto dele somente a roupa que estava vestindo e um exemplar da biografia de Liz (Elizabeth Taylor), e o fascínio que ele tinha por Cleópatra o fez pesquisar cada detalhe da vida particular de Liz: “Ao fazer isso, eu parecia me precaver contra as vicissitudes de minha própria encarnação futura no papel da estrela, pois era exatamente isto o que eu gostaria de ser àquela altura, uma estrela terrena caminhando debaixo do sol do Egito” (TERRON, 2010, p. 63).

O desejo de se travestir de Cleópatra era tamanho, que a personagem chega a fantasiar: “Outras vezes, confusa, eu atribuía a Liz o papel de minha mãe, de Cleópatra, e a imaginava aconselhando-me a não sofrer demais pelos homens” (TERRON, 2010, p. 64). Cleópatra VIII sofria por inicialmente não ser desejada pelos homens assim como Liz Taylor. É importante salientarmos que após o trágico acidente no teatro de seu pai, Wilson perde a memória e acaba não se lembrando do próprio nome. Quando acorda e percebe sua condição, já se encontrava no hospital, quando conhece Omar, seu enfermeiro, e acabam se tornando grandes amigos. Após receber alta do hospital, Wilson não tinha lugar para morar; então, Omar ofereceu sua casa para ficar o tempo que precisasse, até ajeitar a vida. Sem muita alternativa, Wilson, aceitou a oferta de Omar.

Omar morava com seu amante Nelson. Quando o primeiro ia para o plantão no hospital, ficavam Wilson e Nelson dentro de casa. Certo dia, Wilson percebeu que Nelson estava traindo seu amigo Omar. E optou por não contar sobre a traição. Logo, Nelson tenta se aproximar de Wilson, mesmo sem ele querer; na verdade, tenta estuprá-lo, e Wilson consegue correr para seu quarto e se trancar, mas escuta as pancadas que seu agressor dá na porta e sofre um medo tremendo. Por tudo o que passou, Wilson decide ir embora da casa de Omar. Mas como ainda não tinha para onde ir, começa a perambular na cidade para passear e esfriar um pouco a cabeça e as ideias, e assim o faz. Como Wilson estava desmemoriado/a, acabou, de alguma forma, conseguindo ser quem tanto desejava, sem medo de decepcionar alguém, vivendo conforme queria. Quando foi parar no hospital estava sem memória, com a roupa do corpo e um pedaço de jornal com uma matéria sobre Cleópatra:

Eu descrevera em meu diário marginal essa vida à sombra de uma outra vida anotada e colada nas margens da biografia de Liz Taylor que agora William tem nas mãos. Estava tudo lá: os anos seguintes à fuga de casa; a amnésia que me permitiu ser quem eu quisesse ser; o período em que vivi na casa de Nelson e Omar (TERRON, 2010, p. 64).

Nesse trecho, fica claro que Wilson viveu como quis, sem precisar se esconder, já que não se conhecia e, com isso, continua a construção de sua identidade de gênero e a vontade de se tornar um transexual. Em um de seus passeios para escapar de Nelson, Wilson conheceu um travesti que era também uma garota de programa e, então, surge uma nova proposta de moradia. Com o passar dos dias, Omar desaparece e Wilson começa a acreditar que Nelson era o responsável por tal desaparecimento. Um dia, Nelson quase consegue estuprar Wilson, mas só não consegue porque ela (Cleo – o nome que Omar tinha dado para Wilson) ataca-o e Nelson acaba caindo no chão:

Rolamos sobre o tapete, derrubando móveis. Eu não podia gritar por socorro aos vizinhos, pois Omar tapava a minha boca com a mão. Ele sussurrava no meu ouvido que eu devia ter matado Nelson e que ele iria me comer e depois também me mataria sem dó. “Seu veado”, ele dizia, “onde está Nelson?”

Depois de instantes, consegui soltar o seu braço direito e lhe acertar duas cotoveladas no estômago. Omar relaxou um pouco o torniquete em torno do meu pescoço e então eu me safei. Quando mal me equilibrava sobre os saltos altos, acertou um chute no meu joelho e eu desabei de novo.

Ele se lançou sobre mim e esmurrou o meu nariz até arrancar sangue. Depois, começou a puxar a minha saia por trás, dizendo que me consagraria a sua rainha egípcia na marra, que eu seria a sua Cleópatra de qualquer jeito. “Seu veado”, ele berrava, “nós fizemos bem gostoso esses dias, por que agora você quer bancar o difícil?”

Não sei o que me deu ao ouvi-lo dizer aquilo.

Uma força sobrenatural fez com que eu o erguesse, esmagando-o de costas contra a parede. E então, depois que ele caiu e lá ficou, atordoado, eu peguei o primeiro objeto ao alcance das minhas mãos, o videocassete, e golpeei a sua cabeça com toda a força até o aparelho se escangalhar todo.

E então eu caí fora (TERRON, 2010, p. 174-175).

Wilson/Cleo chegou a acreditar que tinha matado Omar. Com isso, não tinha outra opção, a não ser sair correndo da casa, indo hospedar-se com os travestis, e começa a trabalhar no Salão Alexandria. Trabalhando dia e noite no salão arrumando as travestis, ele/a junta dinheiro para fazer sua cirurgia de redesignação sexual, pois já estava decidida a transformar-se em uma mulher.

O que performa a identidade pessoal são as características internas da pessoa. E quanto a identidade de gênero? As pessoas acabam por aceitar o que acaba sendo imposto à elas? Seria o gênero escolhido por outras pessoas, as quais irão defini-lo? E quanto ao desejo sexual? O desejo sexual é reconhecido a partir da prática sexual, e o sexo biológico é aquele

com o qual nascemos (homem/mulher) e o gênero, seria aquele que construímos a partir do convívio social/cultural? Para Butler,

[a] matriz cultural por intermédio da qual a identidade de gênero se torna inteligível²⁵ exige que certos tipos de “identidade” não possam “existir” – isto é, aquelas em que o gênero não decorre do sexo e aquelas em que as práticas do desejo não “decorrem” nem do “sexo” nem do “gênero”. Nesse contexto, “decorrer” seria uma relação política de direito instituído pelas leis culturais que estabelecem e regulam a forma e o significado da sexualidade (BUTLER, 2003, p. 39).

Assim, podemos pensar que algumas opções de identidade de gênero passam a representar falhas de desenvolvimento. Porém, sua proliferação faz surgir oportunidades críticas de expor e de disseminar a desordem do gênero. Até aqui, compreendemos a identidade de gênero como uma relação entre sexo, gênero, prática sexual e desejo. Nesse contexto, sabemos que o sexo de Wilson estava errado, assim como seu gênero e, logo, tratou de querer consertá-lo. Quanto ao desejo sexual, ele só sentia atração sexual pelas pessoas do mesmo sexo que o dele (masculino), no caso, por homens. Mesmo que admirasse demais algumas mulheres, eles só as admirava, não as desejava, como é o caso com Cleópatra/Liz Taylor e Tália Carioca. A prática sexual, só teve experiência ao longo da narrativa com homens e algumas dessas práticas que ele obteve não foi como imaginou, mas vale ressaltarmos que ele/a também só quis se envolver e ter relações sexuais com homens. Nesse caso, ele/a era homossexual.

A gramática é uma grande influenciadora do gênero, pois afirma que o gênero afeta os substantivos. Um dos grandes estudiosos da gramática, Domingos Paschoal Cegalla, nos diz:

Os substantivos flexionam-se para indicar o gênero, o número e o grau. Gênero é a propriedade que as palavras têm de indicar o sexo real ou fictício dos seres. Na língua portuguesa são dois os gêneros: o masculino e o feminino. Certas línguas, como o latim, o grego, o inglês, possuem um terceiro gênero: o neutro. Para os nomes dos seres vivos, o gênero, em geral corresponde ao sexo do indivíduo. O mesmo não acontece com os nomes dos seres inanimados, em que o gênero é puramente convencional (CEGALLA, 2008, p. 135).

²⁵ Gêneros “inteligíveis” são aqueles que, em certo sentido, instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo. Em outras palavras, os espectros de descontinuidade e incoerência, eles próprios só concebíveis em relação a normas existentes de continuidade e coerência, são constantemente proibidos e produzidos pelas próprias leis que buscam estabelecer linhas causais ou expressivas de ligação entre o sexo biológico, o gênero culturalmente constituído e a “expressão” ou “efeito” de ambos na manifestação do desejo sexual por meio da prática sexual (BUTLER, 2003, p. 38).

Então, para Cegalla, o gênero é correspondente ao sexo do indivíduo (quanto aos nomes); nesse sentido, as pessoas, de um modo geral, já nascem e já passam por uma seleção entre menino ou menina, e o seu sexo já começa a determinar sua “história” começando pelo seu nome. Desde então, já começa a ser imposto às crianças brincadeiras, roupas e características determinadas ao seu sexo (feminino ou masculino). Essas características impostas às crianças também ocorrem com Wilson e William, desde crianças, quando eles estão brincando. No caso, sempre brincavam com brincadeiras do estilo faroeste e as roupas de meninos.

Já em seu dicionário *Dicionário Escolar da Língua Portuguesa*, Cegalla conceitua o gênero como

[c]onjunto de seres ou objetos com as mesmas características. 2 (Biol.) grupo morfológico animal ou vegetal intermediário entre a família e a espécie: formigas do gênero *Atta*. 3 produto, sobretudo comestível, considerado quanto ao seu tipo. 4 tipo, categoria: Lá não havia esse tipo de música. 5 categoria de produção literária segundo a sua natureza, suas características e seus fins. 6 (Gram.) categoria que divide os substantivos em duas ou três classes (masculino, feminino e neutro). Pl. 7 mercadoria; produtos para o consumo: gêneros de primeira necessidade (CEGALLA, 2008, p. 450).

Aqui podemos entender que o gênero é também algo que se é caracterizado conforme sua “espécie” classificatória, algo que também já é determinado desde o início por algo ou alguém.

Judith Butler chega à conclusão de que o gênero não é um substantivo, pois ele pode ser performativamente produzido. E afirma: “não há identidade de gênero por trás das expressões de gênero; essa identidade é performativamente constituída pelas próprias “expressões” tidas como seus resultados” (BUTLER, 2003, p. 48). Assim, percebemos que as experiências também influenciam na identidade de gênero, pois é a partir delas que os sujeitos poderão saber do que realmente gostam e o que são e querem. Butler procura mostrar que a sexualidade deve ser emancipatória.

Mediante esses estudos e observações, entendemos que a experiência é muito importante no processo de construção de identidade de gênero, assim como retratamos anteriormente. Wilson teve seu primeiro contato com o mundo feminino, a partir do vínculo que tinha com sua mãe e também com o guarda-roupa dela, bem como posteriormente com a representação que ele sempre fazia das mulheres no palco. Contudo, ele não quis ficar somente na representação feminina, ele quis se transformar em uma mulher de verdade.

Os movimentos feministas influenciaram muito os estudos de Butler sobre a sexualidade. Uma crítica significativa que surge a partir das teóricas feministas de sexualidade é a de que

[o] retorno da biologia como base de uma sexualidade ou significação específicas femininas parece desbancar a premissa feminina de que a biologia não é o destino. Porém, quer a sexualidade feminina se articule aqui num discurso da biologia por razões puramente estratégicas, quer seja de fato um retorno feminista ao essencialismo biológico, a caracterização da sexualidade radicalmente distinta da organização fálica da sexualidade continua problemática. As mulheres que não reconhecem essa sexualidade como sua, ou não compreendem sua sexualidade como parcialmente construída nos termos da economia fálica são potencialmente descartadas por essa teoria, acusadas de “identificação com o masculino” ou de “obscurantismo” (BUTLER, 2003, p. 54-55).

A teoria e a prática feministas defendem que a sexualidade é sempre construída a partir do discurso e do poder;²⁶ ser uma mulher, então, é uma construção que deve obrigatoriamente passar por um processo, talvez não tenha de fato uma origem e tampouco um fim. Assim, não é possível se tornar uma mulher por definitivo, “o gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir aparência de uma substância, de uma classe natural de ser” (BUTLER, 2003, p. 59). Nessa égide, o sexo já não é mais visto e tido como verdade absoluta e tampouco a identidade é tida como uma significação performativamente ordenada e pode ser também a proliferação parodística e o jogo subversivo dos significados do gênero.

No capítulo sobre a permuta crítica do estruturalismo, Judith Butler fala sobre o processo de identidade da noiva comparando com a do noivo. Ela afirma que desde a época do discurso estruturalista a identidade feminina/noiva é mal resolvida, pois a noiva/mulher era moeda de troca de uma família/clã para a outra, por meio do casamento, e a forma para se chegar até essa contemplação era a família dar o dote para que o casamento acontecesse. Assim, conclui-se que a noiva não possui uma identidade própria e tampouco possui uma identidade permutada; a noiva é somente o reflexo da identidade masculina. Com isso, ocorre também a diferenciação simbólica, pois as mulheres são vistas como reprodutoras da família para que o clã/nome de sua família cresça cada vez mais (aqui o sexo também é visto como argumentamos

²⁶ O poder para Butler é interpretado como as convenções culturais heterossexuais e fálicas.

anteriormente, somente para procriar). “No matrimônio, a mulher não se qualifica como uma identidade, mas somente como um termo relacional que distingue e vincula vários clãs a uma identidade patrilinear comum mais internamente diferenciada” (BUTLER, 2003, p. 68). Nessa citação, podemos perceber que a mulher é vista como inferior ao homem e que também era criada e vista pela sociedade somente como uma esposa e mãe e não como uma pessoa portadora de identidade, desejo, sexo e gênero; ela aparentemente nem sabia como construir sua identidade. As identidades masculinas eram vistas como “masculinos, patriarcais e patrilineares” (BUTLER, 2003, p. 70), esbanjavam nomes diferentes, particularizando elas mesmas no meio de uma identidade cultural masculina (que diz respeito a tudo que abrange). Mas essas mulheres carregavam um nome (sobrenome) antes do sobrenome do marido, mas mesmo assim eram passivas demais para terem uma identidade, sempre seriam reflexo, quando não do pai, do marido.

A identidade e sua devida construção a partir do reflexo é bastante discutida por Butler e encontrada de forma também peculiar nas obras literárias de grandes escritores. A “aparência ou o efeito do ser é sempre produzido pelas estruturas de significação. A ordem simbólica cria a inteligibilidade cultural por meio das posições mutuamente excludentes de ‘ter’ o Falo (a posição dos homens) e ‘ser’ o Falo²⁷ (posição paradoxal das mulheres)” (BUTLER, 2003, p. 75). Isso nos faz retornar ao pensamento de como um é dependente do outro, o quanto o homem também é dependente da mulher para estabelecer sua própria identidade nos termos da disjunção entre o ‘ser’ e o ‘ter’ e que faz menção entre a falta e a perda, que são a base para a construção da fantasia e servem para marcar o vínculo existente entre o simbólico e o real.

A mulher é quem tem o poder de refletir ou de representar a realidade da postura do sujeito masculino; assim, elas são a representação do ‘Falo’ e acabam representando como se fossem aquilo que os homens são. Então, quando dizemos que as mulheres são o ‘Falo’ é o mesmo que dizer que as mulheres são em função de um sujeito masculino que busca confirmar e aumentar sua identidade.

No que tange à performance e à (des)construção, Judith Butler afirma que a mascarada²⁸ pode ser a produção performativa de uma antologia sexual, aquilo que as mulheres demonstram de forma convincente na aparência é o ‘ser’. A mascarada também pode ser considerada a “negação de um desejo feminino, a qual pressupõe uma feminilidade ontológica anterior” (BUTLER, 2003, p. 78). Nesse sentido, a mascarada/máscara que a mulher usa é o

²⁷ Judith Butler concorda com Lacan quanto a: Ser, Ter e Falo.

²⁸ Aquilo que as mulheres são obrigadas/compelidas a representarem.

que elas se proporcionam ao participarem dos desejos masculinos, mas acabam abrindo mão de seus próprios desejos. A (des)construção imitativa leva a uma diferenciação entre “parecer” e “ser” e começam a surgir estratégias para o desmascaramento das mulheres e a luta pelo desejo feminino de libertação. Butler questiona:

É a mascarada consequência de um desejo feminino que tem de ser negado e, assim, transformado numa falta que tem todavia de se manifestar de algum modo? É a mascarada a consequência de uma negação dessa falta, no intuito de parecer o Falo? Constrói a mascarada a feminilidade como reflexo do Falo, para disfarçar possibilidades bissexuais que, de outro modo, poderiam romper a construção sem suturas da feminilidade heterossexualizada? Transforma a mascarada a agressão e o medo de represálias em sedução e flerte [...] para recalcar uma feminilidade já dada, um desejo feminino que pode estabelecer uma alteridade insubordinada ao sujeito masculino (BUTLER, 2003, p. 79).

Com isso, seria exposto o fracasso da masculinidade ou então o aparecimento da forte feminilidade e assim surgiria a formação da identidade a partir do gênero feminino. É como se estivéssemos dizendo que a independência e a identidade femininas estivessem andando e crescendo lado a lado. Algumas vezes a máscara é parte de uma estratégia para dominar e resolver algo e a partir dessa máscara (querer expor aquilo que quer ser, em vez daquilo que de fato é) pode ser considerado como a reprodução da estrutura da identidade. É notória essa visão de Butler na obra de Terron quando a personagem começa a usar a máscara feminina nos palcos e também quando brincava com seu irmão, pois Wilson era menino/homem e representava tanto nos palcos quanto nas brincadeiras papéis de mulheres e, de fato, era o que queria ser, uma mulher como sua mãe. Outro aspecto interessante é que mesmo desmemoriada Wilson/Cleópatra também afirmava querer ser uma mulher:

Quando conversei com o médico, um homem de pele acinzentada e de olhar morto a quem seria mais fácil encarar sob efeito de uma anestesia geral, preferi não revelar nada sobre os meus delírios de não enxergar meu próprio sexo. Ele questionou sobre anseios e, na hora, por mais que perscrutasse as profundezas então intocáveis de meu cérebro meio avariado, não atinei outra resposta melhor do que “eu sempre me considerei uma mulher. Esta cirurgia só vai corrigir uma falha da natureza”. (...) Em algum lugar dentro de mim, porém, eu sabia que Deus não tinha nada a ver com problemas de ordem genética ou psicológica. Afinal, ninguém podia ser mais evolucionista do que eu, que deixara as teorias pra lá e partira convictamente para a prática (TERRON, 2010, p. 181-182).

A partir dessa passagem temos a estruturação da identidade de gênero e sexual de Wilson se transformando/configurando em Cleópatra VIII.

O primeiro contato que Wilson teve com a homossexualidade, foi quando o filho de tio Egar, Agá-Agá, e ele se conheceram. Ele estava encenando uma peça no palco do Monumental Teatro Massachusetts com seu irmão William, quando o tio apontou para o filho em meio à plateia e, pronto, foi amor à primeira vista para Wilson:

A partir daquele momento em que o notara na primeira fila e que as fagulhas da tempestade o acenderam para mim, a partir dali e até os últimos instantes da representação eu atuaria como se um torcicolo tão cruel quanto o maior dentre todos os campeões olímpicos de luta greco-romana tivesse me agarrado pelo pescoço e, atraída somente para o lado de Agá-Agá emitia sua luz girando em volta de seu brilho como a libélula na órbita da lâmpada à véspera da chuva e escravizada pela gravidade como a Terra em sua atração pelo Sol, como se a partir dali o labirinto de espelhos se duplicasse e os reflexos distorcidos se repetissem, até chegar ao clímax sangrento marcado por aplausos dos espectadores azedos pelo suor provocado por aquele sóis internos que eram os holofotes, que derrotavam todos nós, sem exceção, comprimindo-nos contra o solo no qual, sem saída, pedíamos por água e éramos irremediavelmente vencidos.

Daquela vez era a realidade que se impunha, e não mais minha imaginação. Eu enfim me sentia uma mulher verdadeira e como tal atraía a atenção de um homem.

Putz.

E por instantes nem mesmo o assustador volume de ereção sob minha túnica feminina me incomodava mais (TERRON, 2010, p. 100-101).

Wilson então começa a observar Agá-Agá: era um homem alto e loiro, “parecia saído de um set de filmagem da Hollywood dos anos 40. Ele deu meio sorriso para mim e bateu duas palmas silenciosas à distância, fazendo um leve meneio com a cabeça” (TERRON, 2010, p. 137). Assim, Wilson percebeu que Agá-Agá parecia se sentir atraído por ele. Quando acabou a apresentação do duplo pelos gêmeos, segue o diálogo reproduzido abaixo:

Não vai tirar esse vestido, não? – ele disse. Minha sensação ao olhá-lo era de ver a mim mesma distorcida no labirinto de espelhos do parque de diversões.

– A peça já acabou.

– Ah, deixa eu curtir – respondi.

– Curtir o quê? A frescura que entra aí por debaixo?

– É. Me deixa. O velho tá feliz?

– Tá.

– É o que importa. Você viu o filho de tio Edgar?

– Vi.

– Já falou com ele?

– Não.

– Legal, né? Pensei que a gente nunca fosse conhecer.

- Tem cara de gostar de ir lá no Madame Satã.
- Verdade. Meio punk.
- Meio veado. Essa festa tá um porre.
- Tá nada. Aproveita.
- Vou beber.
- Isso. Vai.
- Falou (TERRON, 2010, p. 138).

A peça teatral representava o duplo, era intitulada “O ciclo do Duplo” e nessa peça Wilson se vestiu de mulher. Ele sentiu-se tão feliz de vestido que acaba decidindo não o tirar para curtir a sensação. William, para pirraçar seu irmão, decide usar no final da peça um vestido igual ao seu: “Somente quando os convidados começaram a cantar parabéns foi que percebi que William estava de volta ao meu lado. Ele usava um vestido reserva do figurino igualzinho ao meu e sorria com sarcasmo para mim. Estava completamente bêbado” (TERRON, 2010, p. 140). Aqui, parece que William mesmo bêbado começa a perceber que Wilson prefere vestidos a calças. E para ele vestir-se da mesma maneira que William era algo “que sempre provocou em mim desejos parricidas” (TERRON, 2010, p. 141), ele odiava vestir-se igual ao seu irmão e mesmo com a pirraça de William, ele continua a procurar pelo paradeiro de Agá-Agá, que se perdeu na multidão da plateia no teatro.

Enfim, ele encontra-o e decide lhe dar um pedaço do bolo e o agradecimento vem através de um sorriso e começam a caminhar e Agá-Agá diz: “O coroa diz que você tem verdadeira fissura pelo filme *Cleópatra*” (TERRON, 2010, p. 150). E então começam a conversar a respeito do filme e o prato com o bolo cai no chão e tanto Wilson quanto Agá-Agá se abaixam para pegar e as mãos se tocam e Wilson começa a sentir tesão:

Comecei a sentir dores agudas na parte inferior do saco. Assim como acontecia com o pau, eu também não conseguia mais vê-lo, apenas o sentia intumescer, intangível, no meio das pernas. Era uma bomba-relógio de espermatozoides não desejados – e igualmente invisíveis – pronta para explodir a qualquer segundo. Quando isso enfim acontecesse, eu tomaria a forma de bilhões de girinos viajando pela Via Láctea na velocidade da luz. A galáxia ficaria toda impregnada (TERRON, 2010, p. 158).

Aqui a identidade de gênero e o desejo homossexual começam a ter voz e corpo. As vestimentas começam a ser bastante importantes para a personagem, pois nesse trecho ele ainda está vestido de mulher. Assim, sabemos que a performance começa a ganhar vigor na vida de Wilson e as máscaras também continuam a ser usadas. Para Cohen, os papéis não ficam somente entre ator-personagem, existe uma enorme fragmentação de máscaras: “o performer,

enquanto atua se polariza entre os papéis de ator e a máscara da personagem. A questão é que o papel do ator também é uma máscara” (COHEN, 2007, p. 58), porém percebemos que Wilson não só usa a performance como também usa a máscara nos palcos, e essas começam a ser mantidas na realidade para que ele/a consiga ser quem de fato quer ser. Daí o uso da performance e da máscara para construir sua identidade de gênero:

Agá-Agá me abraçou e beijou minha boca. Minhas vistas de repente enxergavam tudo vermelho, da mesma cor do tecido que simultaneamente nos envolvia e ocultava numa dança desajeitada e febril. Não era possível saber se os ruídos borbulhantes que eu ouvia enquanto a língua de Agá-Agá roçava o céu de minha boca vinham da chuva ou de meu coração bombeando sangue para o corpo cavernoso de meu caralho que avultava, duas mil vezes maior, duas mil vezes ainda mais invisível, um sinal de alarme disparado na noite (TERRON, 2010, p. 158).

Aqui, Wilson sente tesão por Agá-Agá e começa a entender direito as sensações que se apoderam do seu corpo juntamente com seu amante. Começa a assumir seus desejos corporais e a sentir até mesmo seu pênis, que antes era invisível, e que também não sentia; ele continua a achá-lo invisível, porém agora ele sente o esperma jorrando da zona vazia localizada acima de sua virilha, e então sua porra cai no chão juntamente com a de Agá-Agá. Wilson sentiu-se no seu céu particular, foi a primeira vez que se apaixonou mesmo por um homem, recebeu seu primeiro beijo, contracenou com roupa de mulher, teve sua primeira ereção e ejaculou pela primeira vez, e sentiu o que era o prazer de uma mulher frente a um homem. Porém ele viu isso tudo, toda a explosão de seu tesão desaparecer quando percebeu que seu irmão William estava observando-o:

Foi só então que percebi o rosto de William nos observando em meio aos drapeados vermelhos da cortina esvoaçante. Sua expressão denunciava que ele testemunhara tudo. Assim que o percebi, fui tomada de imediato pelo arrependimento.
Meus olhos se turvaram.
Vupt.
Não vi mais nada (TERRON, 2010, p. 159).

Logo após esse testemunho de William, o Monumental Teatro Massachusetts sofre com a inundação e então tudo fica escuro para Wilson, ele já não conseguia ver mais nada, e um jato forte de água atinge seu rosto: “Um pedaço de cano foi arremessado pela pressão da

água em minha cabeça e então eu desmaiei” (TERRON, 2010, p. 162). E assim, acorda já desmemoriado no leito de um hospital:

Somente vários dias depois, na manhã seguinte à tragédia que comoveu a cidade inteira, quando eu jazia desmemoriada num leito de hospital, soube que um certo William sobrevivera ao alagamento do teatro e que eu (ou outra pessoa qualquer chamada Wilson que eu não reconhecia mais) estava sendo procurada pelo assassinato de Agá-Agá (TERRON, 2010, p. 165).

Então, percebemos que Wilson estava sendo procurado pela morte do seu amor. E que também já não tinha mais memória e então ele viu uma chance de abandonar para todo o sempre seu corpo de homem e fazê-lo morada para uma mulher. Nesse sentido, percebemos que ele, quando ainda estava em um corpo masculino, usava a máscara para representar um corpo feminino, porém ele queria que a máscara nunca mais saísse.

Na sessão anterior, abordamos que o ator/performer que está executando e fazendo algo, é o mesmo que dizer que ele está fazendo uso de sua máscara “ritual”, pois ali ele não está sendo quem de fato é no seu dia-a-dia. Contudo, vale salientar que o ator/performer “faz a si mesmo em detrimento do representar a personagem” (COHEN, 2007, p. 58). Identificamos essa abordagem teórica em diversas passagens na narrativa, quando Wilson se torna Cleópatra VIII. Uma das passagens que melhor ilustra esse pensamento é:

Considerarei nessa ocasião de reconhecimento mútuo a possibilidade de encomendar um futuro inventado com técnicas mais modernas que não envolvessem a extração de costelas ou algo parecido. 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, a Mãe do Mundo, e mais precisamente no palco do Club Palmyra, quase quarenta anos depois. É muito importante esclarecer que muita coisa aconteceu entre esses dois nascimentos, e que tudo partiu de um simples equívoco. Tudo em minha vida começou com um erro de cálculo bastante banal, algo de que não me orgulho nem um pouco. Nunca me dei bem com equações, muito menos com números elevados ao quadrado (TERRON, 2010, p. 20).

Aqui, comprovamos a transformação de Wilson homem em uma “mulher” ainda incompleta, por faltar alguns detalhes, mas enfim, mulher, já com um corpo feminino. Sabemos que antes do acidente e de Wilson perder a memória ele já tinha uma obsessão pela figura de Cleópatra. Nesse sentido, ele tinha grande vínculo com a figura de Cleópatra. Com o desenrolar

da narrativa, Wilson perde a memória e logo resolve se transformar em Cleópatra VIII, mesmo sem ter lembrado que já tinha esse desejo antes. Já com a identidade de gênero construída e na posição de narradora-morta, Cleópatra VIII ou Cleo, não há mais dúvidas, pois corpo e desejo se afirmam e se afinam como mulher.

A recusa e o desapontamento são peças fundamentais para a homossexualidade, e é a máscara que surge posteriormente:

Como leitores, contudo, nós devemos compreender que essa “recusa” flutuante está vinculada, de modo significativo, à máscara. Se toda recusa é finalmente uma lealdade para com outro laço no presente ou no passado, a recusa é ao mesmo tempo preservação. A máscara oculta assim essa perda, mas a preserva (e nega) por meio de sua ocultação. A máscara tem uma dupla função, que é a dupla função da melancolia. Ela é assumida pelo processo de incorporação, que é uma maneira de inscrever e depois usar uma identificação melancólica dentro e sobre o corpo; com efeito é a significação do corpo no molde do Outro que foi recusado. Dominada mediante apropriação, toda recusa fracassa, e o recusador se torna parte da própria identidade do recusado. A perda do objeto nunca é absoluta, porque é redistribuída numa fronteira psíquica/corporal que se expande para incorporar essa perda. Isto situa o processo da incorporação do gênero na órbita mais ampla da melancolia (BUTLER, 2003, p. 81-82).

Logo, é possível pensarmos que, mesmo homens ou mulheres heterossexuais em seu desenvolvimento demonstram claramente características marcantes do sexo oposto ao qual eles pertencem. Concordamos com a estudiosa, bem como observamos esse viés na narrativa, que é marcada pela aparição do seu duplo, a personagem William, que seria o lado “macho” de Wilson, que acabou deixando vestígios marcantes de seu sexo de origem, e que acaba sempre aparecendo para atormentá-la e fazê-la lembrar de quem ela realmente foi.

A máscara facilita a incorporação do outro em nós mesmos. Nessa perspectiva, podemos identificar William nessa afirmação, já que ele é visto como essa incorporação em diversas passagens da narrativa. Os homens homossexuais são os que mais tentam demonstrar sua “heterossexualidade” como defesa contra seu verdadeiro eu e, assim, acabam por colocar as respectivas “máscaras”. Essas máscaras são colocadas exatamente quando William vem à tona, para fazer a representação do heterossexual da relação, seja quando se masturba ou quando mostra seu lado brutamontes e agressivo.

Sabemos que o convívio social é um grande influenciador na identidade de gênero. Exemplo disso é a criança frente ao seu pai e mãe, pois a bissexualidade é atribuída, o menino (a criança) deve escolher (é o que acontece com mais frequência) o heterossexual, e a criança

já possui um medo da castração, isto é, da feminização, vinculado à homossexualidade masculina nas culturas heterossexuais.

A construção de um ego interior ideal envolve a internalização de identidades de gênero. Quando falamos em ideal do ego é para servir para edificar as identidades de gênero por meio da (re)orientação e sublimação apropriadas do desejo. Um grande exemplo disso é o desejo pelo genitor:

O genitor não só é proibido como objeto amoroso, mas é internalizado como objeto de amor proibidor ou impeditivo. Desse modo, a função proibidora do ideal do ego age para inibir ou reprimir a expressão do desejo por esse genitor, mas também funda um “espaço” interno em que o amor pode ser preservado. Haja vista pode ser “positiva” ou “negativa” a solução do dilema edípiano, a proibição do sexo oposto pode levar tanto a uma identificação com o sexo do genitor perdido como a uma recusa dessa identificação e consequentemente, a um desvio do desejo heterossexual (BUTLER, 2003, p. 98).

Nesse sentido, o ideal do ego é que determina as identificações masculina e feminina. A proibição citada é a grande perscrutadora da identidade de gênero. Assim, o incesto e a homossexualidade são devidamente possíveis. Pode existir a identificação amorosa tanto com o mesmo sexo quanto com o oposto. Para Judith Butler, a identidade de gênero parece ser a internalização de uma proibição que se torna a formação da identidade e do desejo sexual. “A melancolia da identificação de gênero que ‘responde’ ao dilema edípiano deve ser entendida, portanto, como a internalização de uma diretiz moral interna, que adquire sua estrutura e energia a partir de um tabu externamente imposto” (BUTLER, 2003, p. 99). Desse modo, o complexo edípiano determina e estipula que a criança, com a proibição, se tornará heterossexual ou homossexual, o que determinará suas identidades de gênero, seja a partir do incesto ou da homossexualidade. Em outras palavras, as predisposições são resultados de uma história de proibições sexuais que acabaram sendo impostas. A incorporação também faz parte da identificação e construção do gênero, pois os heterossexuais tiveram uma negação. Então, as crianças possuem essas duas vertentes a serem seguidas.

Sabemos que a mãe Cleópatra morreu quando Wilson e William nasceram. Então, Wilson acabou não possuindo a opção desse desejo pela genitora/mãe, mas tinha um amor e um vínculo muito forte com ela, já que o pai e o tio Edgar fazia com que esse vínculo aumentasse sempre narrando histórias que a mãe viveu e que pudessem expressar que tipo de pessoa ela era.

Nossos estudos afirmam que ninguém nasce com um gênero, ele é construído. Quando falamos de travestimento/travestis, o que acontece? Para Butler, o travesti subverte de forma inteira a diferença entre os espaços psíquicos interno e também a área externa e talvez fuja completamente de uma verdadeira identidade de gênero, pois os travestis alegam que sua aparência externa é feminina/mulher, mas que a interna (o corpo) é masculina. Wilson, com e sem memória, passa pelo processo de travestimento, pois antes de passar pela cirurgia para a redesignação sexual se travestia e tentava imitar uma mulher na forma de andar, de se comportar; também leu inúmeros livros para melhor adaptação. A própria personagem se caracteriza como “uma atriz transexual e meio amnésica” (TERRON, 2010, p. 212). Em uma de suas escritas no diário, Cleo afirma que aproveitou para fazer um passeio e também um teste para saber como se saía como mulher:

5 de novembro de 1986

Agora percebo que esse passeio funcionou como uma espécie de teste pessoal para mim. Usei roupas discretas ao sair, reservando o meu vestido de Cleópatra pra outras ocasiões. E ninguém na rua estranhou ao me ver.

No início, caminhei como se estivesse recém-saída de uma piscina de cimento, cintura dura, pernas pesadas, seguindo meio capenga uma linha invisível na calçada que só eu via. Depois, quando reconheci alguns olhares de pura admiração, relaxei um pouco.

Só não fiquei totalmente tranquila porque, somente depois de rebolar toda entusiasmada por vinte quarteirões, descobri que não fazia ideia do meu rumo (TERRON, 2010, p. 125).

Inicialmente Wilson/Cleo também começou a ter certo receio de fazer a cirurgia e se arrepender. Então, começou a conversar com suas amigas travestis para que elas conseguissem descobrir o que ela era: “Nós conversamos um pouco e eles me fizeram perguntas, mas não chegaram a entender o que eu sou” (TERRON, 2010, p. 127). Na verdade, nem mesmo a Cleo/Wilson tinha certeza de quem era e o que era na realidade. Nesse sentido, com o desenrolar da narrativa podemos perceber que a certeza da troca de sexo (da cirurgia) apareceu, e Cleo começou então a trabalhar no salão das travestis para a realização desse procedimento que acabara de se transformar em um sonho. Ela percebeu que os travestis daquele salão eram prostitutas e ela não queria se transformar em uma delas também; queria ser diferente, queria de fato ser uma mulher de verdade e não uma imitação sem sucesso de uma.

Sabemos que a noção de uma identidade real/original ou inicial do gênero é vista como uma imitação engraçada nas práticas culturais do travestimento. Na teoria feminista, essas identidades engraçadas são vistas como algo degradante/baixo das mulheres. No que diz respeito à imitação e ao original, temos algo mais complexo. Assim, os sentidos e significados originais atribuídos aos gêneros e às experiências adquiridas posteriormente do gênero podem ser repensadas. No que diz respeito à representação desse “baixo das mulheres”, identificamos esse pensamento de Butler quando Cleo aborda os travestis do salão e também como são brutalizados frente às mulheres que deveriam ser mais meigas e gentis e ele decide que definitivamente não quer ser um travesti como seus amigos do salão:

Ao contrário de mim, aqueles travestis são arremedos de mulheres. As suas peles são marcadas pela pobreza. Os seus pés tristes não disfarçam a sua masculinidade, e as unhas são cascos besuntados de esmalte vermelho. Todos sem exceção parecem ter sofrido muito na vida. Vê-los não me faz nada bem. Eram pedreiros maquiados, usando minissaias.

No caminho de volta, ao perceber o interesse dos senhores que regressavam do trabalho por mim, perguntei-me se eu também seria uma aberração feito aqueles travestis. Olhei pros meus pés delicados e as minhas mãos sem calos. Verifiquei cada centímetro quadrado de pele pra localizar marcas de maus-tratos e não as encontrei. (...) Não sou um homem vestido de mulher. Não sou um pedreiro (TERRON, 2010, p. 127-128).

Assim, a certeza se instaurou em Cleo de que ela de fato era uma mulher e não um homem como os travestis que se fantasiavam ou se travestiam somente de mulher. Ela era diferente, era uma mulher delicada.

Quando um travesti faz uma apresentação/representação, isso envolve performance; performer/performista e o gênero que está sendo representado/performado. Mas vale ressaltar que estamos diante de três aspectos cruciais do gênero: sexo anatômico, identidade de gênero e performance de gênero:

Se a anatomia do performista já é distinta de seu gênero, e se os dois se distinguem do gênero da performance, então a performance sugere uma dissonância não só entre sexo e performance, mas entre sexo e gênero, e entre gênero e performance. Por mais que crie uma imagem unificada da “mulher” (ao que seus críticos se opõem frequentemente), o travesti também revela a distinção dos aspectos da experiência do gênero que são falsamente naturalizados como uma unidade através da ficção reguladora da coerência heterossexual (BUTLER, 2003, p. 196).

Quando imita o gênero, a *drag* revela de forma implícita a estrutura imitativa do próprio gênero. Parte da satisfação e do prazer da performance feita pela travesti está no reconhecimento que a plateia terá de sua representação/apresentação. A imitação aqui é dada como sem origem, pois estamos falando de imitação de um gênero de forma parodística. O gênero não pode ser construído como uma identidade fixa, o gênero é uma identidade construída com o tempo. E a aparência é uma identidade construída, “uma realização performativa em que a plateia social mundana, incluindo os próprios atores, passa a acreditar, exercendo-a sob a forma de uma crença” (BUTLER, 2003, p. 200).

Segundo Lauretis, “a construção do gênero ocorre hoje através das várias tecnologias do gênero (p. ex., o cinema)” (LAURETIS, 1994, p. 228). Nesse contexto, conseguimos ver que essa visão justifica de forma satisfatória a construção da identidade do gênero a partir das atrizes de cinema, pois Terron enfatiza sempre as atrizes do cinema e a influência que elas tinham na sua personagem principal. Contudo, é importante destacar que a feminilidade é também pura representação, “um posicionamento dentro do modelo fático de desejo e significação; não se trata de uma modalidade ou de uma qualidade de mulher” (LAURETIS, 1994, p. 230), conforme registra a personagem em seu diário:

20 de abril de 1986

Assisti a tantos filmes de Tahia Carioca nos últimos dias a ponto de sonhar que eu era ela. Talvez seja efeito dos hormônios, mas nunca me senti tão feminina quanto nas noites que sonhei ser Tahia (TERRON, 2010, p. 121).

Cleo começa então seu projeto de ser uma mulher egípcia ideal e costura sua identidade pelo viés de Cleópatra e também de Tahia Carioca, confirmando assim a influência que as Divas do Cinema possuem no que tange à representação de gênero, bem como a construção dessa identidade de gênero a partir da suposição da construção e da representação performática. Ela sempre treinava essas representações com base em repetições.

A base da identidade de gênero é a repetição estilizada de muitos atos com o passar do tempo; é a corporificação do tempo com marcas de gênero na tentativa de aproximar-se do ideal; por isso, a performance é bastante importante nesse aspecto. “É precisamente nas relações arbitrárias entre esses atos que se encontram as possibilidades de transformação do gênero” (BUTLER, 2003, p. 200). Contudo, as características do gênero não são expressivas, mas sim performáticas, acabando por constituírem de forma efetiva a identidade que estão revelando e expressando. Para Judith Butler, é preciso sabermos diferenciar a expressão da

performatividade, pois, se os atos do gênero e as maneiras pelas quais o corpo mostra ou produz “sua significação cultural, são performativos, então não há identidade preexistente pela qual um ato ou atributo possa ser medido; não haveria atos de gênero verdadeiros ou falsos, reais ou distorcidos” (BUTLER, 2003, p. 201), o que acabaria por estereotipar uma identidade de gênero verdadeira e se daria como uma ficção reguladora. Quando falamos que a identidade de gênero é criada a partir de performances, estamos falando de performances sociais contínuas, em que o performer sempre está atuando em seu convívio social, onde ele está sendo quem quer ser para sua plateia e vida.

De acordo com essa descrição, percebemos na obra as afirmações da estudiosa Judith Butler quando as travestis e também Wilson, antes e depois da mudança de sexo, tentam imitar e se transformar nas divas do cinema, começando por usar essas personas como inspiração e ideal de transformação feminina. Quando os projetos de travestis chegavam ao salão, logo Cleo dava-lhes o nome de uma das estrelas do cinema de Hollywood e também fazia com que elas chegassem até mesmo a parecer com essas divas do cinema após a transformação.

Teresa de Lauretis em “A tecnologia do Gênero” afirma que a mídia e o Cinema são grandes influenciadores do gênero desde os estudos de Foucault em a *História da sexualidade* na França. As teóricas feministas vinham estudando sobre a sexualização das estrelas do cinema em alguns filmes que constroem a mulher como imagem:

Como objeto do olhar voyeurista do espectador; e vinham desenvolvendo não só uma descrição, mas também uma crítica dos discursos psicossocial, estético e filosófico, subjacentes à representação do corpo feminino como *locus* primário da sexualidade e do prazer visual. A compreensão do cinema como uma tecnologia social, como “aparelho cinemático”, se desenvolveu na teoria do filme paralela a, mas independentemente, de Foucault; pelo contrário como sugere a palavra aparelho, (...). Não há quase dúvida, de qualquer modo, de que o cinema – o aparelho cinematográfico – é uma tecnologia do gênero (...) (LAURETIS, 1994, p. 221).

A concepção de Lauretis, com relação à teoria do aparelho cinematográfico, vem para responder a algumas questões acerca do gênero: a primeira delas é que a construção do gênero sofre influência do Cinema e a segunda é como essa influência é administrada por cada um. Nessa égide, a plateia começa a ter força e como a mensagem é passada também, já que a maneira com que cada pessoa é interpelada pelo filme está intrinsecamente relacionada ao gênero do expectador/plateia. E não poderia ser diferente com a personagem de Terron. As divas do cinema, além de influenciá-la na transformação dos travestis, desde o início também influenciaram-na na construção de sua identidade de gênero:

Foi bem difícil achar lacunas na sua programação para ver a filmografia completa de Liz Taylor que recolhi das estantes. Mesmo assim, consegui assistir quase todas as fitas, e a minha identificação com ela aumentou ainda mais depois da Leslie Lynnton Benedict de Assim caminha a humanidade e a Maggie de Gata em teto de zinco quente. Mas nenhuma delas se compara a Cleópatra, claro. Pra começar, Leslie e Maggie, com o instinto mamífero de uma e a excitabilidade demasiado nervosa de outra, não representam a totalidade do espírito feminino no que se refere à frieza e à capacidade de vingança, como presentes em Cleópatra (TERRON, 2010, p. 118).

Cleo idolatra tanto a Cleópatra interpretada por Elizabeth Taylor, que a considera sua santa protetora. E também faz referência a outras divas do cinema que conseguem tranquilizá-la em seus dias obscuros: “São fotos meio desbotadas de Rita Hayworth, Marilyn Monroe e Ava Gardner. Entre elas, há um pôster enorme de Liz Taylor vestida de Cleópatra (...). A única coisa que acrescenta cor aos meus dias cinzentos é poder olhar pro seu vestido de rainha” (TERRON, 2010, p. 130). Temos como confirmação acerca dos estudos de Lauretis nas passagens supracitadas sobre a influência que as divas do cinema exercem na personagem, porém é importante ressaltarmos que Cleópatra é a que mais exerce esse poder, talvez pelo fato de sua mãe também ter tido o nome Cleópatra; isso faz com que ela chame mais a atenção de Wilson/Cleo/Cleópatra VIII.

Em *Travesti*: a invenção do feminino, Hélio R. S. Silva vem retratar a realidade vivida pelos travestis. Utilizando como pesquisa de campo a Lapa e o Prado Júnior (bairros do Rio de Janeiro) para a sua pesquisa, usou vivências desses travestis e suas reflexões sobre a questão do gênero e a dificuldade que esses travestis encontraram para assumirem a homossexualidade e suas devidas identidades.

Em muitas de suas conversas com os travestis era possível diagnosticar que elas possuem a impressão que transmitem uma agressão à mulher²⁹ e também à sociedade, pois a sociedade impõe que elas não são de fato mulheres, são homossexuais somente. Mesmo depois de muitas delas terem passado por cirurgias plásticas para conseguissem ter a sensação de se sentirem mais mulheres e satisfeitas com o seu próprio corpo, elas quase sempre se sentem da seguinte forma: “O sacrifício purifica o projeto. Faz esquecer que não existe operação para mudança de sexo (...) essas pessoas são simplesmente castradas” (SILVA, 1993, p. 159). Então, esses travestis estariam somente vestindo um gênero? Na verdade esse gênero também não é

²⁹ Como dissemos anteriormente, algo degradante e baixo das mulheres, o que os estudos de Butler também abordam.

determinado somente por aquilo que estamos vendo (o corpo), pois, mesmo com o avanço e processo da medicina com as cirurgias plásticas e a facilidade de se tomar hormônios, estaria perdendo a feminilidade pura? (Aquela mulher que já nasce mulher?). Acreditamos que esse feminino do travestimento não é um feminino falso e tampouco laboratorial (feito em laboratório); esse gênero e a sua respectiva identidade foi construída a partir da corporificação, do emocional, do fisiológico e do performático. Elas gostam e querem se sentir desejadas como mulheres e fazem de tudo para que isso se torne real, vestindo-se como mulheres e agindo como tal; se submetem a procedimentos cirúrgicos para tentarem se sentir ainda mais mulheres. A identidade de gênero dessas travestis foi e é construída a partir do convívio social e também por não conseguirem se submeter ao corpo naturalizado. A busca incessante pela valorização e reconhecimento do feminino a partir do travestimento é, segundo Hélio Silva,

[c]omo se tivéssemos, de um lado, masculino e feminino naturalizados e, de outro, o “feminino” laboratorial. Evidentemente, isto se complica se considerarmos que, ao contrário da distinção macho-fêmea, o par homem-mulher já pressupõe uma construção social [...] esse feminino não é uma ilusão. É apenas um outro FEMININO, uma outra possibilidade do FEMININO (SILVA, 1993, p. 162).

Contudo, mesmo em se tratando de outro feminino, percebemos que na obra tanto os travestis quanto Cleópatra VIII querem se sentir como o feminino natural, com estrias, menstruação, celulite e outros, é um outro feminino, querendo ser único.

Essas nuances das teorias abarcadas assinalam a presença do convívio social para com a identidade de gênero. E de certa maneira nos levam a refletir como tais “elementos” são fundamentais e se impregnam na construção e na (des)construção da identidade bem como também o sexo, o desejo e a performance são influenciadores diretos. Para Judith Butler, tais circunstâncias começam a se configurar desde a infância, é o mesmo que dizermos que as “lembranças” da infância são a parte fundamental para a determinação do gênero. Aspectos esses das lembranças que também abordamos no capítulo I, usando como fundamentação teórica Anthony Giddens.

Enfim, percebemos que cada teórico tem seu ponto de vista. Para Judith Butler, o gênero é uma peculiaridade da pessoa, é visto como uma interação entre o aspecto social e o cultural. E a questão da identidade de gênero é ainda na contemporaneidade algo muito discutido, pelo fato de estarmos falando de uma sociedade cuja crise identitária é alarmante. Mas chegamos à conclusão de que, para a teórica, o gênero é performativamente construído.

Isso se dá principalmente a partir das experiências vivenciadas. E assim se formam as identidades de gênero. Para Hélio Silva, mesmo que se forme uma nova identidade de gênero, a mudança de sexo é algo laboratorial, pois não é o feminino natural, mas um outro tipo de feminino.

Percebemos que em *Do fundo do poço se vê a lua*, de Joca Reiners Terron, essas vertentes tanto no âmbito psicológico quanto da experiência, tanto da imitação quanto do feminino olhado por outro ângulo. Não só a personagem principal, mas também as demais personagens são bastante influenciadas pelo convívio social; pelo vínculo a partir do genitor; e por fim, pela mídia e cinema, os quais funcionam como tecnologias produtoras do gênero.

Até aqui, assinalamos como o gênero é um importante componente para compreendermos a multiplicidade de alternativas que encontramos afixadas na construção da identidade de gênero, arquitetada a partir da performance e também na influência que ela sofreu de outros meios, como a mídia de um modo geral. É o que sugerem muitas partes da narrativa em estudo, que reporta à busca incessante da protagonista Wilson por sua identidade, percorrendo e passando por mudanças drásticas e fundamentais ao longo de seu relato.

2.4 Nas máscaras de um corpo duplicado

Nesta sessão abordaremos a questão do duplo na narrativa, enfatizando não só a personagem principal, Wilson, como também o pai, tio Edgar, entre outros. Portanto, utilizaremos como fundamentação teórica para justificarmos a presença do duplo nas personagens os estudos de Clément Rosset em *O real e seu duplo*. Faremos ainda uma análise comparativa com o conto “William Wilson”, de Edgar Allan Poe.

Nos estudos de Clément Rosset, ele afirma que a origem do duplo é “a recusa do real” (ROSSET, 1999, p. 09). É o mesmo que dizermos que o duplo significa a não aceitação da verdade. Para Edgar Allan Poe, o duplo vem para mostrar a imagem de quem se nega a ser. Na obra de Terron ocorre essa recusa do real, no que tange à personagem Wilson, que, ao não aceitar seu sexo “natural”, inventa outra versão do seu eu, no caso, seu duplo, William, que é a sua versão masculina.

Outro aspecto que merece destaque sobre o duplo é o fato de que,

[s]e 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 nem sim nem não à coisa percebida, ou melhor, diz a ela ao mesmo tempo sim e não (ROSSET, 1999, p. 13).

Nesse contexto, essa teoria se justifica quando Wilson começa a expulsar e não aceitar seu corpo, expondo uma luta entre o real e seu duplo e essa luta inclui assassinato, gênero, sexo, os quais representam a oposição um do outro quando se trata da personagem Wilson e William e atribuem características quase iguais quando aborda o pai e o professor Langevin. Observemos a passagem abaixo:

9 de abril de 1986

Venho tendo sonhos esquisitos. Neles, apareço vestida como Cleópatra e passeando por palácios azuis e dourados semelhantes àqueles do filme. Em outros sonhos estou num palco e a plateia bate palmas. Ao meu lado, caminha um Marco Antônio que nada tem a ver com Richard Burton, muito pelo contrário, pois é em tudo idêntico ao do meu visitante desconhecido do hospital.

E então nós dois, eu mesma junto de um outro eu mesmo masculino e desconhecido que é a minha cara, caminhamos lado a lado e de mãos dadas até o final do sonho e o começo do dia (TERRON, 2010, p. 119).

Nesse trecho o próprio Wilson começa a se confundir com seus pensamentos e sonhos. E faz com que os próprios personagens da narrativa participem desses seus “delírios” mentais, pois Wilson, quando se encontrara desmemoriado no hospital, teve conhecimento de um visitante inesperado a partir de Omar, que afirmou que recebera uma visita e quando foi questionado sobre quem esse visitante seria, saiu correndo. O visitante era, supostamente, o duplo da personagem desmemoriada. Destaca-se na narrativa o jogo com o duplo, e a utilização dessa questão para a produção e construção de uma identidade de gênero.

Wilson e William sempre andaram juntos, desde o início da narrativa e também na própria obra o/a narrador/a deixa claro sobre a personalidade múltipla existente em sua família: “A morte anônima de nossa mãe depois do parto; a infância isolada no centro de uma megalópole cinzenta perdida no fim do mundo; a solidão duplicada pela personalidade múltipla e ao mesmo tempo ausente de nosso pai” (TERRON, 2010, p. 17). Nesse sentido, conseguimos identificar o quanto Wilson também é influenciado pelo pai, no que tange à questão do duplo e à sua significação. No capítulo I desta dissertação foi abordada a influência que os pais exercem na criança; destacamos a situação da mãe para a construção da identidade e agora é necessário destacarmos o quanto o pai é influenciador na questão do duplo, pois em diversas passagens da

obra o narrador demonstra de forma objetiva como o pai é obcecado pela questão do duplo e como ele faz uso de seu próprio filho para expor e também explorar esse universo.

O próprio Wilson algumas vezes consegue afirmar que William não passa de uma sombra:

Depois de tudo isso acontecer, veio nossa longa separação e minha perda completa de tudo, tantos anos distante daquele que era minha sombra sobre a Terra. E o isolamento dele, William, desorientado pela loucura de nosso pai e por sua morte, até que a morte aparecesse de novo e mais uma vez e pronto – sempre ela, a morte. Aqui, antes e depois. O futuro é uma ficção que alimentamos ao longo de nossas vidas, algo para nos manter distraídos. Nos sonhos de William, porém, dizer o futuro equivale a dizer a morte (TERRON, 2010, p. 17-18).

Aqui, temos a visão da influência que os pais exercem sobre as crianças, bem como também a ilusão na qual Wilson se encontra desde a infância e também a partir da criação que o pai deu para ele. Narrador/defunto-Wilson-Cleo-Cleópatra-William eram a mesma pessoa e desde antes do nascimento de Wilson e seu duplo, o pai já tinha uma obsessão pela questão do duplo. Na obra, Terron faz referência a uma crença alemã, o *doppelganger*, que significa a cópia do ser humano que vaga pelo mundo. E afirma que se nos depararmos com nosso duplo, encontraremos também a perdição. E assim, o/a próprio/a narrador/a-personagem-defunto/a afirma sua condição de perdido/a já que encontrou seu duplo desde o início quando, após o nascimento, abriu os olhos e se deparou com William. Contudo, Wilson afirma que a partir daí resolveu não aceitar sua sina genética “de ser duas pessoas com um só corpo ou uma só pessoa com dois corpos idênticos” (TERRON, 2010, p. 19-20). Conseguimos ter a visão de Clemént Rosset nessa passagem também, já que a própria narrativa dá vestígios da existência do duplo, mesmo considerando a possibilidade de que Terron tentou deixar explícita essa questão de forma a confundir os leitores despercebidos sobre o fato de os gêmeos serem na verdade duplos.

Clemént Rosset retrata também o problema do eu iludido frente ao duplo “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” (ROSSET, 1999, p. 14). Em nosso objeto de estudos, Terron arquiteta um viés psicológico bastante envolvente, a partir da situação em que Wilson se desloca e faz o desdobramento psicológico de forma tão interessante que, logo na primeira leitura, é possível passar despercebido que não se trata de uma questão de duplo, mas sim de uma relação entre irmãos gêmeos e com características voltadas para o extremo oposto e faz um jogo narrativo

entre o duplo, o narrador, o personagem e a construção de sua identidade, com uma riqueza de detalhes extremamente importante para a análise crucial desses aspectos. Esse é percebido na obra na seguinte passagem:

Wilson.

Era assim que eu me chamava em minha primeira encarnação. Não vejo o menor problema ao me nomear hoje em dia dessa forma, na terceira pessoa. Talvez soe um pouco esquizofrênico, mas éramos William e Wilson, mesmo quando ainda não tínhamos nome algum e nossa mãe conversava conosco usando aquelas expressões que as mães usam quando atravessam o estágio meio bêbado que é o final da gravidez. “Filhinhos”, ela dizia baixinho, alisando sua barriga enorme, ou então “queridinhos” e “meus amorecos” ou “meu nenéns”, sempre num tom manso e apaziguador, falando para dentro de si mesma e para ninguém ao mesmo tempo e com uma grande profusão de diminutivos que iam diminuindo e diminuindo e diminuindo. Até sumirem (TERRON, 2010, p. 34-35).

Wilson-narrador/a articula as palavras de todos as outras personagens secundárias para passar a impressão de que de fato existe um irmão seu e gêmeo. Tanto os pais quanto tio Edgar e os demais fazem referência aos gêmeos e à sua aparência quase igual para tentar abordar e concretizar essa impressão frente aos leitores. A própria personagem também fala sobre soar um pouco esquizofrênico se nomear em terceira pessoa, como em diversas outras passagens da obra conseguimos visualizar essa característica.

O jogo que Terron faz com Wilson e a questão do duplo é melhor retratado quando inicialmente, na narrativa, às vésperas do acidente no teatro, ao narrar sobre a relação sexual envolvendo Agá-Agá conseguimos entender que foi um ato executado entre Agá-Agá e Wilson. Porém, no decorrer da narrativa, e chegando já às páginas finais, o/a narrador/a conta a mesma história a partir de memórias/lembranças afirmando que quem transou com Agá-Agá foi William e não Wilson:

Enquanto isso, os corpos de William e de Agá-Agá são arrastados pela força das águas e das lembranças como se ambas fossem um só elemento. Eles flutuam no Monumental Teatro Massachusetts submerso e o vestido de Cleópatra usado por William descola-se vagarosamente de Agá-Agá. De repente, ele se torna apenas o cadáver que deixa atrás de si um fio rubro de sangue que se dilui na água enquanto ascende até a superfície (TERRON, 2010, p. 270).

Assim, é seu duplo que transa com Agá-Agá no dia do acidente no teatro e não seu eu real. Porém, anteriormente na narrativa quem transa com Agá-Agá é Wilson:

Conseguindo nos desvencilhar do novelo das cortinas, caímos para dentro da coxia e Agá-Agá, rodopiando meu corpo de maneira hábil, baixou suas calças brancas de linho e me depositou de bruços no piso. Num só instante, logo depois de sentir uma dor que me invadiu ser substituída por aquela sensação de completude, de clique da última peça de quebra cabeças sendo encaixada e do som de uma porta que se abria logo atrás de nós ao mesmo tempo que nossas pelves dançavam à frente, ele me preenchia e cravava os dentes em minha nuca e segurava meu pau invisível com força, estrangulando-o em todos os sentidos possíveis. Só então, vendo seu corpo descolar do meu, ao olhar para baixo por alguns breves instantes, pude enxergar um vulto entre as pernas que se afastava de mim para que eu nunca mais o visse. Aquela sombra que diminuía de tamanho enquanto esmaecia foi o único indício da real existência de meu pau durante toda a adolescência (TERRON, 2010, p. 158).

Nesse sentido, é possível afirmarmos que ambas as citações falam sobre o ato sexual que Wilson e também William tiveram com a personagem Agá-Agá; porém, até o/a próprio/a narrador/a aparentemente começa a confundir a questão do duplo. Com esse aspecto em evidência, podemos concluir que a questão do duplo também é peça fundamental no processo de construção da identidade de gênero da personagem Wilson, pois aparenta não saber quem de fato fez sexo com Agá-Agá, se Wilson ou seu duplo, William. Assim, Rosset tinha razão em dizer que algumas vezes o próprio real se confunde com o duplo, o que o torna um caminho da perdição de sua condição mental.

A ilusão é interligada com a duplicação, o duplo. Nessa égide, Wilson é vinculado a William e não sofre por essa crise identitária; ele sofre ao ver que é diferente de seu duplo. É como se ele fosse ele mesmo e outro. Rosset nos diz que pode existir a duplicação do acontecimento quando estamos nos referindo à questão do duplo voltado para personagens literários. Wilson e William são uma e a mesma coisa. Contudo, Wilson fazia as coisas por si próprio e não para o outro, para a construção de sua própria identidade e não a de William. Para ele, a exata definição do duplo seria: “Nada distingue, na realidade, este outro acontecimento do acontecimento real, exceto essa concepção confusa segundo a qual ele seria, ao mesmo tempo, o mesmo e um outro, o que é a exata definição do duplo” (ROSSET, 1999, p. 23). A partir dessa afirmação teórica é que conseguimos melhor interpretar e também afirmar o que foi dito anteriormente nesta sessão, em que Wilson começa a confundir os autores do ato sexual com Agá-Agá, ele já começa a confundir seu real com seu duplo, mas no fim é um só. Wilson, então, tinha consciência de que Wilson e William eram uma única pessoa, ele próprio.

Toda duplicação propõe uma cópia e um original. Na obra de Terron, o original é Wilson e a cópia William. Essa teoria é provada quando Cleópatra, ao enviar um cartão postal

para seu duplo, William, sentiu uma angústia muito grande, pois ao colocar um endereço que vinha de seu passado e que nem ao menos sabia se existia e “da mesma forma, escrever a um irmão que eu não sabia se vivia ou mesmo existia era um ato sem sentido, como se a mensagem que escrevera com punho trêmulo e sem assinatura fosse endereçada a uma versão anterior de mim” (TERRON, 2010, p. 259). Era como se ele assumisse que existia outro eu antes do atual, uma outra versão dele deslocado para William, que seria a primeira versão de quem ele era ou deveria ser e abandonou: “No fundo eu reunia esperanças de que aquele eu do passado pudesse compreender suas aflições futuras e, quem sabe, assinar ao final da mensagem seu verdadeiro nome, meu nome secreto. O nosso duplo nome com inicial W. (TERRON, 2010, p. 259). Sabemos que o duplo ajuda na construção da identidade de Wilson até a sua transformação em Cleópatra, mas é importante salientarmos também que a máscara é peça fundamental na questão do duplo, assim como foi para a performance identitária.

A peça do duplo que Wilson e William interpretaram era do ciclo do duplo e tratava de trocas de identidades. Desde então começou a familiarização com as máscaras e juntamente com a questão do duplo sendo representado a partir de uma performance. A peça abordava também algumas coincidências sexuais, em que um era extremamente violento e o outro não. Essa questão da violência sexual não pré-existe entre Wilson e William; o mais retratado quanto à questão do duplo é o fato de ele tentar manipular a construção da identidade de gênero de Wilson.

William observa o passaporte de Cleópatra/Wilson e repara de forma brusca o retrato desse passaporte e “de repente ele não se reconhece mais em mim. Apenas os sonhos de infância podem se realizar, William. Aqui está Cleópatra, quando chegará Billy the Kid?” (TERRON, 2010, p. 70). Aqui, podemos perceber que o duplo já não consegue ver vestígios do Real; assim, é possível afirmarmos que quando o duplo assume, Wilson ou Cleópatra, o real desaparece até que seja invocado novamente. No início da narrativa, percebemos que por inúmeras vezes Wilson se escondia de William, porém, no decorrer dela, Wilson/Cleópatra queria mesmo era que seu duplo a encontrasse e fizesse o que fosse necessário para virarem um só. Ou ele em si mesmo.

Existem outros personagens que são duplicados ou possuem um duplo na narrativa; um exemplo seria o professor Langevin e o pai de Wilson. A narradora-personagem confundia seu pai com o duplo, o professor. Ambos ajudavam-no com a disciplina de física. O professor era quem fazia parte de sua ilusão/confusão psicológica: “Às vezes eu sonhava de olhos arregalados e nesses sonhos aparecia o professor Langevin em seu guarda-pó tão branquinho quanto as nuvens (...). Ele me dizia que seu enunciado de física não havia sido criado para

resolver problemas tão levianos quanto o meu” (TERRON, 2010, p. 22-23). Aqui, quem o ajudava com a física era o professor, mas por várias passagens da narrativa afirma que era o próprio pai quem dava as aulas de física tanto para ele quanto para William: “Quanta bobagem, tudo aquilo. Nunca prestei muita atenção às aulas de física dadas por papai, que também não era lá grande entendido do assunto” (TERRON, 2010, p. 23). Ambas as citações vem para comprovar que o professor e o pai podem ser a mesma pessoa. A questão do duplo era bastante trabalhada pelo pai através da performance e do teatro, e isso parece ter se perpetuado no filho, que nutre grande fascínio por esse tipo de ilusão psicológica e passa toda a obra lidando com a questão do eu real e do falso:

A verdade é que nosso pai dedicava-se ao assunto dos duplos desde muito antes de meu irmão e eu nascermos. Parecia existir alguma intervenção do acaso naquilo tudo. De um jeito inexplicável, ao engravidar mamãe ele parecia ter engendrado a existência de atores para a dramaturgia que ele ansiava, e a perfeição existente naquelas circunstâncias lhe dava a ilusão de ser o Cara (TERRON, 2010, p. 77).

Rosset argumenta que não é possível escapar da realidade e do destino que foi traçado para se percorrer. Nesse sentido, o destino de Wilson foi o mesmo desde o início: morrer no fundo do poço e olhando para a Lua. Este seria seu final trágico: morrer assassinado/a por pessoas próximas a ele/s (Wilson e William).

Nas últimas páginas do romance de Terron, Wilson quebra as expectativas e se apresenta ao mesmo tempo em que confunde seu eu real com a proteção que seu duplo faz de si quando está sendo estuprado/a e à beira da morte. William esfaqueia o peito de Hosni para defender Cleópatra (sua irmã gêmea). Essa passagem do texto justifica a teoria de Rosset, segundo a qual “o duplo que o sujeito imagina seria um duplo imortal, encarregado de colocar o sujeito a salvo de sua própria morte” (ROSSET, 199, p. 77). Assim, a teoria de que “pouco importa que (...) este real e este Real sejam apenas um só; ao contrário: esta duplicação rigorosa cujo fim é fazer coincidir, em um acontecimento único, [é] a surpresa e a satisfação da expectativa” (ROSSET, 1999, p. 64).

Para o teórico,

O único duplicado não é mais um objeto ou acontecimento qualquer do mundo exterior, mas sim um homem, quer dizer, o sujeito, o próprio eu. Este caso particular da duplicação do único constitui o conjunto dos fenômenos chamados de desdobramento de personalidade, e deu origem a inúmeras obras literárias, como também a inúmeros comentários de ordem filosófica,

psicológica e, sobretudo, psicopatológica, já que o desdobramento de personalidade define também a estrutura fundamental das mais graves demências, tal como a esquizofrenia (ROSSET, 1999, p. 74).

A esquizofrenia é uma doença que aborda a questão do duplo, além de outros aspectos, é claro. A pessoa começa a viver e a acreditar ser real sua personalidade dupla, e esse aspecto é visto também na obra, pois até mesmo Wilson fala sobre a esquizofrenia que existe em seu pai e essa esquizofrenia engloba também crimes praticados por ele e seu duplo, William. A obra chega ao final narrando o estupro coletivo que Cleópatra-Wilson sofre após sua transformação em mulher. Os envolvidos são homens com quem ele/a teve contato como Hosni, Omar, Hassan, Ziad e Emil. Outro detalhe bastante interessante na obra é o fato de que, já no final da narrativa, parece que Wilson/Cleópatra/William também iniciarão uma nova vida após a morte, como se lê a seguir:

Nunca mais William e Wilson.
É tudo tão inútil.
Para sempre William e Wilson.
Cleópatra XIX desce do trem na estação de Abu Simbel e toma um taxi até a fronteira com o Sudão.
Na estação, ainda em tempo de alcançar o último ônibus para Cartum, ela se apresenta ao primeiro guia que exibe uma placa à espera de outra passageira, uma desconhecida qualquer.
Acompanhada do guia, Cleópatra entra no carro e é seguida por sua sombra. Então a porta se fecha. Isso me conforta, afinal o mundo visível é um traço do mundo invisível e o primeiro segue a este último como a uma sombra. Isso, ao menos, é o que costumam dizer no Cairo.
Eu atendo aos pedidos de silêncio da Lua e das estrelas e peço a elas que também conversem baixinho para não me acordar.
Eu fecho meus olhos.
Eu calo minha boca (TERRON, 2010, p. 279).

Quando o autor diz “É seguida” pela sua sombra, quer dizer que William ainda a segue mesmo depois de ter chegado ao fim dessa ilusão narrada no Cairo, para iniciar-se uma nova aventura também com a presença do duplo; uma nova história se inicia. É como se o livro e a história de Terron não tivesse fim e continuasse com novos personagens e em novos lugares.

Na obra também conseguimos ver vestígios do conto “William Wilson”, de Edgar Allan Poe. É como se Terron tivesse elaborado talvez uma continuação ou até mesmo um paralelo desse conto com detalhes mais minuciosos. Talvez Terron quisesse resgatar o duplo de Edgar Poe.

O conto “William Wilson”, de Edgar Allan Poe, narra a trajetória da personagem principal e um colega de escola cujas características físicas eram iguais, porém no que diz respeito à inteligência, era como a personagem de Terron, ele possuía mais nível intelectual do que seu duplo propriamente dito. O conto ocorre inicialmente na Inglaterra, perpassando por outros lugares como Roma, Paris, Nápoles e até mesmo no Cairo (onde a narrativa de Terron ganha seu desenvolvimento maior).

A personagem de Poe parece não saber de onde surge seu homônimo; só sabe que surgiu na escola e que todos, excluindo ele próprio, acreditavam que ambos eram irmãos. Mas ele não aceitava seu nome e o odiava ainda mais. Outro aspecto acerca do conto é que a personagem principal também começa a confundi-lo como seu duplo, assim como acontece em algumas passagens da obra de Terron. O duplo é peça fundamental no conto, já que existe uma disputa desde o início entre o real e seu duplo e, a partir dessa luta, surge a máscara, a representação e também a identidade no conto.

A diferença maior talvez entre os dois objetos seria que em Poe o real e seu duplo são de fato opostos e lutam entre si; já em Terron, eles são opostos quanto ao gênero e ao chegar nas últimas páginas do livro o duplo ajuda o real, esfaqueando um dos estupradores, em defesa do real. Inicialmente nesta sessão dissemos que nos estudos de Rosset (1999), ele afirma que ao nos depararmos e nos encontrarmos com nosso duplo seria essa a nossa perdição, porém ele enfatiza que o real, ao tentar matar seu duplo, iria morrer, pois estaria matando a si mesmo. Ao olhar no espelho, a personagem de Edgar Allan Poe imaginou ver ele mesmo, porém percebeu que não era; o reflexo que ele vira foi do seu adversário que tinha o mesmo nome dele e era absolutamente idêntico a ele. Mas o que ele não percebera foi, que ao matar o reflexo que vira no espelho, estava matando a si mesmo. A personagem de Poe mata seu duplo sem saber que era ele mesmo; ele matou-o para tentar aquietar sua perseguição e para ter paz; sua sombra o incomodava. Nesse sentido, ao matar seu duplo está matando a si mesmo.

A questão do espelho também é bastante instigante, devido ao fato de que o espelho existe na teoria do duplo, da máscara e também nos dois objetos literários desta dissertação. Em Terron, quando Wilson se via no espelho às vezes enxergava William tentando aparecer e assumir o poder do corpo e manter escondido Wilson. Já na obra de Poe, quando o reflexo do espelho era visto, provocava brigas constantes na personagem principal e também em seu duplo.

No conto a própria personagem confirma, assim como em Terron, que ele é quem faz a narrativa e, para tanto, resolve se dar o nome de William Wilson, porém também é fictício, mas que não é distante do verdadeiro. É importante destacarmos que, na obra de Terron, Wilson

diz ser o autor de sua própria história e também afirma ter poder sobre o desenvolvimento dela a partir do momento em que afirma escrever na primeira e terceira pessoas.

Edgar Allan Poe cria rivais que brigam por um lugar; Joca Terron usa o duplo para expor a construção e a (des)construção da identidade de gênero na personagem principal. No conto, o duplo interfere nas decisões do real, enquanto no segundo, o duplo não passa de um possível irmão que possui o sexo oposto ao do real.

Essas são algumas das diferenças e também características semelhantes que encontramos entre esses dois objetos literários. Falamos de forma peculiar acerca do conto de Edgar Allan Poe, pois acreditamos ser relevante para identificarmos essas semelhanças nas respectivas leituras que fizemos de ambas as obras. Essa pequena pincelada acerca do conto tem como intuito justificar e demonstrar que Terron fez uma releitura do conto de Edgar Allan Poe.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um autor ainda pouco conhecido, devido à sua produção ainda recente, Joca Reiners Terron traz importante contribuição para a Literatura Brasileira com inovações em diversas áreas da arte narrativa, especificamente em termos de foco narrativo, manipulação do tempo e espaço e abordagem de temas e questões que dizem respeito à contemporaneidade.

A análise da obra *Do fundo do poço se vê a lua* teve como foco os temas identidade de gênero, performance e duplo. O/A narrador/a e também personagem principal Wilson/Cleópatra tem um irmão gêmeo que tanto se identifica quanto se distancia no que tange à identidade deles e essa característica é possível a partir da questão do duplo. O autor revela também com riqueza de detalhes que conseguiu expor na condição de narrador/a-defunto/a e também personagem, que articula a ilusão e o jogo psicológico pelo viés da duplicidade. Para a análise desses pontos, utilizamos os teóricos Anthony Giddens, Judith Butler, Marvin Carlson, Teresa Lauretis, Renato Cohen, Clément Rosset e outros que se fizeram necessários.

Giddens propõe estudos a partir da ótica do convívio social, afirmando o quanto esse é influente na construção da identidade e enfatizando também como os cuidadores exercem influência no processo identitário da criança. Seus estudos nos ajudaram a pensar sob essa ótica, quando comprovamos que o laço maternal existente entre Wilson e sua mãe Cleópatra o influenciou bastante, pois foi o primeiro contato que ele teve com essa persona. E desde então outras representantes dessa persona se tornaram grande incentivadoras para a construção de sua nova identidade de gênero.

Judith Butler nos guiou para os estudos voltados exclusivamente para a identidade de gênero e como essa pode ser construída em tempos contemporâneos. Para isso, voltamo-nos para a relação que se estabelece entre a diferenciação entre gênero, sexo e desejo, observando também como o psique do indivíduo é determinante para essa análise e escolha. Nesse sentido, utilizamos os estudos da teórica para justificar que Wilson, mesmo que tendo nascido com o sexo masculino, não aceitava o corpo ao qual pertencia, bem como seus desejos eram opostos aos que o sexo tinha como “obrigação” desejar. Através de seus estudos, comprovamos que o sexo pode ser trocado e o gênero construído, como ocorre ao longo da narrativa pela personagem principal. Ressaltamos também o quanto a mídia e o Cinema influenciaram a personagem-narradora-defunta no processo identitário, já que ela faz referência e usa como modelo a ser seguido a dançarina Tahia Carioca e a atriz Elisabeth Taylor (em *Cleópatra*). Para justificar essa afirmação fizemos uso dos estudos de Tereza Lauretis, que nos direcionou sobre

a influência que essas atrizes em seus respectivos papéis representados exercem nas pessoas. As divas do cinema foram peças fundamentais para a construção da identidade de gênero de Wilson até sua transformação em Cleópatra VIII.

Renato Cohen e Marvin Carlson foram nosso escudo para a abordagem da performance, tanto no âmbito do teatro quanto da identidade. Ambos serviram para aprofundar a relação que se estabelece entre a identidade e a performance e como elas podem ser diagnosticadas e utilizadas para a construção de uma identidade de gênero. Assim, demonstramos que Wilson e William começaram a ter o vínculo com a performance identitária desde a fase de criança e foram se aperfeiçoando quando começaram a contracenar peças no teatro do pai. Foi realizada uma discussão de como o diálogo entre a performance e o teatro foram fundamentais para a (des)construção de uma identidade estereotipada a partir do sexo e para a construção de uma nova a partir dessas vertentes e do uso das máscaras que a performance e o teatro disponibilizam.

Clemént Rosset nos ajudou a fazermos reflexões frente à questão da duplicidade na obra de Terron, de como pode ser trabalhada e quais são as possibilidades de duplos existentes na narrativa. Assim, percebemos que o duplo é trabalhado desde o início da obra, desde quando Wilson ainda estava na barriga da mãe, e logo ao nascer também já fora influenciado sobre a questão do duplo tanto pelo pai quanto pelo tio Edgar. Os gêmeos foram criados com o intuito de representarem o duplo no teatro, o que se transforma em sina que o pai criara acerca da duplicidade. Portanto, todo esse jogo psicológico que Terron faz sobre a duplicidade na obra foi bem articulado com a criação de um irmão gêmeo para Wilson, nomeado William.

Finalizamos esta pesquisa dizendo que ela não é exaustiva e muitas questões ainda podem ser iluminadas por diferentes teorias e perspectivas críticas. Para tal intento, podemos citar algumas possíveis análises intermediáticas que abordariam a relação entre a obra e o Cinema, especificamente entre a forma como o filme *Cleópatra*, de Joseph L. Mankiewicz abriria uma vertente para uma análise intermediática. Outra possibilidade de leitura seria a comparada entre narrador-defunto em *Do fundo do poço se vê a lua* com o narrador-defunto do romance de Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, numa tentativa de entendimento dessa intertextualidade com a obra do escritor do século XIX. A relação do duplo também poderia ser melhor trabalhada pelo viés da psicanálise, partindo para um aprofundamento comparativo entre o conto “William Wilson”, de Edgar Allan Poe e a obra de Terron. Outro aspecto que poderíamos sugerir seria uma comparação com obras pós-modernas que fazem uso de *collage*, utilizando vários gêneros, seria uma abordagem mais voltada para o plano estético, com base em conceitos da pós-modernidade que iluminariam o processo de

construção da narrativa em termos estéticos, direcionados para elementos que o narrador utiliza para narrar a história e como Terron decide montar o relato mesclando diferentes pontos de vista e diferentes gêneros literários, como o diário. Diante do exposto, acreditamos que esta pesquisa não exaure as possibilidades; pelo contrário, convida pesquisadores a novos empreendimentos investigativos.

REFERÊNCIAS

- BUTLER, Judith P. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CARLSON, Marvin A. *Performance: uma introdução crítica*. Trad. Thais Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- CEGALLA, Domingos Paschoal. *Dicionário da Língua Portuguesa*. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.
- CEGALLA, Domingos Paschoal. *Novíssima gramática da língua portuguesa*. 48. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.
- CHIAMP, Irlemar. O romance latino-americano do pós-boom se apropria dos gêneros da cultura de massas. In: *Revista Brasileira de Literatura Contemporânea*, v. 3, nº 3, p. 75-85, 1996.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- COVIZZI, Lenira Marques. *O Insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.
- FERRAZ, Maria Cristina Franco. Fingimento, ficção, máscara: da desqualificação platônica à afirmação nietzschiana. *Revista Artefilosofia*, Ouro Preto, nº 2, p. 71-76, jan. 2007.
- GARCIA-CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana R. Lessa. São Paulo: Edusp, 1997.
- GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Trad. Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, 1985.
- HALL, Stuart. *A identidade Cultural na Pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaciara Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 2011.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- ISMAEL, J. C. Collage em Nova Superfície. *O estado de S. Paulo*. Suplemento Cultural, p. 9, 23/09/1984.
- LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. Trad. Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.
- POE, Edgar Allan. *Histórias Extraordinárias*. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- ROSSET, Clément. *O real e o seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Trad. José-Thomaz. Porto Alegre: L&PM, 1999.
- SANCHES, Rozenice Evangelista. A arte do narrador no romance *Do fundo do poço se vê a lua*, de Joca Reiners Terron. *Revista Athena*, vol. 06, nº 1, p. 99-109, 2014.

SANCHES, Rozenice Evangelista. *Para além do gênero: espaços e identidades no romance Do fundo do poço se vê a lua*, de Joca Reiners Terron. 2015. 128 fls. Dissertação (mestrado) Universidade do Estado de Mato Grosso, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2015.

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

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

SILVA, Hélio R. S. *Travesti: a invenção do feminino*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: ISER, 1993.

SILVA, Jaqueline Lupi Seabra da. *Corpo e mentes deslocados: a questão do gênero nos romances O beijo da mulher-aranha (1976), Stella Manhattan (1985) e Do fundo do poço se vê a lua (2010)*. 2016. 138 f. Dissertação (mestrado) Universidade Federal de Juiz de Fora, Departamento de Letras, 2016.

TERRON, Joca Reiners. *Do fundo do poço se vê a lua*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

