
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

A ESCRITA CAMP DE UMA NARRADORA TRANS NO ROMANCE DO FUNDO DO POÇO SE VÊ A LUA, DE JOCA REINERS TERRON

Lilian Reichert Coelho¹ (UFSB)

RESUMO: Esse artigo apresenta um exercício de leitura do romance brasileiro contemporâneo *Do fundo do poço se vê a lua* (2010), do escritor Joca Reiners Terron, a partir do problema configurado pela instalação de uma ambiência *camp* pela narradora-protagonista, uma transgênero que sonha ser a Cleópatra de Elizabeth Taylor. A hipótese-guia reside na concepção de que, pelo recurso à estética *camp*, Terron reafirma algumas teses sobre o trabalho do escritor no cenário contemporâneo, o futuro da literatura e a relação com a instância leitora. Do ponto de vista teórico, foram acionadas referências multidisciplinares, tanto da crítica literária quanto da antropologia, da sociologia e da comunicação. Metodologicamente, a opção foi a crítica textual (Bergez 2006). Como resultados, concluímos que o romance foi construído pela categoria *camp* em associação com outras estéticas, como o *kitsch*, a paródia, o pastiche, o *fake*, sempre à luz do artifício, a fim de cumprir o objetivo de Terron, que é questionar o lugar do escritor e da literatura na relação entre estética, narrativa e subjetividades contemporâneas.

PALAVRAS-CHAVE: literatura brasileira contemporânea, estética *camp*, gênero, identidade.

O escritor é um homem que absorve radicalmente o *porquê* do mundo num *como escrever*. E o milagre, se se pode dizer, é que essa atividade narcisista não cessa de provocar, ao longo de uma literatura secular, uma interrogação ao mundo: fechando-se no *como escrever*, o escritor acaba por reencontrar a pergunta aberta por excelência: por que o mundo? Qual é o sentido das coisas? Em suma, é no próprio momento em que o trabalho do escritor se torna seu próprio fim que ele reencontra um caráter mediador: o escritor concebe a literatura como fim, o mundo lhe devolve como meio; e é nessa *decepção* infinita que o escritor reencontra o mundo, um mundo estranho, aliás, já que a literatura o representa como uma pergunta, nunca, *definitivamente*, como uma resposta. (Barthes 2007: 32) [grifos do original]

¹ lilireichert@gmail.com –<http://lattes.cnpq.br/0338961069476178>

INTRODUÇÃO

Como escrever, por quê, em que mundo. Na forma de interrogações e afirmativas inconclusas, estas me parecem ser, via de regra, as angústias produtivas da literatura de Joca Reiners Terron. De um experimentalismo maduro e questionador, que não se dobra a urgências do mercado ou às questões em pauta imediatidades e inconstâncias nas redes sociais, ressalta uma literatura rara, estranha. Como o mundo mencionado por Roland Barthes na epígrafe.

Terron é poeta, prosador, *design* gráfico, editor, tradutor e criador do *blog Sorte & Azar S/A*². Autor de contos, poemas, peças teatrais, publicou o romance *Do fundo do poço se vê a lua* em 2010, como escritor convidado para participar do projeto *Amores Expressos*, idealizado pela produtora *RT Features* em parceria com a editora Companhia das Letras (Fois-Braga 2016: 20).

Neste texto, apresento um exercício de análise do romance *Do fundo do poço se vê a lua* a partir do problema configurado pela instalação de uma ambiência *camp* pela narradora-protagonista, uma transgênero que sonha ser a Cleópatra de Elizabeth Taylor. A hipótese-guia reside na concepção de que, pelo recurso à estética *camp*, Terron reafirma algumas teses já inscritas em livros anteriores sobre o trabalho do escritor no cenário contemporâneo, o futuro da literatura e a relação com o leitor.

A hipótese de trabalho aqui acionada consiste na suposição de que o romance foi construído pela categoria *camp* em associação com outras estéticas, como o *kitsch*, a paródia, o pastiche, o *fake*, sempre à luz do artifício que tanto se associa à cultura *pop*, a fim de cumprir o objetivo de Terron, que parece ser o de questionar o lugar do escritor e da literatura na relação entre estética, narrativa e subjetividades contemporâneas.

E SE A CABEÇA DE UMA “ATRIZ TRANSEXUAL E MEIO AMNÉSICA” ASSASSINADA NO MEIO DO DESERTO TORNAR-SE NARRADORA...

Tudo ressoa artificial em *Do fundo do poço se vê a lua*, começando por um escritor homem que cria uma narradora *trans*. Tudo parece propositalmente *fake* no romance, mesmo as belíssimas e disfóricas descrições dos ambientes urbanos. A narradora protagonista, a transgênero brasileira Cléo, é construída como exemplar de uma paródia *camp*, se este termo não configurar uma tautologia. E é a escrita *camp*, no sentido atribuído por Sontag no clássico *Notes on Camp* (1964), de artifício, ornamento, exagero, não um conceito, mas uma sensibilidade, um gosto, o dispositivo empregado na narração para sustentar o questionamento sobre o lugar da literatura na tensão entre estética, enredo e mercado. Aciono ainda Sontag (1987: 325) na associação do *camp* à personagem do romance de Terron, para quem

2 <https://jocareinersterron.wordpress.com/>

To *camp* é uma forma de sedução – uma forma que emprega maneirismos extravagantes sujeitos a uma dupla interpretação; gestos cheios de duplicidade, com um significado espiritual para entendidos e outro mais impessoal, para leigos. Do mesmo modo e por extensão quando a expressão se torna substantivo, quando uma pessoa ou uma coisa é “um *Camp*”, implica uma duplicidade.

É justamente isso que pretendo desenvolver neste texto: não tanto forçar a narrativa ou a personagem a se enquadrar na categoria desse ou daquele modo ao que quer que seja *camp* (Link & Beltrán 2015: 20), mas expor as ambiguidades que tornam a narração e a narrativa tão difíceis de relacionar a sentidos fixos, assim como o próprio *camp*. Menos do que mero sentimentalismo, o *camp* no romance parece mais próximo do que Sarlo (2005: 19) refere como “conhecimento desencantado e cínico da vida”. E nossa hipótese é de que esse saber se transmuta pela paródia ao tomar para si a tarefa de estender-se da construção textual da personagem a um argumento sobre a literatura contemporânea.

O traço paródico mais evidente na narrativa reside no fato de a personagem encarnar a ideia de pessoa *trans* orientada por estereótipos, um deles ancorado na concepção e na *performance* “hiperfemininas” (Butler 2003: 201; Benedetti 2005: 95-96; Pelúcio 2007: 252-253). O desejo de ser uma “mulher completa”, que não apenas não apenas transforma sua genitália pela cirurgia de redesignação sexual, mas que menstrua e gera filhos, é um dos indícios de que Cléo jamais alcançará o que sonha e o que persegue ao partir definitivamente de São Paulo para o Cairo, em meados dos anos 1980, após perder a memória e a família numa mal explicada tragédia.

Cléo é, em si mesma, uma paródia, não por ser uma personagem *trans*, por óbvio, mas por caricaturizar a projeção de um ideal estereotipado sobre o que é ser uma mulher em uma apropriação muito particular de um “ideal” de gênero. Na “pedagogia dos gêneros”, genitaliza sua existência, ao reproduzir a lógica binária e fetichizar o próprio corpo. Na infância, Wilson (antes de se metamorfosear em Cléo) se veste com as roupas da mãe morta no parto dos gêmeos, William e Wilson, no intuito de imitar a Cleópatra de Liz Taylor. Coincidentemente – mas não tanto – um dos codinomes utilizados pela mãe na resistência contra a ditadura militar no Brasil era, justamente, Cleópatra. Dentre as inúmeras antecipações que marcam com insistência a narrativa de Terron, destaco um trecho em que Wilson, aos sete anos, “descobre-se” mulher, ao assistir pela primeira vez ao filme *Cleópatra* (1963) de Joseph L. Makiewicz e que permite localizar aspectos do *camp* assinalados por Sontag:

foi este o momento preciso em que renasci na forma de mulher. Ou ao menos foi quando essa ideia se instilou em mim e o Egito floresceu em minha cabeça, com todo o seu esplendor rococó da Era de Ouro de Hollywood. Aquele Egito imaginário era uma nação que existia apenas em algum estúdio da Cinecittà nos subúrbios de Roma e, de um jeito menos kitsch, nas páginas não menos coloridas dos livros da série Grandes Civilizações do Passado que eu colecionava. Pois esse lugar de súbito passou a ocupar também um espaço na minha imaginação,

tão fértil quanto o delta do Nilo e tão exagerado quanto aquelas gigantescas telas Cinemascope das antigas salas da avenida Ipiranga. (Terron 2010: 41)

Este trecho é emblemático por vários motivos, além de antecipar o futuro de Wilson/Cléo. Firma a narradora como voz crítica de si própria, mas uma crítica *camp*, deslumbrada com artifício, maneirismos, com o apelo “rococó” e “kitsch” do Egito Antigo dos anos 1960 dos Estados Unidos inventado pela indústria cinematográfica e, como a ficção audiovisual, informa ao leitor reiteradamente que a matéria narrada está ancorada em sua própria imaginação, também povoada por um mosaico criado por referências culturais diversas, nublada posteriormente pela perda de memória.

Na adolescência, o pai ator marginal dos gêmeos obriga-os a participar de montagens teatrais que tematizam o duplo, sua obsessão. Conforme cresce, Cléo, ainda Wilson, percebe sua incapacidade de ver o próprio pênis, num trecho grotesco – na acepção proposta por Sodré e Paiva (2002: 17), de rebaixamento, de deslocamentos de sentidos, quebra com o cânone – e hilário da narrativa, que reproduz uma ideia que se arraigou no senso comum (e preconceituoso) sobre pessoas *trans*, a saber: que desprezam seus corpos biológicos, o que é contestado por especialistas em gênero, a exemplo de Berenice Bento (2012: 97), para quem “a afirmação de que as pessoas transexuais odeiam seus corpos está baseada em tropos metonímicos. Toma-se a parte (as genitálias) pelo todo (o corpo). É como se a genitália fosse o corpo.” No entanto, no caso de Cléo, é mesmo dessa forma e é com isso que se consegue construir muito do humor ao narrar a própria vida. Tornar-se mulher, para ela, é substituir o pênis pela vagina e viver para seduzir os homens, isto, sim, “a essência do espírito feminino” (Terron 2010: 217).

O grande sonho de ir para o Egito e ser uma dançarina irresistível para os homens iconiza o “jogo cênico da feminilidade” tal como projetado pela personagem a partir do imbricamento da Cleópatra idealizada que fora a mãe desconhecida (codinome utilizado na guerrilha), da Cleópatra de Liz Taylor no cinema e da mulher ideal, pois a personagem reproduz a “docilidade dos corpos” (Foucault 1987: 165), encarnando uma feminilidade “adequada” (Hoenisch & Pacheco 2012: 80), isto é, convencional, nada subversiva. Ao contrário, até preconceituosa: “Ao contrário de mim, aqueles travestis são arremedos de mulheres. [...] Vê-los não me fez nada bem. Eram pedreiros maquiados, usando minissaias” (Terron 2010: 127-128). E isso a conduz ao desfecho fatal: a morte terrível pelo amante egípcio (na sua opinião, mais masculino do que os outros porque usava calças compridas) que a julgava mulher “de verdade”, esquartejando-lhe o corpo e arremessando-o no fundo do poço, de onde a cabeça conta a história que lemos enquanto admira as estrelas, suas interlocutoras, recorrentemente invocadas pela narradora.

Talvez o oposto disso possa ser também uma chave de leitura para as desventuras de Cléo, dadas as ambiguidades intrínsecas à narrativa, incluindo o foco narrativo, que se desloca amiúde. O posicionamento subjetivo convencional de Cléo pode ser interpretado pelos mesmos motivos acima mencionados como transgressão, justamente pela insistência em corporificar e viver socialmente como mulher estereotipada e objetificada pelo imaginário machista, homofóbico e capitalista. Ao mesmo

tempo e paradoxalmente, é a artificialidade assumida pela personagem que lhe permite subverter a estética “autêntica” da feminilidade fabricada e reproduzida pelas estruturas de poder vigentes e pelos dispositivos hegemônicos de subjetivação pelo *camp*. Tais ambiguidades conferem incerteza, pois tudo é ambíguo, transitório, instável no universo criado por Terron. Evidentemente, há uma questão mais ampla, pois não se trata apenas de estética, mas do próprio corpo (político) das pessoas *trans* e suas representações, como assinala Bianchi (2009: 1):

O corpo (neste trabalho, gay masculino) desejado e rechaçado, como consequência da discriminação de uma cultura heterocentrada (Wittig), tem se estruturado, historicamente, entre o secreto e o ostentoso, em outras palavras, entre a clandestinidade e a exibição dentro de um sistema exclusivo que integra a simulação e o excesso (Ludmer 1999).³

Excesso que caracteriza a personagem Cleo e também o *camp*. Mas, exceto pela glamourização sonhada para si pela protagonista narradora no palco que deveria ser o Egito da rainha Cleópatra, nada mais é idealizado no romance. Numa suspeita onisciência que conduz a não-confiabilidade (Booth 1977: 105) na instância narradora, é pelos olhos do irmão William que Cléo, já assassinada, descreve o Cairo como paisagem totalmente oposta aos estereótipos turísticos e hollywoodianos associados em geral ao Egito. São Paulo e Cairo equivalem-se no ruído incessante das vozes de camelôs, no intrafegável das ruas, no cinza predominante, nos arranha-céus. São metrópoles distópicas, pouco acolhedoras, cenários perfeitos para a encenação do pesadelo das personagens, todas elas marcadas pelo trágico ou portadoras de histórias sobre outrem que, uma vez engastadas na narrativa, auxiliam nos reiterados prenúncios dos malogros de Cléo. Ela própria, como narradora, cria as antecipações sobre sua tragédia e denuncia-se morta logo no início, estabelecendo o pacto ficcional.

Cléo é a narradora em processo de desaparecimento (“faltava pouco para eu ser ninguém”), cuja cabeça falante narra suas desventuras de dentro de um poço no meio do deserto, no Egito contemporâneo (início dos anos 2000), para suas interlocutoras, as estrelas. O livro inicia com um cartão postal enviado por Cléo dias antes do feminicídio ao irmão William. Mesmo imóvel e esquartejada no fundo do poço, ela guia as ações de William, o irmão gêmeo de quem não tinha notícias havia mais de vinte anos, desde que emigrara, totalmente desmemoriada, conforme tenta convencer o leitor o tempo todo. Suspeito que William sejamos todos nós, leitores, seguidores das pistas lançadas pela narradora. Na visão de Cléo, era aquele que estava destinado a permanecer sentado na poltrona, como nós, e que de lá sai para participar da história graças a ela. Se é que sai mesmo ou não é tudo invenção da cabeça falante da narradora. De qualquer maneira, o problema principal resiste: que tipo de

³ El cuerpo travesti (en este trabajo, gay masculino) deseado y rechazado, como consecuencia de la discriminación de una cultura heterocentrada (Wittig), se ha estructurado, históricamente, entre lo secreto y lo ostentoso, en otras palabras, entre la clandestinidad y la exhibición dentro de un sistema exclusivo que integra la simulación y el exceso (Ludmer 1999).

leitor é William e o que ele lê? E quanto a nós? Questão cara a Terron a atravessar-lhe os livros, respingando alguns escritores que elegeram como genealogia particular.

Essa espécie de suspense tresloucado que é *Do fundo do poço se vê a lua* encena o leitor como alguém parvo, nada inteligente, conforme reiterado pela narradora diversas vezes, que inicialmente se move ao receber um cartão postal que o incita à ação e, posteriormente, angaria conhecimentos e deixa-se guiar por um arremedo de diário escrito pela narradora nas margens de uma das biografias de Elizabeth Taylor (“*Liz, uma estrela debaixo do sol*”, de um suposto R. L. Hawthorne) que ela abrigara durante a vida como uma relíquia e que William, em situação de fuga, totalmente perdido no Cairo, “percebe o reflexo da lua nas águas escuras do Nilo, então atira meu diário marginal do interior de sua mochila e o arremessa em direção ao rio.” (Terron 2010: 249). William também é o leitor/ouvinte das histórias do doutor Samir, um amigo de Cléo durante os anos que passara no Egito e que não sabia de sua identidade *trans*. Num mundo em que tudo remete ao antigo, por que não um narrador tradicional para contar oralmente, por meio de histórias interpostas na narrativa e mais nebulosas do que esclarecedoras, para problematizar a relação escritor-leitor-literatura?

Além de narradora, Cléo também é leitora da biografia de Liz Taylor que afirma ter lido incontáveis vezes e que deixa como herança ao irmão com as suas anotações, que chama de diário e como tal aparecem na narrativa, a partir de trechos destacados do texto, em itálico, com as devidas marcações de data. No dia 3 de março de 1986, enquanto vivia de favor na casa do transexual Nelson, Cléo escreve: “*O texto impresso [a biografia] também está se apagando, enquanto o meu manuscrito nas margens aumenta em nitidez. Será que insistir tanto na releitura de um livro pode fazer com que as suas palavras desapareçam aos poucos? Vou continuar tentando*” (Terron 2010: 110; grifos do autor). Ela queria tanto ser a Cleópatra de Liz Taylor que tentava ao máximo substituir a narrativa da vida da atriz pela sua própria. Mundo de simulacros encaixados por um fio bem tênue, mas que parece firme na narrativa inteligente de Terron.

No caso de Cléo, trata-se de uma leitora-escritora sempre em movimento. A narradora e protagonista de *Do fundo do poço se vê a lua* faz da mobilidade condição para realizar seu sonho: ser mulher. Transitar, para ela, significa transformar-se continuamente até alcançar efetivamente a condição de “mulher ideal”. Ainda em São Paulo, no mesmo evento que culmina com a trágica morte do pai e de outras pessoas pelo desmoronamento de um teatro decadente, onde os gêmeos Wilson e William encenavam montagens sobre o tema do duplo sob o comando do pai, Cléo perde a memória. Sob os cuidados do amigo Nelson, enfermeiro transexual, Cléo se recupera e passa um ano com o novo amigo e seu companheiro, o egípcio Omar. Coincidência improvável que a própria narradora não deixa de notar. Nesse ínterim, ela passa pela cirurgia de transgenitalização. Uma vez mulher, por ter se livrado do incômodo pênis e ter se tornado portadora de uma vagina, decide realizar seu grande sonho: ser a Rainha do Egito.

Como apontado acima, Cléo não quer ser qualquer mulher ou uma mulher qualquer, mas algo bem específico: Cleópatra, um arremedo da já *kitsch* e estereotipada Rainha do Nilo de Elizabeth Taylor da película cinematográfica de Mankiewicz. Em

seus devaneios, Cléo quer a todo custo ser a Rainha do Egito dos 65 figurinos, vencer com *glamour* a aridez do cenário que é o Cairo contemporâneo. Em momento algum sequer tangencia a personagem histórica, tomando como referências as ficções narrativas sobre Cleópatra: o fantasma da mãe perseguida pela ditadura no Brasil, cujo codinome era Cléo; a figura de Liz Taylor no cinema e a imagem que ela própria criou para si ao vestir as roupas da mãe falecida no parto dos gêmeos e ao imitar os trejeitos da Cleópatra de Liz Taylor. Cléo não apenas assiste ao filme reiteradas vezes ou lê a suposta biografia da atriz. Ela estuda minuciosamente a vida da outra. É pela leitura, portanto, somada aos filmes, que Cléo constrói sua subjetividade feminina, como espécie de bovarismo na forma de um simulacro tétrico e mal sucedido:

Ao fazer isso, eu parecia me precaver contra as vicissitudes de minha própria reencarnação futura no papel de estrela, pois era exatamente isto o que eu gostaria de ser àquela altura, uma estrela terrena caminhando debaixo do sol do Egito. Li tantas vezes essa biografia a ponto de roubar a vida de Liz, de tomá-la para mim. Surrupiei tudo o que pude: seus trejeitos e olhares, seus cortes e cabelo e de roupas, sua arrogância britânica. Tornei-me a usurpadora do trono. (Terron 2010: 63-64)

A rigor, este é o fundamento do simulacro (não no sentido atribuído por Baudrillard, mas no sentido mais tradicional): a representação a partir de outras representações, com a desfiguração, perda ou desconsideração do referente. No romance, justamente isso conduzirá a personagem ao infortúnio: a mentira e a dissimulação jamais serão perdoadas no universo cultural do Egito contemporâneo, ainda arcaico, conforme a visão dos personagens. Tanto nos espaços privados quanto nos públicos, paga-se caro pelo fingimento, pela transgeneridade, pela diferença. Cléo torna-se uma dançarina famosa e irresistível, mas é transformada passivamente em prostituta pelo namorado, é estuprada mais de uma vez e assassinada, cumprindo o destino das mulheres islâmicas, como esclarece o doutor Samir a William. Não há empoderamento nem *girl power*, na contramão do que poderia sugerir a um olhar ingênuo, de quem não conhece Terron, numa narradora trans. Como não há discurso militante – até porque seria igualmente *fake* pela ausência de representatividade legítima –, a não ser a favor da literatura. E o mesmo vale para ela, a literatura, num mundo de simulacros, de relações passivas com o mercado, em que não há leitores, como o próprio Terron explicita em *Sonho interrompido por guilhotina* (2006).

O corpo espetacularizado de Cléo constitui, a meu ver, o suporte do *camp* em *Do fundo do poço se vê a lua*, visto que essa estética “é um dissolvente da moralidade, neutraliza a indignação moral, fomenta o sentido lúdico” (Sontag 1987: 320). Isso, no entanto, não é compreendido pelos personagens masculinos egípcios, para quem o abjeto (Roudinesco 2008: 18-19; Dias & Glenadel 2004: 94), o grotesco (Sodré & Paiva 2006: 158), o desviante deve ser eliminado pela justiça com as próprias mãos. A mentira, o corpo artificial, a escrita marginal. Na verdade, a literatura, que é o problema de Terron. Tudo conduz à violência: o primeiro estupro em Alexandria, depois o estupro coletivo e o feminicídio de Cléo no deserto, até a vingança impetrada pelo

gêmeo sobrevivente, William, travestido de Cléo/Cleópatra. De certa forma, o final da narrativa revela um ato político de Terron (não sei se proposital ou se faço aqui uma superinterpretação), ao contrariar, na polarização dos discursos, a celebração entusiástica de algumas teorias sociais sobre os hibridismos e multiculturalismos de qualquer ordem, como se não houvesse mais violência nos palcos interculturais e, por que não dizer, no trabalho do escritor sabidamente por encomenda.

Sob a crueza do enredo e das desventuras da personagem-narradora, a ambiguidade se instala ainda em outra perspectiva: a afetação e a dissimulação foram sempre os modos de ser naturais de Cléo, que não conhece outros, desde quando era Wilson. Com isso, não estou afirmando que as pessoas *trans* “reais” sejam e ajam da mesma forma, o que caracterizaria um preconceito, uma manifestação de transfobia, comportamento que repudio. A argumentação aqui segue a linha segundo a qual Terron cria uma personagem como Cléo para simbolizar a literatura no mundo contemporâneo, as narrativas e o papel do(a) escritor(a), ainda que se possa construir uma crítica legítima a partir da consideração de “lugar de fala” e representatividade, sobretudo em relação aos grupos minorizados pela sociedade.

Ela se vê no mundo sempre de modo fragmentado: primeiro travestido, como atriz, como fora ator o pai não nomeado. Prisioneiros durante a infância e a adolescência, pelo medo do pai de serem vítimas da crueldade do mundo ou por um destino selado pela condição de duplos, os gêmeos inventavam brincadeiras como quaisquer crianças, sempre fingindo serem os personagens que conheciam da ficção: Billy the Kid, General Cluster e Touro Sentado e, por que não, Cleópatra e Marco Antônio:

- Tá certo. E o que eu faço agora, com uma rainha egípcia no meio da minha histórica 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 eu quero ser o Marco Antônio. O que eu tenho que fazer? (Terron 2010: 43)

Na esteira do pastiche posiciono o tema do duplo, apresentado no romance pela referência intertextual óbvia ao conto *William Wilson* de Edgar Allan Poe, dentre outras obras. Tematizada explicitamente, diria até obscenamente, em diversas passagens do texto, a questão do duplo apenas distrai de modo saboroso, como cortina de fumaça, do problema principal do livro, ao lado da já referida relação entre escritor-leitor-texto literário, que parece ser muito mais as ambiguidades entre autêntico, cópia e simulacro do que a histórica e densa questão do duplo na literatura. Afirmamos no início que tudo é *fake* no romance justamente por isso, porque tudo é duplo, tudo se transforma ou já se transformou no passado. Ao longo da narrativa, há sugestões de que William possa nunca ter existido, sendo apenas um *alter ego* de Wilson/Cléo em sua desmemória. Mas isso pouco importa, pois, a existência do irmão homofóbico que mata *gays* travestido de Cleópatra, assim como faz para vingar a irmã, fun-

ciona muito bem no universo do romance. Quase nada passa incólume pelo crivo do autêntico em *Do fundo do poço se vê a lua*.

O assassinato de Cléo é a morte da trans, da estrangeira, da amoral que trai, engana, mente de modo quase inocente. No plano do discurso, é a morte da escritora “marginal”. A despeito de todas as desgraças, a cabeça decapitada da narradora continua a falar enquanto vê a lua do fundo do poço. Redenção para ela e para a literatura, confirmada pela vingança protagonizada pelo irmão William devidamente vestido de Cleópatra. Vingança da literatura, triunfo da ficção. O movimento final – da vingança – é feito por William, numa ação imposta por Cléo; por ser o duplo natural da narradora, deve performatizar o que ela lhe impõe e o fechamento da narrativa não poderia ser outro: o delírio de Cléo no fundo do poço, na companhia das suas amigas, as estrelas, termina com o gesto *camp*, teatralizado, de fechar os olhos e calar a boca, proferido artificioso pela narradora-protagonista. E o *camp* é, dentre outras coisas, justamente isso: “um certo tipo de esteticismo, uma maneira de olhar o mundo como fenômeno estético. Esta maneira, a maneira do *camp*, não se refere à beleza, mas ao grau de artifício, de estilização” (Sontag 1987: 312). Mesmo na hora da morte, é preciso *to strike a pose*.

Há contrapontos, já que tudo é ambíguo no romance. É sintomático restar a cabeça e não o corpo de Cléo, o que pode levar a uma chave de leitura moralizante do castigo devido à busca da personagem por uma identidade fixa, orientada pela projeção identitária coesa e definida. Olhar a lua e confiar na redenção não deixa de ser um ato de romantismo ingênuo, construído na chave do melodrama, revelado pela compulsão à fala sobre si, num último gesto de autoexposição, numa tentativa de manter-se minimamente viva na metonímia constituída pela cabeça, não pela genitália.

E mais: como a figura mitológica de Eco, a Cléo resta apenas existir como voz no fundo do poço, final anunciado logo no início da narrativa: “Agora sou apenas uma voz que ecoa, uma fala que em breve se perderá. Palavras soando no impreciso lugar algum do tempo, ao longe, trazendo notícias de lugar nenhum.” (Terron 2010: 31).

Cléo é uma mulher trans de quase quarenta anos que narra suas aventuras. O tempo todo, por meios diversos, ela alerta o leitor para o fato de que narra mais pela imaginação do que pela memória. Portanto, tudo é suspeito. A traição com o leitor é inevitável, conforme ressalta o próprio Terron no conto *De escritores e escorpiões*, que abre o livro *Sonho interrompido por guilhotina* (2006: 13):

Sábado, 16h26

O escritor encontra-se sob o signo de Escorpião: é da sua natureza assassinar o leitor que o carrega, feito o sapo na grande travessia da fábula de Esopo.

O escritor é o escorpião assassino, o leitor é o cego e o sapo confiantes.

O rio e a rua em que ambos se afogam é a literatura.

Ao escrever, Cléo produz um gesto de escrita e não um livro propriamente seu, pois escreve seu diário nas margens da biografia de Elizabeth Taylor, o que revela tex-

tualmente, denominando-o “diário marginal”, escrito “à sombra de uma outra vida anotada e colada nas margens da biografia de Liz Taylor”. E sentencia: “É o registro também – posso supor, e não sem alguma arrogância – de uma literatura muito superior à que corre no leito principal da página, biografia da verdadeira Cleópatra VIII.” (Terron 2010: 64-65). Por essa escrita, que doa ao leitor, tenta assegurar a própria vida.

A escrita sobre si na forma de diário marginal, como afirma a narradora-protagonista, constitui um dos vários embustes em *Do fundo do poço se vê a lua*. O que se lê não tem a forma textual de um diário, marginal ou de outro tipo. Trata-se de um romance. Falar em diário é apenas mais uma encenação, modo de conferir autenticidade ao que é ficção. Dizer de si, autoenunciar-se, nada mais é que construir uma identidade por meio da narrativa. Um si-mesmo que passa a ser visto como outro (Ricouer 2007: 147), passível de contínuas atualizações e devires, o que se superlativiza pela alusão à forma diário. Ao invocar o diário e o dispositivo da escrita biográfica *camp* de um sujeito trans e desmemoriado, Terron parece questionar pela paródia um dos traços mais marcantes da produção literária contemporânea brasileira, identificada por diversos críticos, às vezes sem muita sofisticação, a bem da verdade: a autorreferencialidade, seja pelas escritas testemunhais, autobiográficas, seja pelos realismos que se imprimem a partir da ordem social. Como resultado do movimento parodístico, *Do fundo do poço se vê a lua* configura-se como um romance-diário-delírio restaurador da ficção, cujo selo autenticador é o do ficcional e apenas como tal se impõe.

O gesto de escrita de si da narradora de *Do fundo do poço se vê a lua* é marcado por extrema afetação; por isso também, a escolha pela leitura a partir do *camp*. A vida de Cléo e sua escrita biográfica são muito mais instigantes na opinião dela própria do que a biografia da celebridade hollywoodiana que tanto se esforça para imitar. Imitação da cópia como simulacro, como já afirmei acima. O que está à margem, sem muitas garantias de veracidade, sem um pacto fiduciário sólido com o leitor, é muito mais sedutor, “superior”, do que a escrita regrada de um gênero encabrestado. Tudo em Cléo remete ao estilo amoral e superficial que ela cria para si, desde o modo como apresenta os *flashes* da sua vida pregressa e as relações com as pessoas com as quais se depara até o *glamour* pretendido como dançarina de corpo escultural do qual nenhum olhar masculino ousaria desviar. E o uso da biografia como pastiche, como escrita marginal, corporifica uma das estéticas de subjetivação contemporâneas elencadas por Villaça e Góes (2014) em *Do fundo do poço se vê a lua*, a “estética do simulacro”, pois:

O jogo das aparências cria uma literatura pop na qual existe uma suspensão de juízo crítico e uma reduplicação frenética dos discursos que atravessam a atualidade. A figura de Édipo, emblema do capital, do Estado e da propriedade, sucede, no capitalismo tardio (consumo, serviços), a figura de Narciso, homem da paixão e não da razão, do prazer e não da lei, hedonista e com referências *soft*. A estética do simulacro, pois, trabalha com o pastiche, com a intertextualidade, com um mundo museografado e arquivado, do qual lançamos mão na construção

de “estilos” sem a preocupação dos efeitos “realistas”. (Villaça & Góes 2014: 220-1)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No romance em apreço, o simulacro institui o *camp* como categoria estética matriz que abarca o *kitsch*, o pastiche, o *fake*, a paródia, o artifício, na esteira de Sontag (1964). Mas, sobretudo, a orientação aqui é fornecida pelos apontamentos de Lopes (2002), para quem a sensibilidade *camp* – no que diz respeito ao universo *queer* – revela-se pela afetação. Como estética, é da ordem do *kitsch*, do glamouroso, do brilho e do exagero. As flores de plástico dos cenários cinzentos e poeirentos do Cairo nada têm em comum com o *glamour* requerido por Cléo. Não apenas o *glamour* dos palcos do Club Palmyra, mas o *glamour* resultante da estetização da vida no cotidiano, que ela só encontra em si mesma, já que os cenários, sempre descritos, jamais negligenciados, não contribuem em nada, a não ser no sentido de conformar o espaço perfeito para as ações que transcorrem na narrativa.

Não que as referidas categorias ou estéticas possam ser lidas *tout court* sob o espectro da semelhança. Em relação a isso, não se pode desconsiderar as críticas sobre as apropriações relacionadas ao ecletismo do universo *pop*, confundindo-o com o *camp*. Malinowska (104: 10) pontua que “As diferenças entre *pop* e *camp*, mesmo que nem sempre claras, são fundamentais, e mais visíveis nos modos como as duas estéticas constroem suas narrativas e produzem sentidos. O que no *pop* é progressivo, mas estabilizador, no *camp* é transgressor e instável”⁴. E não quer dizer que o *camp* deva ser considerado de modo polarizado, apenas entre a cooptação e a transgressão. Sua natureza é ambígua, polimórfica, resistente a clausuras.

Em que pesem tais notas, em *Do fundo do poço se vê a lua* parece haver uso parcial de uma poética do excesso que não é a mesma das superposições *pop*, mas de uma sofisticação artificial que é organicamente *camp*. Terron oferece um pastiche em relação ao que lhe fora encomendado para a série *Amores Expressos*, inventando essa personagem *trans*, emigrada, desmemoriada e amoral. Da superfície exibicionista da busca a qualquer custo pela aparência feminina perfeita de Cléo, transparece a literatura sofisticada de Terron, que, neste caso, questiona o artifício utilizando a lógica do próprio artifício:

Os textos *Camp* são também [referência anterior ao *pop*] provocações, mas os significados e o prazer que eles tendem a produzir são culpados, insubordinados e desarmônicos. *Camp*, embora acessível na superfície, é, nos

⁴ Differences between *pop* and *camp*, even if not always clear, are fundamental, and mostly visible in the ways the two aesthetics construct their narratives and produce meanings, which in *pop* are progressive but stabilizing, and in *camp*, transgressive and very unstable.

termos da *ordem popular*, algo fortemente desestabilizador. (Malinowska 2014: 13)⁵ [grifos do original]

Isso se evidencia pela intercalação engastada de várias histórias, agregadas à narrativa a partir de relações de causalidade apenas aparentemente de traços moralizantes, gêneros literários em profusão (mas inseridos discretamente), flores de plástico e decadência por toda parte. Tudo isso funciona para o agenciamento das expectativas do leitor, associado ao excesso de função fática (Jakobson 1987: 521-39), que simula interação com o leitor por meio de um tu interlocutor que são as estrelas.

A narradora-protagonista administra o que o leitor pode saber e sua tarefa é confundir. Isso ocorre não apenas no nível da distribuição das informações, mas também pelas clivagens da própria narração, feita não apenas por Cléo, mas pelos personagens que William encontra pelo caminho em seu périplo pelo Cairo em busca da irmã desaparecida. Não há acaso, mas determinações, Cléo estava fadada a sucumbir. O que também pode ser a sina da literatura e do ofício de escritor (a), se considerarmos alguns indícios dados por Terron (2006: 171) em outra obra já citada aqui: “O escritor contemporâneo é triste pois sabe que não há mais futuro. Talvez o livro sobreviva ao tempo, mas a literatura, ah, a literatura não sobreviverá”.

OBRAS CITADAS

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BENEDETTI, Marcos Renato. *Toda feita – o corpo e o gênero das travestis*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

BERGEZ, Daniel. A crítica temática. Daniel Bergez *et al.* *Métodos críticos para a análise literária*. Trad. Olinda Maria Rodrigues Prata. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BIANCHI, Paula Daniela. Cuerpos travestis em los discursos ficcionales latino-americanos. *Orbis Tertius: revista de teoría y crítica literaria* (Buenos Aires), vol. 4, n. 15, 2009. Disponível em: https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv14n15a06/pdf_372. Acesso em 02 de outubro de 2018.

BOOTH, Wayne C. Distance et point de vue. R. Barthes *et al.* *Poétique du récit*. Paris: Seuil, 1977, pp. 85-112.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e a subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

⁵ Camp's texts are also provocations but the meanings and pleasure they tend to produce are guilty, insubordinate and inharmonious. Camp, although accessible on the surface, is, in terms of the popular order, something strongly destabilizing.

DIAS, Ângela Maria & Paula Glenadel (orgs.). *Estéticas da Crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004.

FOIS-BRAGA, Humberto. Projeto Amores Expressos: polêmicas editoriais e a narrativa de viagem nos romances *Cordilheira* e *Do fundo do poço se vê a lua*. *Litterata – Revista do Centro de Estudos Hélio Simões (Ilhéus)*, v. 5, n. 1, pp. 120-139, 2015. Disponível em: <http://periodicos.uesc.br/index.php/litterata/article/view/1009>.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir – nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1987.

LINK, Daniel & María Sandra Arencón Beltrán. Kitsch, camp, boom: Puig e o ser moderno. *Revista Eco Pós (Rio de Janeiro)*, v. 18, n. 3, 2015. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/2761.

LOPES, Denilson. Terceiro manifesto *Camp*. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, pp. 95-100.

MALINOWSKA, Anna. Bad Romance: Pop and Camp in light of evolutionary confusion. Justyna Stepień. *Redefining Kitsch and Camp in Literature and Culture*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2014, pp. 9-22.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2007.

SARLO, Beatriz. *A paixão e a exceção*: Borges, Eva Perón, Montoneros. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SODRÉ, Muniz & Raquel Paiva. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

SONTAG, Susan. Camp – algumas notas. *Contra a interpretação e outros ensaios*. Trad. Ana Carolina Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987, pp. 318-337.

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

———. *Sonho interrompido por guilhotina*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.

———. Sorte & Azar. Blog: <https://jocareinersterron.wordpress.com/> Acesso em 12 de outubro de 2017.

VILLAÇA, Nízia & Fred Goés. *Em nome do corpo*. 2.ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

THE CAMP WRITING OF A TRANSGENDER NARRATOR IN *DO FUNDO DO POÇO SE VÊ A LUA* BY JOCA REINERS TERRON

ABSTRACT: Presents an analytic exercise in reading the contemporary Brazilian novel *Do fundo do poço se vê a lua* (2010) by the writer Joca Reiners Terron, from the problem set up by the installation of an ambience camp by the narrator-protagonist, a transgender who dreams to be the Cleopatra by Elizabeth Taylor. The guiding hypothesis lies in the conception that, through the use of camp aesthetics, Terron

reaffirms some theses about the work of the writer in the contemporary setting, the future of literature and the relationship with the reader instance. From a theoretical point of view, multidisciplinary references were used, both from literary criticism and anthropology, sociology and communication. Methodologically, the option was textual criticism (Bergez, 2006). As a result, we conclude that the novel was constructed by the camp category in association with other aesthetics, such as kitsch, parody, pastiche, fake, always in the light of the artifice, in order to fulfill Terron's goal, which is to question the place of the writer and literature in the relationship between aesthetics, narrative and contemporary subjectivities.

KEYWORDS: Contemporary Brazilian literature, camp aesthetics, gender, identity.

Recebido em 13 de setembro de 2017; aprovado em 2 de junho de 2018.