

IDENTIDADES DE AREIA, DESLOCAMENTOS ÁRIDOS: O ROMANCE DE JOCA REINERS TERRON NA PERSPECTIVA DAS PERFORMANCES DE GÊNEROS SEXUAIS¹

Jacob dos Santos BIZIAK*

- **RESUMO:** A ficção romanesca *Do fundo do poço se vê a lua*, de Joca Reiners Terron, traz como um dos elementos temáticos centrais a experiência transexual de uma das protagonistas. Tal representação, discursivamente elaborada, alia-se a um constante deslocamento das personagens, do espaço e do tempo, que pode ser muito mais interessante à medida que nos permite pensar o romance em consonância com as performances identitárias de gêneros sexuais. Nesse sentido, pensando em uma articulação teórica entre autores centrais como Bakhtin, Judith Butler e Derrida, entendemos que o funcionamento do discurso diegético pode nutrir a perspectiva de leitura dos gêneros sexuais enquanto gênero discursivos.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Deslocamentos. Discurso. Ficção romanesca. Gêneros sexuais. Joca Reiners Terron.

Cronotopo, ficção e performance de gêneros sexuais.

É como diz aquele filósofo: só uma flor que cai é uma flor total. Somos tentados a dizer o mesmo da civilização. O Cairo é somente um amontoado de ruínas de algo que se passou há muito tempo. Algumas pessoas também

* IFPR – Instituto Federal do Paraná – Campus Palmas – Colegiado de Letras – Palmas – PR – Brasil. 85555-000 – jacob.biziak@ifpr.edu.br.

¹ Artigo desenvolvido dentro do âmbito de pesquisa de pós doutorado pela USP de Ribeirão Preto (sob supervisão da Professora Livre Docente Lucília Abrahão e Souza); pesquisador membro do E-L@DIS: Laboratório Discursivo (FFCLRP/USP), em que coordena o grupo de estudos “Gêneros sexuais e discurso”; coordenador e pesquisador do G.E.Di (Grupo de Estudos do Discurso, do IFPR, campus Palmas).

*são meras ruínas do que viveram. E ficam aí,
à espera de uma doença ou de um homicídio
que as conduza ainda mais para baixo, direto
à cova [...].*

Joca Reiners Terron (2010, p. 199).

A epígrafe escolhida para abrir este primeiro tópico de trabalho traz alguns pontos centrais para começarmos a trilhar nossa discussão: a passagem do tempo e sua ação sobre a subjetividade, no sentido de como a dor, o sentimento de “ruínas”, constitui a experiência identitária dos sujeitos, a ponto de eles se reconhecerem nela, uma vez que “[...] só uma flor que cai é uma flor total.” (TERRON, 2010, p. 199). Da mesma maneira, o Cairo, um dos espaços centrais do romance utilizado por nós para reflexão, acaba sendo identificado em função do passado, do já-dito, da memória, de forma que suas ruínas são parte importante de sua constituição de sentido. Ou seja, é quase impossível a contemplação da capital do Egito sem ter em mente a sua memória discursiva, composta por pirâmides, monumentos milenares, narrativas de imperadores famosos etc. Em reflexões como essa, o discurso diegético abre-se à temática da vida como deslocamento, como transformação que nos identifica, a ponto de, em mais de um momento, desejar-se a mudança, seja ela positiva ou negativa, sem que isso, no entanto, signifique abandonar a cadeia de significantes do passado, a qual atua sempre pela retroação temporal.

No entanto, a problemática da mudança, do deslocamento, da transição, com todos os seus impactos na construção da subjetividade, não se limita ao plano temático, alcançando, também, o funcionamento do gênero discursivo no qual a ficção romanesca opera. A leitura com² Bakhtin, em obras como *Questões de literatura e estética: a teoria do romance* (1988), permite que possamos entender melhor como o pensador russo localiza as suas preocupações com o romance. Bakhtin, em seu pensamento filosófico sobre a linguagem (1999 e 2000), elabora uma perspectiva em que aquela deve ser tratada, prioritariamente, como atividade humana. Isso significa que devemos direcionar um olhar para o sujeito que enuncia enquanto situado: ou seja, a enunciação não pode ser considerada fora da sua realidade histórica, social, cultural e ideológica, até porque os enunciados são elaborados sempre em processo de interação. Isso significa que o enunciador, o narrador ou o interlocutor³ atualizam seus discursos a partir de um certo excedente

² Aqui, o uso da preposição “com” (ler com) vai ao encontro do proposto por Evando Nascimento (2015, p. 28) a partir do contato com a escritura de Derrida: uma expressão do “[...] embate entre leitura e escrita [...] uma leitura *a partir* das zonas em geral menos privilegiadas do texto, de suas *margens*: das notas, dos títulos, das epígrafes, das referências intra-, inter- e extratextuais.”

³ Não nos esqueçamos de que enunciador, narrador e interlocutor são instâncias diferentes dentro da arquitetônica que permite vida à ficção romanesca, já que são responsáveis por trazer as diferentes

de visão sobre si, sobre o que buscam representar e sobre para quem direcionam seus dizeres. Ou seja, há uma certa “ilusão” de acabamento sobre quem diz, o que se diz e para quem se diz, o qual permite que haja comunicação dentro de um processo interativo e situado, em que os enunciados ganham forma graças aos mais diversos gêneros discursivos disponíveis ao grupo social com o qual se busca representação de uma realidade.

Por ser sempre uma atualização situada do discurso, a enunciação não pode ser considerada fora das relações de tempo e de espaço, que Bakhtin (1988) nomeia como cronotopo. Todo enunciado comporta uma parcela de repetição e de algo único. A repetição deve-se à retomada do interdiscurso, da memória discursiva, que serve de uma espécie de depositário sobre os mais diversos temas e assuntos que vão sendo retomados pelas atividades de enunciação. No entanto, estas, justamente porque são fruto de um processo possível porque localizado dentro de um tempo e espaço específicos, trazem algo do irrepetível. Ou seja, ainda que um autor tentasse reproduzir, com o máximo de exatidão, a estratégia de escrita, por exemplo, de um outro, não se trataria mais do mesmo enunciado, já que encontram-se situados em condições de produção diferentes; logo, isso demanda práticas de leitura que não sejam iguais, caso contrário, poderia significar problemas na recepção dos mais diversos sentidos produzidos pelos enunciados. Por extensão, acrescentamos, ainda, que esse método de trabalho com as textualidades não deve dirigir um olhar de busca de uma essência que habitaria os discursos, mas, ao contrário, de reconhecimento da mobilidade da significação, do quanto ela pode se transformar, se movimentar, em função de diversos aspectos, como as referências que se percebem no texto como exercício de citação contínua, o diálogo da obra com outros discursos, etc.

Dessa maneira, a ficção romanesca apresenta-se a Bakhtin como interessante gênero discursivo, por meio do qual o funcionamento social ganharia possibilidades muito proficuas de representação. Diferentemente de outros gêneros, o romanesco permite que o prosaico ganhe corpo por meio da reunião das múltiplas vozes sociais que podem dialogar dentro da diegese. Além disso, os movimentos de transformações sociais também compõem o romance, já que estão mimetizados enquanto funcionamento discursivo do mesmo. As retomadas temporais, os deslocamentos no espaço, a representação de personagens das mais diversas épocas, operam dentro de uma enunciação que é situada e que, quando entendida dessa maneira, permite que possamos ler as movimentações sociais não só no plano temático das obras, mas como condição de estas estarem construídas discursivamente. Ou seja, a transformação é algo que marca a especificidade da ficção romanesca como gênero discursivo, incorporando rupturas e alianças entre os mais diversos discursos e vozes sociais que circulam em uma mesma enunciação, que é sempre heterogeneamente constituída, como bem nos lembra Authier-Revuz (1990).

vozes sociais que habitam os discursos.

No caso do romance de Joca Reiners Terron (2010), a narradora desloca-se entre momentos históricos diferentes na busca de uma retomada da memória que é, na verdade, uma tentativa de construção de identidade. Essa representação de deslocamentos entre tempos diferentes (entre Ditadura Militar e algo mais próximo da atualidade), espaços diferentes (entre Brasil e Egito) e entre palcos diferentes funciona abarcada por uma enunciação que se localiza dentro de um estilo específico de lidar com a alteridade, algo típico do romance contemporâneo, outrora apontado por Rosenfeld (2009) e Linda Hutcheon (1991), tais como: uma relação problematizadora com a história; a alternância de pontos de vista sobre os fatos narrados; a ausência de estabilidade sobre a ideia de verdade; a revisão axiológica da tradição e assim por diante. Portanto, o cronotopo opera discursivamente no processo de constituição da unicidade dos enunciados e, portanto, na relação da enunciação com a alteridade que busca representar: os diversos deslocamentos que encontramos ao longo de *Do fundo do poço se vê a lua* (2010), enfim, devem ser lidos além do plano temático, como elemento que torna possível a atualização dos discursos.

A plasticidade do gênero romanesco deve-se, principalmente, ao tratamento que é capaz de oferecer à presença dos mais diversos posicionamentos e vozes sociais por meio das relações destes com o narrador e o enunciador. Por isso, e pensando em uma outra característica do romance contemporâneo, a de reavaliar a presença de diversas vozes subalternizadas na sociedade, entendemos que o processo de constituição das mais diferentes identidades problematiza-se. Ou seja, apoiando-nos em Hall (2011), não podemos mais falar em um sujeito solar, centrado, mas deslocado, à deriva de si, próximo do que Bauman (1998) chamará de identidade arrivista, típica da propalada modernidade líquida. O sujeito, em sua forma unificada e racional, que proporcionou moldura à ideia de modernidade, já não mais opera de maneira fixa, unitária, mas colonizado por diversas formas de alteridade, entre elas uma das mais aterrorizantes e que proporcionam a experiência do horror: a descoberta de como o estranho nos habita, do quanto somos feitos de desconhecido, de abjeto, conforme propõe Freud em seu ensaio sobre o *Unheimlich* (2010).

Com isso, não é só o sujeito que se desloca, mas a linguagem, já que aquele só opera por atualização e produção discursiva e enunciativa desta. Dessa maneira, os significantes também deslizam, perdendo-se o conforto da estabilidade de sentidos, a qual, na verdade, só pode responder a um desejo de quem fala ou estuda a língua (Milner, 2012). Ou seja, a significação deve ser entendida como prática ininterrupta, aberta, sempre por vir. Evando Nascimento (2015) lembra-nos que Derrida propunha um trabalho de leitura da literatura – expandindo, inclusive, o que se entende por esta – como uma nova experiência em que o texto se oferece aos pedaços, como suplemento, desmobilizando certa genealogia que lhe sustentaria. Portanto, ler é o contato com o impossível, uma vez que o sentido está sempre

além do imediato, inclusive de uma essência, operando pela heterogeneidade e pela citacionalidade.

Portanto, podemos pensar que os deslocamentos inerentes às narrativas – funcionando temática e discursivamente – impõem uma nova ética da leitura, em que responder à questão “o que é?” torna-se muito mais problemático. Judith Butler, em *Relatar a si mesmo* (2015), declara que a violência ética seria a necessidade de alguém (ou algo) de afirmar uma identidade, quando, na verdade, o sentido se marca pela liberdade de deslocamento. Analogamente, os gêneros sexuais – como a mesma autora afirma em *Problemas de gênero* (2010) – só podem ser percebidos como efeitos, não como categorias “a priori”, além de que, se interpretados dentro de uma matriz normalizadora, podem levar a um problema de integridade ontológica do sujeito e da hipótese naturalista das identidades. Portanto, o gênero é indissociável das práticas discursivas, logo da política e da cultura. Sendo assim, se o romance funciona à medida que traz as mais diferentes vozes e posições sociais em diálogo e transformação, é análogo à operação de significação dos gêneros sexuais: ou seja, não há universalidade, mas sempre uma incompletude, que, por seu turno, pode ser coercitiva ou liberativa. O gênero é suplência do sujeito, deslocamento, em que ser “Um” é truque performativo. Da mesma maneira, fechar a rede de significação da obra é um espaço de pensamento não marcado pela diferença, mas pela ilusão de posse, que, na verdade, é uma instrumentalização do poder que opera sobre os corpos, as vidas e os sentidos, o que Foucault nomeou biopolítica (2012).

Logo, a ideia de deslocamento é fulcral ao entendimento da operação de construção discursiva da ficção romanesca porque vai além do elemento estético, mas abre perspectivas hermenêuticas sobre os significados éticos e políticos de uma estética na qual a representação da transformação da vida social é palavra de ordem.

Identidades de areia: encontro com o árido estranho

A palavra alemã unheimlich é evidentemente o oposto de heimlich, heimisch, vertraut [doméstico, autóctone, familiar], sendo natural concluir que algo é assustador justamente por não ser conhecido e familiar. Claro que não é assustador tudo o que é novo e não familiar; a relação não é reversível. Pode-se apenas dizer que algo novo torna-se facilmente assustador e inquietante; algumas

coisas novas são assustadoras, certamente não todas. Algo tem de ser acrescentado ao novo e não familiar, a fim de torná-lo inquietante.

Sigmund Freud (2010, p. 249).

A epígrafe deste segundo momento de nosso trabalho faz parte das reflexões empreendidas por Freud (2010) para tentar “traduzir” o conceito de *Unheimlich*, palavra cuja versão para o português é altamente problemática e revela muito sobre o próprio deslocamento de sentidos de que o termo busca dar conta: sinistro, inquietante, estranho, familiar, são algumas das possibilidades já levantadas em nosso idioma. Esse esforço de tradução, na verdade, deve ser expandido, uma vez que se refere à maneira como toda literatura, escritura, deve ser lida, bem como das práticas de constituição de identidades dos sujeitos. Sendo estas possíveis pelo funcionamento discursivo, operam na precariedade e não na estabilidade, possuindo estrutura de ficção; ou seja, enquanto processo incessante de representação da realidade que acaba diferindo dentro do próprio entendimento do que é “verdade”, “real”. Esses termos, então, passam a ser usados entre aspas, sob rasura, tendo seus sentidos sempre relidos, desconstruindo e fazendo deslizar o que se acreditava saber sobre os mesmos. Portanto, o sujeito, em seus processos enunciativos de “falar de si”, age dentro de uma rede de citações que não possui fim e que está sempre “por vir”, o que significa é que o processo de tradução de “si” se transforma continuamente em função dos diálogos que vai sendo capaz de travar – em alianças ou disputas – com outros e novos-velhos discursos.

Pensando nisso, o “relatar a si mesmo” torna-se problemático porque não age sobre matrizes fixas de significação, a não ser quando se intenta construir uma relação de poder em que a dominação e a normalização são palavras-chave. A narração de identidades, então, revela-se um jogo aberto ao horror, já que tudo é instável, tudo parece feito de areia, movediço, assim como os olhos do personagem de Hoffman, “o homem de areia”, o qual é utilizado como impulsionador de parte das ideias freudianas sobre o encontro aterrador que é aquele que fazemos conosco mesmo por meio da linguagem. Nesse (des)encontro, deparamo-nos com o que de mais inesperado possa existir em função do *a priori* que julgávamos haver sobre a experiência humana: o reprimido, o esquecido, o elaborado, o repetido, o sintomático, tudo se revela prenhe de sentidos sobre o que é “pensar em si”.

A narradora de *Do fundo do poço se vê a lua* (2010) é extremamente profícua para pensarmos a construção ficcional das identidades. Sendo assim, ampliando a leitura inicial desta ficção romanesca, temos uma representação discursiva do processo de construção de uma narrativa do eu que, na verdade, pode ser lido como o mecanismo de elaboração de toda sombra identitária que julgamos

vislumbrar. Para falar de si, a narradora depara-se com o esquecido, mas retomado de maneira nova, mostrando o que não se lembrava existir, em que a fragilidade da vida ganha força pela capacidade de se transformar. E, no caso do romance em questão, essa retomada contínua da memória, que opera no tempo, é mimetizada, pelos deslocamentos cronotópicos entre Brasil ditatorial e Egito da atualidade: de um lado, um Brasil marcado por diversos discursos históricos que ainda estão sendo descobertos e interpretados (alguns talvez sejam perdidos para sempre); de outro, um Egito “contemporâneo às avessas”, porque, apesar de algumas marcas de modernidade (trânsito, tecnologias, etc.), as descrições apresentam um espaço que ainda sofre o peso “leve” das areias do deserto, de um passado imperial que parece muito mais presente que o próprio presente cronológico. Vejamos o primeiro contato da protagonista com o Egito, percebendo o choque entre o esperado e o vivido:

Não seria nada mau igualmente dar logo de cara com um Marco Antônio perdido no tempo e no espaço e que me esperasse havia não sei quantos séculos e tão cheio de amor nem que fosse pra vender, em vez de dar. Eu ouvira falar que a prostituição masculina no Egito era uma prática secular e não excluía a possibilidade de pagar por esse tipo de serviço, caso fosse necessário. Minha insegurança de então era muitíssimo maior do que a pirâmide de Queóps, mas perdia em tamanho para meu tesão acumulado.

A decepção começou logo depois de o táxi arrancar do Aeroporto de El Nhouza rumo à orla da cidade, onde uma longa sequência de rochedos me aguardava, substituindo a praia dos sonhos pela qual eu tantas vezes imaginara passeios de mãos dadas de Cleópatra com Marco Antônio. Outra resplandecente, Alexandria parecia estar sendo devorada por carunchos ou pelas baratas marítimas. A bomba de tempo havia sido detonada de modo inexorável. O Cecil Hotel estava próximo de desabar e o império de Cleópatra havia sido afogado pelo temporal de poeira, jazendo no fundo do oceano em vias de ressecar de vez. (TERRON, 2010, p. 194).

Fica bem nítido, na longa citação acima, as relações que vão sendo tecidas entre as criações da fantasia da narradora – todas marcadas por figuras históricas egípcias – e as imagens do primeiro contato imediato com o país, marcado por uma sequência de figuras que remetem à ideia de decadência, decrepitude, como “carunchos”, “baratas”, “bomba de tempo”, “devorada”, “afogado”, “ressecar”, etc. Conforme a narradora se desloca do aeroporto (espaço da subida e da queda das aeronaves e dos sujeitos transportados por elas) em direção à orla (encontro com a margem delimitada pelas águas), a enunciação também sofre um processo de transformação na maneira de atualizar discursos do passado no presente: de repente, Cleópatra e seu império, envolvida por todo o interdiscurso com que dialoga,

ressecariam, afogados em areia. Assim, a experiência de encontro do horror está construída ao longo de todo o romance, acompanhando os diversos movimentos de transformação da diegese, inclusive do gênero discursivo: dizemos isso porque o romance em questão é, visualmente também, marcado pelo hibridismo de textualidades, misturando trechos narrativos autodiegéticos com trechos de diários da protagonista-narradora, nos quais inclusive a fonte usada é modificada para o estilo itálico. Entramos em contato, então, com um complexo processo de tentativa de colocar em linguagem o sinistro das narrações de si da protagonista, que, além disso, vai alterando e somando formas discursivas diferentes para inscrever sua subjetividade na enunciação que constrói paulatinamente.

O Brasil construído pelas atualizações discursivas encontradas ao longo desta ficção romanesca também se encontra envolvido pelas imagens de destruição, perda e morte. Isso se faz pelo acionamento de diversos recursos de memória que vão sendo retomados pela narradora: a mãe, a qual ela não conheceu, muda constantemente de nomes durante a Ditadura para não ser presa, uma vez que era militante de oposição ao governo; o teatro administrado pelo pai e pelo tio será destruído por uma chuva esmagadora; mais de um personagem que parecia ou, de fato, estabelecia relação física com a narradora foi assassinado pelo irmão desta; a protagonista, após o acidente no teatro, perde sua memória recente e suas possibilidades de identificação imediata, entre outros elementos. Quando levamos em conta as proposições de Freud sobre a memória (1976), percebemos que o sentido do já vivido pode ser perpetuamente deslocado, uma vez que se dá em função do presente da rememoração; ou seja, sendo este situado, os mesmos fatos rememorados são postos em discurso sob processos diferentes. Com a leitura freudiana empreendida por Derrida (1971), estamos diante de um “pensamento do traço”, algo fundamental para apreendermos o sujeito que enuncia como alguém cindido, atravessado por discursos que vão sendo relidos e reinterpretados o tempo todo, dentro de uma possibilidade que é ficcional, já que funciona ao modo romanesco de narrar, por exemplo. É pela rememoração que a diferença é produzida e, portanto, a significação pode surgir. Se relermos, agora, o trecho acima destacado do romance de Terron, perceberemos como as remissões entre expectativa e momento presente construídas pela narradora criam uma rede de citações e de referências que ajudam o leitor a ter um vislumbre, ainda que passageiro, do que são as práticas subjetivas de identidade da protagonista, quase sempre marcadas pela ideia de morte. Este é um traço muito forte que atuará como uma espécie de *leitmotiv* do romance, marcado pela melancolia e a angústia.

Sendo assim, a proximidade constante da morte mostra-se como elemento importante da experiência do horror constantemente posta em atualização discursiva pela narradora. Isso tanto é um índice forte de leitura do romance que se ampliará dentro da rede citacional na qual a ficção de Terron vai se (re)escrevendo aos olhos do leitor. A protagonista é identificada como personagem feminina, mas após passar por um processo de transexualidade. No início, eram dois irmãos

gêmeos, Willian e Wilson (este, no momento da enunciação, é a nossa narradora), criados, após a morte da mãe, pelo pai e pelo tio, Edgar. Portanto, as nomeações vão se compondo como traços que, mais uma vez, ajudam a dar legibilidade ao romance, dado que as referências ao conto “Willian Wilson”, de Edgar Allan Poe, são muito fortes. Como sabemos, nesta narrativa de Poe a temática do horror do duplo é elaborada: interessante perceber que o nome da protagonista do autor norte-americano será desmanchado em dois outros para atualizar as personagens irmãs do romance de Terra. Nesse sentido, uma forte relação de indissociação vai sendo criada, de forma que nada pode ser lido separadamente, mas sempre na relação de diferença que existe dentro do mesmo, do aparente “Um”. É como se a narrativa fosse se oferecendo aos retalhos, que devem ser costurados, ora ladeando-se, ora sobrepondo-se. Além disso, a questão do duplo se faz presente, de novo, porque, quando adolescente, Willian e Wilson eram ensaiados pelo pai e pelo tio (cuja nomeação sintomática remete ao autor norte-americano) para uma série de apresentações teatrais que envolvessem o *Doppelgänger*, o duplo.

Portanto, a memória enquanto efeito surge como operador de leitura fundamental do romance de Terra, em que imagens reelaboradas pela protagonista – dentro de uma relação espaço-tempo marcada pelo traço da morte, da perda, do horror e da angústia – vão relendo, também, formas possíveis de a ficção ser escrita e recebida. O sentido, então, vai sendo inscrito e reescrito ao longo de toda a enunciação e de toda a leitura por meio de traços diferenciais que não podem ser interpretados como reflexo ou transposição de um externo para um interno, mas como uma rede complexa e difratada, aberta à significação. Indo, talvez, um pouco mais além: o romance que vai sendo enunciado opera como duplo de uma realidade que se busca pôr em discurso, ainda que isso não signifique emoldurá-la, mas oferecer possibilidade de diferenciação – e, portanto, de algum sentido – por meio do pensamento do traço.

O “pensamento narrativo” vai ser construído por meio da enunciação, que, por seu turno, cria efeito através da resistência que, mesmo sem perceber, vai se impondo à interpretação, (re)criando uma série de referências que, em uma rede citacional, vão deslizando e escapando de uma leitura que se queira final, essencialista. Logo, o próprio conteúdo se inquieta nos hibridismos que vão sendo somados à noção tradicional do romance como gênero discursivo. Entre os significantes, a angústia vai se colocando como elemento fundante da narração, em uma escritura nas quais elementos reprimidos, antes esquecidos, vão sendo recuperados em outras relações cronotópicas: ou seja, traços vão ganhando significação pela ação do diferir, já que a experiência do passado não é a mesma do presente (e o romance traz marcas disso também como gênero discurso em transformação). O estranhamento vai surgindo à medida que o contato da narradora com elementos externos a direciona ao que se acreditava esquecido, as lembranças do passado (já não mais tão pretérito perfeito assim). Conseqüentemente, o que se acredita superado retorna, mostrando o quanto

coloniza o sujeito do discurso. Nesse sentido, o duplo extrapola o plano temático e se faz fibra da trama de significantes do romance, em um grande e complexo *Unheimlich* estético:

A criação de um *Unheimlich* fictício não é a simples passagem ou transcrição do vivido para a ficção: é um *Unheimlich* especial que comporta um gênero próprio porque, no artifício do jogo das letras e palavras, consegue criar um simulacro estético capaz de provocar no leitor um sentimento eficaz e semelhante ao vivido na realidade e no real. O experimentado na vida e o experimentado na leitura são dois destinos do recalcado. Para Freud, o escritor consegue melhor do que outro produzir esses efeitos de estranhamentos inquietantes. (BRASIL, 2014, p. 94).

Esse efeito de estranhamento pode ser mais amplamente entendido se pensamos que um dos traços comuns da literatura contemporânea é desestabilizar, estranhar o já-dito da história, da tradição, da metafísica, etc. Além, não podemos nos esquecer do próprio estranhamento que é efeito das múltiplas transformações que os gêneros discursivos literários têm sofrido para dialogar com novas concepções de sujeito, de realidade e de arte. Desse modo, toda uma rede de traços é convocada a diferir e produzir sentido neste romance de Terron: o sentido da literatura e da existência; a significação do poder em contextos históricos específicos; o que a literatura de outrora (agora) pode nos dizer, etc.

Aderindo a esse horizonte hermenêutico, a experiência de transexualidade pode sofrer deslocamentos dentro do processo de leitura, por meio da narração de momentos vividos pela protagonista, como: o estranhamento que possuía com seu órgão sexual, de antes, masculino, a ponto de chegar a não o ver em frente ao espelho; o sentimento de medo diante do olhar do irmão; a criação de uma nova possibilidade de identidade com Cleópatra (último codinome usado pela mãe para fugir da perseguição política); o horror de quase ser afogada na tragédia do teatro que matou seu pai e tio; entre outros. Logo, a representação operada sobre os gêneros sexuais ganha dimensão especial, não se restringindo a um detalhe da vida da narradora, uma vez que pode indicar caminhos de leitura da obra romanesca.

Berenice Bento (2006, 2008) afirma que a transexualidade é um efeito de uma ordem discursiva sobre os gêneros que determina a inteligibilidade corporal. Logo, as posições hegemônicas são as que acabam interferindo na forma como os sujeitos vivem ou significam a experiência trans, a ponto de alguns, equivocadamente, designarem “sujeitos trans”, o que na verdade é problemático, uma vez que o que há é uma experiência trans com o intuito de se alcançar uma outra identificação de gênero, como a masculina ou a feminina. Problemas de leitura dos corpos como esse levam, por exemplo, à patologização de uma experiência que, na verdade, é uma construção discursiva de identidades. Por outro lado, a transexualidade pode funcionar como importante elemento para deslocar gestos de visibilidade e de

estabilidade dos gêneros sexuais. Dessa forma, novamente, a concepção de um sujeito centrado, dono de seu dizer e de sua performance, cai por terra à medida que o deslizamento das percepções dos gêneros sexuais podem atuar como elemento subversivo. Sendo assim, todo um processo de ressignificação dos corpos torna-se possível; na verdade, podemos entrar em contato com uma gama de gêneros sexuais “por vir”, para além do possível do isomorfismo ou do dimorfismo. A transexualidade acaba funcionando, também, como resposta ao silenciamento das diferenças.

No romance, a presença do silêncio ganha significação uma vez que se estabelece como traço da rede de significantes que compõem a narrativa: o esquecimento de parte expressiva do passado pela protagonista é índice da precariedade identitária que constitui todo sujeito posto em discurso. Mais que isso, no caso dela, tal experiência de contato com o esquecido – por si só já marcada pelo horror – vai se recrudescer à medida que a perda materna e paterna, o medo e o amor pelo irmão gêmeo, a fixação pela figura de Cleópatra, mais aterrorizante do que inspiradora, já que atua como lembrança encobridora (Freud, 1996), vão se integrando ao processo de enunciação do que a narradora acredita ser enquanto alguém existente. Portanto, a transexualidade é mais um elemento que figurativiza o encontro com o Outro, com o desconhecido, dado que a transição para o feminino vai se operando conforme a protagonista se desloca em direção à imagem de Cleópatra⁴, que por sua vez é duplo da mãe falecida e com a qual nunca teve contato, a não ser pela criação discursiva da ficção.

Na transição entre uma ideia de masculino para uma ideia de feminino, a protagonista vive procedimentos discursivos que a aproximam da ideia de melancolia outrora descrita por Freud (2012). Mais do que viver um luto pelas perdas sofridas, diante do esquecimento do passado operado na e pela enunciação, a protagonista acaba se identificando com um traço mais forte que resta daquilo que acredita ser um feminino extremamente vivo, ainda que soterrado na penumbra histórica da Ditadura: o significante Cleópatra, antes vivido pela mãe na fuga contra o desaparecimento. Na mesma direção, a protagonista, assumindo a voz pelo “narrar a si”, passa a se ler como Cleópatra, metafórica e metonimicamente, assumindo nomeação e traços comumente ligados à figura feminina histórica que parece se “colar” à da mãe⁵. Esse jogo de significantes, aberto, aciona a (im)

⁴ A imagem de Cleópatra opera semelhantemente à linguagem descrita por Freud (2001) nos sonhos, cujo recurso central é a metáfora (uma vez que condensa, em um único significante, outros significantes, como a figura materna, a ideia da protagonista sobre o feminino) e a metonímia (já que promove deslizamento ao encontro com outros significantes, como a ideia de destruição pela morte famosa da personagem histórica, bem como pelos contatos da protagonista com a realidade deteriorada do Cairo).

⁵ Esse jogo de deslizamentos do significante Cleópatra, no qual a protagonista vai se identificando com a imagem perdida da mãe morta durante o parto dos gêmeos, em contexto de luta política ditatorial

possibilidade de lermos a protagonista e sua história, de forma a nos escapar o tempo todo em função das aparentes condições de encontro que, na verdade, nunca ocorrem (o reencontro dos próprios irmãos, depois de anos, vai se tornando um evento ambíguo, encoberto pela areias do deserto e pela escuridão, furada pela lua, entidade miticamente feminina presente no título).

Por fim, a experiência trans não é representada pela via da doença psíquica, do transtorno, mas como uma mimese do que é toda busca de apropriação de uma identidade. Esta, assim como o gozo, é da ordem do ser, não do ter; logo, só pode operar pela identificação com algo, não da posse. Por isso, a própria narrativa, identificando-se com o conteúdo que vai sendo (des)construído, hibridiza-se entre o velho e o novo, renovando traços de possíveis realidades. Esse perpétuo deslocamento, então, talvez seja assumido pelo próprio movimento da literatura brasileira contemporânea, em suas releituras da tradição e do que seria a sua especificidade, a qual, segundo Nascimento lembrando Derrida (2015, p. 18), na verdade, não existe. Então, concordando com Butler, o movimento é a maior ética que o sujeito discursivo pode permitir para si e para o outro, por que, afinal, não seriam os sujeitos, em suas narrativas, todos eles, ausentes de especificidades, para, em troca, ganhar o infinito por vir do desejo?

BIZIAK, J. S. Sand identities, arid displacements: Joca Reiners Terron's novel in view of the performances of genders. *Itinerários*, Araraquara, n. 44, p. 83-96, jan./jun. 2017.

■ **ABSTRACT:** *The novelistic fiction Do fundo do poço se vê a lua, by Joca Reiners Terron, brings as one of its central thematic elements the transsexual experience of one of its protagonists. Such representation, discursively produced, is allied to a constant displacement of the characters, space and time, which can be more interesting as it allows us to think of the novel in line with the identity of gender performances. In this sense, considering a theoretical articulation among central authors such as Bakhtin,*

também marcado pelas mortes, torna-se mais interessante à medida que a narradora vai escrevendo seu diário (cujos trechos são dispostos em itálico ao longo do romance) em uma antiga biografia de Liz Taylor, atriz que interpretara Cleópatra no cinema. Conforme a narrativa se desenvolve, o livro sobre cujas laterais das páginas a protagonista escreve sua história vai tendo a impressão de suas folhas progressivamente apagada, de forma que, com o tempo, vai restando somente o diário da protagonista. Assim, percebemos como o jogo melancólico de identificação vai se fazendo construir pela relação de sobreposição e apagamento (que, na verdade, é deslocamento de uma biografia em outra) com o Outro: a mãe, a personalidade histórica e a do cinema. Tudo acontece até o ponto em que a protagonista, em outra época Wilson, assumirá a nomeação de Cleópatra. Importante lembrar, ainda, que, nesse jogo citacional, há outras relações que não podem ser perdidas de vista: a rainha egípcia Cleópatra e Marco Antônio tiveram filhos gêmeos, (outra) Cleópatra Selene II (cujo feminino se associa à lua, presente no título do romance) e Alexandre Hélio (cujo masculino se associa ao sol).

*Judith Butler and Derrida, we understand that the operation of diegetic discourse may
nurture the reading perspective of gender as discursive genre.*

■ **KEYWORDS:** *Discourse. Displacements. Genders. Joca Reiners Terron. Novelistic
fiction.*

REFERÊNCIAS

AUTHIER-REVUZ, J. Heterogeneidade(s) enunciativa(s). **Cadernos de estudos
lingüísticos**, Campinas, UNICAMP – IEL, n. 19, p. 25-42, jul./dez. 1990.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão; rev. trad.
Marina Appenzeller. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora F.
Bernardini. São Paulo: Hucitec, 1988.

_____. (VOLOSHINOV, V. N.) **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas
fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara
Frateschi Vieira. 9. ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

BAUMAN, Z. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BENTO, B. **A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual**. Rio
de Janeiro: Garamond, 2006.

_____. **O que é transexualidade**. São Paulo: Brasiliense, 2008.

BRASIL, M. C. M. A literatura como um “duplo” da Psicanálise: um relato sobre “O
homem de areia”. In: BALDINI, L. J. S.; SOUZA, L. M. A. **Discurso e sujeito: trama de
significantes**. São Carlos: EdUFSCar, 2014. p. 83-97.

BUTLER, J. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Trad. Renato
Aguar. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Trad. Rogério Bettoni. Belo
Horizonte: Autêntica, 2015.

DERRIDA, Jacques. **A Escritura e a Diferença**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade 1: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal,
2012.

FREUD, S. **A Interpretação de sonhos**. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

_____. Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen. In: _____. **Edição standard brasileira
das obras completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. vol. IX.

_____. **Luto e melancolia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

_____. O Inquietante. In: SOUZA, P. C. (Org.). **Obras completas de Sigmund Freud**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. vol. 14. p. 328-376.

_____. **Uma nota sobre o bloco mágico**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

HALL, S. Nascimento e morte do sujeito moderno. In: _____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2011. p. 23-46.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MILNER, J. C. **O amor da língua**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

NASCIMENTO, E. **Derrida e a literatura**. São Paulo: É Realizações, 2015.

ROSENFELD, A. **Texto/contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

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

