

“SIM, TALVEZ VOCÊ POSSA ENTENDER”

Um estudo comparatista entre
Do fundo do poço se vê a lua (2010) e *Barreira* (2014)

Bianca Patrícia de Medeiros Nascimento

RESUMO

Este artigo propõe uma análise literária comparatista entre *Do fundo do poço se vê a lua*, de Joca Reiners Terron (2010), e *Barreira*, de Amílcar Bettega (2014). Para tanto, comparamos os narradores dos romances e os seus encontros culturais com o Oriente (especificamente, com o Egito e a Turquia) a fim de perceber a postura dos narradores quando diante desses espaços. Como aporte teórico, mobilizamos a teoria de Gérard Genette (2015) sobre o discurso narrativo; Carlos Guillén (1985) e Edgar Nolasco (2010) dão as bases para uma literatura comparada interdisciplinar. Edward Said (2007) e Homi Bhabha (1998), bem como Roy Wagner (2010) e Terry Eagleton (2011), sustentam nossas leituras sobre alteridade, cultura e colonialismo. A partir desse quadro teórico, buscamos compreender como as narrativas tensionam as representações do Oriente, problematizam identidades e evidenciam o papel do duplo na construção de experiências interculturais. Assim, propomos uma leitura que, ao mesmo tempo em que observa a complexidade formal das obras, discute suas implicações no campo dos estudos literários latino-americanos contemporâneos e nas representações culturais globais.

Palavras-chave: Do fundo do poço se vê a lua; Barreira; Alteridade; Duplo.

ABSTRACT

Abstract: This article proposes a comparative literary analysis of *Do fundo do poço se vê a lua* (2010), by Joca Reiners Terron, and *Barreira* (2014), by Amílcar Bettega. To this end, we compare the narrators of the novels and their cultural encounters with the East — specifically Egypt and Turkey — in order to examine the positions they assume in relation to these spaces. As a theoretical framework, we draw on Gérard Genette's (2015) theory of narrative discourse; Carlos Guillén (1985) and Edgar Nolasco (2010) provide



the foundations for an interdisciplinary comparative approach. Edward Said (2007), Homi Bhabha (1998), Roy Wagner (2010), and Terry Eagleton (2011) support our reflections on alterity, culture, and colonialism. Based on this framework, we seek to understand how the narratives challenge representations of the East, problematise identities, and foreground the role of the double in the construction of intercultural experiences. Thus, we propose a reading that, while attentive to the formal complexity of these works, also addresses their implications for contemporary Latin American literary studies and global cultural representations.

Keywords: Do fundo do poço se vê a lua; Barreira; Alterity; Double.

1 INTRODUÇÃO

Em 2007, foi anunciado o projeto multimidiático “Amores Expressos”, que consistia na produção de obras literárias que versassem sobre o tema “amor”. Assim, dezesseis autores escolhidos pelos produtores do projeto viajaram a outros países para que, a partir dessa experiência, escrevessem suas obras. “Multimidiático” porque, além de publicados pela Companhia das Letras, os livros seriam também adaptados para filmes (cf. Raposo, 2023). O projeto, no entanto, não alcançou as metas pretendidas: os dezesseis livros previstos não foram publicados dentro do prazo estipulado de quatro anos, e as adaptações não foram produzidas. Apesar desse cenário pouco encorajador, na nossa concepção, alguns dos livros lograram êxito estético. Eis o caso dos romances *Do fundo do poço se vê a lua*, de Joca Reiners Terron (2010), e *Barreira*, de Amílcar Bettega (2014).

Os romances, lançados com quatro anos de diferença, apresentam semelhanças que motivam esta análise comparatista:

as relações familiares, o Oriente como espaço onde decorrem as narrativas, narrações majoritariamente homodiegéticas e a presença do duplo. Em *Do fundo...*, temos duas linhas temporais narradas por Cleópatra, personagem transgênero e que já está morta quando narra: a do passado, em que a personagem narra sua ida até o Egito e sua transição de gênero e de sexo, e a do presente, em que a mesma personagem narra e acompanha as perambulações do seu irmão gêmeo, William, pelo Egito. *Barreira*, por sua vez, apresenta uma disposição temporal menos linear e uma narração oscilante, que varia nas três divisões do romance (respectivamente, “*Barriyer*”, “*Entre*” e “*Barrière*”). Através da narração homodiegética de Ibrahim, na primeira parte, acompanhamos a estadia de Fátima, filha de Ibrahim, na Turquia, seu sumiço e a busca do pai pela filha. Na segunda parte, uma voz heterodiegética narra, sob diferentes perspectivas, o encontro de Fátima com Robert, francês e escritor de guias de viagem. Na última parte, Robert assume a narração, de modo que expõe a sua trajetória até chegar à Turquia, encontrar com Fátima e, posteriormente ao sumiço da mulher, encontrar com... Ibrahim.

À vista dessa síntese dos romances, propomos uma análise comparatista das obras que parte do contato com o espaço outro, neste caso, o Oriente, e do duplo. Nossa investigação busca compreender se (i) as narrativas resvalam em uma perspectiva orientalista e se (ii) o recurso do duplo efetiva uma abertura para alteridade e um descentramento. Ressaltamos que essa investigação é resultado de uma Iniciação Científica financiada pelo CNPq.

Quanto à estrutura do artigo, na seção seguinte traçaremos nosso referencial teórico de teoria e crítica literária, bem como dos estudos de cultura. Posteriormente, na seção “Um diário, um mapa, seus duplos”, empreendemos a análise dos romances. Na última seção, entregamos nossas últimas considerações.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Uma vez que objetivamos investigar o contato dos *narradores* com os espaços para onde se deslocaram (o que inclui a cultura desses locais), nosso percurso teórico inicia-se com a definição de narração e narrativa. Conforme Gérard Genette (2015[1972]), um limiar é figurado pela narração, responsável por estabelecer níveis entre episódios, personagens e narradores. A isso Genette (2015) intitula “níveis narrativos”, que se dividem em três: extradiegético (o ato literário primeiro de narrar), intradiegético (os acontecimentos narrados) e metadiegético (narrativa de segundo grau). Outra categorização que destacamos relaciona-se com quem narra e como narra, isto é, a pessoa do discurso (narrativo). Homodiegética, então, é aquela narrativa em que o narrador é um dos personagens, ao passo que heterodiegética é aquela em que o narrador está ausente (Genette, 2015).

Fundindo as categorias de nível-pessoa, Genette (2015, p. 328) propõe uma articulação “[...] [d]os quatro tipos fundamentais do estatuto do narrador”: heterodiegético-extradiegético quando se

tem um narrador em primeiro grau que narra uma história em que está ausente; heterodiegético-intradiegético quando um narrador em segundo grau conta histórias em que está presente; homodiegético-extradiegético quando um narrador em primeiro grau narra sua própria história; homodiegético-intradiegético quando um narrador em segundo grau conta sua própria história.

Com base nessa classificação, tornou-se possível analisar estruturalmente os romances, sobretudo frente às particularidades de suas composições narrativas. Cabe ressaltar que o gênero romance possibilita tais particularidades por ser um gênero maleável, em formação e capaz de incorporar outros gêneros (Bakhtin, 2019). Na medida em que nos detivemos às individualidades dos romances, também observamos as características comuns ao gênero e ao tema dos romances em questão, considerando ainda que viagem é um tropo literário já consolidado.

A comparação entre os romances encaminha-nos às bases da literatura comparada, em particular, à contribuição de Tânia Carvalhal (2006), para quem a comparação possibilita ao estudo literário desse tipo explorar adequadamente os seus campos de trabalho e alcançar os objetivos a que se propõe. Mais do que isso, a literatura comparada, em concordância com Carlos Guillén (1985), possibilita o contato com a alteridade e a ruptura com uma perspectiva universalista. Afinal, por meio da comparação, evidenciam-se as semelhanças de temas recorrentes na mesma medida em que se revelam as diferenças com que se abordam tais temas (Guillén, 1985). Para tanto, como pontuou

Edgar Nolasco (2010), os estudos comparatistas culturais necessitam, primeiramente, assumir uma postura interdisciplinar e aberta, disposta a assumir diálogos com *diferentes* culturas sem encará-las com lentes etnocêntricas. É com base em outras terminologias (provenientes da interdisciplinaridade) que se irrompe contra os moldes eurocêntricos e se encara detidamente obras de países latino-americanos (cf. Nolasco, 2010).

Para analisarmos, então, como se efetivam os contatos culturais nesses romances, optamos por uma perspectiva interdisciplinar que considerou referenciais teóricos dos estudos de cultura (da antropologia cultural e dos estudos culturais). A partir de Roy Wagner (2010), antropólogo da cultura, compreendemos, inicialmente, que os sujeitos sociais se relacionam com as suas culturas em um processo (trans)formativo constante, ora reafirmando ora ressignificando seus próprios signos. É isso, a propósito, que gera um embate entre as diferentes culturas presentes em uma sociedade (Eagleton, 2011), de modo que a cultura se estabelece como um “campo de batalha” político e ideológico (tomamos as palavras de Terry Eagleton (2011)). Logo, assumimos que a obra literária é uma forma de manifestação cultural cuja potencialidade ficcional é capaz de transgredir e recriar a realidade (inclusive cultural) na qual se insere. Para Wolfgang Iser (2013), isso é tão somente possível porque o texto literário faz emergir um imaginário que estabelece relação com a realidade que o texto retoma. Por meio da repetição da realidade na ficção, atribui-se “[...] uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade repetida se

transforma em signo e o imaginário em efeito [...] do que é assim referido” (Iser, 2013, p. 34). O imaginário, então, é experienciado pelo leitor e torna-se uma mediação entre a realidade e a ficção (Iser, 2013).

Dado o que compreendemos por cultura, imaginário e sua relação com a literatura, dirigimo-nos ao conceito de “orientalismo” como estabelecido por Edward Said (2007), figura-chave dos estudos culturais e pós-coloniais. O conceito refere-se às produções discursivas sobre o Oriente em textos estéticos, eruditos, históricos, econômicos que exotizam as culturas e os povos situados nesse espaço. O orientalismo produz uma dicotomia que favorece ao colonialismo e ao imperialismo: o Ocidente, sobretudo a Europa, seria desenvolvido em termos culturais, econômicos e políticos, e, por isso, deteria o poder de representação do Oriente, que em tese seria o oposto (Said, 2007). Por isso, aos europeus (sobretudo aos franceses e aos ingleses), a investida colonial era necessária para desenvolver e “salvar” o Oriente, levando até lá a civilização ocidental (eis o cerne da “*mission civilisatrice*”) (Said, 2007).

Nesses textos orientalistas, Homi Bhabha (1998) reconhece que, antes de uma representação, há uma mímica [*mimicry*] colonial, uma *repetição*. Repete-se, em vez de representar, justamente porque se deseja “[...] um Outro reformado, reconhecível, *como um sujeito de uma diferença que é quase a mesma, mas não exatamente*” (Bhabha, 1998, p. 146, grifos do autor). Ou seja, as supostas

representações dos sujeitos colonizados, feitas pelos colonizadores, apresentam na realidade... os próprios colonizadores.

Os estudos de Said (2007) e de Bhabha (1998) fornecem base para encararmos os encontros culturais dos narradores com o Oriente, especificamente, com o Egito e com a Turquia, lugares para onde se deslocam. Desse modo, pudemos investigar se os romances, ainda que latino-americanos, indicam uma propensão ao orientalismo. Elencamos tal característica histórica-política dos romances por ter a América Latina enfrentado um processo colonial hispano-ibérico cujas reverberações são percebidas na contemporaneidade (cf. Quijano, 1993; Castro-Gómez, 2019). Recorrendo a Walter Mignolo (2003),¹ a América Latina ainda fez o imaginário do “ocidentalismo”. Ao contrário da construção imaginária e discursiva do Oriente, a da América Latina representou-a como extensão da Europa, sua semelhante (Mignolo, 2003). Assim como o orientalismo, o ocidentalismo está atrelado a um sistema colonial cuja força motriz é a dominação do território e do povo desse mesmo território.

Levantamos essa discussão por ela ser central em nosso estudo. Afinal, levando em consideração as semelhanças dos processos coloniais, esses romances escritos na América Latina no século XXI

1 Não recorremos a Mignolo (2003) sem ressalvas. Concordamos com Santiago Castro-Gómez (2019) que a perspectiva decolonial, ao propor uma independência epistêmica, política e econômica da América Latina, pode tender para uma postura essencialista e de isolamento cultural que são, por excelência, antidemocráticas. Em momentos da obra de Mignolo (2003), que não nos convém explorar neste artigo, atentamo-nos a passagens que se aproximam do apontado por Castro-Gómez. Sugerimos o cf. do capítulo 7 de *Histórias locais/projetos globais*, em particular da conceitualização do “pensamento liminar” (Mignolo, 2003).

ainda reproduziriam uma visão orientalista? Estariam, dessa forma, resignados em si mesmos e fechados à alteridade? Parece-nos que não.

3 UM DIÁRIO, UM MAPA, SEUS DUPLOS

A fim de inserirmos os romances analisados em uma tradição do tropo da viagem (mesmo que pela diferença), voltamo-nos ao estudo seminal de Flora Süssekind (1990) sobre o narrador e a viagem em obras dos anos 30-40 do século XIX. Süssekind (1990, p. 33-34) aponta para como os escritos dos narradores-viajantes do início do século XIX serviriam como guias seguros, mapas imaginários, por meio dos quais se fixariam “[...] marcos e fundações para uma literatura, uma história e uma história literária que funcionam como verdadeiras expedições de caça à própria origem e a uma sonhada ‘essência da nacionalidade’”. A motivação dos narradores para fixar esses marcos remonta à impossibilidade de regressar à origem (Süssekind, 1990). Em contraste, os narradores de *Do fundo...* e de *Barreira*, reconhecendo tal impossibilidade, obstruem a origem e distanciam-se da busca pela “essência”, tanto no nível da nacionalidade quanto no da narrativa. Assim, os narradores dos romances expõem textualmente que a narração é composta por uma seleção de eventos ocorridos, sendo seu discurso restrito. Em outras palavras, distante do logocentrismo² que

2 Para Jacques Derrida (1972), o “logocentrismo” é a valorização da fala em detrimento da escrita na filosofia ocidental, decorrente da crença de que seria possível alcançar uma origem (ou uma verdade essencial). É nesse sentido, da crença na existência de uma origem plena, que usamos o termo.

guiou essas narrativas oitocentistas, as narrativas analisadas admitem a fragmentariedade que imbui a narração e os próprios narradores, distanciando-se da tentativa de forjar uma essência. Lancemos luz sobre os romances.

Como já tratamos, *Do fundo...* é narrado por Cleópatra, narradora-defunta. Caracterizamos o nível-pessoa do romance como homodiegético-extradiegético (Genette, 2015), isto é, Cleópatra conta sua própria história enquanto uma narradora de primeiro grau. Curiosamente, a narradora cogita uma classificação para sua narrativa, que seria “[...] uma espécie de autobiografia na terceira pessoa [...], não fosse William se afastar da janela deixando cair o lençol que envolvia seu corpo nu” (Terron, 2010, p. 29). Não fosse a diferença gênero-sexual dos gêmeos, poderíamos conjecturar uma fusão da classificação nível-pessoa: uma narradora em primeiro grau que narra a história de seu irmão gêmeo que, por sua vez, é capaz de revelar a história dessa mesma narradora-personagem. O romance, então, circunscreve-se no signo da diferença — diferença tal que interfere na classificação narrativa.

A compreensão que a narradora tem dessa diferença produz uma relação paradoxal dela para com a alteridade. Em vez de assumir o signo da diferença (e da dissidência), tomando-o como potencial subversivo, a narradora apresenta uma inclinação a imaginários idealizados e essencialistas, na tentativa de encaixar nesse mesmo imaginário. Todavia, o signo da diferença retornará, reforçando que a idealização é uma abstração e é incondizente com uma realidade

repressiva. Isso é perceptível, por exemplo, no episódio em que a narradora mora com travestis, com quem se comparava. Cleópatra as descreve como “[...] pedreiros de unhas feitas e saltos altos” (Terron, 2010, p. 177), ainda escrevendo em uma entrada do seu diário (que é, na verdade, anotações às margens da biografia da Elizabeth Taylor, atriz por quem cativa grande admiração): “*Ao contrário de mim, aqueles travestis são arremedos de mulheres. [...] 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*” (Terron, 2010, p. 127, grifos do autor).

Se pensarmos com Judith Butler (2015), a identificação ocorre a nível imaginário, sendo um processo performativo e instável, de modo que não se conclui plenamente. Eis a encenação fantasmática. Ainda que não trate de transgenericidade em sua obra, a concepção apresentada por Butler (2015) dá-nos aporte para uma perspectiva não-essencialista capaz de tensionar a cisnormatividade e de iluminar a postura de Cleópatra: sua busca por uma “verdadeira” feminilidade evidencia uma cisnormatividade internalizada. Cleópatra subjuga as travestis com quem convive e pressiona a si mesma por ter à vista um ideal de feminilidade que, para ela, é essencial, verdadeiro. A sua admiração por Elizabeth Taylor vem, em partes, por considerá-la o ideal de mulher a ser atingido.

A fim de testar sua “[...] feminilidade em sua forma definitiva às margens do Nilo” (Terron, 2010, p. 180), Cleópatra encaminha-se ao Egito para fazer a cirurgia de redesignação sexual

e lá viver. A motivação para mudança de localidade ocorre por não ter memória de seus familiares no Brasil e por ter sofrido abusos onde residia. Sumariamente, ocorrido um incêndio no Monumental Teatro Massachusetts onde Cleópatra, seu pai e seu irmão, William, trabalhavam, a narradora é encaminhada para um hospital, lugar onde conhece Nelson. Nelson, um homem transgênero e profissional da saúde, apresenta procedimentos para que Cleópatra efetive fisicamente sua transição de gênero. Percebendo sua solidão, o personagem convida Cleópatra para morar consigo em sua casa. Nesse espaço, a personagem sofrerá repressões, perseguições e abusos de Omar, namorado de Nelson, motivados por ciúmes.

A casa de suas amigas travestis será a última residência antes de partir para o Egito, lugar de promessas para uma vida longa. No entanto, ao conhecer o Cairo e, mais precisamente Alexandria, rui a idealização do Egito, vinda sobretudo do filme *Cleópatra*, em que estrela Elizabeth Taylor. Leiamos o excerto seguinte, quando Cleópatra vai à Alexandria, cidade que fora capital do Egito Antigo e onde nasceu Cleópatra VII:

Enquanto a carruagem se transformava em carroça e logo depois em abóbora, ao perder-se pelos labirintos de Anfushi, eu via minhas esperanças malograrem por completo. Ao lado dos cavalos que viraram burricos bíblicos e que logo depois se metamorfosearam em ratos ao mesmo tempo que puxavam a carroça e eram digeridos vivos por lombrigas, começaram

a surgir mendigos em andrajos, aleijados de uma perna só que corriam velozmente mesmo dependurados em muletas e puxando pelas mãos suas mulheres banguelas com bebês moribundos nos braços, todos berrando *where are you from* e implorando por mais *baqshish* exibindo sorrisos tão podres quanto era podre o Egito imaginário que eu guardava em minhas memórias de segunda mão, memórias que eram anteriores à minha chegada àquele mundo real e visível e que terminariam por se esfacular de vez poucas horas depois, na lama escura das ruínas de Anfushi, o bairro turco de Alexandria no qual eu nunca deveria ter pisado minhas lindas sandálias de rainha, uma rainha tão exilada a ponto de ter nascido com outro sexo, e onde o conto de fadas que eu vivia então se transformaria de vez num pesadelo (Terron, 2010, p. 197, grifos do autor).

Essa cena ilustra o colapso do Egito idealizado, revelando o abismo entre as “memórias de segunda mão” da narradora (novamente, decorrentes do filme *Cleópatra*) e a realidade com a qual se depara. Essa realidade ganha contornos negativos e depreciativos exatamente por não corresponder ao seu imaginário. Compreendemos, no entanto, que a descrição não é o suficiente para categorizar o romance como orientalista. Concordamos com Lilian Reichert Coelho (2018), para quem a narração de *Do fundo...* seria *camp*. Isto é, sendo o *camp* um

artifício, um exagero, como definiu Susan Sontag (2018), Coelho (2018, p. 71, grifo meu) preocupa-se em expor as “[...] ambiguidades que tornam a narração e a narrativa tão difíceis de *relacionar a sentidos fixos*, assim como o próprio *camp*”. Por mais que existam descrições depreciativas do espaço físico do Egito, como no excerto anterior, elas estão imbuídas de uma sátira e de uma ironia, resultado do perfil da narradora-personagem. Torna-se, então, difícil fixar e encarar as descrições do Egito como *fidedignas*, uma vez que a diegese constantemente tensiona o imaginário de Cleópatra e a realidade cultural.

Acrescente-se à personalidade sarcástica e irônica a inconstância. Cleópatra, frente às recordações de que gênero é performance, não existindo, então, uma única forma de ser mulher (cf. Butler, 2015), tenta encontrar subterfúgios para reafirmar o seu ideal. Assim, na medida em que o Egito idealizado se desestrutura, o essencialismo de gênero também:

[...] tive um surto de choro de encher baldes e mais baldes com lágrimas, pois afinal percebera que nem sequer com um zilhão de cirurgias plásticas eu poderia conseguir os tais furinhos de celulite para tratar com aqueles cremes especiais e loções mágicas que as mulheres de nascimento tanto usam, usavam e para sempre usarão, mesmo que nunca deem nenhum resultado nesse embate contra a própria natureza fadado ao fracasso.

Eu mudara de sexo, mas nunca chegaria a ter celulite. O mundo era mesmo um lugar imperfeito, onde cabia somente aos milagres tudo consertar. Eu começava a suspeitar que afinal me metamorfoseara numa mulher de verdade, pois tinha ficado *louca* (Terron, 2010, p. 192-193, grifo do autor).

Se pontuamos que Cleópatra parece pouco afeita à diferença, o mundo, esse lugar imperfeito, por outras vias, tampouco é afeito. Tanto no Brasil quanto no Egito, Cleópatra é vítima de transfobia, o que levará à sua morte: Hosni, seu amante e dono do hotel em que Cleópatra dança, ao descobrir que a personagem é transgênero, agride-a fisicamente e a estupra com outros dois homens. Morta, a vingança da morte de Cleópatra virá por seu irmão gêmeo, William. Após chegar ao Cairo, o irmão é informado por pessoas próximas de Cleópatra o que ocorrera com ela. Assim, ele decide se transformar em sua irmã e matar Hosni, o que, na narrativa, levará Cleópatra a concluir a narrativa e, metaforicamente, descansar após sua morte.

A despeito da oscilação entre idealização e desencanto por parte da narradora, um aspecto da cultura egípcia permeia a instância da diegese. Recurso diegético, o duplo é “[...] uma imagem idêntica à do protagonista, até nos mínimos traços, como nome, voz e indumentária [...]” (Rank, 2014, p. 22). Textualmente, William e Cleópatra (cujo antigo nome era Wilson, em referência ao conto “William and Wilson”, de Edgar Allan Poe) são tomados como duplo, personificando, a propósito, a obsessão do pai por duplos, que

apresentava uma “monomania relacionada a histórias de duplos e à lenda do *doppelgänger*”; o pai, logo, considerava que os irmãos estariam “[...] para sempre duplicado numa só fortuna, [seriam] um milagre em dose dupla que ele legava ao mundo (Terron, 2010, p. 50).

Todavia, a concepção de duplo (amplamente explorada nos estudos literários) é insuficiente para compreendermos (i) a relação de William e Cleópatra; (ii) a própria diegese. Por isso, tornou-se necessário interseccionar o duplo à concepção de morte no Egito Antigo. Vejamos o excerto que motivou a intersecção:

— Vou ajudá-lo a encontrar a sua sombra, não se preocupe — diz o doutor Samir, exibindo os dentes de novo. Somente essa nova chance de contar outra fábula poderia afugentar seu mau humor. Ele prossegue: — No Egito Antigo se acreditava na existência de *ka*, o duplo de cada pessoa que nascia e tinha vida independente. *Ka* era a alma imortal, aquela a possibilitar a vida depois da morte, ao mesmo tempo sombra e reflexo. *Ba* era o espírito, representado por um pássaro com cabeça humana. A reunião dessas duas entidades gêmeas fornecia a energia necessária à vida além-túmulo. Só depois de acontecer isso se atingia a vida eterna e...

— Eu não quero saber dessa história — interrompe William. — Só quero achar o meu irmão (Terron, 2010, p. 227, grifos do autor).

Nesse excerto, menciona-se pela única vez *ka* e *ba*, que, na concepção dos antigos egípcios, são partes da alma humana. Segundo o estudo antropológico de Jan Assmann (2005, p. 44, tradução minha), *ka* “é uma espécie de espírito, gênio ou energia vital, um princípio dinástico e legitimador que é transmitido de pai para filho; dele, o filho depende do pai”.³ *Ka* é o responsável por redimir a dignidade e a honra de quem falece. Ao passo que *ba* “[...] pertencia à esfera física do falecido, restaurando seu movimento e sua capacidade de assumir forma [física]”⁴ (Assmann, 2005, p. 97, tradução minha).

Propomos ler Cleópatra como a personificação do *ka*, a força vital que anima a narrativa mesmo após a morte. Ademais, a narradora-personagem acredita ter herdado de sua mãe e de sua avó Univitelina (assim chamada por ter tido uma irmã gêmea que faleceu logo no parto) a coragem para viver. Afinal, não seria esse o “princípio dinástico e legitimador”? A única diferença é que, em vez de ser passado de pai para filho, no romance, é passado de *mãe* para *filha*, algo coerente dado que se protagoniza a história de uma mulher trans.

William, por sua vez, encarna o *ba*, assumindo fisicamente a forma da irmã para vingá-la. Atentamo-nos também para as alternâncias entre a noite e o dia, bastante presentes no último capítulo do romance. Conforme Assmann (2005), a transição de formas relaciona-se com a regeneração, isto é, renascer da morte. A imagem de *ba* ainda é

3 No original: “Ka is a sort of spirit, genius, or vital energy, a legitimizing, dynastic principle that is passed along from father to son; for it, the son is dependent on the father” (Assmann, 2005, p. 44).

4 No original: “[...] the ba belonged to the physical sphere of the deceased, restoring his movement and his ability to take on form” (Assmann, 2005, p. 97).

associada ao Sol, que pela manhã estava visível e transitava livremente e, à noite, “[...] afundava-se no mundo subterrâneo, onde, de modo invisível, misterioso e além de qualquer percepção humana, unia-se ao seu cadáver” (Assmann, 2005, p. 93, tradução minha).⁵ A união ao cadáver prevê a existência dessas duas instâncias, a de *ba* e a do cadáver.

As últimas cenas do romance se encaixam na descrição de Assmann (2005). Enquanto esfauqueia Hosni à noite, a chuva cai e a forma que William assumira se desconfigura. Compreendemos esse momento como o encontro de *ba* com o cadáver: encontrados, Cleópatra existe enquanto corpo falecido; William, enquanto o espírito capaz de se transformar. Note-se que, assim como o Sol se esconde à noite, William não é percebido por aqueles à sua volta:

Brandindo apenas o cabo da faca, ele deixa o corpo inerte cair e olha para as mesmíssimas estrelas que estou olhando agora no deserto. [...] A chuva começa a cair no Cairo, lavando a maquiagem do rosto de William, apagando os traços de Cleópatra, os pingos se confundindo às lágrimas. Sem ser visto, ele observa as pessoas na rua iluminada da outra extremidade do beco (Terron, 2010, p. 276).

5 No original: “In the daytime, this god traversed the sky, visible to all in the form of his *ba*, the sun disk, and in the evening, he sank into the netherworld, where, invisibly, mysteriously, and beyond any human perception, he united with his corpse” (Assmann, 2005, p. 93).

Concluída a vingança, quando o dia amanhece, William assume a forma de Cleópatra XIX, sobe em um trem e foge. Sua facilidade de trânsito ao dia, justamente por se separar do cadáver e assumir uma forma diferente, assemelha-se ao Sol (como descrito por Assmann (2005)):

Cleópatra ouve as batidas secas da testa do ocupante da cabine contígua à sua no piso do vagão e deduz que *é a hora da primeira oração do dia*. Seu vestido tem pequenas manchas do sangue de Hosni que ela procura limpar sem sucesso na pia minúscula ao lado da cama. *O camareiro bate à porta, trazendo-lhe o desjejum, mas nada percebe de extraordinário na passageira, além de sua solidão*. Ao sorver o café aguado e morno, *as pupilas de Cleo despertam, repetindo o mesmo movimento expansivo e ascendente do sol*. El Khamasin partiu para somente voltar no início do verão seguinte. *William foi carregado pela última tempestade de areia e também desapareceu na ventania* (Terron, 2010, p. 277-278, grifos nossos).

Concluímos que, apesar de a personagem Cleópatra reproduzir concepções ora idealizadas ora negativas acerca do Egito e certo essencialismo de gênero, condicionando seu contato cultural ao seu imaginário e aos seus ideais, a diegese abre-se à alteridade por meio do duplo e das concepções de morte no Egito Antigo. Por isso, defendemos que mesmo com a ótica oscilante da narradora não é

possível categorizar o romance como orientalista. Isso porque a obra é capaz de tensionar as representações culturais ao articular a experiência transgênero de Cleópatra com uma cosmologia egípcia, subvertendo leituras exotizantes. No fim, parece-nos que o romance expõe um mundo onde a vida de uma mulher trans está sob constante ameaça, seja no Brasil (de onde foge), seja no Egito (onde pensou que seria acolhida). Somente aqueles com experiências semelhantes, ou seja, as travestis com quem vive ou seu irmão, são capazes de resguardar essa vida.

Encaminhando-nos a *Barreira*, a disposição temporal é ainda menos linear se comparada à de *Do fundo...*, além de apresentar uma narração oscilante, que varia nas três divisões do romance (respectivamente, “Barriyer”, “Entre” e “Barrière”). Na primeira parte, a narração homodiegética-extradiegético pertence a Ibrahim, turco que se mudou para o Brasil ainda na infância. Nessa parte, acompanhamos a chegada de Fátima, filha de Ibrahim, à Turquia, seu sumiço e a busca do pai pela filha. Na segunda parte, uma voz heterodiegética-extradiegético narra, sob diferentes perspectivas, o encontro de Fátima com Robert. Na última parte, Robert assume a narração, de modo que expõe a sua trajetória de saída da França e chegada à Turquia, de encontro com Fátima e, posteriormente ao sumiço da mulher, de encontro com Ibrahim.

Em comparação a *Do fundo...*, também notamos que *Barreira* apresenta mais pausas descritivas do que cenas. Ou seja, no romance, existe abundantemente o prolongamento de (i) pausas para reflexão e

(ii) suspensão do tempo da história (a pausa descritiva) do que ações (cenar) (Genette, 2015). Tais reflexões abarcam, em sua maioria, a apreensão do mundo pela linguagem e o relativismo acerca de eventos narrativos (por mais que esses eventos sejam mencionados, a princípio, por analepses internas completivas), de modo que o romance, muitas vezes, torna-se metanarrativo: “Tudo passa pela linguagem, e se não há uma que sirva de meio campo entre uma percepção e outra, não tem jeito. [...] mesmo com as referências, com a existência de uma linguagem comum, nenhuma verdade está garantida” (Bettega, 2014, p. 240-241), diz Ibrahim a Robert.

As reflexões também se destinam à cidade de Istambul, onde ocorre a maioria dos eventos narrativos. Logo na primeira parte do romance, Ibrahim destaca duas Istambul: uma, concreta; a outra, resíduo de sua memória. Quando Fátima mostra a cidade ao pai em uma ligação de vídeo, Ibrahim reflete:

[...] a cidade que ela descobria, a cidade escondida durante tanto tempo em histórias que um dia existiram somente para dar corpo e sentido a um passado que eu acreditava digno desse nome, estanque, ainda capaz de formar uma referência, de se colar a uma identidade e mendigar-lhe um traçozinho de caráter ou da fisionomia, mas nada mais do que isso, *nada mais do que uma memória postiza* [...] (Bettega, 2014, p. 11, grifo meu).

A percepção da cidade está impregnada pelo olhar, pela memória e pela imaginação, quer de Ibrahim, quer de Robert, quer de Fátima. Descrições da cidade e da cultura turca aparecem sem estarem condicionadas a um tom satírico, irônico, mas ainda se interligam à memória afetiva de Ibrahim, às reflexões de Robert (também compartilhadas por Ibrahim) e ao resgate do passado familiar de Fátima. Logo, o contato cultural, por mais ético que seja, é cruzado por essas variantes. Dessa forma, e isso é reforçado pela diegese, torna-se difícil fixar Istambul.

Os personagens também são conscientes de que só é possível recordar e refletir por meio da linguagem, que refrata qualquer contato primeiro e genuíno com a cidade e com a cultura. e memórias são apreendidas e representadas por meio da linguagem. E é tão somente a linguagem o mecanismo capaz de perdurar uma memória, sobretudo a de uma criança. Assim compreende Fátima, que expõe tal percepção quando de frente às fotografias de Ahmet, um fotógrafo turco que aprecia:

Vendo essas fotos [de Istambul] agora, posso entender melhor o meu pai. É a cidade que os olhos dele viram uma vez. Ver de novo é impossível. Assim como uma infância, uma cidade também pode desaparecer. Ele morreu pela primeira vez aqui, com seis anos, e renasceu um oceano depois, em Porto Alegre. Adaptar-se, nessa idade, é esquecer (Bettega, 2014, p. 118-119).

Note-se que tanto *Do fundo...* quanto *Barreira* apresentam um vocabulário e uma compreensão do renascimento. Em ambos os romances uma pessoa será responsável por reproduzir o feito desse renascimento, não permitindo que a história do renascido seja esquecida. A resistência da memória é também possibilitada por objetos como diários, livros, mapas, que pertencem àqueles renascidos ou figuram seu imaginário. Esses objetos contribuem para um espaço fragmentado sobre os quais prevalecem as memórias, cuja característica por excelência é também a fragmentação e descontinuidade (Richard, 2007), dos narradores e dos personagens. William ao se sentir perdido no Cairo, busca o diário de Cleópatra não a fim de fixar e compreender o espaço outro, mas, sim, de “[...] busca[r] nas margens do livro por *minhas pegadas* perdidas [as de Cleópatra] [...]” (Terron, 2010, p. 104, grifo meu). Já para Ibrahim, o papel que embrulhava o peixe comprado pelo pai torna-se o mapa “[...] para a cidade que percorríamos, um mapa codificado, fechado aos outros mas que se abria a nós numa série de conexões que se deflagraram ao simples toque ou olhar [...]” (Bettega, 2014, p. 16); e essa parece ser a mesma cidade que se abre a Fátima no excerto anterior.

No decorrer do romance, atesta-se a presença de (i) palavras em turco que, em quantidade razoável, surgem no romance (“kapi”, “kapisini”, “girilir”) sem tradução, de (ii) descrições da cidade de Istambul, que enfrenta um processo menor de idealização, e do (iii) duplo. Diferentemente de *Do fundo...*, em que percebemos uma transculturalidade na concepção do duplo, em *Barreira* notamos a

presença de uma tradição mais ocidental (o que certamente não implica em uma invalidação do recurso).

Nesse sentido, consideramos que Ibrahim e Robert são duplos. Personagens deslocados de seus espaços (no caso de Ibrahim, do Brasil; de Robert, da França), com intersecção ainda de seus filhos. Ambos que foram perdidos (Fátima está desaparecida e Lucas, filho de Robert, suicida-se) e que eram apreciadores da arte de Ahmet. Esse último motivo, a propósito, facilita o vínculo afetivo de Robert com Fátima e possibilita o encontro de Robert com Ibrahim. Quando Ibrahim vai ao ateliê de Ahmet em busca de Fátima e observa uma moto com uma mulher e um homem a se distanciar, o homem em questão é Robert. Desse modo, durante o romance, os personagens funcionam como reflexo um do outro e se encontram por meio de eventos circunstanciais. A presença do duplo justifica a divisão da obra e a quem cabe a narração de cada parte. Ademais, ela reforça uma espécie de abertura à alteridade.

Conforme Paul Coates (1988), o duplo na ficção pós-romântica serve como uma ideologia menos interessada na alteridade do que em fortalecer uma sociedade moderna coesa. Decorrente da fragmentação do “eu” e das inúmeras mediações na realidade, “o indivíduo se torna uma multidão de impulsos em guerra, incapaz até mesmo de se conceber como seu próprio Outro. Ele já não tem um único Outro, mas toda uma série deles”⁶ (Coates, 1985, p. 34, tradução minha). No

6 No original e na íntegra: “As the growing number of mediations in reality deepens its mystification and the variety of experience inscribes increasingly numerous fissures within the self, the individual becomes a crowd of warring impulses no longer capable even of

caso de *Barreira*, romance que apresenta reflexões e tensões, o duplo também aparece tensionado e condicionado à reflexão se seria possível ser entendido pelo outro:

Os dois se abaixaram ao mesmo tempo, e ao mesmo tempo espicharam os braços para apanhar o pequeno círculo de crochê caído no chão. Ergueram-se, repetidos um no outro. *Ibrahim bebeu um gole e disse: Talvez você [Robert] possa. Sim, talvez você possa entender. Talvez eu possa entender você também, embora ache que não tenho o direito de dizer isso. Mas chega uma hora que nada disso tem sentido* (Bettega, 2014, p. 235, grifos nossos).

O diálogo ocorre na última parte do romance, quando Robert encontra Ibrahim no apartamento que aquele alugara anteriormente. Ambos se locomovem para o apartamento motivados pela memória de Fátima e, no caso de Robert, também pela de Lucas. Mesmo após esse contato em que revelam suas vulnerabilidades e seus passados, ainda há hesitação da parte de Ibrahim para com Robert. Eles se refletem em suas perdas, exílios e na partilha de referências artísticas, mas seria isso o suficiente para um homem francês, localizado em um país com um passado colonialista, compreender um homem turco imigrante, que ocupou frequente e forçadamente a posição de subalternizado em decorrência do colonialismo? O romance nos parece recusar a fusão

conceptualising itself as its own Other. It no longer has a single Other but a whole series of them” (Coates, 1985, p. 35).

completa entre as personagens, mantendo entre eles uma distância. Atribuímos essa cautela às diferenças histórica-políticas estruturais.

O duplo, então, apesar de preservar uma acepção mais próxima da tradição literária ocidental, é tensionado por uma perspectiva contemporânea que reconhece a opacidade do Outro. Nesse sentido, *Barreira* vai além da proposição de Coates (1988) ao propor uma alteridade relacional que não se resolve na coincidência entre “eu” e “Outro”. O duplo, portanto, não é apenas sintoma da fragmentação subjetiva, mas uma via narrativa para a escuta e o reconhecimento de experiências que permanecem irredutíveis, revelando uma abertura à alteridade que atravessa a própria estrutura do romance. Assim, defendemos que os narradores homodieéticos de *Barreira* hesitam na sua abertura à alteridade.

Por fim, os encontros culturais em *Barreira* apresentam particularidades quando comparados a *Do fundo...* No último romance, os narradores são hesitantes quanto à abertura ao Outro. Fátima, no entanto, é uma personagem que se destaca por se deslocar com a finalidade de reencontrar com a cultura e com o passado de seu pai (e de sua família turca), de modo que não identificamos hesitação no seu contato. As descrições de Istambul, por fim, emergem mediadas pela memória e pelo imaginário dos personagens, algo textualmente explícito. Mesmo que surjam nessas condições, consideramos que as descrições passam ao largo de uma descrição orientalista.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das análises, percebemos uma semelhança nesses narradores-viajantes da prosa contemporânea: de narrar deslocamentos, mas se recusar a fixar aqueles espaços em uma verdade irreduzível, essencial, logocêntrica. Os narradores dos romances analisados apresentam e descrevem as cidades do Egito e Istambul reiterando que partem da memória e do imaginário. Distanciando-se dos narradores oitocentistas apresentados por Süsskind (1990), as prosas aparecem menos como um guia definitivo dos espaços para onde se deslocam do que uma chave de reflexão da contemporaneidade (desde a fragmentariedade do sujeito à mediação da linguagem nas experiências humanas). A origem, logo, é obscurecida. Pelo que nos parece, da mesma forma não se pretende mais alcançar a essencialidade de um local e de um povo (como se possível).

Por isso, defendemos que os romances não apresentam uma postura orientalista (Said, 2007), tampouco imitam, em vez de representar, as culturas e os povos dos espaços para onde se deslocaram (Bhabha, 1998). Na realidade, acreditamos que os romances põem em questão determinadas recorrências culturais, que abarcam tanto a cultura brasileira quanto a de países estrangeiros. No caso de *Do fundo do poço de vê a lua*, a transfobia e a dificuldade de recepção da diferença; no de *Barreira*, a insuficiência da linguagem na captação da memória e na mediação da vida. Os narradores (bem como os personagens) nos parecem buscar por aqueles que, *sim*, talvez possam entendê-los em sua complexidade e fragmentariedade.

REFERÊNCIAS

ASSMANN, Jan. **Death and Salvation in Ancient Egypt**. Ithaca; Londres: Cornell University Press, 2005.

BETTEGA, Amílcar. **Barreira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance III: o romance como gênero literário**. São Paulo: Editoria 34, 2019.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”**. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. **El tonto y los canallas: notas para um republicanismo transmoderno**. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2019.

CARVALHAL, Tânia F. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 1999.

COATES, Paul. **The Double and the Other: Identity as Ideology in Post-Romantic Fiction**. Houndmills; Basingstoke; Hampshire; Londres: Macmillan Press, 1988.

COELHO, Lilian Reichert. A escrita camp de uma narradora trans no romance do fundo do poço se vê a lua, de Joca Reiners Terron. **Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários**, [S. l.], v. 35, p. 70-83, 2018. DOI: 10.5433/1678-2054.2018v35p70. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/31292>. Acesso em: 1 jan. 2026.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

GENETTE, Gérard. **Figuras III**. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

GUILLÉN, Carlos. **Entre lo uno y los diversos: introducción a la**

literatura comparada. Barcelona: Editorial Crítica, 1985.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2011.

MIGNOLO, Walter. **Histórias locais, projetos globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

NOLASCO, Edgar César. Comparativismo cultural hoje. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, [S. l.], v. 12, n. 17, p. 63–78, 2024. Disponível em: <https://rblc.com.br/index.php/rblc/article/view/313>. Acesso em: 4 set. 2025.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina. **Dispositio**, v. 24, n. 51, p. 137-148, 1999. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41491587>. Acesso em: 04 set. 2025.

RAPOSO, David. **Figurações no espaço estrangeiro na coleção Amores Expressos**. Palmas: EDUFT, 2023. Dados eletrônicos (pdf).

RICHARD, Nelly. **Fracturas de la memoria**: arte y pensamiento crítico. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

SAID, Edward. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SONTAG, Susan. **Notes on “Camp”**. [S. l.]: Penguin Classics, 2018.

SÜSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui**: o narrador, a viagem. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TERRON, Joca Reiners. **Do fundo do poço se vê a lua**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BIANCA PATRÍCIA DE MEDEIROS NASCIMENTO é graduada em Letras — Bacharelado com ênfase em Estudos Literários pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). E-mail de contato: bianca.mnascimento9@gmail.com