

**PROJETO AMORES EXPRESSOS: POLÊMICAS EDITORIAIS E A NARRATIVA  
DE VIAGEM NOS ROMANCES *CORDILHEIRA*  
E *DO FUNDO DO POÇO SE VÊ A LUA***

Humberto Fois-Braga \*

**Resumo:** o presente trabalho tem como objetivo apresentar o projeto *Amores Expressos*, gerando balizadores para compreender a presença das viagens nas obras *Cordilheira* e *Do fundo do poço se vê a lua*. O referido projeto foi idealizado pela produtora RT Features em parceria com a editora Companhia das Letras, tendo enviado escritores brasileiros para diferentes cidades do mundo com o intuito de incentivá-los a escrever romances contendo uma história de amor ambientada nestes locais. Nossa análise concentra-se em compreender a situação atual do projeto e algumas das principais críticas sofridas, principalmente no que tange à necessidade contratual da viagem como pré-requisito à escrita. Na sequência, geramos três categorias de análises das obras produzidas: além do amor e do urbano, impostos como critérios da coleção, ainda acrescentamos a categoria mobilidade, sugerindo um deslizamento do autor-viajante em direção aos personagens em trânsito. Desta forma, analisamos comparativamente o argumento e os motivos de viagem nos livros *Cordilheira* (GALERA, 2008) e *Do fundo do poço se vê a Lua* (TERRON, 2010), ambos lançados pelo projeto. Concluímos apresentando encaminhamentos para pesquisas futuras, mas ressaltando o surgimento do personagem viajante como uma alegorização da experiência autoral, sugerindo assim que a mobilidade é o argumento que sustenta as categorias amor e urbano, impostas pelo contrato do projeto.

**Palavras-chaves:** autoria; mobilidade; Joca Reiners Terron; Daniel Galera.

***EXPRESS LOVE PROJECT: EDITORIAL CONTROVERSIES AND THE TRAVEL  
NARRATIVE IN THE NOVELS *CORDILHEIRA* AND  
*DO FUNDO DO POÇO SE VÊ A LUA****

**Abstract:** this study aims to present the project *Amores Expressos (Express Love)*, generating guidelines to comprehend the presence of traveling in the books. The project was conceived by RT Features, a producing company, in partnership with Companhia das Letras, a publishing house, which sent Brazilian writers to different cities in the world in order for them to write novels with love stories set in those places. Our analysis focuses on understanding the current situation of the project and some of the main criticisms received, especially in regards to the contractual need for the trip as a pre-requisite for the writing of the book. Next, we developed three categories of analysis of the books: aside from love and the urban setting, imposed as selection criteria of the series, we also added a category named mobility,

---

\* Mestre em Comunicação Social e Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários, da Universidade Federal de Juiz de Fora. Professor Assistente II vinculado ao Departamento de Turismo da Universidade Federal de Juiz de Fora.

suggesting a change of focus from the author-traveler in the direction of characters in transit. This way, we comparatively analyzed the argument and the reasons of traveling in the books *Cordilheira* (GALERA, 2008), and *Do fundo do poço se vê a lua* (TERRON, 2010), both books from the series. We conclude with ideas for future studies, but highlighting the emergence of the traveling character as an allegory of the authorship experience, suggesting, thus, that mobility is an argument that supports the categories, love and urban, imposed by the contract.

**Keywords:** authorship; mobility; Joca Reiners Terron; Daniel Galera.

## Introdução

O projeto *Amores Expressos*, da produtora RT Features, em parceria com a editora Companhia das Letras, foi apresentado à imprensa em 2007, quando divulgou a escalação dos dezessete autores que aceitaram o desafio de passar um mês em diferentes cidades do mundo com o intuito de escrever um romance que contasse uma história de amor ambientada nestas urbanidades visitadas. Com todo o custo da viagem sendo financiado, tais escritores residiram um mês em seus destinos, recolhendo informações, impressões e vivendo experiências que posteriormente sustentariam as narrativas exigidas pelo projeto e assinadas em contrato.

Dentro deste contexto, o que sobressai como fio condutor das obras é a obrigatoriedade de construir, a partir das experiências de viagem dos autores, uma história de amor que tivesse como cenário a cidade visitada. O próprio título da coleção, supostamente, unificaria tal relação: *Amores* remete à temática dos livros; *Expressos* porque as viagens dos autores duraram somente um mês.

Então, percebemos algo interessante, ainda que não mencionado pelo projeto: *Amores Expressos* demonstra uma crença de que só há a escrita se houver uma experiência, que aqui é a viagem do escritor. Como diria Benjamin (2004), a linguagem literária é alegórica e melancólica, pois contém em si uma experiência já perdida, sendo então somente resgatada no plano de sua recriação pela escrita. Logo, o romance é uma alegoria da viagem. Uma escrita através da viagem.

Mas, *Amores Expressos* também pode, em uma análise crítica ao processo de criação, sugerir que os autores, obrigados a ambientar suas obras em determinadas cidades visitadas, teriam somente um mês para desenvolver uma aproximação afetiva com o local. Se sabemos que as experiências só tomam sentido quando são afetivamente determinantes para quem as

vivência, os autores selecionados só conseguiriam criar se, anteriormente, tivessem “caído de amores” pelo lugar visitado.

Sendo assim, após oito anos de seu lançamento, ao fazermos um balanço das publicações, temos a seguinte situação: até o momento, dez livros foram lançados, dois foram recusados, e cinco ainda estão em processo de escrita. O primeiro lançamento ocorreu em 2008, com *Cordilheira* (Buenos Aires), de Daniel Galera. O segundo e terceiro livros da coleção surgiram em 2009: *Estive em Lisboa e lembrei de você*, de Luiz Ruffato; e *O filho da mãe* (São Petersburgo), de Bernardo Carvalho. Em 2010, foi a vez de *O único final feliz para uma história de amor é um acidente* (Tóquio), de João Paulo Cuenca, e *Do fundo do poço se vê a Lua* (Cairo), de Joca Reiners Terron. Já em 2011, a Companhia das Letras lançou *O livro de Praga – narrativas de amor e arte* (Praga), de Sérgio Sant’Anna; e *Nunca vai embora* (Havana), de Chico Mattoso. Finalmente, em 2013, mais três obras vieram à luz: *Barreira* (Istambul), de Amílcar Bettega Barbosa; *Digam ao Satã que o recado foi entendido* (Dublin), de Daniel Pellizzari; e *Ithaca Road* (Sydney), de Paulo Scott. André Leones teve seu romance recusado pela editora, e assim acabou publicando-o em 2010 pela Editora Rocco e com o título *Como desaparecer completamente* (São Paulo). Outro recusado foi o livro de Cecilia Giannetti, cujo título provisório era *Desde que te amo tanto* (Berlim). Sendo assim, consideramos que ambos os romances, ainda que marginais à coleção, surgem das experiências vinculadas ao projeto, pois mantêm como cenário as cidades onde “residiram” durante um mês.

Os demais livros, ainda não publicados, foram motivo de uma reportagem no jornal Folha de São Paulo, com o título *Encomenda travou escritores da coleção Amores Expressos*. De acordo com o jornalista do periódico, “crises de inspiração, acúmulo de trabalho e dificuldade em lidar com o tema da série partiram o coração de muitos escritores do projeto Amores Expressos” (ALMEIDA, 2013, p. E4). Esses são os casos de Lourenço Mutarelli, que viajou a Nova York; Adriana Lisboa, a Paris; Antonia Pellegrino, a Bombaim; Reinaldo Moraes, à cidade do México; e, finalmente, Antonio Prata, a Xangai. No entanto, todos afirmaram, na mesma reportagem, que ainda pretendiam reescrever os livros e apresentá-los brevemente à editora.

Como se percebe, o projeto ainda não foi concluído, e a reportagem em questão, que busca compreender o que ocorreu com os autores em dívida com a entrega dos originais,

coloca a tônica na relação sempre conflitante entre autoria e mercado editorial. *Amores Expressos* seria uma literatura sob encomenda, e isto não passou despercebido.

Por tudo isso, o presente artigo pretende, no primeiro momento, apresentar algumas das principais críticas pelas quais a coleção da Companhia das Letras vem passando, para, na sequência, construir uma categorização dos temas balizadores que perpassam todas as obras lançadas até o momento, especificamente a questão da viagem que deslizou da experiência autoral em direção ao enredo dos livros até agora lançados pelo projeto *Amores Expressos*. Analisaremos, também, os motivos de viagem e as relações dos personagens com as territorialidades frequentadas, realizando uma comparação entre os romances *Cordilheira* (GALERA, 2008) e *Do fundo do poço se vê a Lua* (TERRON, 2010).

### **Projeto *Amores Expressos*: histórias de amor, de cidades e de viagens**

O projeto *Amores Expressos*, desde o início, construiu diferentes polêmicas em torno de si. E uma das principais dizia respeito ao formato de seu financiamento, pois a RT Features planejava pedir incentivo cultural à Lei Rouanet. Todavia, alguns jornalistas e outros escritores não participantes da iniciativa partiram para o embate, sugerindo que seria uso de dinheiro público para financiar o lucro de empresas privadas. Como resultado, o produtor e idealizador, Rodrigo Teixeira, desistiu de inscrever seu projeto no edital em questão, privilegiando o financiamento privado, a partir de sua empresa RT Features e via parcerias. E foi com este financiamento que os autores partiram para o que podemos denominar como “residência literária”, tão comum no mundo das artes plásticas. O investimento realizado nesta residência artística, motivada por uma visão de lucro – os autores deveriam visitar, residir, escrever e publicar – torna-se, para nós, o tema-chave, e nos interessa, especialmente, por relaciona viagem, criação autoral e financiamento privado.

Se é certo que o mecenato vem de longas datas, como forma de pessoas ou iniciativas privadas custearem artistas, parece-nos que a crítica aqui recai sobre a indústria cultural discutida por Adorno (2002). A ideia do lucro advindo da arte e capitaneado por terceiros – não pelo autor, mas por agentes do mercado – tornou-se um ponto nodal da discussão, pois indica a transformação dos escritores em operários do mercado. Afinal, não eram somente livros previstos como mercadoria por *Amores Expressos*, pois estes seriam adaptados ao cinema; enquanto as experiências de viagem dos autores foram registradas em vídeo,

derivando em documentários transmitidos pela TV Cultura. Assim sendo, pautando-nos no conceito de transmídia, uma técnica narrativa estimularia a outra para gerar o que o mercado define como sinergia para maximização dos lucros. É assim que a viagem dos autores maximizava-se em rendimentos financeiros.

De certo, a construção de projetos editoriais, como as coleções temáticas, traz em seu bojo tais discussões, especialmente estas entre autoria e mercado, em que um estaria vinculado ao dom e inspiração, enquanto o outro, ao lucro e à falta de originalidade e qualidade. Para alguns críticos, o projeto marca uma relação perniciosamente expressa na literatura sob encomenda – como se um conceito excluísse o outro. É como se o autor, ao ser financiado e ter sua temática artística pré-agendada, não pudesse fazer uma obra literária de qualidade, pois seu gênio estaria reprimido por forças exteriores (HYDE, 2010). Como ser criativo se o mercado financia a viagem, adquire antecipadamente a exclusividade dos direitos autorais em acordos burocráticos e, ainda, define as linhas argumentativas dos romances?

Assim, cremos que os romances que já vieram à luz pela coletânea *Amores Expressos* trazem em si estas inquietações. Na realidade, percebemos que houve um deslizamento da experiência de viagem do escritor em direção à sua narrativa: se, por um lado, o contrato definia um roteiro de amor em uma espacialidade demarcada, como entender o motivo que levou todos os autores a posicionarem seus personagens enquanto viajantes, em detrimento de uma narrativa que privilegiasse sujeitos residentes e “autóctones” de tais ambientes? Com isso, a temática urbana e de amor foram mescladas com a da mobilidade humana, representada por personagens em trânsito. Nas obras, encontramos um desfile de exilados, refugiados, imigrantes, turistas e outras categorias de viajantes.

Argumentamos, assim, que a obra implode em seus enredo e estética enunciativa aquelas preocupações vivenciadas pelos próprios escritores que viajaram para uma cidade-capital com o intuito de construir uma arte literária que tivesse como temática as relações amorosas. Em certo sentido, os romances são alegorias das experiências de viagem dos autores: abaixo das camadas enunciativas mais visíveis, eles estão falando de si e do projeto *Amores Expressos*. Esta seria a justificativa para o deslizamento da viagem autoral em direção à dos personagens.

Por sua vez, a questão da territorialidade – da relação entre corpo e espaço urbano, ou entre carne e pedra, como diria Sennett (2006) – é condutora do processo de criação, já que só

existe o projeto em questão porque houve o interesse em falar de histórias de amor universais, mas territorialmente demarcadas. Em um primeiro momento, podemos levantar questões relacionadas ao processo de seleção dos autores e das cidades. Quais foram os critérios de decisão adotados? Ainda que tais informações sejam obscuras, chama-nos a atenção a distribuição geográfica dos destinos: seis na Europa (Paris, São Petersburgo, Berlim, Dublin, Lisboa, Praga); cinco nas Américas (São Paulo, Havana, Buenos Aires, Nova Iorque e Cidade do México); quatro na Ásia (Istambul, Bombaim, Shangai, Tóquio); um na Oceania (Sydney); e, finalmente, um na África (Cairo). É notável a presença de cidades-capitais mundiais, vinculadas a um cosmopolitismo e a uma centralidade no imaginário global. Consequentemente, é também perceptível que cidades em países periféricos ou que possuem grandes dramas humanos (guerra e fome) foram descartadas.

Porém, percebemos que alguns autores conseguiram solucionar melhor do que outros esta questão da presença marcante de uma urbanidade. Para alguns (*e.g.*, Praga, de Sérgio Sant’Anna; São Petersburgo, de Bernardo Carvalho; e Lisboa, de Luiz Ruffato), a cidade-mote realmente se tornou uma figura espectral que lateja e conduz a obra; para outros, tornou-se um mero cenário de fundo em que a história de amor é conduzida independente das camadas urbanas (*e.g.*, Buenos Aires, de Daniel Galera).

Como exemplo destas soluções não tão satisfatórias entre narrativa de amor e urbanidade, percebemos que Galera (2008) cita alguns marcos de Buenos Aires como forma de localizar o enredo; sendo assim, a urbanidade portenha está restrita, basicamente, aos espaços públicos e a alguns marcos, estando incapaz de infiltrar-se e modelar as relações que ocorrem nos espaços privados e domésticos. Aliás, Eduardo Simões (2008, p. E1) comentou que “Galera, no entanto, acabou não achando a viagem tão determinante para seu romance. Ele achou a cidade tão semelhante a Porto Alegre – onde passou boa parte da vida –, que não teve lá uma grande experiência de descoberta”. Já em outros autores, como Carvalho (2009), percebemos um contexto urbano que é, acima de tudo, uma forma de socialização, reverberando sua malha em todas as espacialidades que compõem a cidade e suas vivências. Como sugeriu em reportagem:

O desamparo dos personagens ganhou muito [mais] da subjetividade do próprio escritor quando ele, em seu terceiro dia na cidade, sofreu uma tentativa de assalto. “Foi uma espécie de trauma fundamental. Tomei consciência do estado de vulnerabilidade do indivíduo sozinho. A ideia da solidão absoluta, num lugar inóspito, permitiu-me a construção dos dois

[personagens viajantes] que, quando juntos, não chamam mais a atenção”. (SIMÕES, 2009, p. E1)

Alguns estudiosos, como Rosana Corrêa Lobo (2010), analisam as obras da coleção, especificamente as de Galera (2008), Carvalho (2009) e Ruffato (2009), como sendo “narrativas de não pertencimento”, uma vez que eliminam o nacional de suas discussões. Para ela, tal coleção é “a representação da realidade local e de uma identidade unificada e homogênea [que] abre espaço para uma representação cosmopolita de um mundo cujas identidades estão em crise” (LOBO, 2010, p. 8).

Concordamos parcialmente com esta percepção da autora supramencionada. De fato, a própria premissa do projeto promove um deslocamento da escrita para além das fronteiras nacionais – as territorialidades narradas são internacionais; e as histórias de amor, universais. A nacionalidade, todavia, dissolve-se sem desaparecer completamente: todos os autores promovem uma ancoragem ou uma insinuação ao nacional em suas obras. Obviamente, tal *clin d’œil* é composto por diferentes intensidades e tonalidades: Sant’Anna (2011) constrói um personagem brasileiro que está em Praga para escrever um romance lá adaptado; Galera (2008) fala de uma escritora brasileira que vai para Buenos Aires lançar seu livro e que por lá fica durante uma longa temporada; Ruffato (2009) apresenta-nos um brasileiro que imigra para Lisboa; Terron (2010) leva uma transexual brasileira para se tornar dançarina do ventre no Cairo; enquanto Carvalho (2009) conta a história de um russo gay, filho de um brasileiro que tinha sido exilado político na Rússia; já Cuenca (2010) insinua a nacionalidade brasileira, unicamente, a partir de músicas de João Gilberto que o personagem japonês e sua namorada polonesa escutam esporadicamente nas rádios de Tóquio. Vemos, por intermédio destes exemplos, que o Brasil se apresenta desde as narrativas pautadas em cidadãos brasileiros no exterior até a presença espectral dessa nacionalidade – filhos de brasileiros e canções de bossa nova.

Sendo assim, defendemos que o Brasil não é recusado na literatura, mas esfacelado em sua fronteira. *Amores Expressos* constrói, pois, uma nacionalidade cosmopolita, problematizando o senso de pertencimento, mas sem abrir mão de uma territorialidade nacional mítica, epicêntrica, de onde emana o projeto. Servindo-nos de Haesbaert (2011), o nacional passa a ser melhor percebido a partir de uma territorialidade-rede, em que os sujeitos e as produções culturais, que supostamente caracterizariam uma nacionalidade, passam a ser interpretados por um constante processo de des(re)territorialização no global.

Por outro lado, concordamos com Lobo (2010) quando ela fala dos personagens em crise identitária – mas tal fato não pode ser vinculado única e exclusivamente à problemática da nacionalidade, pois tal crise é independente da nacionalidade dos personagens que frequentam os romances. Feita esta afirmação, percebemos, de fato, que uma das características dos personagens, não somente enquanto cidadãos de uma nação, mas enquanto sujeitos psicossociais, é sempre a questão contemporânea da identidade deslocada e da sensação de falta de lugar no mundo – e assim o personagem viajante, posto em cena pelos autores, acaba se tornando um tipo de sujeito privilegiado para falar deste mundo do trânsito e das ancoragens problematizadas.

Ao falar a partir dos seus viajantes, os escritores estão afirmando uma situação contemporânea, na qual todos somos estrangeiros nas nossas e em outras cidades. E são estas questões que pretendemos analisar em dois romances da coleção: *Cordilheira* (GALERA, 2008) e *Do fundo do poço se vê a Lua* (TERRON, 2010).

### **Do fundo do poço ao alto das cordilheiras: histórias de amor em trânsito**

Em ambos os livros do projeto *Amores Expressos* a serem analisados, a viagem é uma solução narrativa para fazer com que o personagem principal se desloque do Brasil para a cidade onde o enredo se desenvolverá.

Como os autores optaram por personagens brasileiros, o jeito foi motivá-los a embarcar em um voo em direção à cidade contemplada pelo livro. Em *Cordilheira* (GALERA, 2008), embarcamos com Anita em direção a Buenos Aires (Argentina); enquanto em *Do fundo do poço se vê a Lua* (TERRON, 2010), acompanhamos os irmãos gêmeos William e Wilson em suas aventuras pelo Cairo (Egito).

Resumidamente, em *Do fundo do poço se vê a Lua*, o autor optou por desenvolver a história a partir dos irmãos gêmeos que foram criados somente pela figura paterna e em meio a um ambiente teatral – seu pai era ator e a casa deles mais parecia um depósito de artefatos cênicos e figurinos. A história se passa em torno do jogo do duplo e do estranhamento característicos da psicanálise – não é à toa que os nomes dos personagens gêmeos iniciam-se com W (dois Vs, um contido no outro). Porém, Wilson é uma transexual que, deslumbrada com a vida de Elizabeth Taylor e seu personagem Cleópatra (filme de 1963), resolve fazer a

mudança de sexo, a redesignificação sexual, e passa a se chamar Cleo, mudando-se em seguida para o Cairo, onde se torna uma das mais conceituadas dançarinas de *Raqs Sharqi* (Dança do Ventre).

Por sua vez, *Cordilheira* apresenta-nos Anita, que viaja para Buenos Aires, onde o seu livro premiado, agora traduzido para o espanhol, será lançado. Nada convencida de sua experiência literária (ela renega o livro e quer, na verdade, ser mãe – algo como a depressão pós-parto, só que, ao invés do bebê, é o seu livro que a deprime), Anita vê sua viagem à capital portenha como uma oportunidade para fugir da sua vida em São Paulo, afastando-se das amarras sociais que a impedem de se realizar plenamente. Para ela, Buenos Aires seria a libertação, pois não teria laços sociais intensos para julgá-la (todos de seu convívio achavam um absurdo ela querer parar de escrever para se tornar mãe). Mas, será nesta cidade que a personagem brasileira conhecerá Holden, um sujeito estranho e que acredita não haver limites entre a literatura e a vida. Holden e seu grupo de amigos incorporam personagens e buscam transpor o texto para o mundo concreto: cada um tem seu “livro de destino” onde a vida já está traçada, e cabe a eles fazer com que a realidade se aproxime o máximo possível da ficção contida nestas bíblias individuais. É o verbo se fazendo carne.

Em ambos os romances, temos a questão do indivíduo deslocado, desconfortável em sua sociedade brasileira de origem e, por isso, a partir da viagem, busca escapar das amarras que lhe envolvem. O deslocamento em direção a outra cidade, ao estrangeiro e ao estranho desconhecido torna-se uma mudança de ar e de vida, uma esperança de encontrar no “lá” um eixo e um equilíbrio identitário. São viagens de autodescoberta e de reestruturação do *self*.

As obras discutem esta questão do mal-estar na pós-modernidade, ou melhor, este desencaixe entre o eu e a sociedade, entre o que eu quero e o que os outros esperam de mim – parodiando uma expressão sartriana, este inferno que são os outros. E a viagem torna-se a possibilidade de escape, o provável ponto de virada na vida destes personagens.

Em *Do fundo do poço se vê a lua*, Wilson, ainda morando no Brasil e antes de se tornar Cleo(patru), sofre diversas desavenças em seu núcleo familiar, o que lhe faz perder a memória. Depois de uma passagem pelo hospital, é acolhido por um amigo enfermeiro, que ao ver sua fixação pelo mundo egípcio, resolve incentivá-lo à mudança de sexo e passa, então, a chamá-la de Cleo.

15 de março de 1986

Hoje Nelson me chamou de Cleo pela primeira vez. Ele disse que não imagina outro nome que caia tão bem em mim. Eu só posso concordar, claro. Cleo. Me parece um bom nome. Confesso que estava cansada de ser chamada de “desmemoriada”, de “garota”, de “menina” e de outras maneiras mais impessoais de tratamento ofensivo ou não.

Cleo Oitava.

Gostei. (TERRON, 2010, p. 117)

Cleópatra VIII, já que a VII é a famosa personagem histórica interpretada por Elizabeth Taylor. Assim, Wilson, agora Cleópatra, posiciona-se historicamente em relação a uma linhagem imperial e histórica; mais do que isso, ela se torna membro da realeza egípcia.

O autor encontra uma solução esteticamente interessante para mostrar esta transformação identitária pela qual Wilson se torna Cleo: da sua vida passada, o personagem só guardou uma biografia de Elizabeth Taylor<sup>1</sup>, porém, pouco a pouco, e de tanto folhear e ler as páginas de tal livro, a biografia da atriz vai desaparecendo e o que resta são as margens do livro, usadas por Cleo para escrever seu próprio diário, sua biografia:

03 de março de 1986.

Conheço a vida de Liz Taylor de trás pra diante e de frente pra trás, tantas foram as vezes que li a sua biografia desde que cheguei aqui no hospital. O papel está amarelado e as bordas das páginas se desfazem com facilidade. Quando comecei a ler este livro, tive a impressão de que já o lera antes. Nelson me diz que é bastante provável que isso tenha acontecido, pois foi a única coisa que eu carregava comigo quando me encontraram inconsciente, além da roupa do corpo. O texto impresso 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 suas palavras desapareçam aos poucos? Vou continuar tentando.

Depois de assistir Cleópatra reli não sei quantas vezes o capítulo dedicado às filmagens. A idéia de que um dia me tornaria atriz não me saiu mais da cabeça. Eu tenho um corpo desocupado, então não tenho outra saída a não ser virar atriz. Posso ser quem eu quiser, para isso basta escolher. Quanto mais leio esta biografia, mais me torno indecifrável para mim mesma. Quanto mais eu o leio, menos o texto impresso fica visível e mais aumenta a minha vida escrita às margens da vida de Liz Taylor.

Não vejo a hora de meus olhos começarem a adquirir aquele mesmo tom de violeta. (TERRON, 2010, p. 110-111)

Reescrevendo a sua biografia, a vida de Liz Taylor, que ocupa o centro das páginas, apaga-se para ceder lugar ao que se encontra nas margens: a vida de Cleo VIII. No mais, é interessante a forma como o autor constrói esteticamente o seu texto: a obra mescla narrativas

---

<sup>1</sup> Embora o autor não comente o título oficial do livro que acompanha Cleo VIII, uma pesquisa mais apurada demonstra que este se refere à biografia *Elizabeth Taylor – Levantando voo* (1988).

em terceira pessoa com trechos autobiográficos. Nesta estética da confissão, ao inserir entre as páginas do livro alguns capítulos do diário de Cleo VIII, nós, leitores, temos acesso à voz da personagem que se encontrava nas bordas daquela biografia de Liz Taylor.

Posteriormente, Cleo decide morar com outras travestis e garotas de programa que conheceu nas ruas e esquinas de São Paulo. É neste universo que a personagem, já fissurada por Liz Taylor e pelas divas dos anos dourados do cinema, resolve construir, na periferia da capital paulista, um Egito e uma Hollywood *kitsch*. Seu salão de beleza, cujo nome é Alexandria, torna-se um templo para o culto às divas do cinema, que não só inspiram os modelos dos cortes de cabelo, como também servem de codinome para as clientes. Em termos alegóricos, podemos pensar que Cleo, enquanto rainha do Egito e das travestis das ruas de São Paulo, construiu, para si, séquito de divas, pautando-se na época dourada do cinema hollywoodiano:

No dia de minha operação o sol saiu e não havia uma só nuvem no céu depois de dois meses de chuva ininterrupta. Era o sol do Egito, o deus Amon-Rá, que saudava minha nova encarnação. Quando a maca recém-egressa da sala de cirurgia chegou ao ambulatório ao longo de um tapete vermelho ali disposto especialmente para a ocasião, fui recepcionada por uma verdadeira comitiva de estrelas de cinema. Parecia a noite de cerimônia da entrega do Oscar. Marilyn chefiava a trupe, deslumbrante num corpete lilás que realçava seus seios postiços (ao contrário de mim, ela ainda não reunira economias suficientes para a aplicação de silicone definitiva que pretendia).

Logo atrás dela, Ava, Rita, Gloria, Zsa-Zsa, Grace, Carmen, Vivien, Greta, Louise, Jean, Marlene, Gene, Claudia, Cyd, Sophia, Deborah, Judy, Audrey e cerca de cinco Elizabeths carregavam buquês de rosas encarnadas. Aquele foi o dia mais feliz de minha vida – a última rainha do Egito veio ao mundo naquela tarde. (TERRON, 2010, p. 188)

É pelo Egito do cinema e pela Cleópatra interpretada por Elizabeth Taylor que Cleo VIII nasce enquanto mulher: ela vem ao mundo saudada angelicamente por transexuais e travestis que se comportam como atrizes de um cinema em preto e branco e do *technicolor*. Porém, foi alguns dias antes da operação de troca de sexo que Cleo decidiu visitar o Egito: “eu sonhava com uma futura viagem e com o furor que a majestade de minha beleza causaria entre os plebeus egípcios. Não aguentava mais esperar a viagem que comprovaria definitivamente minha transformação em mulher” (TERRON, 2010, p. 182). Depois da operação, a viagem.

Aqui, chegamos a um dos cerne desta discussão – a ida de Wilson/Cleo ao Egito faz parte do processo de reconstrução da sua identidade: uma Cleópatra que não fosse ao Egito, que não visitasse a sua terra, não mereceria o título de rainha. Por isso mesmo, mais do que uma viagem de ida, o Egito é uma viagem de volta, de retorno à casa, *sa rentrée*. É a confirmação da sua nova identidade, é a forma de selar e oficializar sua existência enquanto Cleópatra, enquanto mulher.

Este reordenamento de seu novo eixo identitário concretiza-se e atinge seu ápice quando Cleo desembarca no Aeroporto do Cairo:

Dois meses depois, ao apresentar ao setor de imigração do Aeroporto Internacional do Cairo o passaporte com o nome que pretendia usar para o resto de minha vida e que havia sido recém-oficializado por meios nem um pouco oficiais, o funcionário titubeou só um momento para logo providenciar o carimbo de entrada, devolvendo-o junto de um grunhido sussurrado repleto de interesse.

- Welcome home – ele disse, riscando com a unha curva do mindinho o nome estampado no documento ao lado de minha fotografia. – Por onde Sua Alteza andou esse tempo todo? – E então passou a língua na fissura que exibía entre os incisivos da frente e escancarou um sorriso amarelo.

Aquele foi meu primeiro contato com a galanteria egípcia.

Cleópatra VIII mal fazia idéia do que ainda estava por vir. (TERRON, 2010, p. 189)

O súdito egípcio rende-lhe as boas-vindas, afinal, a rainha resolveu regressar ao lar. E isso lhe confere coragem para empreender sua viagem pelas “terras santas” onde sua “santa padroeira” viveu:

Não dava para afirmar, porém, que àquela altura do voo eu tivesse exatamente planos. Minha idéia era conhecer o lugar onde se dera a vida e a obra de minha santa padroeira e pôr à prova o resultado da cirurgia numa praia vizinha ao Paraíso. Além disso, não tinha me preocupado nem mesmo em fazer uma reserva em hotel. E existiriam hotéis em Alexandria?, eu me perguntava então, esperando encontrar somente templos dedicados a pitonisas e a mulheres faraós e avenidas ladeadas por esfinges e estátuas de crocodilos gigantes e homens com olhos pintados e de sandálias douradas, tudo muito parecido às figuras de Cleópatra, o filme de Joseph L. Mankiewicz. Sem saber exatamente por quê, eu rezava para me deparar com a coluna de Pompeu ainda de pé [...]. Não me seria nada mau igualmente dar logo de cara com um Marco Antônio perdido no templo e no espaço e que me esperasse havia não sei quantos séculos e tão cheio de amor nem que fosse para vender, em vez de dar. (TERRON, 2010, p. 193-194)

Embora a realidade de campo tenha se mostrado menos onírica do que o imaginário cinematográfico que ela esperava encontrar, na verdade, podemos interpretar esta passagem

como sendo a busca de Cleo pela sua origem, uma necessidade de se reencontrar e se ver naquele ambiente que faz parte de sua nova representação social e psicológica:

Quase tive um ataque de nervos ao me deparar com a coluna de Pompeu. A sensação de pisar o chão que Cleópatra VII pisara, mesmo que fosse com um atraso de dois mil anos, foi equivalente à de um show pirotécnico nos miolos. Parecia que eu era Liz Taylor em pessoa ou então Cleo VIII à espera de ser coroada. Fogos de artifício coloriam o céu de verdade. (TERRON, 2010, p. 206)

Tal Coluna de Pompeu joga um papel importante: Cleo, transexual, encontra o falo assim que desembarca no Egito. Entretanto, é quando volta ao Cairo que Cleo decide verdadeiramente ocupar o seu cargo de rainha do Egito, tornando-se uma moradora da capital e, posteriormente, a mais famosa dançarina de Dança do Ventre.

Por sua vez, seu irmão, William, aparece nesta narrativa como o duplo da identidade perdida, e que, ao receber um cartão postal da sua irmã Cleopatra, decide ir ao Cairo para descobrir seu paradeiro. Todavia, ainda que busque refazer os passos da sua gêmea, ele nunca a encontrará, mas irá incorporá-la ao longo de sua jornada de busca:

Nunca mais William e Wilson.  
É tudo tão inútil.  
Para sempre William e Wilson.  
Cleópatra XIX desce do trem na estação de Abu Simbel e toma um táxi até a fronteira com o Sudão. (TERRON, 2010, p. 279)

Assim, na viagem de busca por sua irmã, surge Cleópatra XIX: uma situação hierarquizada de nascimento para dois irmãos que eram gêmeos.

Já em *Cordilheira*, Anita vê a viagem à Argentina para promoção do seu livro como uma forma de escapar das amarras sociais que lhe impediam de realizar seus sonhos: queria deixar de ser escritora para se tornar mãe. São Paulo e sua rotina com o namorado com quem vivia representavam o tédio e as pressões da escrita, enquanto Buenos Aires aparecera-lhe como um espaço de novas possibilidades.

Todavia, o que era uma viagem prevista para durar somente um mês, torna-se uma grande temporada, e assim ela muda do quarto do hotel para a casa de Holden, seu namorado portenho, com quem espera ter um filho. De certa forma, Buenos Aires estabelece uma nova configuração de vida, mas que pouco a pouco também se torna rotineira.

Porém, em seu caso, as amarras e os julgamentos dos seus amigos de São Paulo ressurgem, interferindo em sua vida portenha com todas aquelas cargas e construções simbólicas paulistanas. Isto ocorre quando sua amiga Julie decide ir a Buenos Aires para visitá-la:

Por mais que eu amasse Julie, estava arrependida de tê-la convidado a Buenos Aires. Ao fazer isso, tinha me esquecido de todos os motivos que me fizeram fugir de São Paulo, dos julgamentos maldosos que minhas amigas deprimidas faziam de mim enquanto ensaiavam ou levavam a cabo tentativas de suicídio, da recusa de Danilo em me enxergar e me aceitar como eu queria ser, do vazio de afeto e de família que ameaçava me sufocar. Buenos Aires era agora um espaço só meu, e ela era uma intrusa. Deveria ter esperado para reencontrar Julie meses depois, e então lhe descreveria minha temporada portenha de uma maneira que ela estaria pronta para ouvir. Eu traria mentiras e uma novidade e bolaria uma versão diferente para cada ouvinte, tantas quantas fossem necessárias.

Agora, porém, me via na ingrata situação de ter que dissimular diante de Julie a razão parcial que atribuía a suas palavras. Se contasse a verdade, se falasse do filho que pretendia ter a qualquer custo, da forma mais simples e independente possível, ela surtaria. Precisava dar a entender que Holden era só um namoradinho, que ele e seus amigos eram pessoas ligeiramente extravagantes e nada mais. Nada sobre livros e personagens. Nada, sobretudo, a respeito do romance de Holden, que eu tinha terminado de ler dois dias antes. (GALERA, 2008, p. 116)

Julie traz à tona todos aqueles ideais e opiniões de que Anita fugira ao sair de São Paulo: Julie torna-se, em certo sentido, “o olho que tudo vê e tenta controlar”, não havendo alternativas de escapatória. Pensando de maneira freudiana, o mal-estar na civilização ocorre porque sentimos que o superego, aqui compreendido como nossa comunidade primeira, oprime nossos impulsos e tenta assim controlá-los dentro de uma moral tida como civilizada (FREUD, 2010). Assim sendo, a amiga que a visita reporta, para Anita, este olhar opressor da qual buscou fugir; e a forma de continuar se desvencilhando desta opressão que vem na bagagem de Julie é escondendo dela suas vivências, evitando assim os julgamentos – como reforçou Anita em um comentário mais adiante: “E a culpa era toda minha. Buenos Aires era um capítulo secreto da minha existência. Um caso particular. Julie não tinha nada que estar ali” (GALERA, 2008, p. 124). Anita cria, na Argentina, um espaço de manobra, estabelece fronteiras entre o que se é permitido em Buenos Aires *versus* aquilo que lhe era permitido em São Paulo.

É também curioso perceber que Julie não fica hospedada na casa da amiga, mas, sim, em um hotel portenho – há a inibição da hospitalidade doméstica, aquele espaço de maior

contato entre anfitrião e hóspede em que as relações de poder e de estranhamento são mais intensas. Julie e Anita encontram-se nos bares, cafés, nas praças e ruas da cidade, mas nunca em casa – Anita chega a dormir no hotel da amiga, mas esta não frequenta a casa daquela: “Depois do almoço ela foi para o hotel e não voltamos a nos falar. Na manhã seguinte ela foi embora” (GALERA, 2008, p. 125).

São, pois, zonas morais que a viagem estabelece, algo que nos faz pensar nas discussões de Goffman (2005) sobre a “representação do eu na vida cotidiana”, quando o autor diz que criamos regiões cênicas de interpretação ao determinarmos quais atores e público podem, ou não, se encontrar – cada um foi feito para atuar conosco em determinado palco, e se ele passa para outro, pode gerar conflitos na interpretação. Anita não queria que Julie se aproximasse e se relacionasse com Holden e seus novos amigos de Buenos Aires, pois isso abriria uma brecha para o contato entre duas realidades que, para ela, não poderiam se conhecer, pois eram conflitantes, inclusive correndo o risco de que tal aproximação fizesse desmoronar a frágil realidade que construiu para si.

Mas, a citação acima também nos lembra os “segredos de viagens” estudados por Urbain (2002). Quando Anita menciona: “Deveria ter esperado para reencontrar Julie meses depois, e então lhe descreveria minha temporada portenha de uma maneira que ela estaria pronta para ouvir. Eu traria mentiras e uma novidade e bolaria uma versão diferente para cada ouvinte, tantas quantas fossem necessárias” (GALERA, 2008, p. 116). No fundo, ela está nos falando sobre a relação entre o vivido e o narrado nas viagens, em que Urbain (2002) menciona a impossibilidade da compatibilidade, seja porque a linguagem não dá conta de tudo abarcar e arquivar, seja porque o próprio viajante não tem pretensões de tudo narrar, reservando para si alguns momentos que não devem se tornar públicos, porque tem vergonha, porque fragmentaria a imagem que o outro tem de si ou porque simplesmente deseja “guardá-los” como coisa sua.

Esta passagem do romance também aponta toda a temática filosófica que envolve “Cordilheira”: a discussão sobre o limite, se é que existe tal fronteira, entre a vida concreta e sua representação literária – até que ponto nós não somos contadores e inventores de histórias dentro das quais nos inserimos? E fica a questão: a literatura inspira a vida ou é essa que a inspira? Narramos para sermos ou somos para nos narrar?

Neste momento, vemos uma aproximação entre *Do fundo do poço se vê a lua e Cordilheira*. Ambos os personagens principais – Cleo e Anita – não só se envolvem com o destino visitado – Cairo e Buenos Aires – como também impulsionam a partida de outros personagens que viajam para lhes visitarem – William e Julie.

Mas, também aqui, encontramos uma distinção na maneira como estes personagens se visitam no destino: William, ao chegar ao Cairo, está sempre um passo atrás daqueles dados por sua irmã e, assim, eles nunca se encontram. Por sua vez, Julie alcança Anita, mas não há sincronia entre os seus passos, já que não se entendem. Podemos dizer que, no primeiro romance, os viajantes vivem em um estado de “descompasso”, posto que o encontro não ocorre; enquanto, no segundo, vemos um “andar em paralelo”, ambas estão lado a lado, mas não se interceptam também.

Continuando, ainda percebemos que William, ao não encontrar sua irmã, decide persistir em uma viagem sem destino certo (aparentemente, a primeira escala depois do Cairo seria o Sudão), enquanto, para Julie, não lhe resta outra saída a não ser retornar para casa após o desentendimento com sua amiga. William, em seu “descompasso” deve avançar sempre – ele é uma metáfora do passado de Cleo, mas nem por isso está preso a ele; William está inquieto e quer descobrir, desvendar, compreender(-se). Já para Julie, com seu “andar em paralelo”, não lhe resta outra alternativa que retornar a São Paulo – ela é a alegoria do cotidiano paulistano de Anita que tenta invadir Buenos Aires e, neste sentido, não representa o novo, mas o passado tradicionalista que tenta se impor e afirmar sua presença. Por isso mesmo, Cleo revive São Paulo somente a partir de suas memórias, enquanto Anita não só tem o recurso da memória, como também a presença física da sua amiga Julie.

Vemos também que tanto Cleo quanto Anita envolvem-se com o destino de suas viagens e sucumbem a uma nova rotina e malha social. Assim, para ambas, ainda que a volta estivesse mais ou menos prevista, ela é sempre adiada, até que alguma coisa aconteça: ou a personagem principal morre e se fixa eternamente no destino (caso da Cleo), ou outra personagem morre e esse é o motivo para o retorno da principal (no caso do suicídio-assassinato de Holden e o retorno de Anita a São Paulo).

Se melhor trabalharmos nossas reflexões sobre a morte como desfecho das viagens, podemos propor a seguinte estrutura: enquanto Wilson/Cleo e Holden morrem de fato, William e Anita são levados a uma morte e ressurreição simbólicas. Cleo e Holden morrem

fisicamente: ela, porque os egípcios descobrem que a famosa dançarina do ventre é uma transexual; ele, porque precisa encenar o último ato de seu livro-diário do porvir. Em outras palavras, ambos morrem porque a vida deve ceder a algum tipo idealizado de arte.

Já William sai modificado da peregrinação empreendida em busca da sua irmã, e deixa o Egito para percorrer outros destinos – Cleópatra XIX é a sua nova vida. Já Anita também se altera ao longo das suas vivências em Buenos Aires, mas, para ela, a fuga ocorre em direção a São Paulo, ainda que este retorno não lhe ofereça, necessariamente, a sensação de volta para um lar.

Enfim, todos os quatro personagens estão deslocados, e cada um busca entender e viver esta nova situação. No caso de Cleo e de Anita, ambas viajam porque acreditam que suas identidades seriam completadas (preenchidas) pelas vivências que lhes esperam naqueles destinos. Mas há diferenças nas motivações: Cleo escolhe, deliberadamente, viver no Egito, e por isso sua partida caracteriza uma busca; por sua vez, Anita, em Buenos Aires, é uma mera casualidade (poderia ter sido qualquer outra cidade), pois mais do que buscar algo, ela deseja fugir de um aqui paulistano que lhe impunha valores morais que a sufocavam.

Cairo para a primeira, Buenos Aires para a segunda. Neste âmbito, a viagem é o que preenche o vazio identitário, é o processo que afirma este novo “eu” construído a partir de uma luta contra o *status quo* da sociedade onde viviam e que oprimiam seu *self* (ser homem e não mulher transexual; ser autora bem sucedida e não mãe). A viagem e o destino escolhidos tornam-se a metáfora da felicidade plena, na qual a identidade poderia se tornar única e absoluta. Porém, vemos que isso é uma romantização, e este “eu” encontra-se tão perturbado no “lá” quanto no “aqui” (antes da viagem).

No mais, este mote da reconstrução do *self* não se encontra somente no início do romance e como motivo para a viagem, pois também o percebemos nestas identidades fragmentadas no desfecho dos livros – se os personagens viajam para se modificarem e/ou para se compreenderem, no final deste processo, eles não sabem mais o que fazer com este “eu” transmutado pelo deslocamento físico e simbólico.

Este, pois, é o problema que a viagem impõe aos personagens: como lidar com as transformações proporcionadas pela aventura? O que fazer com aquilo que buscamos e (não) encontramos ao longo da viagem? E mais: como viver com a desesperança quando percebemos que o “desencaixe” identitário não pode ser resolvido pela viagem, que esta não é

o remédio para a “cura” do *self*? O que fazer após a epopeia, o que Ulisses fez depois da Odisseia?

Tanto no alto da Cordilheira quanto no fundo do Poço, podemos contemplar o infinito, seja do céu ou da paisagem que se estende até se perder de vista. Mas, como alcançar tal complexidade e completude que o infinito sugere? Não há muito o que fazer, pois sempre estaremos limitados em uma situação que nos constrange e nos impede de atingir esta plenitude (identitária): seja devido às paredes do poço ou aos abismos das cordilheiras, estamos sempre em uma situação desconfortável e, inutilmente, tentando atingir o Todo. De certa forma, ambos os espaços restringem o deslocamento e impõem a contemplação.

Os finais não são esperançosos. E a viagem, mais do que resolver alguns problemas, impõe outros.

### **Considerações Finais:**

Projetos literários de editoras não são novidade: conhecemos outros, como a coleção *Plenos Pecados* (Editora Objetiva) e a série *O Escritor e a Cidade*, iniciada pela editora inglesa Bloomsbury e, no Brasil, publicada pela Companhia das Letras. Projetos como esses buscam estruturar coleções a partir da contribuição literária de diferentes escritores, tornando-se locus privilegiado para compreender a relação entre autoria e mercado, a partir das escritas encomendadas. Onde termina a inspiração, que se quer individual e livre de qualquer coerção, e se iniciam as influências do público, com sua suposta violência de um olhar da alteridade e que julga? Não seriam estas categorias – escritor e público – lados de uma mesma moeda, afinal, o escritor não quer ser lido e escreve sempre a partir de um leitor que considera padrão? O escritor também não tem que ganhar dinheiro? Pois se a arte nos parece, às vezes, imune às questões mundanas, o corpo do autor é demasiadamente humano.

A coleção *Amores Expressos* vem no bojo destas considerações, e nos interessou pensá-la por dois vieses: (1) a partir do seu processo de produção, especificamente porque envolve a viagem financiada de autores naquilo que podemos definir como “residência literária”, o que nos leva a perceber que o pressuposto oculto do projeto é que as experiências do escritor-viajante deslizam para sua obra; (2) a partir do conteúdo literário dos romances, pois dois elementos da temática já foram previamente definidos pela editora – história de

amor naquela cidade frequentada pelo viajante-autor. Daí, como cada autor soluciona, no plano do conteúdo e da forma, estas exigências editoriais?

Percebemos que os romances apresentam três categorias que se interceptam no enunciado e na enunciação: contexto urbano, amor e viagem. Se os dois primeiros são categorias implicitamente delimitadas pela editora – história de amor (gênero e sexualidade) em uma cidade (territorialidade) –, a última parece-nos uma consequência inevitável que derivou das experiências de mobilidade dos autores: viajantes que têm na literatura sua arte. Neste sentido, a análise de *Cordilheira* (GALERA, 2008) e *Do fundo do poço se vê a Lua* (TERRON, 2010), permitiu-nos analisar como esta categoria “viagem” foi desenvolvida enquanto recurso narrativo para dar conta da proposta do projeto, ao mesmo tempo que se servia do sujeito estrangeiro para falar sobre a situação de deslocamento – não somente físico, mas também simbólico – contemporâneo.

Em pesquisas futuras, dois importantes caminhos servem para ampliar e consolidar tais discussões: em uma direção, seria importante verificar o papel da viagem e dos viajantes nos demais romances lançados pela coleção; em outra direção, analisar as entrevistas com os autores e fazer uma leitura minuciosa dos relatos de viagem que eles escreveram em seus blogs durante a estadia nos destinos poderão nos demonstrar os pontos centrais de deslizamento da experiência autoral em direção à narrativa.

## Referências

ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ALMEIDA, Marco Rodrigo. Encomenda travou escritores da coleção. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 jul. 2013. Caderno Ilustrada, p. E4.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

BETTEGA, Amilcar. **Barreira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CARVALHO, Bernardo. **O filho da mãe**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CUENCA, J. P. **O único final feliz para uma história de amor é um acidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. (Obras completas, v. XVIII).

GALERA, Daniel. **Cordilheira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

HYDE, Lewis. **A Dádiva: como o espírito criador transforma o mundo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

LOBO, Rosana Corrêa. **Amores Expressos: narrativas do não-pertencimento**. 2010. 93f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

MATTOSO, Chico. **Nunca vai embora**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PELLIZZARI, Daniel. **Diga a Satã que o recado foi entendido**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

RUFFATO, Luiz. **Estive em Lisboa e lembrei de você**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SANT’ANNA, Sérgio. **O livro de Praga: narrativas de amor e arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SCOTT, Paulo. **Ithaca Road**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SENNETT, Richard. **Carne e Pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

SIMÕES, Eduardo. Fala, Galera. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15 out. 2008. Caderno Ilustrada, p. E1.

\_\_\_\_\_. Ópera russa. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 7 mar. 2009. Caderno Ilustrada, p. E1.

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

URBAIN, Jean-Didier. **Secrets de voyage: menteurs, imposteurs et autres voyageurs impossibles**. Paris, França: Edition Payot, 2002