



O teatro das paixões em *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar

Cilene Margarete Pereira* e Luciano Marcos Dias Cavalcanti

Universidade Federal de Alfenas, Av. Celina Ferreira Ottoni, 4000, 37048-395, Varginha, Minas Gerais, Brasil. *Autor para correspondência. E-mail: cilene.margarete.pereira@gmail.com

RESUMO. *Um copo de cólera*, narrativa de Raduan Nassar, foi publicada em 1978. A novela, como costuma ser caracterizada pela crítica, é organizada em sete capítulos, dos quais seis são curtíssimos (variando entre 3 e 5 páginas) e apenas um bastante grande (exatas 53 páginas), no qual se concentra o clímax da história. O capítulo seis, denominado 'O esporro', é o momento central da novela, no qual os protagonistas amantes rompem com a teatral tranquilidade nos capítulos pregressos, fazendo surgir discursos previamente construídos do ponto de vista cultural sobre as posições masculinas e femininas. Neste artigo, de cunho bibliográfico-analítico, objetivamos refletir sobre a construção dessas personagens, destacando seus discursos, papéis e as relações de poder estabelecidas entre elas. Há, na novela, uma disposição masculina ensaiada e moldada por certa orientação cultural que predispõe o homem como elemento racional, reafirmando a mulher como seu contrário. Nassar explora as oposições e os estereótipos associados às personagens, condicionadas, a princípio, a papéis dotados de uma previsibilidade desconcertante, dada a teatralidade gestual. A organização textual da narrativa aponta para o embate de gêneros, e também para a inversão de poderes e posições entre homem e mulher, sugerindo, em seu último capítulo, uma espécie de derrota emocional masculina diante da racionalidade do discurso feminino.

Palavras-chave: personagens; discursos; papéis sociais; Raduan Nassar.

The passion play theater in *Um copo de cólera*, by Raduan Nassar

ABSTRACT. *Um copo de cólera*, by Raduan Nassar, was published in 1978. The novel, as it is customarily considered by the critics, is organized in seven chapters, from which six are very short indeed (ranging from 3 and 5 pages) and only one is fairly long (precisely 53 pages), which is where the climax of the story takes place. Chapter six, called 'O esporro', is the central moment of the romance, where the protagonist lovers break up with the rehearsed peace from the previous chapters, making room for culturally pre-determined codes on masculine and feminine roles. In this study, of analytical bibliographic nature, we aim at reflecting on the construction of those characters, highlighting their speeches, roles and power relations established among them. We can see in the romance a rehearsed and molded masculine disposition for a certain cultural orientation that predisposes the man as the rational element, restating the woman as their opposite being. Nassar explores the antagonisms and existing stereotypes among the characters, conditioned, at first, to roles doted of a disconcerting predictability, given the gestural theatricality. The textual organization of the narrative points to the clash of genders as well as to the inversion of powers and positions between man and woman, suggesting, in the last chapter, a kind of emotional masculine defeat before the rationality of the feminine discourse.

Keywords: characters; discourses; social roles; Raduan Nassar.

Received on February 10, 2021.

Accepted on March 11, 2021.

Introdução

[...] atrás de cada gesto, sempre se escondia uma paixão [...]
(Nassar, 1992, p. 81)

Publicada em 1978 por Raduan Nassar, *Um copo de cólera* testa os limites do gênero literário, que é colocado em suspenso na caracterização do texto como novela ou conto. Para Pellegrini, o texto tem um estilo que “[...] reflete uma percepção imediata e veloz da realidade, entremeando movimento, fala e pensamento dos personagens em cortes abruptos [...]”, mantendo, conforme a estrutura do conto, uma “[...] unidade de ação[...]”, com “[...] poucos personagens, densidade, intensidade, tensão e brevidade” (Pellegrini, 1999, p. 108).¹

¹ Dois destes elementos, tensão e intensidade, são requeridos por Julio Cortázar como características do conto moderno, por exemplo (Cortázar, 2011).

No entanto, o texto possui uma extensão que se dissocia do conto contemporâneo, preocupado em ocupar cada vez menos páginas. Por isso, a crítica tem aludido a *Um copo de cólera* como novela.²

O livro de Raduan Nassar é organizado em sete capítulos, dos quais seis são curtíssimos (variando entre 3 e 5 páginas) e apenas um bastante grande (exatas 53 páginas), no qual se concentra o clímax da história.² O capítulo seis, denominado ‘O esporro’, é, por assim dizer, o momento central da novela, no qual vemos o casal protagonista rompendo a tranquilidade ensaiada nos capítulos pregressos, dando lugar a códigos pré-determinados culturalmente sobre as posições masculinas e femininas.

Neste artigo, de cunho bibliográfico-analítico, organizado em duas seções, objetivamos refletir sobre a construção dessas personagens, destacando seus discursos, papéis e as relações de poder estabelecidas entre elas.

Estrutura narrativa e encenação do jogo

A sugestiva tranquilidade do casal protagonista, vista nos cinco primeiros capítulos da novela (“A chegada”; “Na cama”; “O levantar”; “O banho”; “O café da manhã”), é rompida no sexto capítulo, “O esporro”, anunciador da ‘luta retórica’ que será travada pelos amantes. Para Pellegrini,

A sexualidade latente e/ou declarada é o moto contínuo de todo o texto, o responsável pela economia narrativa e pela linguagem que escorre, liquefeita, tanto que o capítulo principal tem o nome de ‘O esporro’, ou seja, jato seminal, jorro incontido, como se na explosão colérica se produzisse um outro orgasmo, muito mais forte, do que os anteriores, reais, porém apenas sugeridos, foram preâmbulos [...] (Pellegrini, 1999, p. 115).

O vocábulo “esporro”, que nomeia um dos capítulos, repercute no texto de Nassar por meio de outros termos, como “porra”, “porrete”, “porrada”, sugerindo, conforme aponta Andréia Delmaschio (2004, p. 34), uma “[...] contaminação verbal que reforça a potencialidade sexual da linguagem e dos acontecimentos [...]”, fazendo com que “[...] poder e sexualidade [...]” se amalgamem no texto.

Se os seis primeiros capítulos têm como narrador a personagem masculina, que narra sempre do ponto de vista de quem também se observa; o sétimo (também chamado “A chegada”) é construído sob a perspectiva feminina, reproduzindo em parte elementos do capítulo inicial: “Mas não apenas o ponto de vista é diferente, também o tom da narrativa é outro. A agressividade e o sarcasmo que marcaram a atuação dela no embate verbal [...]”, observado no capítulo “O esporro”, “[...] contrastam agora com sua postura resignada, certa de sua submissão aos apelos do desejo [...]”, aponta Lima (2006, p. 98): “[...] eu, mesmo atrasada, sempre viria, incapaz de dispensar as recompensas da visita [...]” (Nassar, 1992, p. 84).

O encerramento narrativo, que introduz uma situação semelhante, sugere a circularidade da novela e a teatralidade do jogo travado entre os protagonistas e aponta também o espaço ocupado pela mulher, que materializa seu discurso, visto não mais por intermédio da narração masculina, mas por si mesma, tomando “[...] forma definitiva como personagem principal da narrativa [...], aquela cuja quase ausência de fala diz mais que a própria voz, até que, no final, fica com a última palavra [...]”, alerta Pellegrini (1999, p. 119).

A formatação da novela colabora para que haja uma aceleração do ritmo da narrativa e seu aspecto colérico, semelhante aos discursos ardentes de seu casal protagonista, perfazendo o que Pellegrini chamou de “[...] narrativa hemorrágica” (Pellegrini, 1999, p. 108). Gomes observa que, desde o início da novela, “[...] a corda está esticada ao máximo e os personagens aprisionados num espaço de pura tensão [...]” (Gomes, 1988, p. 41), no qual há um silenciamento masculino e uma impaciência feminina prefigurando uma espécie de jogo sedutor, em que o homem parece ter o controle total: “[...] sabendo que por baixo do meu silêncio ela se contorcia de impaciência, e sabendo acima de tudo que eu lhe apetecia quanto mais indiferente eu lhe parecesse [...]” (Nassar, 1992, p. 10).

Esse “[...] contundente silêncio que impera entre o casal [...]” é “[...] interrompido poucas vezes e por frases breves pela personagem feminina [...]”, acentuando “[...] ainda mais a importância que é dada às ações em detrimento dos diálogos nessa primeira parte [...]”, observa Lima (2006, p. 61). Toda essa primeira parte, espécie de moldura narrativa, se constrói, portanto, por meio de ações e imagens, detalhadas e descritas pelo narrador da história, que detém o ponto de vista e (ao que parece) o controle do corpo-ação da mulher, que não nos esqueçamos, participa da situação narrativa de forma ativa (sem ela, não há jogo).

² Aludimos aqui à emergência/consolidação, em nossos dias, do microconto, que não parecia ser uma realidade na época da publicação de *Um copo de cólera* (Nassar, 1992). Apesar disso, é possível, por meio de um comparativo com o único volume de contos publicado por Nassar, *Menina a caminho*, de 1994, formado por 5 narrativas, atestar que a maior delas, a que dá título a coletânea, tem 41 páginas, menos da metade que a novela aqui examinada. Os outros textos contêm de 3 a 8 páginas.

² Conforme edição utilizada neste texto.

No sensual jogo amoroso travado pelos protagonistas, a personagem masculina assume (provisoriamente) o racionalismo, estrategicamente sugerindo e controlando o desejo feminino, por meio de um ato sexual previsto em sua mente, de uma elaborada e articulada “geometria passional”:

[...] tirei rápido a calça e a camisa, e me atirando na cama fiquei aguardando por ela já teso e pronto, fruindo em silêncio o algodão do lençol que me cobria, e logo ‘eu fechava os olhos pensando nas artimanhas que empregaria (das tantas que eu sabia)’, e com isso fui repassando sozinho na cabeça as coisas todas que fazíamos, de como ela vibrava com os trejeitos iniciais da minha boca e o brilho que eu forjava nos meus olhos, onde eu fazia aflorar o que existia em mim de mais torpe e sórdido, sabendo que ela arrebatada pelo meu avesso haveria sempre de gritar ‘é esse canalha que eu amo’, ‘e repassei na cabeça esse outro lance trivial do nosso jogo’ [...] (Nassar, 1992, p. 14).

Essa disposição masculina, de uma performance suspeita e ensaiada,³ se modula por certa orientação cultural que predispõe o homem como elemento racional, reafirmando a mulher como seu contrário. Tal perspectiva sempre afirmou a diferença entre os gêneros, tratando-os como duas espécies dotadas de qualidades distintas e de aptidões específicas, que sugeriam uma relação não apenas de distinção, mas de hierarquização:

Os homens estão do lado da razão e da inteligência que fundam a cultura; a eles cabe a decisão, a ação e, conseqüentemente, a esfera pública. As mulheres se enraízam na Natureza; elas têm o coração, a sensibilidade, a fraqueza também (Perrot, 2005, p. 268-269).

Dentro dessa perspectiva segregadora foi imposta, portanto, uma clara divisão entre as atividades destinadas à mulher (ligadas ao território doméstico) e as funções masculinas (associadas ao espaço público). Mais do que isso, essa oposição fez com que se acreditasse na naturalização da imagem feminina como mais adequada às práticas conjugais e maternas, inscritas dentro de uma socialização aprisionadora e submissa, enquanto ao homem cabia o espaço da tomada de decisões, fora e dentro do lar. Nesse caso, o homem, como figura madura dentro da relação, seria responsabilizado também pelo gerenciamento da sexualidade do casal, conforme o modelo do casamento cristão ocidental, no qual é ele quem administra a união, submetendo a mulher a seu domínio, inclusive sexual. Este é, aliás, um dos preceitos do modelo de casamento cristão: o débito conjugal é de responsabilidade do marido. Vainfas explica que

Ao darem norma à “cobrança” do *debitum*, os teólogos instituíram o que julgavam ser um “privilégio feminino”: o homem poderia manifestar-se claramente quando desejasse a sua mulher; esta, porém, deveria eximir-se de tal solicitação, ficando o marido obrigado a decifrar no semblante ou na sutileza gestual de sua esposa, a vontade do ato carnal (Vainfas, 1986, p. 39, grifo do autor).

A questão do débito conjugal aponta para a ideia do amor contido, pondo em prática a moral cristã regularizadora do contato sexual entre os parceiros. Ao homem cabe não só a responsabilidade pelo ato sexual, mas sobretudo por velar por seus excessos e posições. Do contrário, o sexo seria uma forma de adultério dentro do próprio casamento, pois como afirmava São Jerônimo, “Nada é mais impuro do que amar sua mulher como a uma amante. Que eles se apresentem às suas mulheres como maridos e não, amantes” (Del Priore, 2006, p. 75).

A esse respeito, Bourdieu explica que “[...] o ato sexual em si é concebido pelos homens como uma forma de dominação, de apropriação, de ‘posse’[...]”; os homens “[...] tendem a ‘compartilhar’ a sexualidade, concebida como um ato agressivo, e sobretudo físico, de conquista orientada para a penetração e o orgasmo” (Bourdieu, 2014, p. 36, grifo do autor). Para o sociólogo, tal orientação masculina tem relação com a dominação exercida pelos homens, centrada na organização social patriarcal, pois

Se a relação sexual se mostra como uma relação social de dominação, é porque ela está construída através do princípio de divisão fundamental entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo, e porque esse princípio cria, organiza, expressa e dirige o desejo – o desejo masculino como desejo de posse, como dominação erotizada, e o desejo feminino como desejo da dominação masculina, como subordinação erotizada, ou mesmo, em última instância, como reconhecimento erotizado da dominação (Bourdieu, 2014, p. 38).

Considerando esse contexto acima, a ironia de Raduan Nassar é colocada em prática na medida em que ele cria uma personagem masculina que acredita nesse discurso de naturalização e hierarquização dos gêneros, colocando-se como senhor da situação amorosa, reproduzindo atos previstos, que são ensaiados mentalmente de maneira meticulosa. Mais do que isso, o homem recupera em sua memória aquilo que satisfaz sexualmente a parceira, acreditando criar condições aptas para o exercício sexual do casal a partir de sua necessidade

³ “É de se notar, sobretudo na primeira parte [...] [da novela], a associação dos atos e gestos que compõem o entrecho erótico à ideia de jogo, simulação, fingimento, demonstrando que cada movimento do narrador-personagem entra num processo de cálculo seguido de encenação, sendo o seu objetivo com isso não apenas atrair a parceira [...]” (Lima, 2006, p. 66).

primeira. Chama a atenção, no trecho destacado da novela, que, apesar de conduzir a situação sexual, conforme ensaia a personagem, ela se revele bem distante de normas de controle, conforme o gerenciamento cristão, por buscar não um amor contido, mas libertariamente sexualizado, assemelhando-se a um jogo erótico, no qual a parceira assume posição ativa no exercício do gozo sexual.

Ainda assim, o narrador reserva à mulher um espaço de atuação limitado pela espera, invertendo a cena inicial da novela. Agora, é ela quem espera, contorcida “de impaciência” a ação masculina, que é deslocada do sexo para o ato de comer, metaforizando-o ainda:

[...] foi sempre na mira dos olhos dela que comecei a comer o tomate, salgando pouco a pouco o que ia me restando na mão, fazendo um empenho simulado na mordida pra mostrar meus dentes fortes como os dentes de um cavalo, sabendo que seus olhos não desgrudavam de minha boca, e sabendo que por baixo do seu silêncio ela se contorcia de impaciência, e sabendo, acima de tudo que mais eu lhe apetecia quanto mais indiferente eu lhe parecesse (Nassar, 1992, p. 10).

Para Nascimento e Abriata, a “densidade poética da linguagem” de *Um copo de cólera*

[...] faz-se notar nessa cena, impregnada de sensualidade, na qual o enunciador, explorando sinesteticamente o visual e o gustativo, imprime uma conotação erótica ao mero ato de comer um tomate. Além disso, focalizando a boca masculina por meio do símile, em que o amante compara a força de seus dentes aos de um cavalo, o enunciador enfatiza o poder de fascínio que o sujeito exerce sobre a mulher e do qual ele tem consciência (Nascimento & Abriata, 2008, p. 145).

Nessa ideia de jogo sexual, o narrador acredita, no entanto, ser um participante mais ativo, pois não só inicia e determina a partida, como prevê as “artimanhas que empregaria” do enorme arsenal de sua experiência masculina para atrair a mulher ao jogo. Invertendo momentaneamente as regras de domínio masculino, Raduan Nassar aponta, ao contrário dessa lógica, o narrador em posição de espera, assumindo provisoriamente o lugar dado culturalmente à mulher: “[...] e me atirando na cama fiquei aguardando por ela já teso e pronto [...]” (Nassar, 1992, p. 14). Esse embaralhamento das posições masculinas e femininas, inscritas culturalmente, são colocadas em suspensão na novela, promovendo justamente sua revisão por meio da ironia acionada pela figura imóvel e previsível do homem.

Chama a atenção, no trecho acima citado da novela, que o tomate comido vagorosamente pelo narrador se coloca no lugar endêmico da maçã proibida, ressaltando o convite ao prazer e à descoberta femininas, invertendo a construção paradigmática da mulher como elemento de tentação. Não é ela quem tenta o homem, mas ele quem se expõe como objeto a ser cobiçado pela mulher. Ainda assim, a imagem feminina, na novela, se associa à da “[...] Eva dominada pela densidade corporal, e por isso mesmo mais sujeita às tentações demoníacas ou aos impulsos fisiológicos [...]” (Roncari, 2007, p. 200-201), ao ser colocada como parceira ativa desse jogo sexual armado pelo narrador.

A paixão das palavras

Na novela, será um ato banal o responsável por desencadear a briga entre os protagonistas, fato que irá adquirir “[...] proporções de um furacão verbal, fazendo saltar em pedaços o discurso existencial, filosófico e político que até então sustentava a relação do casal [...]”, segundo observa Perrone-Moisés (2001, p. 67):

[...] mas meus olhos de repente foram conduzidos, e essas coisas quando acontecem a gente nunca sabe bem qual o demônio, e, apesar da neblina, eis o que vejo: um rombo na minha cerca-viva, ai de mim, amasso e queimo o dedo no cinzeiro, ela não entendendo me perguntou ‘o que foi?’ [...] (Nassar, 1992, p. 30).

O buraco na cerca, fato que adquire dimensão simbólica, irá revelar de modo mais contundente as oposições e os estereótipos relativos às personagens: o machão e a feminista; o anarquista e a reformista; o individualista e a populista, papéis sociais marcados por artificialidade, mas que eles teimam em encenar. Se do lado masculino pesam adjetivos negativos e reacionários como machão e individualista; do lado feminino, chama a atenção o rompimento com o discurso de hierarquização entre gêneros, visto que ela é feminista e reformista. Nesse caso, se a personagem masculina criada por Raduan Nassar age dentro de uma lógica prevista, que a coloca na posição de domínio; sua figura feminina destrói tudo isso, minando o discurso frágil que sustenta essa hierarquização. Para Lima,

As posturas e opiniões assumidas pelos personagens [...] remetem a algumas das posições ideológicas divergentes da época [a ensaísta refere-se à época de escrita e publicação da novela, década de 1970]: de um lado, a mulher assume o papel de militante, engajada contra os abusos do poder e, de outro, o personagem-narrador quer-se um *outsider*, suas opiniões são marcadas pela descrença e pelo cinismo com relação aos discursos da época especialmente àquele que é ostentado pela mulher (Lima, 2006, p. 59).

O rombo na cerca funciona como um ponto de partida para a explosão de cólera do narrador, já anunciada pela tensão entre ele e a mulher no início da novela. No lugar da racionalidade masculina, destacada nos capítulos anteriores, surge a fúria e o descontrole: “[...] desabalei feito louco” [...]; “[...] e tremendo e espumando [...]” (Nassar, 1992, p. 31). O narrador enfrenta as saúvas como se estas estivessem destruindo ele próprio, revelando um espetáculo de “[...] som e fúria [...]” (Nassar, 1992, p. 63); enquanto sua companheira atesta sua postura de homem fragilizado: “[...] Não é para tanto, mocinho que usa a razão [...]” (Nassar, 1992, p. 33). A crítica alcança, logo, território mais íntimo, fazendo com que a imagem feminina se converta em predadora (tal qual as formigas) ao sugerir a previsibilidade masculina na cama e sua insatisfação sexual como companheira: “[...] um suspiro breve e denso como se dissesse ‘eu não tive o bastante, mas tive o suficiente’ (que era o que ela me dizia sempre) [...]” (Nassar, 1992, p. 26). A insatisfação da mulher é acionada pelo narrador em outro momento:

[...] era fácil de ver a reprimenda múltipla que trazia fosse pela minha extremada dedicação a bichos e plantas, mas a reprimenda, porventura mais queixosa, por eu não atuar na cama com igual temperatura (quero dizer, com a mesma ardência que empreguei no extermínio das formigas) [...] (Nassar, 1992, p. 34-35).

O ataque das formigas dá início, assim, a luta verbal entre o casal, fazendo emergir um discurso colérico e passional. A fúria do narrador se desloca das saúvas para Mariana e para Antônio, caseiros da chácara, denotando outras relações de poder também ensaiadas e moldadas culturalmente – chama a atenção os inúmeros vocábulos que atestam a teatralidade gestual da cena:

[...] o meu estômago era ele mesmo uma panela e eu estava co’as formigas me subindo pela garganta, sem falar que eu puxava ali pro palco quem estivesse ao meu alcance [...] eu haveria de dar um ‘espetáculo’ sem plateia, daí que fui intimando duramente a dona Mariana a quem tornei [...] a perguntar “onde está o seu Antônio?, forjando dessa vez na voz a mesma aspereza que marcava minha máscara [...] não que eu fosse exigir de seu marido o resgate daquele rombo, não que ele pudesse responder pela sanha das formigas, mas - atrelado à cólera - eu cavalo só precisava naquele instante dum tiro de partida (Nassar, 1992, p. 36).

O deslocamento da cólera do narrador alcança, enfim, a amante:

[...] e alguém tinha de pagar, alguém sempre tem de pagar queira ou não, era esse um dos axiomas da vida, era esse o suporte espontâneo da cólera (quando não fosse o melhor alívio da culpa) [...] estufei um pouco o peito e dei dois passos na direção dela, e ela deve ter notado alguma solenidade nesse meu avanço, era inteligente a juvenzinha, e versátil a filha-da-puta, eu só sei que ela de repente levou as mãos na cintura, mudou a cara em dois olhos de desafio, os dois cantos da boca sarcásticos, além de esbanjar a quinquilharia de outros trejeitos, mas nem era preciso tanto, eu nessa altura já não podia mais conter o arranco ‘você aí, você aí’ eu disparei de supetão “você aí, sua jornalista de merda” [...] ‘que tanto você insiste em me ensinar se o pouco que você aprendeu da vida foi comigo, comigo’ e eu batia no peito e já subia no grito, mas um ‘ó! Honorável mestre!...’ ela disse [...] (Nassar, 1992, p. 43-45).

Para Pellegrini, as duas cenas evidenciam uma clara estrutura de poder de base triangular, “[...] na qual o vértice é a figura masculina, o macho e o patrão [...]”, que tenta subjugar a todos, não de forma linear, como “[...] enforma claramente a questão do poder e da ordem, estabelecidos de cima para baixo, do mais forte para o mais fraco” (Pellegrini, 1999, p. 109). Nesse sentido,

[...] o colérico transbordamento do macho pode ser entendido como o seu contrário, não como furibundo exercício de dominação, mas como exorcismo da dependência, frustração e incompletude em relação à mulher, que só em presença dela se aplacam. Consciente do perigo que ela, como necessidade física e psicológica, representa, o macho corcoveia e sacode os arreios [...] numa vã tentativa de se libertar, ao mesmo tempo que escoiceia os empregados, contudo já acostumados à submissão (Pellegrini, 1999, p. 109).

Da concretude das saúvas, o narrador avança para campo mais subjetivo, revelando “velhas diferenças afetivas”, visto que ele, controlado e racional, vai ser destronado ironicamente pelo discurso feminino: “[...] sugerindo então que eu, na discussão, não devia ir além das minhas chinelas [...]” (Nassar, 1992, p. 45), que “[...] eu não era um ‘mestre’, menos ainda ‘honorável’, eu (ironia) não era certamente uma autoridade [...]” (Nassar, 1992, p. 47, grifos do autor).

Aquilo que estava sugerido no início da novela, materializa-se, linguisticamente, aqui, na imagem de destronamento do homem como símbolo do controle e da razão e, sobretudo, daquele que domina a mulher:

[...] e ela nem tinha tanto a ver com tudo isso (concordo que é confuso, mas era assim), eu estava dentro de mim, eu já disse (e que tumulto!), estava era às voltas c’o imbróglio, co’as cólicas, co’as contorções terríveis duma virulenta congestão, co’as coisas fermentadas na panela do meu estômago, as coisas todas que existiam fora e minhas formigas

pouco a pouco carregaram [...] (Nassar, 1992, p. 43).

Colocada no lugar de predadora,⁴ a companheira luta discursivamente com as ‘cercas expostas’ do narrador, revelando sua intimidade: “[...] ‘tanto recato, tanta segurança reclamada, toda essa suspeitíssima preocupação co’ a tua cerca [...]’” (Nassar, 1992, p. 49). Gomes observa, a respeito da cena, que é a intelectual que “[...] fala e destila ideias e conceitos que pretendem explicar e ordenar o desespero dele [...]” (Gomes, 1988, p. 43), rebaixando-o: “[...] ‘ergue logo um muro, constrói uma fortaleza, protege o que é teu na espessura duma muralha’ [...]” (Nassar, 1992, p. 49). Sabendo da fragilidade de sua muralha, a personagem feminina ataca o narrador, utilizando um discurso que revela seus medos: “[...] ‘tenho de te cumprimentar pela proeza’ ela disse ligeira ‘só mesmo você consegue ser ao mesmo tempo órfão e grisalho’ [...]” (Nassar, 1992, p. 53). Nesse caso,

[...] a relação tensa que paira entre o casal, principalmente pela forma defensiva como ele reage às atitudes da amante [...] associa-se à paixão do medo, medo do sujeito em relação à entrega amorosa, que ele deseja, mas que, de acordo com seus valores patriarcais, poderia significar a auto-anulação do eu, a sua rendição ao outro (Nascimento & Abriata, 2008, p. 147).

Quase no final da novela, o narrador, rememorando a figura materna, lembra que “[...] um filho só abandona a casa quando toma uma mulher por esposa e levanta outra casa para nela procriarem [...] era esse o movimento espontâneo da natureza [...]” (Nassar, 1992, p. 79-80), evidenciando “o nó que atemorizava o sujeito. O medo da comunhão com o outro, figurativizado pela assunção da relação afetiva” (Nascimento & Abriata, 2008, p. 149).

Os amantes, por meio de um discurso violento e passional, colocam em cena sua intimidade, revelando seus medos, mágoas e desejos, fazendo uso de papéis sociais previamente descritos, “[...] os quais, por mais que desejem ser originais, acabam assumindo posições e falas determinadas” (Perrone-Moisés, 2001, p. 70). Devido a isso, seus discursos e gestos adquirem um caráter teatral, colocando os caseiros como parte da plateia, entendendo que a teatralidade de seus atos é parte do jogo amoroso desenvolvido por ambos:

[...] e desenterrando circunstancialmente uns ares de gente séria (ela sabia representar o seu papel), entrou de novo em cena, me dizendo com bastante equilíbrio ‘eu não entendo como você se transforma, de repente você vira um fascista’ [...] (Nassar, 1992, p. 38).

Não são poucos os momentos em que o campo semântico das artes cênicas é acionado pelo narrador, mostrando sua narrativa consciente dos papéis que homem e mulher interpretam, reconhecendo o falseamento que há na luta retórica entre eles:

[...] eu estava dentro de mim, precisava naquele instante é duma escora, precisava mais do que nunca – para atuar – dos gritos secundários duma atriz [...] (Nassar, 1992, p. 43).

[...] me reservando uma hóstia casta e um soberbo cálice de vinho enquanto entrava firme e coeso (além de magistral, com ator) na liturgia duma missa negra [...] (Nassar, 1992, p. 53).

Ele tem, conforme observa Perrone-Moisés, “[...] plena consciência da falsidade de suas próprias palavras, que mesmo na crítica ao discurso desgastado da companheira, imbuído dos ‘mitos do momento’, não escapam a seu próprio programa prévio” (Perrone-Moisés, 2001, p. 70, grifos do autor).

A respeito da teatralidade das ações das personagens, Lima observa o uso acentuado da cena em detrimento do sumário.⁵ Segundo a ensaísta, o uso da cena pode ser notado “nas constantes informações sobre a localização espacial e temporal e também na descrição detalhada dos movimentos dos personagens”, ajudando a

[...] compor a ilusão teatral, pois mostra os acontecimentos diante dos olhos do leitor, indicando a cada momento o ponto no espaço e no tempo em que as ações ocorrem. Essa forma de narrar é também responsável por criar o efeito de presentificação, isto é, a impressão de que a ação ocorre exatamente no momento em que ela é narrada (Lima, 2006, p. 62-63).

Esse procedimento pode ser visto no capítulo ‘Na cama’, no qual o uso de formas verbais no gerúndio “[...] e a descrição dos detalhes de cada movimento além de criarem uma cena vívida, pictural [...]”, geram a “[...]”

⁴ “[...] desperdice o papel do teu jornal, mas não meta a fuça nas folhas do meu ligustro’ eu disse putíssimo comigo mesmo por ter passado de repente de um ataque curto e grosso à simples defensiva [...]” (Nassar, 1992, p. 49).

⁵ “Na Cena, os acontecimentos são mostrados ao leitor, diretamente, sem a mediação de um narrador que, ao contrário, no Sumário, os conta e os resume; condensa-os, passando por cima de detalhes e, às vezes, sumariando em poucas páginas um longo tempo da história” (Leite, 2007, p. 14). Nas palavras do crítico literário Norman Friedman, a cena acontece quando, na narrativa, “[...] emerge [...] os detalhes específicos, sucessivos e contínuos de tempo, lugar, ação, personagem e diálogo, começam a aparecer. Não apenas o diálogo mas detalhes concretos dentro de uma estrutura específica tempo-lugar são os *sine qua non* da cena” (Friedman apud Leite, 2007, p. 26).

impressão de que a ação ocorre no momento em que é narrada [...]”, avalia Lima (2006, p. 63), tornando o leitor parte de uma plateia virtual:

[...] eu, fechando minha mão na sua, arrumava-lhe os dedos, imprimindo-lhes coragem, conduzindo-os sob meu comando aos cabelos do meu peito, até que eles, a exemplo dos meus próprios dedos debaixo do lençol, desenvolvessem por si sós uma primorosa atividade clandestina (Nassar, 1992, p. 14).

De forma apaixonada, o narrador assume um discurso que ele sabe não ser verdadeiro. Tal perspectiva (acionada sobretudo pela ironia de Raduan Nassar) dá ao texto um tom farsesco: “[...] eu tinha de dar um fecho nessa farsa toda, já tinha ido muito longe c’o preâmbulo, bolinando demais a isca da pilantra [...]” (Nassar, 1992, p. 56). Ainda que consciente da farsa e de sua fragilidade, o narrador insiste em representar discursivamente um papel masculino estereotipado exigido à encenação.

Em meio ao esporro verbal, percebe-se uma oscilação linguageira, entre a linguagem arcaica, aproximada da sagrada, e a coloquial, dada pelo uso de gírias e de palavras vulgares, aumentando a oposição entre o discurso da ordem e da desordem:

[...] ‘tenho colhão, sua pilantra, não reconheço poder algum’ ‘hosana! eis chegado o macho! Narciso! sempre remoto e frágil, rebento do anarquismo!’[...] (Nassar, 1992, p. 62, grifos do autor).

[...] afinal, alguém precisa, pilantra [...] ‘assumir’ o vilão tenebroso da história, alguém precisa assumi-lo pelo menos para manter a aura lúcida, levitada sobre tua nuca; assumo pois o mal inteiro, já que há tanto de divino na maldade, quanto de divino na santidade; e depois, pilantra, se não posso ser amado, me contento fartamente em ser odiado ‘sem acesso à razão, ele agora se ressuscita ridiculamente como Lúcifer’ [...] (Nassar, 1992, p. 63, grifos do autor).

Há um empenho no uso das palavras empregadas por ambos – principalmente pelo narrador – que faz o discurso emergir com precisão, fazendo coexistir a ira e a paixão. Chama a atenção a utilização do adjetivo “pilantra” para qualificar a figura feminina, sugerindo, na novela, desonestidade, isso porque os dois teatralizam a relação amorosa. As palavras ditas pelo narrador assumem o contorno de um discurso que rompe com a racionalidade, fazendo-se passional: “[...] ‘sim, eu, o extraviado, sim, eu, o individualista exacerbado, eu, o inimigo do povo, eu, o irracionalista, eu, o devasso, eu, a epilepsia, o delírio e o desatino, eu, o apaixonado [...]’” (Nassar, 1992, p. 65).

O embate entre os protagonistas os leva a experienciar a violência física como catarse, na oscilação entre “[...] o gozo e o desgosto [...]”, segundo Perrone-Moisés (2001, p. 68), havendo uma neutralização da agressão da mulher como parte de um jogo sexual armado por ela: “[...] e apoiou as mãos na lata como se me chamasse para o tapa, e era evidente o que ela queria, mas eu não queria propriamente dar nela ‘você acha que estou nessa de te surrar, hem imbecil?’ [...]”. (Nassar, 1992, p. 69). Do corpo e da linguagem emergem, assim, o que estava sugerido no embate discursivo de ambos:

[...] e eu me queimando disse ‘puta’ que foi uma explosão na boca e minha mão voando outra explosão na cara dela, e não era a bofetada generosa parte de um ritual, eu agora combinava intencionalmente a palma co’as armas repressivas do seu arsenal (sim seria no esporro e na porrada!), por isso tornei a dizer ‘puta’ e tornei a voar a mão [...] (Nassar, 1992, p. 69-70, grifo do autor).

A bofetada (teatralizada) dá lugar a um discurso corporal que retorna ao início da narrativa, criando uma circularidade no jogo sexual entre os amantes, como mais uma sedução masculina.

Considerações finais

Da intensidade do jogo verbal e físico empreendido pelos amantes emerge a imagem da regressão do homem adulto à infância, sendo cuidado pelo casal de caseiros no final do capítulo ‘O esporro’:

[...] de repente me larguei feito um fardo, acabei literalmente prostrado ali no pátio, a cara enfiada nas mãos, os olhos formigando, me sacudindo inteiro numa tremenda explosão de soluços (eram gemidos roucos que eu puxava lá do fundo), até que meus braços foram apanhados por mãos rústicas e pesadas, a dona Mariana de um lado, o seu Antônio de outro, ele caladão e desajeitado, ela desenvolta apesar do corpo grosso, procurando logo me distrair com seu relato, me falando numa voz de afago que eu não podia deixar de passar pela coelheiras [...], que ela estava ‘perplexa’ co’a ninhada da Quitéria, ‘a menina teve treze na primeira cria, treze! Quem diria?’, e me lembrando que ‘o pai é o Pituca, aquele malandro coelho, tão velho e ainda procriando’, ‘perplexa’ repetia a dona Mariana no acalanto, só mudando o tom pra passar à meia-voz uma raspança no marido que não punha o mesmo empenho que ela, os dois tentando me erguer do chão como se erguessem um menino (Nassar, 1992, p. 82).

A cena descrita acima volta ao início da novela e sugere seu desfecho, na medida que mostra o homem, apesar de todo o discurso cultural que sempre afirmou sua racionalidade e domínio, fragilizado e imobilizado, rompendo com a lógica naturalizada dos gêneros.

Dona Mariana assume a figuração materna, refletindo a situação final da narrativa, no capítulo “A chegada”, no qual se tem o retorno da mulher e a alteração da perspectiva narrativa: a personagem feminina assume a voz narrativa e o papel materno (sugerido no capítulo “O banho”),⁶ colocando fim na teatralidade da relação homem-mulher, ao mesmo tempo em que temos a evidência da estrutura circular narrativa do texto:

[...] deitado de lado, a cabeça quase tocando os joelhos recolhidos, ele dormia, não era a primeira vez que ele fingia esse sono de menino, e nem seria a primeira que me prestaria aos seus caprichos, pois fui tomada de repente por uma virulenta vertigem de ternura, tão súbita e insuspeitada, que eu mal continha o ímpeto de me abrir inteira e prematura pra receber de volta aquele enorme feto (Nassar, 1992, p. 85).

Em *Um copo de cólera*, o embate discursivo e opositivo entre os protagonistas surge como meio teatral de catarse das personagens. Há, na narrativa, conforme entende Pellegrini, uma série de reflexões concernentes ao “poder e a autoridade”, o “[...] confronto entre a razão e as paixões, além de um libelo político e de uma poderosa história de amor [...]”, na qual a reflexão mais profunda é sobre “[...] a complexidade do ser humano, dividido entre as pulsões masculinas e femininas que habitam o âmago de cada um” (Pellegrini, 1999, p. 120).

“O esporo” é, como vemos, o momento central da novela, por colocar em jogo não só as estratégias verbais de descortinamento do discurso masculino, mas também a atuação feminina, ambos apresentados, nos capítulos anteriores, como personagens circunscritas a discursos determinados culturalmente sobre homens e mulheres. A organização textual da novela aponta para o embate de gêneros, mas também para a inversão de poderes e posições entre homem e mulher, sugerindo, em seu último capítulo, uma espécie de derrota emocional masculina. Tal derrota se dá pela forma de construção do discurso racional da mulher, que protagoniza o embate verbal por meio da ironia e de um discurso que alcança os medos e inseguranças do parceiro.

Referências

- Bourdieu, P. (2014). *A dominação masculina* (M. H. Kuhner, Trad.). Rio de Janeiro, RJ: Bertrand Brasil.
- Cortázar, J. (2011). Aspectos do conto. In J. Cortázar, *Valise de cronópio*. São Paulo, SP: Perspectiva.
- Del Priore, M. (2006). *História do amor no Brasil*. São Paulo, SP: Contexto.
- Delmaschio, A. (2004). *Entre o palco e o porão: uma leitura de Um copo de cólera, de Raduan Nassar*. São Paulo, SP: Annablume.
- Gomes, E. (1988). Notas à margem de ‘Um copo de cólera’. In E. Gomes, *Ensaio Mínimo* (p. 39-49). Campinas, SP: Editora Pontes.
- Leite, L. C. M. (2007). *O foco narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão)*. São Paulo, SP: Ática.
- Lima, T. L. (2006). *O mundo desencantado: um estudo da obra de Raduan Nassar* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. Recuperado de <https://bitlybr.com/bMwAlJ>
- Nascimento E. M. F.S, & Abriata, V. R. (2008). Um Copo de Cólera: a afirmação de si e a destruição do outro. *Revista Intercâmbio*, 17(1), 142-153.
- Nassar, R. (1992). *Um copo de cólera*. São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Nassar, R. (1997). *Menina a caminho*. São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Pellegrini, T. (1999). *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas, SP: Mercado de Letras.
- Perrot, M. (2005). *As mulheres ou os silêncios da história* (V. Ribeiro, Trad.). Bauru, SP: Edusc.
- Perrone-Moisés, L. (2001). Da cólera ao silêncio. *Cadernos de Literatura Brasileira. Raduan Nassar*, 1(2), 61-77.
- Roncari, L. (2007). *O cão do Sertão: literatura e engajamento, ensaios sobre Guimarães Rosa, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo, SP: Unesp.
- Vainfas, R. (1986). *Casamento, amor e desejo no ocidente cristão*. São Paulo, SP: Ática.

⁶ “[...] e era extremamente bom ela se ocupando do meu corpo e me conduzindo enrolado lá pro quarto e me penteando diante do espelho e me passando um pito de cenho fingido e me fazendo pequenas recomendações e fazendo vestir a calça e camisa e me fazendo deitar de costa ali na cama, debruçando-se em seguida pra fechar meus botões, e me fazendo me estender meus pesados sapatos no seu regaço pra que ela, dobrando-se cheia de aplicação, pudesse dar o laço, eu só sei que me entregava inteiramente em suas mãos pra que fosse completo o uso que ela fizesse do meu corpo” (Nassar, 1992, p. 23-24).