



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MARIJARA OLIVEIRA DA ROCHA

**DESCOMPASSOS E DESMEDIDAS: UM RETRATO NASSARIANO DAS
IDENTIDADES MASCULINAS CONTEMPORÂNEAS**

FORTALEZA

2022

MARIJARA OLIVEIRA DA ROCHA

**DESCOMPASSOS E DESMEDIDAS: UM RETRATO NASSARIANO DAS
IDENTIDADES MASCULINAS CONTEMPORÂNEAS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Stélio Torquato Lima

FORTALEZA

2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

R574d Rocha, Marijara Oliveira da Rocha.

Descompassos e desmedidas : Um retrato nassariano das identidades masculinas contemporâneas / Marijara Oliveira da Rocha Rocha. – 2022.
207 f.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2022.

Orientação: Prof. Dr. Stélio Torquato Lima.

1. Gênero. 2. Identidade. 3. Masculinidades. 4. Contemporaneidade. 5. Raduan Nassar. I. Título.

CDD 400

MARIJARA OLIVEIRA DA ROCHA

DESCOMPASSOS E DESMEDIDAS: UM RETRATO NASSARIANO DAS
IDENTIDADES MASCULINAS CONTEMPORÂNEAS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em: 27/10/2022

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Stélio Torquato Lima (Orientador)
Universidade Federal do Ceará – UFC

Profa. Dra. Mary Nascimento da Silva Leitão
Universidade Estadual do Ceará – ESPELP UECE

Profa. Dra. Gildênia Moura de Araújo Almeida
Secretaria de Educação do Estado do Ceará – SEDUC

Profa. Dra. Ariadine Maria Lima Nogueira
Marinha do Brasil

Prof. Dr. Francisco Jacson Martins Vieira
Secretaria de Educação do Estado do Ceará – SEDUC

À Profa. Edilene Ribeiro Batista, por me
apresentar os caminhos dos estudos de
gênero.

AGRADECIMENTOS

A Deus, à Vida e ao Universo, pelas pessoas queridas que encontrei e com quem pude conviver nesta passagem;

À minha família, pelo afeto que sempre me foi dado e pela rede de apoio construída ao meu redor;

Ao professor Dr. Stélio Torquato Lima, pelo acolhimento e pela ajuda dispensados a mim;

Às professoras Mary Nascimento da Silva Leitão e Gildênia Moura de Araújo Almeida, pelo auxílio maravilhoso por ocasião da qualificação desta pesquisa;

Às professoras Ariadine Maria Lima Nogueira, Gildênia Moura de Araújo Almeida, Mary Nascimento da Silva Leitão e ao professor Francisco Jacson Martins Vieira, componentes da banca de defesa deste trabalho, pelas considerações de extrema relevância que me permitiram aprimorar a minha pesquisa;

Aos colegas de vida acadêmica, pelo compartilhamento de conhecimentos e emoções;

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras, por me fornecerem os alicerces para construir esta tese;

Aos servidores da secretaria do Programa de Pós-Graduação em Letras, pela gentileza e pela disponibilidade com que sempre fui recebida.

*Só usa a razão quem nela
incorpora suas paixões.*

Raduan Nassar

RESUMO

As alterações sofridas pelos padrões socioculturais relacionados ao “ser feminino” tiveram como desdobramento novos modelos do “ser masculino”, tendo em vista que todos os elementos envolvidos em qualquer organização social se influenciam mutuamente. Levando em consideração as transformações sociais que vêm ocorrendo nos moldes tradicionais que regulam as relações de gênero, esta pesquisa tem por objetivo ampliar o espectro da Crítica Feminista ao tomar como objeto de estudo a figura masculina das obras *Lavoura Arcaica* e *Um copo de cólera*, do escritor Raduan Nassar, em suas relações problemáticas com o universo patriarcal. Por meio da análise dessas duas obras, investigamos como as novas relações de gênero afastam-se e/ou mantêm vínculo com a tradição patriarcal. Principalmente, examinamos como os comportamentos masculinos parecem não mais se associar ao conceito de “masculinidade hegemônica”. Para tanto, trabalhamos com a observação da representação das figuras da mulher e do homem em obras selecionadas da literatura brasileira através de uma perspectiva comparatista; com a análise das relações interpessoais apresentadas entre os protagonistas nassarianos e aqueles com quem convivem (ou aqueles com quem decidem não conviver); e com a investigação da construção identitária dos personagens, sob a perspectiva dos estudos de gênero. No intuito de desenvolver nossas análises, a fundamentação teórica foi construída, sobretudo, por estudos relacionados à Teoria e à Crítica Literária Feminista, com destaque para pesquisas desenvolvidas por Elaine Showalter (1994), Edilene Ribeiro Batista (2006), Elódia Xavier (1998), Heloísa Buarque de Hollanda (1994), Simone de Beauvoir (2016), Gayatri Spivak (1994) e Hélène Cixous (2017). Outros nomes relevantes das Ciências Humanas também embasaram nossa pesquisa, como Stuart Hall (2011) e Pierre Bourdieu (2007), na Sociologia; Michel Foucault (2004), na Filosofia; Antonio Candido (2006) e Leyla Perrone-Moisés (2016), na Crítica Literária; Malvina E. Muszkat (2018) e Sócrates Nolasco (2006), nas áreas de Psicologia e Psicoterapia. Além dos estudiosos elencados, o método comparativista que orienta nosso trabalho nos levou ao diálogo com a obra de ícones da literatura nacional.

PALAVRAS-CHAVE: gênero; identidade; masculinidades; contemporaneidade; literatura comparada; Raduan Nassar.

ABSTRACT

The changes suffered by the sociocultural patterns related to “being female” resulted in new models of “being male”, considering that all the elements involved in any social organization mutually influence each other. Taking into account the social transformations that have been taking place in the traditional molds that regulate gender relations, this research aims to broaden the spectrum of Feminist Criticism by taking as its object of study the male figure in the books *Lavoura Arcaica (Archaic Farming)* and *Um Copo de Cólera (A Glass of Anger)*, written by Raduan Nassar, in his problematic relations with the patriarchal universe. Through the analysis of these two works, we investigate how the new gender relations move away from and/or maintain a link with the patriarchal tradition. Mainly, we examine how male behaviors seem to no longer be associated with the concept of “hegemonic masculinity”. In order to do this, we work with the observation of the representation of the figures of women and men in selected works of Brazilian literature through a comparative perspective; with the analysis of the interpersonal relationships presented between the Nassarian protagonists and those with whom they live (or those with whom they decide not to live); and with the investigation of the identity construction of the characters, from the perspective of gender studies. In order to develop our analyses, the theoretical foundation was built, above all, by studies related to Feminist Literary Theory and Criticism, with emphasis on researches developed by Elaine Showalter (1994), Edilene Ribeiro Batista (2006), Elódia Xavier (1998), Heloísa Buarque de Hollanda (1994), Simone de Beauvoir (2016), Gayatri Spivak (1994) and Hélène Cixous (2017). Other relevant names in the Human Sciences also supported our research, such as Stuart Hall (2011) and Pierre Bourdieu (2007), in Sociology; Michel Foucault (2004), in Philosophy; Antonio Candido (2006) and Leyla Perrone-Moisés (2016), in Literary Criticism; Malvina E. Muszkat (2018) and Sócrates Nolasco (2006), in the areas of Psychology and Psychotherapy. In addition to the scholars listed, the comparative method that guides our work led us to dialogue with the work of icons of national literature.

KEY WORDS: gender; identity; masculinities; contemporaneity; comparative literature; Raduan Nassar.

RESUMEN

Los cambios sufridos por los patrones socioculturales relacionados con el “ser mujer” dieron como resultado nuevos modelos del “ser hombre”, considerando que todos los elementos que intervienen en cualquier organización social se influyen mutuamente. Teniendo en cuenta las transformaciones sociales que se han venido produciendo en los moldes tradicionales que regulan las relaciones de género, esta investigación pretende ampliar el espectro de la Crítica Feminista tomando como objeto de estudio la figura masculina de las obras *Lavoura Arcaica* y *Um Copo de Cólera*, del escritor Raduan Nassar, en sus problemáticas relaciones con el universo patriarcal. A través del análisis de estas dos obras, investigamos cómo las nuevas relaciones de género se alejan y/o mantienen un vínculo con la tradición patriarcal. Principalmente, examinamos cómo los comportamientos masculinos parecen no estar más asociados con el concepto de “masculinidad hegemónica”. Para lograrlo, trabajamos con la observación de la representación de las figuras de mujeres y hombres en obras seleccionadas de la literatura brasileña a través de una perspectiva comparada; con el análisis de las relaciones interpersonales que se presentan entre los protagonistas nassarianos y aquellos con quienes conviven (o con quienes deciden no convivir); y con la investigación de la construcción identitaria de los personajes, desde la perspectiva de los estudios de género. Para desarrollar nuestros análisis, la base teórica fue construida, sobre todo, por estudios relacionados con la Teoría y Crítica Literaria Feminista, con énfasis en las investigaciones desarrolladas por Elaine Showalter (1994), Edilene Ribeiro Batista (2006), Elódia Xavier (1998), Heloísa Buarque de Hollanda (1994), Simone de Beauvoir (2016), Gayatri Spivak (1994) y Hélène Cixous (2017). Otros nombres relevantes en las Ciencias Humanas también apoyaron nuestra investigación, como Stuart Hall (2011) y Pierre Bourdieu (2007), en Sociología; Michel Foucault (2004), en Filosofía; Antonio Candido (2006) y Leyla Perrone-Moisés (2016), en Crítica Literaria; Malvina E. Muszkat (2018) y Sócrates Nolasco (2006), en las áreas de Psicología y Psicoterapia. Además de los estudios enumerados, el método comparativo que guía nuestro trabajo nos llevó a dialogar con la obra de íconos de la literatura nacional.

PALABRAS CLAVE: género; identidad; masculinidades; contemporaneidad; literatura comparativa; Raduan Nassar.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	LITERATURA: A ARTE DA PALAVRA E A CONDIÇÃO HUMANA	17
2.1	Linguagem, literatura e poder.....	19
2.2	As manifestações de poder subjacentes às relações de gênero e o texto literário	27
2.3	A literatura e a crise de identidade masculina na contemporaneidade	37
3	REPRESENTAÇÃO SOCIAL DOS PAPÉIS FEMININOS E MASCULINOS POR MEIO DO TEXTO LITERÁRIO	49
3.1	Perfis literários femininos e suas representações sociais	52
3.1.1	<i>E a mulher (se) escreve</i>	66
3.2	A literatura e a representação do papel masculino.....	78
3.3	Perfis feminino e masculino nassarianos	86
3.3.1	<i>Lavoura Arcaica: papéis sociais masculinos e femininos rigidamente delimitados</i>	87
3.3.2	<i>Um Copo de Cólera: alteridades em conflito</i>	94
4	LAVOURA ARCAICA: O HOMEM EM CONFRONTO COM A FAMÍLIA	104
4.1	A família patriarcal religiosa como princípio formador da identidade	107
4.2	A narrativa de André: reflexos da revolta e do desequilíbrio no ambiente familiar	117
5	UM COPO DE CÓLERA: O HOMEM EM CONFRONTO COM A ALTERIDADE FEMININA	128
5.1	A relevância dos espaços narrativos em <i>Um Copo de Cólera</i>	130
5.1.1	<i>A chegada</i>	132
5.1.2	<i>Na cama</i>	133
5.1.3	<i>O Levantar</i>	134
5.1.4	<i>O Banho</i>	135
5.1.5	<i>O Café da Manhã</i>	135
5.1.6	<i>O Esporro</i>	136

5.1.7	<i>A Chegada</i>	138
5.2	Sedução e exercício de poder: o corpo e a palavra como instrumentos de usurpação do poder	141
6	AMORES E AMANTES: OS HOMENS NASSARIANOS EM SUAS RELAÇÕES AFETIVAS	156
6.1	As paixões em <i>Lavoura Arcaica</i> e em <i>Um Copo de Cólera</i>	158
6.2	A maior das paixões: os amores nassarianos	161
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	167
	REFERÊNCIAS	174
	ANEXOS	185

1 INTRODUÇÃO

Ao longo dos tempos, a sociedade vem passando por transformações nas mais diversas áreas. Essas modificações podem ser percebidas, principalmente, nos setores sociais, pois discursos hegemônicos, proferidos por uma maioria dominante, hoje passam a ser questionados e/ou refutados pela voz das minorias que começaram a ser ouvidas e a reivindicar o seu local de fala. Nesse sentido, os conceitos uniformes de gênero, relacionados a práticas masculinas e femininas padronizadas, não abarcam mais toda a complexidade contemporânea: antes “estáveis”, hoje elas oscilam entre a confirmação de comportamentos que “convêm” ao homem e à mulher, e a subversão dessa ordem estabelecida.

Entretanto, mesmo em pleno século XXI, condutas sociais que se distanciam daquilo estabelecido como “padrão” para homens e mulheres tendem a ser compreendidas como “desequilibradas” devido à (ainda) presença forte do patriarcado na cultura ocidental. Como decorrência da pós-modernidade, estamos vendo surgir uma nova percepção sobre a narrativa de personagens masculinos, a qual propende-se à representação de sujeitos cujo mundo interior aponta para um ambiente onde a instabilidade dos vínculos familiares e afetivos, da organização social e do amor serve como pano de fundo para salientar a desorientação, o desequilíbrio e as contradições do espírito desses homens que, por sua vez, buscam sua alteridade enquanto indivíduos distantes dos padrões homogêneos que, outrora, foram socialmente estabelecidos.

Sendo assim, a análise do discurso e do comportamento sexual dos personagens literários serve como pista relevante para se estabelecer perfis que mais se aproximam ou distanciam-se dos modelos propostos como “ideais” pelas sociedades de cunho patriarcal. Nesse sentido, esta tese de doutorado, ao se debruçar sobre a questão da representação e da representatividade masculina na literatura contemporânea, fornece diretrizes importantes para que seja possível perceber como as relações de gênero instituem-se, modificam-se e/ou perpetuam-se junto ao público leitor. Nesse processo, foi possível verificar, nas leituras feitas para a elaboração desta pesquisa, que, embora algumas dissertações e teses já tratem sobre o tema priorizando vertentes diversas, nenhum trabalho elabora o enfoque aqui proposto, de verificar, em especial, como a questão da identidade masculina é

retratada no texto literário contemporâneo e como esses novos perfis influenciam os relacionamentos sociais desses indivíduos.

Esta pesquisa se constitui a partir de uma proposta pautada em análises inseridas dentro do que Elaine Showalter (1994) considera como a forma ideológica da Teoria e da Crítica Literária Feminista. Nós nos propusemos a ampliar o espectro da Crítica Feminista ao tomar como objeto de estudo a figura masculina das obras *Lavoura arcaica* e *Um copo de cólera*, do escritor Raduan Nassar, em sua relação problemática com o universo patriarcal. Nesse sentido, estabelecemos, para este estudo, os seguintes objetivos norteadores: a) Observação da representação das figuras da mulher e do homem, em obras selecionadas da literatura brasileira, em uma perspectiva comparatista; b) Análise das relações interpessoais apresentadas entre os protagonistas nassarianos e aqueles com quem convivem (ou aqueles com quem decidem não conviver); c) Investigação da construção identitária dos personagens, sob a perspectiva dos estudos de gênero.

Entre as subáreas que servem como base para a investigação literária, esta tese optou por trabalhar com a literatura comparada, considerando-se que o *corpus* da literatura comparada está para além do texto. Conforme Tânia Carvalhal destaca, “entendemos, então, cada vez mais que não é possível pensar em campos do saber estanques, conclusos e fechados em si mesmos, pois o que se acentua é a natureza híbrida dos diversos domínios do conhecimento e da expressão artística, sua inter-relação” (CARVALHAL, 2006, p. 78).

O interesse da literatura comparada se estende às relações culturais que perpassam o texto literário. Seus estudos ultrapassam os limites textuais a fim de associar o texto às questões culturais (históricas, filosóficas, sociológicas, psicanalíticas) que envolvem seu contexto de produção: “por isso é possível dizer que a literatura comparada se interessa sobretudo por relações, pela literatura e pela cultura em suas relações, pela literatura e cultura como lugares de relação” (CARVALHAL, 2006, p. 71).

Nossa pesquisa está embasada, sobretudo, na perspectiva da Crítica Literária Feminista, tendo em vista que pretendemos fazer aqui, por meio do texto literário, uma revisão dos conceitos de feminilidade e, sobretudo, de masculinidade, porquanto “o significado da masculinidade e da feminilidade encontra-se materializado em formas linguísticas e é possível acessá-las, para se compreenderem os mecanismos de

disciplinamento através dos quais a sociedade impõe esse dualismo aos seus membros” (CAMPELLO, 2001, p. 01).

A análise desses objetos deu-se basicamente a partir de pressupostos crítico-sociológicos, literários, históricos, psicológicos e filosóficos que permitiram verificar que informações substanciais sobre as questões de gênero, presentes nessas áreas de conhecimento, puderam ser relevantes para a construção dos argumentos que aqui estão apresentados. Salientamos ainda que essa pesquisa se caracteriza como exploratória, pois trabalhamos com o levantamento de dados bibliográficos. Para tanto, optamos por dividir nossa pesquisa em cinco capítulos, apresentados a partir daqui.

No primeiro capítulo, intitulado “Literatura: a arte da palavra e a condição humana”, organizamos o referencial teórico de nossa tese. Neste momento, buscamos estabelecer a vinculação entre as relações humanas e suas representações no texto literário. Para tanto, dividimos esse capítulo em subtópicos que analisam como a literatura, por meio do trabalho com a linguagem, aponta para as relações de poder sobre as quais se estruturam as relações de gênero e como o conceito de masculinidade tem passado por modificações na contemporaneidade.

No intuito de fortalecer nossos argumentos, embasamo-nos nos estudos realizados, nas áreas da Crítica Literária, por Antonio Candido (2006), Leyla Perrone-Moisés (2016) e Tânia Carvalhal (2006); na Filosofia e na Sociologia, por Stuart Hall (2011), Antony Giddens (1993), Pierre Bourdieu (2007) e Michel Foucault (2004); no campo dos Estudos da Linguagem, por Mikhail Bakhtin (2012), Michel Pêcheux (1990) e Roland Barthes (2004); na Psicologia, por Malvina E. Muszkat (2018) e Sócrates Nolasco (2006), no âmbito da Teoria e da Crítica Feminista, Gayatri Spivak (1994), Hélène Cixous (2017) e Heloisa Buarque de Hollanda (1994).

No capítulo seguinte, cujo título é “Representação social dos papéis femininos e masculinos por meio do texto literário”, elaboramos um apanhado de como a Literatura tem representado o comportamento feminino e o masculino, ao longo dos tempos e de como essas reproduções estão associadas às transformações sociais relativas às questões de gênero. Para construirmos esse capítulo, pesquisamos a respeito das representações desses perfis, desde as primeiras manifestações literárias, até as produções contemporâneas. Acrescentamos ainda, um subtópico no qual fazemos uma breve análise sobre as transformações pelas quais passaram as personagens femininas escritas por homens ou por mulheres. No último subtópico do

capítulo, detivemo-nos particularmente na construção dos personagens nassarianos em *Lavoura arcaica* e *Um copo de cólera*.

Para estruturar nossa análise, contamos com os argumentos apontados por Camille Paglia (1992), Elisabeth Baditner (1993), Teresa de Lauretis (1994), Simone de Beauvoir (2016), Joan Scott (1996), José Carlos Leal (2004), Dina Maria Martins Ferreira (2009), Octávio Paz (1994), sobre as relações de gênero; bem como nos estudos elaborados pela Crítica literária feminista, com Edilene Ribeiro Batista (2006), Walnice Nogueira Galvão (1998), Salete Rosa Pezzi dos Santos (2010), Maria Consuelo Cunha Campos (1992), Cecil Jeanine Albert Zinani (2010) e Elódia Xavier (1998).

A fim de estabelecermos comparações e diferenciações entre os perfis literários femininos e masculinos, ainda no segundo capítulo, fez-se relevante recorrermos a grandes nomes de autoras e autores brasileiros como José de Alencar (2000), Machado de Assis (1994), Rachel de Queiroz (1992), Graciliano Ramos (2004), Guimarães Rosa (2006), Helena Parente Cunha (1985), Emília Freitas (2003), Letícia Wierzchowski (2002) e Raul Pompeia (1981), além, evidentemente, de Raduan Nassar, escritor cujos personagens são objetos de análise nesta tese.

No terceiro capítulo, cujo título é "*Lavoura arcaica*: o homem em confronto com a família", conhecemos os conflitos de André, protagonista do romance, que narra as dificuldades de um jovem em adaptar-se a uma família agrária tradicional, de moldes patriarcais, cujos princípios baseiam-se em aspectos religiosos. Além de não conseguir se encaixar na tradição familiar, André ainda nutre um sentimento amoroso pela irmã mais nova, Ana, com quem comete incesto. Nessa etapa, examinamos como a religião está presente na obra, tanto na construção dos personagens, quanto na hierarquia familiar; também exploramos as pistas que apontam para a revolta e o desequilíbrio nessa família nassariana. Para fortalecer nossas conclusões, apoiamos nos estudos elaborados por Gilberto Freyre (2013), Sérgio Buarque de Holanda (2007), Ria Lemaire (1994), José Carlos Leal (2004) e Leandra Postay Cordeiro (2016).

No capítulo seguinte, "*Um copo de cólera*: o homem em confronto com a alteridade feminina", investigamos o embasamento romântico-ideológico sobre o qual os protagonistas da obra alicerçam o seu relacionamento. Multifacetado, esse relacionamento revela muito sobre as personalidades desses amantes: igualmente intensos durante a relação sexual e também ao longo da sua discussão (motivada,

aparentemente, por um motivo banal) os dois não medem esforços para perscrutar os limites do outro. No sentido de corroborar nossa investigação, buscamos apoio na pesquisa de estudiosos consagrados como Judith Butler (2019), Michel Foucault (1988), Pierre Bourdieu (2007), Roland Barthes (2004) e Sócrates Nolasco (1995).

No último capítulo desta pesquisa, o qual recebeu o título de “Amores e amantes: os homens nassarianos em suas relações afetivas”, verificamos como o comportamento dos protagonistas masculinos de *Lavoura arcaica* e de *Um copo de cólera* refletem os sentimentos da humanidade no embate entre emoção e razão. Para a construção desse texto, recorreremos, principalmente aos conceitos filosóficos sobre paixões e sobre amor. Entre eles, destacamos aqui os nomes de Benedictus de Spinoza (2010), Platão (1983), Arthur Schopenhauer (2000), Francis Bacon (2015) e Renato Noguera (2020).

Acrescentamos ainda, nos anexos desta tese, uma das raríssimas entrevistas concedidas pelo recluso Raduan Nassar, a qual foi dada à revista *Cadernos de Literatura Brasileira* e na qual dialoga com grandes estudiosos brasileiros, como Alfredo Bosi, Marilena Chauí e Leyla Perrone-Moisés, sobre temas vinculados à Literatura, à Filosofia, à família e à religião.

Nossa escolha pela obra de Raduan Nassar é justificada pela grande importância que o escritor alçou dentro do cenário literário nacional e mundial. Sua produção literária foi agraciada com os prêmios Coelho Neto (1976), Associação Paulista de Críticos de Arte – APCA (1976 e 1978), Jabuti (1978 e 1998), e Camões (2016). Seus livros foram traduzidos para o inglês, o espanhol, o alemão, o francês, o italiano, e até mesmo para o croata. Além disso, *Lavoura arcaica* e *Um copo de cólera* também foram adaptados para o cinema por Luiz Fernando Carvalho e Aluizio Abranches, respectivamente.

Nossa motivação pessoal para desenvolver um trabalho de pesquisa sobre a escrita de Raduan Nassar nasceu ainda nos anos finais da graduação, no curso de Letras Português/Literatura, na Universidade Estadual do Ceará, durante a disciplina de Literatura Brasileira IV, e se desenvolveu durante os estudos de pós-graduação, na Universidade Federal do Ceará, resultando na nossa dissertação de mestrado “As gotas que transbordam do copo: a disputa pelo poder em *Um copo de Cólera*”, na qual pesquisamos como as relações de poder se estruturam dentro dos relacionamentos heteronormativos, a partir da análise do comportamento e dos diálogos dos protagonistas da obra. Como consequência da referida dissertação, identificamos a

necessidade de ampliar nosso estudo anterior, por meio desta tese de doutorado, acrescentando ao nosso *corpus* inicial, o livro *Lavoura arcaica*, do mesmo autor, bem como expandindo nossa discussão para além da relação homem/mulher, mergulhando na investigação das construções identitárias contemporâneas, por meio dos personagens de Nassar, ainda sob a perspectiva dos estudos de gênero.

2 LITERATURA: A ARTE DA PALAVRA E A CONDIÇÃO HUMANA

As manifestações artísticas encontram suas motivações nas relações que construímos em sociedade. É na vida cotidiana que os artistas identificam elementos para a elaboração de suas obras. É motivada pelas atividades humanas que a musa derrama sua inspiração sobre o autor, o poeta, o pintor, o escultor e demais artistas. Com a literatura não seria diferente. De acordo com Leyla Perrone-Moisés, “a arte encontra seus ‘novos fenômenos’ na vida social. Em função de mudanças de costumes ou de técnicas, pode ocorrer uma ‘literalização’ da vida social.” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 28)

Por isso, é natural que as transformações sociais impliquem em transformações artísticas. Nesse processo, o texto literário, enquanto material humano, tem acompanhado e revisado as transformações pelas quais as relações sociais vêm passando. Ainda conforme Perrone-Moisés, “a literatura é uma das ‘séries’ da cultura que, assim como ela (a própria cultura), está sujeita a mudanças históricas. Por isso, ao pesquisarmos as mutações literárias, devemos colocá-las em relação com as mutações culturais.” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 29). Além do contato com as diferentes realidades passíveis de existência, o texto literário propicia ao leitor até mesmo a percepção de sua própria realidade a qual, por diversas vezes, o cotidiano não lhe permite uma análise mais apurada, haja vista que, por meio dos artifícios característicos do fazer literário, o leitor é levado à reflexão:

o exercício da linguagem de modo livre e consciente; a criação de um mundo paralelo como desvendamento e crítica da realidade; a expressão de pensamentos e sentimentos que não são apenas individuais, mas reconhecíveis por outros homens como correspondentes mais exatos aos seus; a capacidade de formular perguntas relevantes, sem a pretensão de possuir respostas definitivas. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 35)

Esses são alguns dos “ardis” utilizados pelo escritor para desvendar o leitor e conduzi-lo em direção à apreciação desse novo mundo, “pois (os escritores) utilizam a literatura, como recurso representativo, para promover um exercício reflexivo em torno de questões subjetivas e culturais que circundam o ser humano em sua amplitude individual e social.” (ZINANI; SANTOS, 2010, p. 127). Dessa forma, o escritor volta a sua atenção para o mundo que o cerca e apura o seu olhar na tentativa de perceber as questões que compõem os relacionamentos humanos, por isso,

elementos sociais e psicológicos se fazem presentes, de modo indissociável, na tessitura literária. De acordo com Antonio Candido,

é o que vem sendo percebido ou intuído por vários estudiosos contemporâneos, que, ao se interessarem pelos fatores sociais e psíquicos, procuram vê-los como agentes da estrutura, não como enquadramento nem como matéria registrada pelo trabalho criador; e isto permite alinhá-los entre os fatores estéticos. A análise crítica, de fato, pretende ir mais fundo, sendo basicamente a procura dos elementos responsáveis pelo aspecto e o significado da obra, unificados para formar um todo indissolúvel, do qual se pode dizer, como Fausto do Macrocosmos, que tudo é tecido num conjunto, cada coisa vive e atua sobre a outra. (CANDIDO, 2006, p. 10)

Sendo assim, fica notório o fato de que o contexto social é de grande relevância para a criação artística, não apenas para identificarmos o mundo no qual o autor está/estava inserido, ou o ambiente onde os personagens estejam retratados, mas é possível afirmar que o elemento social é intrínseco ao contexto de criação literária:

Quando fazemos uma análise deste tipo, podemos dizer que levamos em conta o elemento social, não exteriormente, como referência que permite identificar, na matéria do livro, a expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada; nem como enquadramento, que permite situá-lo historicamente; mas como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo. (CANDIDO, 2006, p. 11)

Desse modo, fica a cargo do leitor uma responsabilidade dupla, em sua jornada através do texto literário: recuperar os rastros deixados pelo autor, durante o seu processo de execução criativa, bem como preencher, com suas próprias percepções e experiências acerca da temática abordada na obra, as lacunas deixadas, propositalmente, pelo escritor, visto que

ambas as tendências tiveram a virtude de mostrar que a arte é social nos dois sentidos: depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. Isto decorre da própria natureza da obra e independe do grau de consciência que possam ter a respeito os artistas e os receptores de arte. (CANDIDO, 2006, p. 24)

Além do deleite, portanto, o contato com o texto literário permite que o leitor analise, compare e questione a sua própria realidade: ao contrapor esse “mundo literário” ao seu, o leitor identifica semelhanças e estabelece diferenças que acabam por descortinar aquilo que, anteriormente, estava encoberto pela rotina, pelas

necessidades diárias ou pelas obrigações. A percepção dessa nova realidade faz com que o leitor promova alterações em sua vida: a partir do resultado proveniente do questionamento da alteridade do outro, ele modifica a sua própria alteridade.

Toda essa interação entre leitor, texto, autor e contexto, é mediada pela palavra; é a palavra, os seus usos e os seus significados que vão fundamentar os sentidos extraídos do texto, e/ou atribuídos ao texto, pelo leitor. Isto posto, passaremos a tratar sobre essa relação no próximo subtópico desta pesquisa.

2.1 Linguagem, Literatura e Poder

A linguagem foi desenvolvida como um meio de promover a mediação entre os seres humanos e o mundo que os cerca. Além de significado, ela também é marcada pela cultura de um determinado povo. Desse modo, a linguagem pode ser compreendida como necessidade de interação social do ser humano. O homem, como ser social, vive em contato constante com o outro, utilizando-se das mais variadas manifestações de linguagem existentes, na busca de se comunicar com os demais. É o que explica Sócrates Nolasco em seu livro *O primeiro sexo e outras mentiras sobre o segundo*, advogando que, “no passado, alguns homens conheceram e sentiram os temores e horrores da existência. Para que fosse possível viver, tiveram de colocar entre eles e a vida a exuberante criação dos deuses: a palavra” (NOLASCO, 2006, p. 86).

Contudo, a linguagem não é usada somente para veicular informações, ou seja, a função referencial denotativa da linguagem é apenas uma entre outras diversas, embora ocupe uma posição central: a função de comunicar ao ouvinte a posição que o falante ocupa de fato na sociedade em que vive. Ademais, as pessoas não falam somente para serem “ouvidas”, mas também para serem respeitadas e exercer influência no ambiente em que se realizam os atos linguísticos:

Na medida em que a configuração do sujeito resulta de sua própria formação discursiva, neste item observa-se como o eu – pessoa gramatical –, atualizando-se em eu-indivíduo, relaciona-se com o alter – o universo social –, para a constituição do eu-identitário e, conseqüentemente, do perfil sujeito social. Partindo da premissa de que o eu só se identifica quando se abre para a alteridade, é pela relação entre o eu-identidade e o outro que o sujeito se estabelece. (FERREIRA, 2009, p. 110)

O ato discursivo, então, é perpassado por variados fatores que o moldam de acordo com os objetivos de quem o profere; quando se analisa um discurso, analisa-se também a ideologia subentendida nas palavras. Não há discurso neutro, todo texto fornecerá, de forma clara ou sugestiva, um ponto de visto acerca de uma determinada temática. Sobre essa questão, Zinani e Santos esclarecem que, “considerando que a palavra pode remeter a intencionalidades ideológicas oriundas da sociedade, da cultura e das relações de poder em que estão inseridos os indivíduos, o papel de cada um pode ser definido por meio das práticas discursivas” (ZINANI; SANTOS, 2010, p. 128).

Conforme esclarece Bakhtin (2012), um discurso não é apenas a mera expressão de uma consciência, tendo em vista que essa consciência é o resultado de uma série de discursos absorvidos por um sujeito ao longo dos anos. Assim, a consciência individual seria constituída durante a vida do sujeito pelo apanhado dos discursos com os quais esse sujeito se identifica. Ao apropriar-se desses discursos, o indivíduo o profere como sendo seu autor, o que, de fato é, contudo, esse discurso autoral é influenciado por diversos pensamentos anteriormente absorvidos pelo falante. Esse modo de constituição do discurso não desfaz, no entanto, o conceito de individualidade, pois ela se faz notar nos filtros feitos, pelos sujeitos, para identificar quais discursos serão incorporados ao seu. Dessa forma, todo discurso é revestido de ideologia, como Michel Pêcheux esclarece, ao afirmar que

se deve conceber o discurso como um dos aspectos materiais do que chamamos de materialidade ideológica. Dito de outro modo, a espécie discursiva pertence ao gênero ideológico, o que é o mesmo que dizer que as formações ideológicas comportam-se necessariamente, como um de seus componentes, uma ou várias formações discursivas interligadas que determinam o que pode e deve ser dito (articulado sob a forma de uma harenga [sic], um sermão, um panfleto, uma exposição, um programa, etc.) a partir de uma posição dada numa conjuntura, isto é, numa certa relação de lugares no interior de um aparelho ideológico, e inscrita numa relação de classes. Diremos, então, que toda formação discursiva deriva de condições de produção específicas, identificáveis. (PÊCHEUX; FUCHS, 1990, p. 166-167)

A análise da linguagem, assim, é de primordial importância no estudo das ideologias, já que é no discurso onde se revelam os constitutivos ideológicos da comunicação e da interação social dos locutores; ela é esquematizada a partir das relações interindividuais e, por isso, é estruturada e organizada em virtude do interlocutor, daí o seu caráter social, pautado no dialogismo, pois todo processo

enunciativo é marcado pela interação entre seres; a expressão nunca está isolada, ela sempre pressupõe um interlocutor inserido, historicamente, em um determinado contexto comunicativo:

Pela análise de algumas estruturações enunciativas, presentificam-se pistas linguísticas condicionadas pela/na exterioridade (fatores socioculturais) que desvelam o processo de sujeitamento discursivo e, por conseguinte, uma identidade social (e não a identidade). Reforça-se o termo sujeitamento, primeiro, pelo próprio processo de tornar-se sujeito, construção feita pelo proceder discursivo, e, segundo, porque a ideia de identidade é mais complexa e multifacetada que a linguagem discursiva desvela; daí a questão de que o discurso aprisiona a identidade, pois só veicula ângulos identitários de um fenômeno difuso em contínua semiose de construção. (FERREIRA, 2009, p. 102)

Althusser reconhece um “jogo dos efeitos ideológicos em todos os discursos” (ALTHUSSER, 1969, p. 94). Ainda conforme o autor, ideologia representa “não o sistema de relações reais que governam a existência de indivíduos, e sim a relação imaginária daqueles indivíduos com as relações reais em que vivem” (ALTHUSSER, 1969, p. 74). Assim, é no espaço das relações sociais que são formadas e divulgadas as mais diversas formas das vertentes ideológicas, e é a linguagem a responsável pela propagação dessas ideias. Nessa perspectiva, Roland Barthes ressalta que “o poder está presente nos mais finos mecanismos do intercâmbio social: não somente no Estado, nas classes, nos grupos, nos jogos, nos esportes, nas informações, nas relações familiares e privadas, e até mesmo nos impulsos liberadores que tentam contestá-lo.” (BARTHES, 2004, p. 11)

A linguagem, como manifestação social, não é diferente. O poder da palavra é o poder de mobilizar a autoridade acumulada pelo falante e concentrá-la em um ato linguístico (Cf. BOURDIEU, 1977). Esse fato pode ser evidenciado ao analisarmos situações comunicativas como discursos políticos, sermão de igreja, aulas, etc. Pode-se afirmar, então, que a linguagem, além de servir à necessidade de comunicação, também é utilizada pelo ser humano com o intuito de seduzir o interlocutor a compartilhar as ideias, os objetivos, a realizar determinadas ações, por meio do discurso ideológico do locutor.

Sobre essa questão, José Luiz Meurer afirma que,

Esses três aspectos básicos — sobre o que se fala, quem fala e como se fala — são definidores do contexto, ao mesmo tempo que dependem do contexto em que uma determinada atividade humana se desenvolve mediada pela linguagem. A consciência desses três aspectos nos possibilita ser mais ou

menos articulados no uso da linguagem para alcançar determinados objetivos e nos apropriarmos e expandirmos o repertório de gêneros discursivos disponíveis em nossa cultura. (MEURER, 2002, p. 11)

Todo signo é indício com relação ao que traz de referência ao contexto cultural, incluindo o social, o econômico e o político. A palavra traduz, assim, o contexto. Seja de forma denotativa, isto é, em discurso direto e explícito, ou de maneira conotativa, figuradamente, o signo é sempre uma denúncia – nesse sentido é indicial, implica em uma relação de existência com aquilo que referencia. A esse respeito, Homi Bhabha (1998) assevera que

a razão pela qual um texto ou sistema de significados culturais não pode ser autossuficiente é que o ato enunciativo cultural – o lugar do enunciado – é atravessado pela *différance* da escrita. Isto tem menos a ver com o que os antropólogos poderiam descrever como atitudes variáveis diante de sistemas simbólicos no interior de diferentes culturas do que com a estrutura mesma da representação simbólica – não o conteúdo do simbólico ou sua função social, mas a estrutura da simbolização. É essa diferença no processo da linguagem que é crucial para a produção do sentido e que, ao mesmo tempo, assegura que o sentido nunca é simplesmente mimético e transparente. (BHABHA, 1998, p. 65)

A língua não pode deixar de ser encarada como instrumento de poder dentro de um contexto social. Em uma sociedade dividida em classes, a variedade linguística eleita como padrão, equivale, obviamente, à variedade que representa a classe mais prestigiada que, por sua vez, é a classe detentora do poder econômico, político e social, a qual detém representativa concentração de poder, porque “na medida em que a linguagem é um artífice cultural, (...) ela traduz tanto as diferenças no relacionamento do sujeito com o contrato social, quanto as diversidades das relações de poder no uso da língua” (FERREIRA, 2009, p. 118). Deixando claro que “o poder não é uma instituição, não é uma estrutura; tampouco é uma certa força com a qual alguém é investido; ele é o *nome que se dá* (grifos da autora) a uma complexa situação estratégica numa sociedade específica” (SPIVAK, 1994, p. 188-189). Portanto, a língua serve como instrumento de domínio por aqueles que concentram o poder.

De acordo com Michael Foucault, em *A ordem do discurso* (2004), poder e conhecimento ocupam o mesmo espaço. Segundo o filósofo, o poder é produtivo, pois atinge a realidade completa dos sujeitos, produzindo individualidades. No entanto, ele esclarece que onde existe poder, há também a resistência: “não há relação de poder sem resistência, sem escapatória ou fuga, sem inversão eventual” (FOUCAULT, 2004, p. 248). Ele ainda afirma que uma

relação de confronto encontra seu termo, seu momento final – e a vitória de um de seus adversários – quando o jogo das reações antagônicas é substituído por mecanismos estáveis pelos quais um dentre eles pode conduzir de maneira bastante constante e com suficiente certeza a conduta dos outros. (FOUCAULT, 2004, p. 248)

Ainda conforme Foucault, os dispositivos utilizados pelo poder vigente são os mesmos utilizados pela resistência, em uma espécie de encadeamento recíproco. Quando se identificam os dispositivos e as estratégias utilizadas pelo poder para exercer sua dominação, nota-se que eles estão presentes no corpo social e chegam “até na trama mais tênue da sociedade” (FOUCAULT, 2004, p. 249). Esses dispositivos e estratégias podem ser compreendidos como um encadeamento de variáveis que se relacionam entre si, como os objetos visíveis, as enunciações, as forças em exercício e os sujeitos. Dessa forma, compreende-se que

os mesmos processos, os mesmos acontecimentos, as mesmas transformações possam ser decifrados tanto no interior de uma história de lutas quanto na história das relações e dos dispositivos de poder. Não serão os mesmos tipos de inteligibilidade que aparecerão, apesar de se referirem a um mesmo tecido histórico e apesar de que cada uma das duas análises deve remeter à outra. (...) Porém, o que torna a dominação de um grupo, de uma casta ou de uma classe, e as resistências ou as revoltas às quais ela se opõe um fenômeno central na história das sociedades é o fato de manifestarem, numa forma global e maciça, na escala do corpo social inteiro, a integração das relações de poder com as relações estratégicas e seus efeitos de encadeamento recíproco. (FOUCAULT, 2004, p. 249)

Sendo assim, esses dispositivos possibilitam a construção das identidades sociais, das identidades individuais, das subjetividades; permitem também a normatização da sociedade; e é por meio da normatização e da disciplina que se desenvolvem as relações entre poder e resistência. Na contemporaneidade, o poder é percebido de forma difusa, transformando-se conforme se modificam as necessidades daqueles que o concentram:

Para as teorias pós-críticas o poder transforma-se, mas não desaparece. Nas teorias pós-críticas, o conhecimento não é exterior ao poder, o conhecimento não se opõe ao poder. O conhecimento não é aquilo que põe em xeque o poder: o conhecimento é parte inerente do poder. Em contraste com as teorias críticas, as teorias pós-críticas não limitam a análise do poder ao campo das relações econômicas do capitalismo. Com as teorias pós-críticas, o mapa do poder é ampliado para incluir os processos de dominação centrados na raça, etnia, no gênero e na sexualidade. (SILVA, 2006, 149)

O poder passa por processos de transformação, mas não desaparece por completo; então, é difícil pressupor uma situação completamente livre de poder. Essas relações de poder podem ser observadas nas mais variadas relações sociais, sejam elas entre classes diferentes ou interpessoais; e, conseqüentemente, atrelado à ideia de poder, está o conceito de valor que, conforme Spivak (1994), perpassa diversas esferas socioculturais:

O modo mais proveitoso de se pensar o valor é como algo “simples e sem conteúdo”, que deve ser pressuposto como o nome do que é produzido pelo corpo / mente humanos – uma coisa que não é pura forma, não pode aparecer por si mesma, e é imediatamente codificada. Como Gayle Rubin de um lado, e Gilles Deleuze e Félix Guattari, de outro, sugeriram, de modos bem diferentes, essa operação de codificação não é meramente econômica, ela pode ser entendida também nos campos marcados pelo gênero e pelo colonialismo. (SPIVAK, 1994, p. 189-190)

A literatura, compreendida aqui como a arte da palavra, como uma das várias manifestações artísticas, como recriação da realidade – a obra, na verdade, redesenha a realidade, criando para esta realidade uma metáfora do mundo, um funcionamento próprio, interno – não deixa passarem despercebidas, em suas produções, essas relações de poder explícitas e implícitas, na sociedade, bem como o modo como o discurso foi elaborado de acordo com os interesses do produtor do ato locutório (personagem). Barthes assim esclarece:

Por um lado, trabalhos contemporâneos modificaram e modificam a imagem crítica do sujeito social e do sujeito falante. Por outro lado, evidenciou-se que, à medida que os aparelhos de contestação se multiplicavam, o próprio poder, como categoria discursiva, se dividia, se estendia como uma água que escorre por toda parte, cada grupo opositor tornando-se, por sua vez e à sua maneira, um grupo de pressão, e entoando em seu próprio nome o próprio discurso do poder, o discurso universal: uma espécie de excitação moral tomou conta dos corpos políticos e, mesmo quando se reivindicava a favor do gozo, era num tom cominatório. Viram-se assim a maior parte das liberações postuladas, as da sociedade, da cultura, da arte, da sexualidade, enunciar-se sob as espécies de um discurso de poder. (BARTHES, 2004, p. 34)

Enquanto a escrita comum é caracterizada pela objetividade, o mesmo não acontece com o discurso literário, já que este se dispõe ao serviço da criação artística. A linguagem do texto literário é figurativa, uma vez que representa realidades físicas, sociais e emocionais pautadas pelas palavras de uma determinada língua, no intuito de se construir um objeto estético. O escritor, como um ser humano inserido em uma cultura, incorpora, em suas experiências e, conseqüentemente, também à sua

escritura, elementos dessa realidade cultural com a qual ele e os demais convivem. No entanto, a compreensão daquilo que se veicula no texto literário será proporcional ao repertório cultural dos demais copartícipes sociais, enquanto usuários e receptores de um saber compartilhado:

Nesse sentido, a palavra, que remete a determinantes psicológicas naturais, pode ser considerada o fio condutor que perpassa os relatos advindos das experiências individuais de cada sujeito. Assim, a rede de significados construída na e pela palavra remete ao desafio de compreendê-la, pois nunca é inocente, sugerindo ideologias e intencionalidades, embora as descobertas, em sua profundidade, estejam contidas, muitas vezes, nos entre-ditos, entre-vistos, entre-lidos. (ZINANI & SANTOS, 2010, p. 132)

A arte, como produto histórico que é, parte de uma particularidade a fim de atingir o universal, ou seja, surge em determinada realidade social para refletir a respeito da universalidade e ela repercute na proporção em que desnuda emoções intensas, que coincidam com aquelas que se abrigam no interior do espectador enquanto ser social. Dessa forma, a literatura, enquanto expressão humana, está inserida em um contexto social, logo, sem a percepção das questões sociais e das relações de poder que permeiam essas questões, é impossível ao leitor compreender a metáfora, o subentendido no texto poético. Antonio Candido (2006) confirma esse pensamento ao esclarecer que “certas manifestações da emoção e da elaboração estética podem ser melhor compreendidas, portanto, se forem referidas ao contexto social” (CANDIDO, 2006, p. 69).

Ao leitor proficiente, ao leitor investigador cabe ampliar os sentidos do texto, a partir da sua fragmentação e da relação dialógica na busca das possíveis interpretações nele presentes. Nesse sentido, Nelly Novaes Coelho (1974) alerta: “ainda que, na fase da análise, quebramos a beleza do texto, pois o retalhamos, o desmontamos; porém, que, no final, quando rejuntarmos as partes e voltarmos a ter o todo, este se apresentará em toda a sua plenitude, significação e beleza” (COELHO, 1974, p. 150).

Compreender o processo de criação artística implica em procurar entender o contexto histórico-cultural no qual determinada obra foi produzida, já que a arte literária é, antes de tudo, a representação de realidade a partir da ótica de um autor. Dessa forma, procurar auxílio em outras ciências – como a História, a Filosofia, a Sociologia, etc. – acaba por tornar-se imprescindível para o aprofundamento da investigação literária. A esse respeito, Antonio Candido ainda nos esclarece que

O primeiro passo (que apesar de óbvio deve ser assinalado) é ter consciência da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente, pois a mimese é sempre uma forma de *poïese*. (...) Esta liberdade, mesmo dentro da orientação documentária, é o quinhão da fantasia, que às vezes precisa modificar a ordem do mundo justamente para torná-la mais expressiva; de tal maneira que o sentimento da verdade se constitui no leitor graças a esta traição metódica. Tal paradoxo está no cerne do trabalho literário e garante a sua eficácia como representação do mundo. Achar, pois, que basta aferir a obra com a realidade exterior para entendê-la é correr o risco de uma perigosa simplificação causal.

Mas se tomarmos o cuidado de considerar os fatores sociais (como foi exposto) no seu papel de formadores da estrutura, veremos que tanto eles quanto os psíquicos são decisivos para a análise literária, e que pretender definir sem uns e outros a integridade estética da obra é querer, como só o barão de Münchhausen conseguiu, arrancar-se de um atoleiro puxando para cima os próprios cabelos. (CANDIDO, 2006, p. 17)

Por meio do texto literário, o autor evidencia as relações sociais que, por sua vez, são estabelecidas sob as relações de poder que permeiam as vivências humanas. E essas relações de poder podem ser identificadas não somente pelas ações e pelo *status* dos personagens, mas também pela ideologia contida em seus discursos, levando-se em conta que “formações discursivas resultam da determinação de um eu-locutor que, por sua vez, representa formações ideológico-culturais que lhe corresponde. E é na construção discursiva que se dá a constituição do sentido e o identitário do sujeito” (FERREIRA, 2009, p. 101). Nesse pormenor, o texto literário apresenta função questionadora acerca da realidade, elaborando problemas pautados nas experiências sociais e buscando resolvê-los a partir do pensamento lógico, da criatividade e da capacidade de análise crítica.

Na construção das representações, a linguagem, através do texto, adquiriu o *status* de agente propagador do sentimento e do entendimento humanos acerca da realidade vivenciada, permitindo uma aproximação entre o sujeito que pretende conhecer e aquele a ser conhecido, em busca de interpretações que promovam uma compreensão mais ampla dos fenômenos estabelecidos na escritura. (ZINANI & SANTOS, 2010, p. 131)

Os diversos campos do conhecimento estão em diálogos constantes entre si. Dentro do texto literário, essa inter-relação é constante, não se limitando apenas à relação entre manifestações artísticas diversas, mas essas construções ficcionais são também influenciadas por questões filosóficas, sociológicas, históricas e psicanalíticas, e de diversas outras áreas do conhecimento. Sendo assim,

uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou linguística, para utilizar livremente os elementos capazes de conduzir a uma interpretação coerente. Mas nada impede que cada crítico ressalte o elemento da sua preferência, desde que o utilize como componente da estruturação da obra. (CANDIDO, 2006, p. 12)

Todas essas reflexões sobre palavra, linguagem e poder fazem-se pertinentes e são justificáveis, tendo em vista que, segundo orienta Hélène Cixous, a escrita tem sido, até então, falocêntrica: “quase toda a história da escrita se confunde com a história da razão, na qual ela é ao mesmo tempo o efeito, a sustentação e um dos álibis privilegiados. Ela tem sido homogênea à tradição falocêntrica. Ela é o próprio falocentrismo que goza de si mesmo e se felicita” (CIXOUS, 2017, p. 134).

Assim, passaremos, nos próximos tópicos, às discussões necessárias sobre a Teoria e a Crítica Literária Feminista, bem como refletiremos sobre as transformações sociais e culturais que vêm modificando as relações de gênero, e que nos permitiram revisar os papéis femininos e masculinos desempenhados, dentro das sociedades contemporâneas, por meio do texto literário.

2.2 As Manifestações de Poder Subjacentes às Relações de Gênero e o Texto Literário

Nossa escolha em trabalhar a partir da perspectiva da Teoria e da Crítica Literária Feminista se justifica devido às diversas temáticas abordadas por esses estudos, que incluem o objetivo deste trabalho: examinar as relações sociais, no intuito de rever a tradição e as relações de dominação entre os gêneros, a partir da escrita de Raduan Nassar. Embora tenhamos optado por estudar as obras escritas por um autor (homem), Elódia Xavier revela que é possível analisá-las à luz das teorias feministas porque

o feminismo, enquanto modo peculiar de ler o mundo, entende a realidade como um constructo; dentro desta concepção, o sexo (fato biológico) não predetermina o gênero (fato construído). Além disso, com sua postura antipatriarcal, o feminismo se ocupa em demolir a hegemonia de um gênero sobre outro. Todo e qualquer texto, de autoria feminina ou não, que analise e desconstrua as noções patriarcais de gênero, faz uma leitura feminista. (XAVIER, 1998, p. 64-65)

Edilene Ribeiro Batista explica que a Teoria e Crítica Literária Feminista, em sua busca de reconstruir a identidade feminina por meio do questionamento da prática acadêmica de inclinação patriarcal, pode ser compreendida em três fases, a saber:

1. Primeira fase: há uma preocupação em desmascarar a misoginia da prática literária e a marginalização da mulher por meio da revisão do processo de formação do cânone literário ocidental;
2. Segunda fase: denominada “ginocrítica” (termo dado por Elaine Showalter), concentra-se na redescoberta e na investigação de textos de autoria feminina. Sendo assim, essa fase é de “tendência arqueológica”, visto que busca recuperar autores e produções literárias negligenciadas pela literatura canônica. Sua concentração maior será com a produção feminista do século XIX;
3. Terceira fase: enfatiza a análise da construção do gênero e revisa conceitos básicos do estudo literário, bem como teorias formadas a partir da visão masculina. (BATISTA, 2006, p. 25-26)

A pesquisadora ainda nos alerta para o fato de que, no Brasil, como os primeiros estudos feministas só passaram a acontecer a partir da década de 1980, esses estágios acabaram por coexistir e se sobrepor nas análises nacionais. Sendo assim, podemos, então, afirmar que nossas análises, neste texto, são pautadas pelos estudos da Teoria e da Crítica Literária Feminista que estão relacionados à sua terceira fase.

Em *Feminismo em tempos pós-modernos* (1994), Heloisa Buarque de Hollanda, informa que embora o feminismo passasse a ser identificado como ideologia política desde o século XIX, foi apenas nas duas últimas décadas do século XX que o pensamento feminista se estabeleceu no campo acadêmico, impondo-se como tendência teórica de forte potencial crítico e político.

Retomando os estudos de Edilene Ribeiro Batista, a autora esclarece que as práticas sociais têm sido investigadas, levando em consideração as questões de gênero, com mais efetividade, a partir dos anos de 1970, na tentativa de buscar desconstruir conceitos compreendidos, até então, como universais:

Desde aproximadamente 1970, a questão de gênero tem sido analisada de forma mais avançada, especialmente pelas feministas da linha anglo-saxã. Entre as propostas da Crítica Literária Feminista, encontram-se a revisão e o questionamento da adequação de estruturas conceituais aceitas como universais. (BATISTA, 2006, p. 25)

Nas mais diversas culturas, muitos são os conceitos anteriormente reconhecidos como universais, naturais e imutáveis que vêm sendo revistos e

questionados por meio dos estudos feministas. Ideias relacionadas ao sexo, à força física, às emoções e à capacidade intelectual sempre justificaram as diferenças entre feminino e masculino, delegando às mulheres papéis de menor relevância nos ciclos sociais: “O *status* secundário feminino na sociedade é uma das verdades universais, um fato pancultural. Mesmo neste fato universal, as concepções culturais específicas e as simbolizações da mulher são extraordinariamente diversas e mutantemente contraditórias.” (ORTNER, 2017, p. 91)

Nesse mesmo sentido, os conceitos que pregavam a inferioridade feminina passaram a ser reproduzidos de modo a serem perpetuados, através das gerações e, principalmente, internalizados pelos indivíduos, incluindo aqui as próprias mulheres, dado que, como elucida Pierre Bourdieu (2007), “os dominados aplicam categorias construídas do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo-as assim ser vistas como naturais. O que pode levar a uma espécie de autodepreciação ou até de autodesprezo sistemáticos.” (BOURDIEU, 2007, p. 46)

Em *A maldição da mulher* (2004), José Carlos Leal elenca uma série de conceitos que foram associados, ao longo do tempo, à figura da mulher, no intuito de passarem a ser concebidos como naturais à essência feminina e, dessa forma, justificar a sua dominação:

Até aqui procuramos mostrar que as mulheres, na concepção dos homens primitivos (também na dos modernos), representa perigo. Foi necessário, portanto, que os homens procurassem meios e modos para dominar esta fonte original de terror e ansiedade. Afastar-se dela, viver como se a mulher não existisse, era, certamente, absurdo. A solução encontrada foi criar rígidos mecanismos de controle ideológico que trouxessem o feminino domesticado. Era necessário que tais mecanismos não permanecessem impostos pelos homens e funcionando apenas na presença destes; mas que fossem internalizados pela mulher, que se tornaria autocontrolada. No conjunto de ideologemas criados pela sociedade masculina havia os seguintes itens:

1. A mulher é menos inteligente do que o homem.
2. É extremamente falsa.
3. É infiel.
4. É insaciável sexualmente.
5. É interesseira.
6. É frágil fisicamente.
7. É incapaz de exercer tarefas próprias do homem.
8. Possui habilidades específicas para tarefas menores, como tecer, bordar, costurar, cuidar de casa, etc.
9. É medrosa, supersticiosa, emotiva, apaixonada.
10. Depende do homem.
11. Tem no casamento e na família a sua única razão de ser.
12. Sua maior realização é a maternidade.

Todos esses valores foram passados através de diversos mecanismos, como a religião, os mitos, o conto popular, os jogos, etc., e a mulher passou a crer que tais valores eram naturais e de origem divina. Assim, da Antiguidade aos

nossos dias, a grande tarefa dos homens tem sido controlar a sexualidade feminina. Era preciso domesticar a mulher (tomo esta palavra no seu sentido etimológico), a mulher pertence ao *domos* (a casa) como o homem pertence à rua, à praça; quanto mais doméstica for a mulher, mais fácil torna-se o seu domínio pelos homens. (LEAL, 2004, p. 13-14)

Para tanto, a sociedade patriarcal alicerçou suas estruturas de modo a limitar a ação feminina. Tradicionalmente, a figura feminina aparecia vinculada às realizações domésticas, como cuidados do lar, dos filhos e do marido. Nesse mesmo contexto, os atributos associados à mulher compreendiam feminilidade, doçura, instinto maternal e, evidentemente, abnegação. Nesse sentido,

A família hierárquica é relativamente organizada, “mapeada” – o que não quer dizer que não contenha vários conflitos reais e potenciais em sua estrutura. Neste modelo da família, homem e mulher se percebem como intrinsecamente diferentes, e esta diferença se cristaliza em sinais visíveis como o tipo de roupa, linguagem, comportamento e mesmo sentimento considerado próprio para cada sexo. O poder do homem se apresenta como superior ao de sua esposa, esta superioridade se fundamentando em sua relação privilegiada com o trabalho fora de casa e no fato de que a expectativa de monogamia só é sistematicamente sustentável do homem em relação à mulher, e não vice-versa. (FIGUEIRA, 1986, p. 15)

Dessa maneira, as atividades destinadas às mulheres sempre estiveram associadas ao ambiente doméstico e, conseqüentemente, consideradas inferiores, já que “desde menino, o homem brasileiro aprendeu a desprezar a atividade feminina, a ponto de sobrecarregar a esposa que, quando trabalha fora, continua a cuidar sozinha dos filhos, a lavar e a cozinhar para ele e para os filhos” (LEAL, 2004, p. 173).

Ao discorrer sobre a formação da família burguesa, no século XVIII, Abrantes (2008) declara que essa nova organização familiar exigiu a demarcação dos papéis femininos e masculinos, cabendo assim, o espaço público ao homem, enquanto o doméstico, privado, foi delegado à mulher. Segundo a autora, sob essa perspectiva, foi delimitado também o perfil feminino. Ela nos informa que:

É dentro desse espírito que se formulou o discurso sobre a natureza feminina, o qual definia a mulher, quando maternal e delicada, como a força do bem – o anjo do lar. Por outro lado, ela passa a ser a potência do mal, quando sai de sua esfera privada ou usurpa atividades que, culturalmente, não lhe eram pertinentes na época. Esse discurso que naturalizou a mulher colocou-a aquém e além da cultura. (ABRANTES, 2008, p. 22)

Em *Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura?*, Sherry B. Ortner (2017) defende a ideia de que, em todas as culturas, existe uma

inferiorização do ser feminino. Segundo a pesquisadora, “especificamente, minha tese é que a mulher está sendo identificada com – ou, se desejar, parece ser um símbolo de – alguma coisa que cada cultura desvaloriza, alguma coisa que cada cultura determina como sendo uma ordem de existência inferior a si própria” (ORTNER, 2017, p. 98). Conforme explica a pesquisadora, essa inferiorização do feminino acontece em decorrência do processo de identificação da mulher, com as atividades associadas à natureza, e do homem com aquelas relacionadas à cultura:

Voltando agora ao problema das mulheres, seu *status* pancultural secundário poderia ser considerado, simplesmente, postulando-se que as mulheres são identificadas ou simbolicamente associadas com a natureza, em oposição aos homens, que são identificados com a cultura. Uma vez que o plano da cultura sempre é submeter e transcender a natureza, se as mulheres são consideradas parte dela, então a cultura achará “natural” subordiná-las, para não dizer oprimi-las. (ORTNER, 2017, p. 100)

A autora nos alerta, ainda, sobre a dificuldade em propor a revisão de um princípio já naturalizado pela sociedade, pois, quanto mais internalizado nos indivíduos que compõem um determinado grupo social, mais profundamente ele passa a ser compreendido como um princípio universal. Conforme ela elucida,

a universalidade da subordinação, o fato de existir em todo tipo de classificação social e econômica e em sociedades de todo grau de complexidade, indica que estamos frente a algo muito profundo e inflexível e que não podemos desenraizar simplesmente reclassificando algumas tarefas e papéis no sistema social, ou mesmo, reordenando toda estrutura econômica. (ORTNER, 2017, p. 92)

Um dos conceitos mais concebidos como universal, é a ideia do determinismo biológico como explicação para a “inferioridade” feminina e a “superioridade” masculina:

Há algo geneticamente inerente ao macho (das espécies) de maneira que os deterministas biológicos argumentariam que isso naturalmente o torna o sexo dominante; este “algo” falta às fêmeas, e como resultado as mulheres não só são naturalmente subordinadas, mas também geralmente muito satisfeitas com sua posição desde que esta lhe proporcione proteção e oportunidade de valorizar os prazeres maternos, que são, para elas, as experiências mais satisfatórias da vida. (ORTNER, 2017, p. 97)

Sherry B. Ortner (2017) explica que, embora realmente existam diferenças biológicas entre homens e mulheres, essas diferenças não podem justificar conceitos de superioridade e inferioridade, mas que essas diferenças só alcançam significado

de superior, ou de inferior, quando estão inseridas em “sistemas de valores culturalmente definidos”. (ORTNER, 2017, p. 97)

Além de conceitos/ideias social e culturalmente enraizados, diversas áreas do conhecimento contribuíram para consolidar a supremacia masculina, ao longo dos tempos. Entre essas áreas, destacamos o positivismo que, na filosofia, defendia que a mulher permanecesse no lar, justificando suas formulações por diferenças biológicas e mentais:

Assim, o positivismo, situando no terreno moral a contribuição da mulher à tarefa regeneradora da humildade e à instauração do estado positivo, desvincula os papéis femininos dos masculinos, segrega os sexos, reserva a realização da cultura objetiva ao homem. No próprio ato de situar a contribuição feminina num terreno específico, impermeabiliza as esferas de atuação dos homens e mulheres, acentua as diferenças entre os seres de um e outro sexo. Não havia, em suma, no sistema positivista, lugar para a liberação da mulher. Sua preeminência moral constituiria meramente um disfarce para sua heteronomia social, econômica e política. (SAFFIOTTI, 1979, p. 210)

Conforme esclarece Elódia Xavier, “a hierarquia está, portanto, embutida no sistema de gênero, determinando papéis principais e secundários para homens e mulheres” (XAVIER, 1998, p. 28). Sendo assim, esse sistema hierarquizado, valorativo, que julga as “atividades masculinas” superiores às “atividades femininas” propicia a construção e a manutenção das relações de poder dentro dos relacionamentos entre os gêneros. Essa afirmação é corroborada pelo pensamento de Maria Consuelo da Cunha Campos, quando explicita que “a ‘naturalização’ de papéis sociais atribuídos aos sexos consolidou-se hierarquicamente, como se fossem da ordem do senso comum, quando, em verdade, neles se abrigam a dominação, a opressão, a exclusão” (CAMPOS, 1992, p. 113).

Os estudos feministas, de forma semelhante às pesquisas étnicas e pós-coloniais, propiciaram um novo modo de perceber, em suas análises, o direito dos grupos marginalizados de expressarem-se, e, conseqüentemente, representarem-se nos espaços intelectuais e políticos que, normalmente, os excluem. (Cf. SAID, 1990). Dessa forma, passou-se a evidenciar a discussão, tanto em âmbito político, como acadêmico, sobre a questão da alteridade.

Durante as décadas de 60 e 70 do século XX, as questões de identidade e diferença conseguiram abrir canais de expressão para os estudos feministas enquanto área do conhecimento. Nesse sentido, o conceito de gênero como categoria

representou a expansão e o aprofundamento das teorias críticas dessa área. Tomamos aqui o conceito de gênero apresentado por Teresa Lauretis (1994), segundo o qual

O termo “gênero” é, na verdade, a representação de uma relação, a relação de pertencer a uma classe, um grupo, uma categoria. Gênero é a representação de uma relação, ou, se me permitirem adiantar-me para a segunda proposição, o gênero constrói uma relação entre uma entidade e outras entidades previamente constituídas como uma classe, uma relação de pertencer; assim, o gênero atribui a uma entidade, digamos a uma pessoa, certa posição dentro de uma classe, e portanto uma posição *vis-à-vis* outras classes pré-constituídas. (LAURETIS, 1994, p. 210-211)

Assim, o estudo das relações de gênero passou a privilegiar a análise dos processos de construção dessas relações e das maneiras como o poder as articula em determinados momentos históricos e sociais, como se dá a sua variação através do tempo, o que, por sua vez, passou a inviabilizar a ideia de naturalidade da diferença sexual. Dessa forma, os discursos e as representações masculinas sobre a mulher, como sendo o sexo naturalmente mais fraco, servem como meio de legitimação do poder, e para reproduzir práticas e discursos que visam inferiorizar o ser feminino, haja vista que, “ao alinhar e identificar razão com masculinidade, a metafísica da cultura ocidental expõe o logocentrismo e o falocentrismo como duas faces de uma mesma moeda. Um legitima o outro e, em contrapartida, ambos encontram legitimação para sua própria razão de ser” (RAJAGOPALAN, 2009, p. 21).

A respeito da representação do feminino, Cixous novamente nos alerta, quando nos lembra que “não nos deixemos cair em armadilha por uma análise encoberta dos antigos automatismos: certamente na linguagem se esconde um oponente invencível, porque é a língua dos homens e sua gramática” (CIXOUS, 2017, p. 146). Monique Wittig destacou a capacidade que muitos discursos (abstratos, científicos, midiáticos) têm de violentar as pessoas. Segundo ela,

se o discurso dos sistemas teóricos modernos e da ciência social exerce algum tipo de poder sobre nós, é porque lida com conceitos que nos tocam de perto (...). Estes funcionam como conceitos primitivos num conglomerado de disciplinas, teorias e ideias que denominarei “da mente civilizada”. Referem-se a “mulher”, “homem”, “sexo”, “diferença” e toda uma série de conceitos que levam esta marca, incluindo conceitos como “história”, “cultura” e o “real”. E embora tenha-se aceito em anos recentes que não existe natureza, que tudo é cultura, permanece dentro dessa cultura uma essência de natureza que resiste ao escrutínio, uma relação excluída do social na análise – uma relação cuja característica está inapelavelmente na cultura, assim como na natureza, e que é a relação heterossexual. Chamarei a isso de relação social obrigatória entre “homem” e “mulher.” (WITTING, 1980, p. 106-107)

Por tudo isso, não podemos deixar de fora de nossa análise sobre as relações de poder, as conexões existentes entre discurso, gênero e poder, visto que, sabendo que a palavra tem a capacidade de indicar as pistas ideológicas das relações de poder nas quais um determinado indivíduo esteja inserido, sua atuação dentro dessas relações pode ser definida por meio das suas práticas discursivas, já que “assim, os aspectos psicológicos, linguísticos e sociais particularizam a narração dos fatos, de modo que as diferenças na organização da identidade são descritas e pautadas nas especificidades das experiências masculina e feminina” (ZINANI & SANTOS, 2010, p. 128). Ainda segundo as pesquisadoras,

a palavra, sendo meio de dominação e de submissão, detém os possíveis e os interditos, atuando de acordo com a intenção de quem as utiliza. Isso permite visualizar a questão de gênero a partir de um contexto ideológico, reflexo da sociedade, da cultura e das relações de poder. Dessa maneira, o papel desempenhado pelos sujeitos é fixado e definido nas práticas discursivas, de forma que essas representações criam versões desses sujeitos, embasadas em determinada ideologia. (ZINANI & SANTOS, 2010, p. 132)

Em *Discurso feminino e identidade social*, Dina Maria Martins Ferreira realiza um estudo comparativo entre a linguagem e atividade laboral praticada por um determinado grupo de mulheres. Em sua pesquisa, a autora considera o quanto a linguagem internalizada por essas mulheres se aproxima, ou se afasta do padrão pré-estabelecido socialmente para a “fala feminina”, conforme seja a área de trabalho em que atuam. Isso porque, segundo Ferreira, existem, em nossa cultura, marcas discursivas caracterizadas como femininas, ou masculinas:

Nesse momento não se pode deixar de lado o par sexismo e linguagem. Sexismo, pois estamos no binarismo masculino/feminino, e linguagem, pelo social em que se estabelece. No universo da dicotomia sexista patriarcal, a natureza masculina espelhará objetividade, racionalidade e segurança, e a feminina, características de dispersão, emoção, e de pouca segurança. O pensamento binário patriarcal oferece oposições valorativas que podem se confirmar, se assim o quisermos ou não, na então semântica discursiva através de categorias: independência, interdependência, dependência; objetividade e afetividade; razão e emoção. (FERREIRA, 2009, p. 116)

Ainda de acordo com os estudos de Ferreira (2009), as práticas discursivas são também responsáveis pelas construções identitárias do indivíduo, ao longo da vida, visto que representam suas escolhas de como estar e agir no mundo:

sentidos valorizados e modalizados por determinado grupo de falantes revelam recorte identitário do universo em que os sujeitos estão inseridos ou que querem estar inseridos. A escolha de estar no mundo, o modo de compreendê-lo, a agência que assumem revelariam discursos referenciais próprios de cada universo de sujeitos. (FERREIRA, 2009, p. 117)

Como esclarecido pelo pensamento de Ferreira (2009), todo modo de se viver reflete um determinado discurso. Sendo assim, a importância da observância das práticas discursivas é fundamentada pela possibilidade que hoje existe de os mais variados segmentos sociais registrarem suas marcas por meio do discurso oral, escrito, e até mesmo, pelo discurso vivido. Nesse sentido, os estudos culturais da contemporaneidade nos permitem ouvir outras vozes, enxergar outros escritos, diferentes daqueles mantidos pela tradição:

os estudos feministas, bem como os estudos anti-imperialistas e étnicos, proporcionaram uma mudança de perspectiva ao tomarem, como ponto inicial de suas análises, a realidade dos grupos marginalizados: mulheres, negros, homossexuais, povos colonizados, entre outros. Isso permitiu a esses segmentos o direito de voz e de representatividade nos domínios políticos e intelectuais dos quais, normalmente, viam-se excluídos, tendo suas realidades históricas deturpadas. (ABRANTES, 2008, p. 55-56)

Nessa perspectiva, o texto literário vem, ao longo do tempo, deslocando-se do centro tradicional, masculino, branco, heterossexual, e tem contemplado mais as margens diversas do discurso, de gêneros, cores e sexualidades diferentes, dado que

por meio da literatura foi possível acessar áreas sensíveis dos indivíduos, expostas através de elementos simbólicos oriundos de sua subjetividade e da cultura a qual estão inseridos, como busca incessante por uma identidade que direcione o olhar sobre si mesmo e sobre o outro, refletindo as dualidades presentes na vida. (ZINANI & SANTOS, 2010, p. 131)

Isso porque os personagens de um texto literário servem ao leitor, ao mesmo tempo, como espelho para examinar a si mesmo, e como lupa para examinar o outro/os outros com quem convive: “[...] seres simbólicos que retratam o viver em seus mais recônditos detalhes íntimos, velados na incompletude das relações sociais e nas interrogações do eu, o qual tenta encontrar no outro respostas/verdades para si mesmo.” (ZINANI & SANTOS, 2010, p. 129). Para Rita Terezinha Schmidt (2002), é possível até apontar similaridades entre literatura e psicanálise, em razão de ambas extraírem seu material de “análise” dos conceitos de sujeito e de cultura, investigando suas projeções:

Podemos pensar a psicanálise e a literatura como campos simbólicos, ambos integrantes do sistema de produção intelectual/cultural e ambos participantes na produção de códigos, cujas articulações teóricas e imaginárias estão intimamente implicadas na projeção de certas conceptualizações do sujeito e da cultura. (SCHMIDT, 2002, p. 42)

Como exemplo das aproximações entre literatura e psicanálise, ao esclarecer sobre as transições dos limites das fronteiras impostas entre feminino e masculino, a psicanalista Maria Rita Kehl (2015) explora perfis literários femininos, mais especificamente a partir do século XX, a fim de explicitar sua proposta. Para tanto, ela recorre às protagonistas de *Grande sertão: veredas* (Guimarães Rosa), *Casa de bonecas* (Henrik Ibsen), *Ana Karênina* (Leon Tolstoi) e *Madame Bovary* (Gustave Flaubert). Ao analisar essas personagens, a pesquisadora chega à seguinte conclusão:

O avanço das Noras do século XX sobre espaços tradicionalmente masculinos, as novas identificações (mesmo que de traços secundários) feitas pelas mulheres em relação a atributos que até então caracterizavam os homens, não são meros disfarces: são aquisições que tornaram a(s) identidade(s) feminina(s) mais rica(s) e mais complexa(s). O que teve, é claro, seu preço em intolerância e desentendimento – de parte a parte. (KEHL, 2015, p. 4)

Além de registrar as modificações ocorridas entre as identidades femininas, o descentramento da literatura permitiu também revisar, e até mesmo questionar, o comportamento dos indivíduos. Em *Um teto todo seu*, Virgínia Woolf nos chama atenção para o abismo que separa a representação da mulher, pelas letras masculinas, nos textos literários, e a situação da mulher real. Conforme informa a autora,

um ser muito estranho, complexo, emerge então. Na imaginação, ela é da mais alta importância; em termos práticos, é completamente insignificante. Ela atravessa a poesia de uma ponta à outra; por pouco está ausente da história. Ela domina a vida de reis e conquistadores na ficção; na vida real, era escrava de qualquer rapazola cujos pais lhe enfiassem uma aliança no dedo. Algumas das mais inspiradas palavras, alguns dos mais profundos pensamentos saem-lhe dos lábios na literatura; na vida real, mal sabia ler, quase não conseguia soletrar e era propriedade do marido. (WOOLF, 2004, p. 50-51)

Isso posto, a investigação do texto literário nos permite reconhecer, questionar, e até mesmo construir sobre a realidade dos mundos (do nosso mundo e do mundo dos outros); por meio da pena do artista, tradições podem ser quebradas, comportamentos podem ser contestados e lições podem ser aprendidas, tendo em

vista que, “se conseguirmos mostrar como a Literatura pode tornar visível, através de seus recursos estéticos, o aspecto caduco de certas práticas sociais, estaremos, talvez, contribuindo para a renovação da sociedade e para um mundo melhor” (XAVIER, 1998, p. 14).

2.3 A Literatura e a Crise de Identidade Masculina na Contemporaneidade

A contemporaneidade tem sido marcada por diversos questionamentos a respeito do ser/existir. Os conceitos estáticos sobre as identidades têm sido revisados e alterados no intuito de abraçar todas as vozes que constituem, hoje, a identidade humana: “As práticas sociais são constantemente examinadas e reformadas à luz das informações recebidas sobre aquelas próprias práticas, alterando, assim, constitutivamente, seu caráter” (GIDDENS, 1993, p. 37). Nessa perspectiva, consideraremos a definição de Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade*¹ (2011), sobre o que diferencia os conceitos de sociedade tradicional, e de sociedade moderna. Segundo o sociólogo, “as sociedades modernas são, portanto, por definição, sociedades de mudança constante, rápida e permanente. Esta é a principal distinção entre as sociedades ‘tradicionais’ e as ‘modernas’” (HALL, 2011, p. 15).

O momento vivido atualmente não parece ser fácil de ser delimitado, muito menos definido, pois é difícil avaliar aquilo que se encontra em devir; como nos ensina José Saramago, “é preciso sair da ilha para ver a ilha” (SARAMAGO, 1998, p. 27). Por isso, a esses conceitos, associaremos também, em nossa pesquisa, a concepção de pós-modernidade que, segundo Leyla Perrone-Moisés (2016), é marcada pela imprecisão e pela ambiguidade:

“Pós-modernidade” tem sido, desde as últimas décadas do século XX, a designação imprecisa adotada para nomear um período histórico, um complexo ideológico, uma situação da sociedade e um estilo artístico. A designação ela mesma é ambígua, conotando tanto uma continuação da modernidade quanto o seu fim e a sua superação. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 39)

¹ Faz-se importante registrar que a referida obra de Stuart Hall foi publicada pela primeira vez em 1992. Esse fato nos vem confirmar o quanto o autor já se mostrava à frente do seu tempo em relação ao estudo das questões identitárias e que, mesmo trinta após o lançamento, a obra permanece atual.

Nesse sentido, todas as transformações e indefinições pelas quais temos passado vêm deixando marcas na constituição dos sujeitos produtos desse período. Isso acontece porque, como resultado dos questionamentos e das análises empreendidas até o momento, verifica-se que “as sociedades modernas, argumenta Laclau, não têm nenhum centro, nenhum princípio articulador ou organizador único e não se desenvolvem de acordo com o desdobramento de uma única ‘causa’ ou ‘lei’” (HALL, 2011, p. 17).

Assim, as concepções em torno da noção de sujeito têm sofrido influência das mais diversas áreas das ciências humanas, isso porque todas essas discussões foram trazidas para o espaço acadêmico, a fim de se examinar conceitos relativos à marginalidade, à alteridade e às diferenças:

No plano acadêmico, os principais nomes do pós-estruturalismo – os franceses Michel Foucault, Deleuze, Roland Barthes, Jacques Derrida e Julia Kristeva - intensificam o discurso sobre a crise e o descentramento da noção de sujeito, introduzindo como temas centrais do debate acadêmico as ideias de marginalidade, alteridade e diferença. Enfim, um discurso condizente com as questões enfrentadas pelos grupos que começam a ter sua voz ouvida. (ABRANTES, 2008, p, 56)

Por isso, conforme nos orienta Stuart Hall (2011), não se é possível mais, atualmente, considerar a identidade do sujeito como estática, unificada ou completa. Segundo o estudioso, conforme vão se multiplicando os sistemas de representação e de significação cultural, uma diversidade de possibilidades identitárias rebentam, “com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente” (HALL, 2011, p. 13). Ainda de acordo com o sociólogo, “o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas.” (HALL, 2011, p. 13)

Consoante as ideias do autor, essas fragmentações do eu estariam relacionadas aos sentimentos contraditórios oriundos do processo de entrada do sujeito no campo das representações simbólicas; as quais permanecem com o sujeito ao longo de toda a sua existência, apesar da tentativa de apresentarmos ao outro uma identidade unificada e firme, livre de qualquer fissura e resistente a qualquer aspecto interior ou exterior:

A formação do eu no ‘olhar’ do Outro, de acordo com Lacan, inicia a relação da criança com os sistemas simbólicos fora dela mesma e é, assim, o momento da sua entrada nos vários sistemas de representação simbólica – incluindo a língua, a cultura e a diferença sexual. Os sentimentos contraditórios e não resolvidos que acompanham essa difícil entrada, (...) que são aspectos-chave da “formação inconsciente do sujeito” e que deixam o sujeito “dividido”, permanecem com a pessoa por toda a vida. Entretanto, embora o sujeito esteja sempre partido ou dividido, ele vivencia sua própria identidade como se ela estivesse reunida e “resolvida”, ou unificada, como resultado da fantasia de si mesmo como uma “pessoa” unificada que ele formou na fase do espelho. Essa, de acordo com esse tipo de pensamento psicanalítico, é a origem contraditória da “identidade”.

Assim, a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. (HALL, 2011, p. 38)

Embora ainda grande parte das sociedades esteja agarrada à ideia de identidade como algo fixo, na busca de viver a fantasia da plenitude, é necessário que passemos a compreendê-la como um processo, e não como um produto pronto e completo: “Assim, em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de *identificação*, e vê-la como um processo em andamento”, (HALL, 2011, p. 39). Dessa forma, estaremos preparados para conviver, compreender e admirar as identidades culturais em transição, tanto as nossas, como as dos outros, visto que hoje, de uma forma mais efetiva, o advento da globalização e os mais diversos recursos tecnológicos ao nosso dispor, permitem-nos ter acesso/contato com o novo:

Em toda parte, estão emergindo identidades culturais que não são fixas, mas que estão suspensas, em *transição*, entre diferentes posições; que tiram seus recursos, ao mesmo tempo, de diferentes tradições culturais; e que são o produto desses complicados cruzamentos e misturas culturais que são cada vez mais comuns num mundo globalizado. (HALL, 2011, p. 88)

Sob essa lógica, à medida que ampliamos os nossos conceitos a respeito da formação identitária do sujeito, aprofundaremos também nossas discussões em torno das relações entre os gêneros, pois “enquanto um dos elementos constitutivos da identidade das pessoas, a categoria de gênero também está sendo reformulada frente à chamada ‘crise de identidade’ na pós-modernidade” (ABRANTES, 2008, p. 33-34). Esses aspectos serão minuciosamente investigados, adiante, em nossa análise sobre os personagens de *Lavoura arcaica* e *Um copo de cólera*.

Para tanto, iniciaremos uma análise gendrada, pautada pela oposição binária feminino *versus* masculino, com o intuito de compreender como as modificações históricas, sociais e culturais que propiciaram as transformações do conceito de feminilidade, também modificaram a caracterização da masculinidade. A investigação

baseada em oposições binárias pode ser justificada pelas palavras de Tomaz Tadeu da Silva (2005), quando esclarece que as “relações de identidade e diferença ordenam-se, todas, em torno de oposições binárias: masculino/feminino, branco/negro, heterossexual/homossexual. Questionar a identidade e a diferença como relações de poder significa problematizar os binarismos em torno dos quais elas se organizam.” (SILVA, 2005, p. 83)

A mulher tem, ao longo dos anos, conquistado direitos que, por muito tempo, foram-lhe negados. Embora ainda não inteiramente consolidadas, essas transformações pelas quais o “ser feminino” vem passando, implicaram diretamente em modificações no padrão considerado modelo para as sociedades tradicionais. A análise desse contexto de transformações nos permite avaliar que o modo como as práticas sociais são executadas incidem, diretamente, sobre os modelos padronizados do que configura o masculino e o feminino, ou seja, por meio de mecanismos de controle e de repetição de comportamentos construídos histórica e socialmente, é que os sujeitos sociais se identificam como mulheres ou homens. Sócrates Nolasco explica que “o mesmo ocorre com a noção que um homem ou uma mulher têm de si mesmos. Homem age de um modo; mulher de outro. Por acreditar nesse preceito, a cultura determinou o que é atitude de homem e de mulher, como se isso esgotasse todas as possibilidades da existência” (NOLASCO, 2006, p. 104).

Convém destacar que nesta pesquisa os termos *homem* e *mulher* são utilizados sob a perspectiva dos estudos de gênero, seguindo a linha proposta por Joan Scott (1996) no artigo “Gênero: uma categoria útil para análise histórica”, texto que enfatiza a ideia de que o gênero se refere ao social, rejeitando o determinismo biológico que está obviamente implícito quando se alude a “sexo” ou a “diferença sexual”. Dessa forma, o que se entende por homens e mulheres é relativizado, à medida que existe um aprofundamento nos modos como o corpo, o sexo e a biologia são trazidos para a prática social, não permanecendo intocados na natureza, imutável e essencial. Nessa perspectiva,

o gênero é igualmente utilizado para designar as relações sociais entre os sexos. O seu uso rejeita explicitamente as justificativas biológicas [...]. O gênero se torna, aliás, uma maneira de indicar “construções sociais” — a criação inteiramente social das ideias sobre os papéis próprios aos homens e às mulheres. O gênero é, segundo essa definição, uma categoria social imposta sobre um corpo sexuado. (SCOTT, 1996, p. 7)

Concebendo gênero como produto de uma construção social, compreendemos, assim, que não se trata de um conceito estanque, pronto, delimitado e encerrado, mas que pode incorporar novas propostas, dado que “por ser uma construção social e ligar-se às identidades culturais, o gênero encontra-se em frequente processo de des-reconstrução sob influência de cada sociedade e época” (ABRANTES, 2008, p. 33).

A partir dos anos 80 do século XX, os estudos culturais², de um modo mais abrangente, e os estudos de gênero, de uma maneira mais específica, vêm pondo em xeque a organização dos papéis simbólicos atribuídos a homens e mulheres. Assim, as mulheres passaram a refletir a respeito da sua própria condição no mundo, de maneira que “a busca por uma identidade, entendida como movimento autêntico e individual, passou a integrar o cotidiano do sujeito feminino, de modo que a conquista de um espaço, para expressar o que havia de mais íntimo nesse ser, não tardou.” (ZINANI; SANTOS, 2010, p. 128). Ainda durante esse período, as transformações históricas e econômicas também contribuíram para as modificações nas áreas de atuação da mulher; o espaço doméstico, agora, já não é mais suficiente, o espaço público, representado inicialmente pelo mercado de trabalho convoca essa mulher para atuar em novos ambientes:

No rastro das grandes transformações políticas, econômicas e sociais do século XX, as relações homem-mulher foram profundamente alteradas e provocaram mudanças no sistema familiar: a mulher transpõe os limites do lar e ingressa no mercado de trabalho para cumprir o novo papel que o sistema econômico exige. (ABRANTES, 2008, p. 14)

Diante da emergência da mulher como sujeito social, econômico e histórico no final do século XX, constatou-se a necessidade de se repensar também o significado de “ser homem”, principalmente no Ocidente. Assim, deu-se início a uma série de pesquisas, principalmente na área das Ciências Sociais e Humanas, com o fim de repensar a questão da masculinidade. Entre esses estudos, destaca-se o conceito de “masculinidade hegemônica”.

Como exemplo desse conceito, apropriamo-nos das palavras de Rose Nogueira que, em seu artigo “Revistas masculinas ou de macho?” (1986), apresenta

² Entende-se por estudos culturais um campo multidisciplinar de investigação que examina as formas de produção e/ou criação de significados e de sua propagação nas sociedades contemporâneas. Os estudos culturais combinam pesquisas das mais diversas Ciências Humanas, incluindo Economia, Política, Filosofia, Sociologia, Teoria da Comunicação, Crítica Literária, Cinema, Antropologia e Geografia.

uma pesquisa feita a partir de revistas classificadas como “masculinas”, e mostra que, examinando meticulosamente cinquenta desses exemplares, pôde concluir o seguinte:

O homem retratado por elas (as revistas) invariavelmente é endinheirado, tem acesso aos prazeres mais exóticos, está comprometido até os cabelos com o sistema político ocidental, concretiza as fantasias de conquista, não tem problemas existenciais, jamais sofreu, sofre ou virá a sofrer de angústia ou tristeza. [...] Esse é o homem que se convencionou chamar de *vitioso* (itálico da autora), não interessa a que preço. (NOGUEIRA, 1986, p. 61)

Esse conceito representa um modelo compreendido como ideal para uma determinada sociedade, inserida em determinado contexto histórico. Devido à sua característica modelar, esse ideal acaba não sendo atingido por, praticamente, nenhum homem, pelo menos não em sua plenitude. Dessa forma, a imposição social dessa masculinidade hegemônica acaba, de certo modo, revelando-se opressora. De acordo com o sociólogo australiano R. W. Connell, idealizador do conceito, “a masculinidade hegemônica não é um tipo de caráter fixo — o mesmo sempre e em todas as partes. É, muito mais, a masculinidade que ocupa a posição de hegemonia num modelo dado de relações de gênero, uma posição sempre discutível” (CONNELL, *apud* ALMEIDA, 2001, p. 24).

Com o movimento feminista da década de 1960/1970, percebeu-se uma ampliação dos questionamentos em torno das relações de gênero no meio social. Desse modo, analisar e interpretar comportamentos femininos e masculinos constituem-se como práticas que modificam todo o corpo social, por meio das transformações do comportamento das mulheres e dos homens. Como consequência desse processo, Elisabeth Badinter, em seu livro *XY: sobre a identidade masculina* (1993), classifica a década de 1980 como um período de dúvidas e angústias para os homens. A partir da década de 90 do século passado, a ideia da existência de um único modelo de masculinidade passou a ser rejeitada. Passou-se então a compreender esse modelo socialmente imposto de masculinidade não como uma essência do “ser masculino”, mas como uma ideologia legitimadora da dominação do homem sobre a mulher.

Um conceito associado diretamente ao de modelo ideal de masculinidade está relacionado à ideia de virilidade. De maneira indireta, a obrigação do “ser masculino” de afirmar sua virilidade seria, segundo Bourdieu (2007), uma manifestação da violência simbólica que a construção dos conceitos socialmente idealizados de

masculino e feminino impõe aos sujeitos. Conforme o sociólogo, “ser homem, no sentido do devir, implica um dever-ser, uma *virtus*, que se impõe sob a forma do ‘é evidente por si mesma’, sem discussão” (BOURDIEU, 2007, p. 63).

Dessa forma, a masculinidade hegemônica, enquanto entidade coletiva abstrata seria, então, aquele modelo de masculinidade que prepondera sobre as demais possibilidades de ser masculino. Sendo assim, não se constitui como uma categoria estática, imutável, mas, pelo contrário, apresenta natureza dinâmica, já que se condiciona a um contexto social. Logo, no contexto contemporâneo, justifica-se a utilização do termo “masculinidades plurais”, levando-se em conta que o próprio conceito de gênero constata a existência de diversas identidades para os sujeitos sociais. Todos esses conceitos e representações, no entanto, não são fáceis de serem identificados, e muito menos definidos; daí a necessidade de sempre buscarmos apoio nas ciências irmãs, naquelas que têm o indivíduo, estudado em si mesmo, ou analisado a partir do seu relacionamento com os demais, como objeto de investigação. Nesse sentido, Kehl (2015) advoga que

Dito de outra forma – os “novos tempos” nos trazem novos sujeitos? Novos homens e mulheres colocam outras questões à observação psicanalítica? E aqui vai a ressalva: não há nenhuma euforia, nenhum otimismo no emprego da palavra “novo”. A própria psicanálise já nos ensinou que a cada barreira removida, a cada véu levantado, deparamos não com um paraíso de conflitos resolvidos e sim com um campo minado ainda desconhecido. (KEHL, 2015, p. 02)

Essas transformações nos modelos pré-estabelecidos para as mulheres e para os homens, embora pareçam ter diminuído o distanciamento das fronteiras entre feminino e masculino, ainda revelam que, para o senso comum, o masculino é superior ao feminino, de modo que, qualquer possibilidade de feminilização do homem, pode ser compreendida como ofensiva:

No caso das pequenas diferenças entre homens e mulheres, parecem ser os homens os mais afetados pela recente interpenetração de territórios – e não só porque isso implica possíveis perdas de poder, como argumentaria um feminismo mais belicoso, e sim porque coloca a própria identidade masculina em questão. Sabemos que a mulher encara a conquista de atributos “masculinos” como direito seu, reapropriação de algo que de fato lhe pertence e há muito lhe foi tomado. Por outro lado, a uma mulher é impossível se roubar a feminilidade: se a feminilidade é máscara sobre um vazio, todo atributo fálico virá sempre incrementar essa função. Já para o homem toda feminização é sentida como perda – ou como antiga ameaça que afinal se cumpre. Ao homem, interessa manter a mulher à distância, tentando garantir que este “a mais” inscrito em seu corpo lhe confira de fato alguma imunidade. (KEHL, 2015, p. 04-05)

Neste sentido, a aproximação entre os limites do feminino e do masculino gerou efeitos diversos entre homens e mulheres. Tendo em vista o enaltecimento dos atributos masculinos, nas sociedades de moldes patriarcais, as características relacionadas ao feminino são inferiorizadas, diminuídas, visto que

este sexo, definido socialmente em valor e importância é, em princípio, masculino, pois se instaura em hierarquia; o sexo aparece como divisor de águas, e o masculino funda sua relevância na distinção, na diferença, colocando-se como referente geral da inteligibilidade do humano. Para que haja um “diferente”, é necessário haver um modelo ao qual se refere, portanto, o masculino se estabelece enquanto tal fundamento no discurso da “natureza”. (SWAIN, 2013, p. 307)

O discurso da natureza relaciona a suposta superioridade masculina à força física. Por tudo isso, os atributos femininos estariam associados à fraqueza, enquanto os masculinos, conectados à força. Tânia Navarro Swain (2013), todavia, levanta o seguinte questionamento: “o discurso da ‘natureza’ afirma tamanho e força como parâmetros definitivos de superioridade masculina. Neste caso, não seriam os gorilas superiores aos homens?” (SWAIN, 2013, p. 307).

O que devemos refletir, na verdade, é sobre o quanto, ainda em pleno século XXI, as pessoas ainda anulam sua alteridade, na tentativa de encaixar-se em padrões socialmente constituídos para mulheres e homens. De um lado, meninas ensinadas a serem delicadas, submissas, maternais; do outro, meninos estimulados à violência, à opressão, a suprimir seus sentimentos:

Se as mulheres, subestimadas a um trabalho de socialização que tende a diminuí-las, a negá-las, fazem a aprendizagem das virtudes negativas da abnegação, da resignação e do silêncio, os homens também estão prisioneiros e, sem se aperceberem, vítimas da repressão dominante [...] O privilégio masculino é também uma cilada e encontra sua contrapartida na tensão e contensão permanentes, levadas por vezes ao absurdo, que impõe a todo homem o dever de afirmar, em toda e qualquer circunstância, sua virilidade. (BOURDIEU, 2007, p. 63-64)

Conforme evidencia Bourdieu (2007), tanto o homem, quanto a mulher são vitimados pelas construções sociais que, mesmo em processo de desconstrução, ainda permanecem vigentes. Embora, devemos deixar registrado que essa vitimização não ocorre, no mesmo pé de igualdade, entre os dois gêneros, tendo em vista que o sistema social no qual estamos inseridos ainda privilegia os homens. Para os homens, a prova de sua masculinidade está sempre relacionada ao conceito de

virilidade; nessa perspectiva, o apetite sexual seria o marcador da masculinidade dos homens:

Em nome de uma biologia ficcional, acredita-se que sejam os genes os determinantes da aptidão dos homens para o futebol e para que façam sexo como macacos bonobos. A fé em uma virilidade pura corporificada pela força física faz com que os homens se identifiquem com *Rambos exterminadores* e dependam de um quindaste farmacológico para manter a ereção. Concebida dessa forma, a força masculina ficou circunscrita à força bruta, que, se não for conduzida pela razão, desmorona sobre o próprio peso e em queda livre, se a inteligência estiver desprovida de afeto. (NOLASCO, 2006, p. 55)

Assim, as crianças do gênero masculino aprendem, desde a mais tenra idade, que “homem não chora” e que devem gostar de “brincar de luta”. Essas orientações sociais contribuem para naturalizar a violência como elemento característico do comportamento masculino, e para suprimir quaisquer emoções no intuito de impedir a feminilização dessas crianças:

De um menino, exige-se que ele seja velhaco, que caia, que se machuque e, se possível, quebre os ossos. Quanto mais se machuca, mais atesta sua masculinidade e, confirmando-a, revela que homem que é homem não precisa de cuidados. Sem poder aprender a cuidar de si, um homem encontra na esperteza uma saída para o que esta limitação impõe sobre a sua vida afetiva. Se sente admiração ou inveja de alguém, nega esses sentimentos, tripudiando a pessoa, dando-lhe uma volta, evitando lidar com essa situação. (NOLASCO, 2006, p. 59)

A esse respeito, Malvina E. Muszkat nos informa que existe, entre o bebê e o seu cuidador (comumente, uma mulher: a mãe ou a sua substituta), um momento que ela chama de “marinada”, isto é, um longo período de aproximação entre os dois, com o propósito de preparar, emocionalmente, esse bebê para seus futuros relacionamentos com os outros; é um momento de acolhimento materno, no qual a criança está livre para dar e receber carinho e para demonstrar sensibilidade; é o período em que os afetos podem ser demonstrados livremente, sem restrições. Segundo a psicóloga, a interrupção prematura dessa “marinada” apesar de poder causar efeitos negativos na personalidade da criança, acaba sendo estimulada pelas sociedades arraigadas ao conceito de masculinidade hegemônica:

E mais: para que os meninos se insiram no grupo hegemônico dos homens adultos e sejam reconhecidos como seus membros efetivos, a regra não impõe apenas a interrupção da “marinada” como estado de entrega ao *acolhimento* materno. Ela ainda estimula o repúdio a tudo que diga respeito ao seu mundo. Esse afastamento do universo feminino não deve ser apenas transitório, mas definitivo. Todo menino ou adolescente já tentou ocultar a

vergonha de receber favores ou sinais públicos de afeto vindos da mãe. Esse é o nosso “ritual de passagem” – que, obediente à teoria do falo como organizador social, está afinada com uma cultura patriarcal responsável pela homofobia e hegemonia masculinas. (MUSZKAT, 2018, p. 29)

Este momento, permeado por questionamentos, dúvidas e receios, evidentemente, gera grande impacto sobre a constituição social masculina e sobre o conceito de masculinidade. Como consequência da negação das próprias emoções, esse homem tradicional não sabe lidar com seus próprios sentimentos, metamorfoseando-os em atos e representações de violência:

Para os agressores, uma das vantagens deste mundo é poder odiar e ser odiado sem se conhecer. Contudo, odeia-se quem se teme. O tamanho da violência empregada pelos agressores é proporcional ao temor que a vítima lhes impõe. Mas por que ela os intimida? Porque eles se identificam com ela, saibam: antipatias violentas quase sempre são suspeitas e traem afinidades secretas. (NOLASCO, 2006, p. 67)

Assim, a dominação da mulher justificou o emprego das mais diversas formas de violência masculina: a falta de compreensão do universo feminino causava temor a esse homem que, por não saber lidar com suas emoções, converte-as em ações agressivas contra esse ser indesvendável, misterioso e, ao mesmo tempo (ou por isso mesmo) fascinante.

A aproximação entre as aparências, as ações, os atributos masculinos e femininos são para o homem mais do que angustiantes. É de terror e de fascínio que se trata, quando um homem se vê diante da pretensão feminina de ser também homem, sem deixar de ser mulher. Bruxas, feiticeiras, possuídas do demônio, assim se designavam na antiguidade essas aberrações do mundo feminino que levavam a máscara da sua feminilidade até um limite intolerável. Só a morte, a fogueira ou a guilhotina seriam capazes de pôr fim à onipotência dessas que já nasceram “sem nada a perder”. (KEHL, 2015, p. 5)

As ações masculinas para subjugar a mulher servem como meio de confirmar sua própria masculinidade, ou seja, para ser reconhecido como homem, é necessário estar no controle, à frente, em destaque, visto que “todo homem dependerá de uma prova para saber se é um homem. Dependendo de como se saia no teste, o indivíduo poderá ser reconhecido como homem” (NOLASCO, 2006, p. 104). Entretanto, não é se sobrepondo às mulheres que seu ideal de masculinidade será alcançado, mas encarando as emoções que habitam seu interior e buscando compreendê-las, conseguirá vivenciar as masculinidades reais:

Não é a mulher que deve ratificar a masculinidade de um homem, muito menos um outro homem. A masculinidade deve ser mais um nome dado a experiências do encontro consigo mesmo; caso contrário, ela se transforma em uma defesa contra tudo o que se teme em si mesmo, tudo o que se deseja apagar e esquecer. O medo é o pai da solidão e do silêncio que empobreceu durante anos a compreensão sobre a masculinidade. Esse sentimento tornou os homens duros, incapazes de filtrar com leveza e humor o que brota de dentro de si. A melhor estratégia que encontraram foi mentir para si mesmos, dizendo que são objetivos e racionais. (NOLASCO, 2006, p. 33)

Todas essas reflexões nos conduzem a rever os conceitos tradicionais de modelos perfeitos e estáticos para feminino e masculino; o padrão só serve para nos mostrar o quanto é dolorosa a busca por alcançá-lo. Nesse movimento, mulheres e homens necessitam reconstruir suas relações pautadas pela igualdade, pelo respeito e pela cooperação, no intuito de construir uma nova configuração social menos perversa que considere as diferenças e as semelhanças entre os gêneros como parte constitutiva da alteridade de cada indivíduo. Nesse sentido, recorreremos, mais uma vez, às palavras de Hélène Cixous (2017) quando declara que o “futuro não pode mais ser determinado pelo passado. Não nego que os efeitos do passado estejam ainda aqui. Mas me recuso a consolidá-los, repetindo-os; a lhes conceder um mandato equivalente a um destino; a confundir o biológico e o cultural. A antecipação se impõe como urgente.” (CIXOUS, 2017, p. 129)

A literatura, como manifestação artística condicionada a um determinado contexto histórico e social, também acompanhou essas modificações comportamentais e analisou-as em seus textos. Diante dessas transformações dos paradigmas estabelecidos para os gêneros, o texto literário passou a representar personagens masculinos cuja identidade não se ajusta perfeitamente à ideia da masculinidade hegemônica.

A representação de gênero no texto literário explora tanto uma realidade vivida entre autoritarismo, repressões, libertações, casamento, trabalho, família etc., quanto constrói opiniões do que é ser feminino ou ser masculino, de quais direitos devem ser reivindicados e conquistados, enfim, possibilita o alargamento dos espaços sociais para o leitor. Assim, a escrita literária nos mostra como a contemporaneidade tem sido um momento de indeterminação conceitual a respeito do que corresponde a “ser homem”. Como consequência desse processo, os sujeitos buscam modificar sua conduta e a forma como se encaixam no cenário atual, enfrentando, nessa busca, momentos de contradições no tocante ao comportamento idealizado como masculino.

Conforme registrado anteriormente, a maneira como as sociedades passaram a compreender os papéis do homem e da mulher também passou por modificações, de maneira que, atualmente, o “ser feminino” e o “ser masculino” buscam por ajustes, por readaptações em seus conceitos. E, devido às alterações sofridas pela relação homem-mulher na contemporaneidade, a análise dos textos literários desse momento social apoia-se na orientação dos estudos culturais. Isso porque, consoante a orientação de Maria Manuel Baptista (2009), os estudos culturais assumem um compromisso político ao estudar o mundo “de modo a poder intervir nele com mais rigor e eficácia, construindo um conhecimento com relevância social”.

A produção literária e a interculturalidade influenciam-se mutuamente, uma vez que a representação de determinados elementos sociais nas mais variadas produções artísticas e culturais constitui-se como uma estrutura complexa e multifacetada, que demanda pesquisas mais aprofundadas sobre questionamentos levantados durante o processo de criação.

Nessa perspectiva, passaremos ao segundo capítulo desta tese. Nele, faremos a análise dos perfis literários femininos e masculinos, bem como das alterações sofridas nas representações de mulheres e homens ao longo do tempo. Nesse mesmo capítulo, examinaremos a construção dos personagens nassarianos, protagonistas de *Lavoura arcaica* e de *Um copo de cólera*.

3 REPRESENTAÇÃO SOCIAL DOS PAPÉIS FEMININOS E MASCULINOS POR MEIO DO TEXTO LITERÁRIO

Conceitos filosóficos, psicanalíticos ou sociopolíticos relacionam-se estreitamente com as manifestações artísticas, tendo em vista que estas constituem os espaços em que serão representadas questões inerentes a esses e a diversos outros temas que circulam dentro de certos tempos e espaços sociais.

Há muito a crítica literária discute a relação existente entre literatura e sociedade. Sabe-se que a primeira, por ser reflexo de pensamentos, ações e emoções humanas, está condicionada a um contexto histórico que, por sua vez, serve como indicador dos aspectos socioculturais vigentes em determinadas épocas. Antonio Candido (2006), em seu livro *Literatura e sociedade*, afirma que a

função social da literatura comporta o papel que a obra desempenha no estabelecimento de relações sociais, na satisfação de necessidades espirituais e materiais, na manutenção ou mudança de uma certa ordem na sociedade. [...] Considerada em si, a função social independe da vontade ou da consciência dos autores e consumidores de literatura. Decorre da própria natureza da obra, da sua inserção no universo de valores culturais e do seu caráter de expressão, coroada pela comunicação. (CANDIDO, 2006, p. 58)

A literatura torna-se, então, um objeto de representação do mundo e das práticas usuais de cada grupo, entretanto, de acordo ainda com o crítico, não se pode afirmar que o texto traduz a realidade, porquanto

a criação literária corresponde a certas necessidades de representação do mundo, às vezes como preâmbulo a uma práxis socialmente condicionada. Mas isto só se torna possível graças a uma redução ao gratuito, ao teoricamente incondicionado, que dá ingresso ao mundo da ilusão e se transforma dialeticamente em algo empenhado, na medida em que suscita uma visão do mundo. (CANDIDO, 2006, p. 55)

Assim, a literatura possui correspondência com o real, mas não representa, necessariamente, uma cópia dessa realidade, pois, se assim o fosse, a ficção não faria sentido, não haveria a necessidade de imaginação e o gênio artístico ficaria limitado ao simples relato. Essa representação promovida pela literatura, então, seria um modo de compreensão e, principalmente, de reflexão, sobre o sistema cultural e social da realidade.

No campo da literatura, quando o autor se depara com determinado cenário social, ou com certo aspecto da realidade que deseja analisar, ele “recorta” aquilo que mais atrai sua atenção para dar origem a um pensamento ou uma opinião sobre esse recorte. Ele materializa, em seus textos, aquilo que o inquietou, a fim de propiciar ao leitor a vivência das sensações pessoais e íntimas experimentadas sob a forma de arte. A esse processo de (re)criação de mundos a partir da soma entre as experiências particulares do leitor com o texto, une-se a questão estética do texto, que Harold Bloom (1995) classifica como um dos itens mais importantes para a valorização social do texto artístico, já que este, conforme esse autor, é de fundamental importância para a sociedade.

Quando chama a atenção do leitor para questões estéticas ou semânticas, o escritor cumpre sua missão, a qual seria fazer com que sua obra seja imortalizada, não apenas pela genialidade de sua escrita ou pelo seu conteúdo, mas também pela imortalidade do texto para quem o leu, a partir dos novos significados e das novas interpretações atribuídas pelo leitor, o que lhe proporcionaria novas ideias, novas sensações e, conseqüentemente, novos comportamentos.

Como a literatura é escrita por seres humanos que convivem em sociedade, ela sofre influências quanto às mudanças de comportamento e das relações interpessoais. Nesse processo, a literatura “nasce” de um meio social o qual possui particularidades específicas; ela representa-o por meio de elementos relativos ao plano ficcional, e retorna para a sociedade, para que esta seja, de alguma forma, modificada por essa arte literária.

Ao arquitetar seu personagem, o autor seleciona uma série de caracteres, no intuito de elaborar um perfil que o diferencie das demais representações humanas. Essa construção é permeada por maior ou menor grau de verossimilhança que, conforme os princípios aristotélicos (Cf. ARISTÓTELES, 1986), pressupõe a inter-relação com os demais elementos estruturais da obra, propiciando a articulação harmônica entre os mesmos.

Durante a leitura do livro, o receptor identifica essas características por meio das variadas vozes que perpassam a narrativa, seja a do protagonista, a do narrador, ou a de outros personagens presentes na obra. Cabe ao leitor perceber o jogo de interditos, a partir do cruzamento das vozes que compõem o texto. Essa sobreposição de vozes representa, de certo modo, os discursos constituintes do plano social de determinado contexto histórico, e as vozes selecionadas para a composição do texto

reiteram o pensamento do autor sobre certas questões. Nessa perspectiva, diversas são as temáticas que vêm, ao longo do tempo, servindo de pano de fundo para a construção da obra literária, entre elas, destacaremos a modificação sofrida pelos perfis femininos e masculinos firmados pelas diversas estéticas literárias.

A literatura tem se constituído como um grande corpo de estudo quanto às relações de gênero na sociedade. Por meio de seus textos, podem-se analisar as questões socioculturais que se constroem pela perspectiva da posição de superioridade do homem e de inferioridade da mulher, bem como a quebra desses paradigmas, já que o texto literário é considerado como meio de propagação de costumes, concepções e hábitos presentes no âmbito social. A produção literária articula-se então, como meio para se analisar, com profundidade, o comportamento dos seres humanos e seus conflitos interiores e exteriores.

Camille Paglia, autora de *Personas Sexuais* (1992), acredita na diferença entre os gêneros; ou melhor, “na verdade dos estereótipos sexuais e na base biológica da diferença dos sexos”. E não se trata apenas de uma diferença, mas também de uma espécie de incompatibilidade, que obrigaria os gêneros a viverem eternamente em guerra. Isso, ainda de acordo com Paglia, deve-se ao fato de o masculino implicar “um elemento de ataque, de busca, de destruição”, enquanto o feminino, por sua vez, aponta “um elemento de captura, uma manipulação subliminar que leva à infantilização física e emocional do homem” (PAGLIA, 1992, p. 20).

Apesar dessa forte incompatibilidade, o fato é que masculino e feminino, esses opostos complementares, prosseguem exercendo forte atração um sobre o outro – o que ocorre desde tempos ancestrais, conforme narra o mito do duplo andrógino, mencionado pelo personagem Aristófanes, em *O Banquete*, de Platão (1983). Essa criatura de dois sexos, apoiada em seus oito membros, locomovia-se em círculos, soberba de si, até resolver enfrentar os deuses e ser castigada por Zeus, que determinou fosse cortada, pelo meio, em duas. O resultado disso é que cada uma dessas partes, separada da outra, está submetida a uma eterna sensação de incompletude e à ânsia permanente de restabelecer a sua metade, tentando refazer, no amor, a unidade perdida. Octávio Paz (1994) explica que esse mito é uma realidade psicológica: todos, homens e mulheres, buscam sua metade perdida. “O amor é o desejo de completude e assim responde a uma necessidade profunda dos homens” (PAZ, 1994, p. 64). Essa busca pela completude entre os indivíduos está presente na literatura desde os tempos mais remotos até as produções pós-modernas.

3.1 Perfis Literários Femininos e suas Representações Sociais

Sob o jugo do patriarcado, as mulheres foram levadas a crer que dependiam da “proteção” masculina e essa proteção implicava também em fazê-las acreditar que não poderiam desempenhar os mesmos papéis sociais que os homens, correndo assim, o risco de se masculinizarem e, conseqüentemente, serem rejeitadas socialmente. O casamento seria, então, o único destino adequado às mulheres, tendo em vista que sua vida, na verdade, nunca fora sua realmente, porque, do nascimento à juventude, vivia sob os cuidados do pai, para, em seguida, passar a viver sob as leis do esposo. Daniel Welzer-Lang (2001) afirma que “os homens dominam coletiva e individualmente as mulheres. Essa dominação se exerce na esfera privada ou pública e atribui aos homens privilégios materiais, culturais e simbólicos”. Elisabeth Badinter (1986) confirma esse pensamento ao afirmar que “o patriarcado não designa apenas uma forma de família baseada no parentesco masculino e no poder paterno. O termo designa também toda estrutura social que nasça de um poder do pai”. Ainda a esse respeito, Edilene Ribeiro Batista (2006) esclarece que

Desde o mais remoto passado, observa-se na estrutura da sociedade, formas de dominação que têm sido estabelecidas de maneira a instituírem um sistema funcional complexo de relacionamentos hierárquicos onde a figura masculina é privilegiada. Essa dominação dos homens sobre as mulheres mediante a utilização de símbolos, linguagens, formas de exercício de poder, instituições, visões de mundo, valores e religiões só veio perpetuar a continuada exclusão da mulher nos processos de decisão. (BATISTA, 2006, p. 21)

Quando se estabelece a oposição entre masculino e feminino, é nítida a hegemonia do homem; hegemonia justificada pela corporeidade feminina e que serve como princípio para uma série de desigualdades sociais, visto que a associação entre masculinidade e razão acaba por restringir as ações das mulheres que, confinadas às imposições biológicas da reprodução, tiveram que deixar aos homens o campo do conhecimento e do saber.

Lúcia V. Sander (1989) esclarece essa diferença de experiências declarando que

uns destinados culturalmente à mobilidade geográfica e social, à conquista dos espaços e ao seu controle, à livre expressão e prática de seus desejos, à condução da sociedade pelos caminhos que julgar produtivos e convenientes; outras culturalmente destinadas a ocupar um espaço social reduzido, à submissão, à contenção, à passividade e ausência nas decisões

que definem o futuro de uma sociedade à qual pertencem. Eis aí dois caminhos, duas trajetórias ou experiências de vida que conduzem ou determinam divergentes apreensões do mundo de si próprios (as). (SANDER, 1989, p. 41)

O surgimento dos estudos de gênero permitiu explicar as diferenças entre o ser feminino e o ser masculino pelo viés das construções sociais, fato que os estudos biológicos não abordavam. Segundo Teresa de Lauretis (1994):

As concepções culturais de masculino e feminino como duas categorias complementares, mas que se excluem mutuamente, nas quais todos os seres humanos são classificados formam, dentro de cada cultura, um sistema de gênero, um sistema simbólico ou um sistema de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais. (LAURETIS, 1994, p. 211)

A mulher e o homem constituem-se, então, como sujeitos históricos forjados por relações sociais que incluem o gênero. Não se nasce pertencendo a um gênero, mas ele é construído a partir das práticas usuais da sociedade onde o sujeito está inserido. Sob esse princípio, representá-lo em sua totalidade é impossível, porque é nas especificidades de cada cultura, e na subjetividade de cada indivíduo que se podem basear os estudos de gênero.

A representação dos gêneros no texto literário explora tanto uma realidade vivida entre autoritarismo, repressões, libertações, casamento, trabalho, família, etc., quanto constrói opiniões do que é ser feminino ou ser masculino, de quais direitos devem ser reivindicados e conquistados, enfim, possibilita o alargamento dos espaços sociais para o leitor:

[...] toda a representação passa por uma subjetividade: alguém que determina o que é essencial e deve ser preservado e o que é acessório e pode ser descartado. Em uma sociedade em que a experiência masculina é valorizada e a experiência feminina é trivializada, o traço essencial a qualquer representação vai se prender à experiência masculina. (SCHWANTES, 2006, p. 11)

Durante muito tempo, o cânone literário serviu como meio de propagação da ideologia do patriarcado, tendo em vista que, de acordo com a tradição literária, os perfis femininos eram representados com padrões estabelecidos pelo estereótipo de mulheres passivas, instáveis, complacentes, submissas ou histéricas. Esse estereótipo, por sua vez, baseava-se no que Simone de Beauvoir (2016-a) identificou como o “mito da mulher”; de acordo com ela “se dermos uma olhada em todo o

conjunto da história, vemos que dela se depreendem várias conclusões. E, em primeiro lugar, a seguinte: toda a história das mulheres foi feita pelos homens” (BEAUVOIR, 2016-a, p. 125). A essa ideia, Edilene Ribeiro Batista (2006) acrescenta que, por muitíssimo tempo, as próprias mulheres foram interlocutoras do discurso patriarcal:

A emissão oral dessas narrativas (contos de fadas) pela voz feminina ironicamente continha um teor ideológico que reforçava a relação de dominação masculina por meio de imagens, ideias e valores tais como a fragilidade da mulher e superioridade do homem para agir e pensar. Isso pode ser exemplificado em enredos em que a princesa se coloca à espera de um príncipe salvador, ou ainda, em histórias em que a donzela se submete às vontades de homens poderosos como o Barba Azul. É como “repetidora” da fala masculina que a mulher tenta se posicionar no mundo literário. (BATISTA, 2006, p. 53)

Nesse mesmo sentido, o filósofo Renato Nogueira (2017) também nos alerta sobre o uso da linguagem para reprodução de ideias/conceitos sexistas desde as mais remotas manifestações narrativas, pois, conforme esse pensador,

o sexismo na linguagem não é pouca coisa. Não podemos fazer de conta que esse posicionamento não seja grave do ponto de vista político. Mitos poderosos sustentam a ideia naturalizada que faz da mulher um ser humano de segunda categoria. E é por meio da linguagem que os mitos são eternizados. (NOGUERA, 2017, p. 13-14)

Por meio da análise de mitos das mais diversas culturas, em *Mulheres e deusas: como os mitos femininos formaram a mulher atual* (2017), Renato Nogueira nos alerta para o fato de como a narrativa mítica reverbera, até hoje, no inconsciente coletivo, a ponto de ainda moldar os comportamentos classificados como adequados, ou inadequados para as mulheres. Consoante o escritor,

Jung define o conceito de inconsciente coletivo: uma herança psicológica universal; um legado construído ao longo da história, povoado por tipos arcaicos - os arquétipos - que emergem na consciência como imagens simbólicas. Para Jung, o arquétipo personifica certos dados instintivos da obscura psique primitiva do ser humano, as raízes verdadeiras e invisíveis da consciência. (NOGUERA, 2017, p. 15)

Desse modo, as narrativas míticas foram responsáveis por construir modelos arquetípicos femininos que, comumente, atendem e sustentam as necessidades do patriarcado. Um exemplo disso, é o mito grego da deusa Héstia, segundo o qual, Héstia, filha primogênita de Cronos e Reia, e irmã de Zeus, recebeu deste a garantia

de que seria cultuada em todos lares; sendo assim, passou a ser a única deusa cultuada nos lares mortais e nos templos de todos os deuses. A esse respeito, o filósofo esclarece:

Ora, isso significa alguma coisa? Sim. Toda casa precisa de gestão. Héstia não é esposa, mas a dimensão que pode estar na esposa, na filha, na mãe que cuida sozinha de filhas(s) e/ou filho(s). Héstia é o arquétipo da mulher que assumiu ou introduziu visão e perspectiva femininas do cuidado do espaço. Por isso, Héstia rege a arquitetura. Ela é tida como a deusa da lareira. Considerando o inverno dos povos do norte, este arquétipo em foco é o calor que aquece o lar frio. Héstia é a naturalização de que o caráter de gestão doméstica e a organização do lar pertencem à mulher.

É importante notar que Héstia é pouco lembrada como divindade. Ela não figura com a mesma frequência que outras deusas nos circuitos de debate da mitologia grega. Isso é um sinal de que a “dona de casa” é a eterna esquecida.

O mito de Héstia é um símbolo de um estereótipo de gênero, uma ideia padronizada que circula com frequência nas mais diversas instâncias da sociedade: a ideia de que as mulheres são naturalmente “donas de casa”. (NOGUERA, 2017. p. 22)

Faz-se importante registrar que, para construir esta tese de doutorado, embasamo-nos no conceito de mito apresentado por Renato Noguera (2017), segundo o qual

Na esteira de autores como Clyde Ford, Marcel Detienne, Mircea Eliade, os mitos são entendidos como elementos vivos que dão sentido à vida. De modo geral, um mito é uma explicação da realidade que narra o nascimento do mundo, do ser humano e de como ele deve viver e encontrar sentido para sua existência.

Um mito é sempre uma história. A mitologia é o conjunto de mitos organizados dentro de uma lógica que confere alguma linearidade, consistência e coesão a essas narrativas produzidas por uma cultura. (NOGUERA, 2017, p. 14)

Nessa perspectiva, identifica-se o quanto as narrativas mitológicas originárias das mais diversas culturas têm contribuído para a “naturalização” de determinados arquétipos femininos; pois, além da mitologia grega acima representada, também é visível a modulação do comportamento feminino por meio dos mitos fundadores da narrativa religiosa judaico-cristã. Destacaremos aqui as figuras de Lilith e Eva.

Lilith, primeira esposa de Adão, também feita à imagem e à semelhança do Criador, rebelou-se contra a suposta superioridade de Adão e, a partir de então, passou a ser ora demonizada, ora desprezada nos textos sagrados dos hebreus:

Um demônio noturno, a paixão da noite, anjo exterminador das parturientes, assassina de recém-nascidos, sedutora dos adormecidos, uma prostituta voluntariosa ou, para um juízo mais são, uma vontade poderosa que não se

dobra diante da pressão masculina e prefere a transgressão à vassalagem. Lilith é ímpeto sexual, mulher emancipada e em fuga, sombra maligna por se haver considerado em pé de igualdade com os homens; é igualmente a mais remota concepção feminina, que transmigrou para o judaísmo pós-bíblico a partir da mitologia da antiga Suméria como a primeira mulher de Adão, como ele criado do pó e insuflada com o sopro divino para fundar nossa espécie sem que houvesse aparente superioridade do homem sobre a mulher, até enfrentar no leito o desafio de sua submissão, o que provocou uma retificação mitológica por meio da suposta fragilidade de Eva

(...)

Seja qual for a origem dessa imagem, o resultado é o mesmo em quase todas as culturas que reconhecem nas mulheres uma potência sexual de periculosidade inequívoca, sobretudo no momento em que as tribos transitaram para o estabelecimento de um patriarcado que, para se legitimar, tinha de desqualificar a autoridade feminina, considerando-a, no mínimo, a perturbadora do leito conjugal. Lilith ensina que, antes mesmos que Eva reconhecesse a beleza do corpo, a mulher já estava preparada para assumir seu erotismo com o mesmo vigor com que impunha sua presença em um mundo totalmente submetido aos ditames divinos. Tal mundo era assinalado pelo poder de criar, característico das mulheres. Disso decorre que, ao serem estabelecidas as primeiras leis humanas, à imagem e semelhança de Deus, Lilith tinha de se censurada a fim de ceder seu simbolismo fundador a uma Eva nascida da costela de Adão, inferior por sua fragilidade, ainda que igualmente responsável pela perda da inocência humana. (ROBLES, 2019, p. 35-36)

Quando reivindica, junto ao companheiro, alteração da dinâmica sexual, a fim de também usufruir dos prazeres amorosos, Lilith argumenta que os dois seriam iguais, por terem sido originados do mesmo barro. Adão, no entanto, não atende às solicitações da esposa que, enfurecida, abandona o marido no Paraíso, pois prefere viver sozinha a ser subjugada. Por tudo isso, Lilith passou a representar o arquétipo da mulher insubmissa, que se rebela perante a dominação masculina e, por isso mesmo, representa perigo às estruturas patriarcais.

A esse último, unimos um mito fundamental para o Cristianismo: a criação do mundo, do Gênesis bíblico. Neste mito, após criar o mundo e tudo o que nele habita, Deus teria criado o homem. Percebendo, porém, que o homem se sentia só, Deus o fez cair em sono profundo e retirou uma de suas costelas, de onde criou uma mulher, para ser a adjutora do marido. Eva, porém, cedendo à tentação da serpente, desobedece ao princípio divino e come do fruto da árvore do conhecimento e ainda o oferece a Adão, que aceita a oferta. Ambos acabam, então, apartados da presença divina e, conseqüentemente, expulsos do Paraíso. A respeito desse mito, Martha Robles (2019) nos conta que

A uma herança ancestral de mulheres batalhadoras, sensuais e de sugestiva fecundidade, que antecipava na mitologia remota uma esperança libertadora, a tradição religiosa de nossa era agregou - e reforçou - a personalidade

culpada de uma Eva que, em sua irreflexão, é levada pelo diabo a pecar. Uma Eva que, ao comer do fruto da árvore da sabedoria seduz Adão e desencadeia o processo que culmina com a expulsão do casal do Paraíso, marcando o princípio de uma condição caracterizada pela dor, pelo trabalho e pela morte para toda a humanidade.

A dor, esse castigo que aflige a consciência humana desde que a Deusa deixa de ser deusa para se converter em filha e esposa de Adão, prossegue com a sensação de vergonha que sofrem os dois por se haverem apartado de Deus e provocado a queda em consequência de seu descobrimento de *eros*, ou seja, de seu desejo de governar a própria sexualidade. A mulher, desde então, arrasta consigo o tríplice preconceito de haver cedido ao chamado do diabo; de se atrever a incitar ao pecado não a qualquer homem, porém o mais inocente e puro de todos - àquele que, havendo resistido ao poder da serpente maligna, é seduzido, por sua própria inclinação, a sucumbir ante a imagem perfeita de seu Criador -; e, finalmente, de ser culpada pela perda do Paraíso. (ROBLES, 2019, p. 39)

Pela leitura do trecho acima, é perceptível que esses mitos registram um perfil comum às mulheres: independente do comportamento de insubordinação (Lilith) ou de submissão (Eva), a figura feminina é sempre considerada a responsável pelos infortúnios que assolam a humanidade e, por isso, precisa ser orientada, vigiada e controlada. Sobre essa questão, Martha Robles (2019) ainda acrescenta:

A ideia de uma mulher boa e outra má, encarnadas por Eva e Lilith, permaneceu até nossos dias, embora recaia também sobre Eva a maldição atribuída a seu pecado de orgulho. E é esse orgulho que congrega todas as superstições vinculadas à sedução feminina e que, através dos mitos, se manifesta a partir do simples desejo de igualdade até os encantamentos da feiticeira que persuade a vontade dos homens por meio de procedimentos ilícitos. (ROBLES, 2019, p. 37)

Uma outra figura arquetípica muitíssimo recorrente da representação feminina que habita o imaginário coletivo, desde os mais remotos tempos, presente em lendas, mitos, religiões, narrativas populares e até nos textos literários é a da donzela guerreira. Em seu livro *A donzela guerreira, um estudo de gênero*, Walnice Nogueira Galvão (1998) nos apresenta o perfil dessa personagem:

Ei-la que ressurge a nosso lado em carne e osso, qual Mulan, a chinesa do século V, indo à guerra contra os tártaros para substituir o velho pai carente de filho [...]

Invoque-se Santa Joana D'Arc, Palas Atenas, Parvati ou Iansã, a que roubou o raio de dentro da boca de Xangô tornando-se senhora das tempestades e das mulheres de cabeça forte, a padroeira de todas elas nunca falta em qualquer panteão.

Essa personagem frequenta a literatura, as civilizações, as culturas, as épocas, a História, a mitologia. Filha de pai sem concurso de mãe, seu destino é assexuado, não pode ter amante nem filho. Interrompe a cadeia das gerações, como se fosse um desvio do tronco central e a natureza a abandonasse por inviabilidade. Sua potência vital é voltada para trás, para o

pai: enquanto ela for só do pai, não tomará outro homem. Mulher maior, de um lado, acima da determinação anatômica; menor, de outro, mutilada nos múltiplos papéis que natureza e sociedade lhe oferecem.

Os traços básicos da personagem montam sempre uma mesma configuração, privilegiadora de algumas áreas da personalidade. Filha única ou mais velha, raramente a mais nova, de pai sem filhos homens, corta os cabelos, enverga trajes masculinos, abdica das fraquezas femininas – faceirice, esquivança, medo -, aperta os seios e as ancas, trata seus ferimentos em segredo assim como se banha escondida. Costuma ser descoberta quando, ferida, o corpo, é desvendado; e guerreira; e morre.

Entretanto, a imolação da personagem está associada a sua atuação na vida pública. Destina-se à morte, real ou simbólica; mas, ao irromper da esfera privada de atuação, ganha outras dimensões, crescendo cada vez mais até atingir a grandeza e provocar um terremoto em nossa estreita conformidade. (GALVÃO, 1998, p. 08-09)

Dessa forma, a mulher recorre à imitação do homem, para adentrar nesse mundo considerado masculino: a donzela guerreira busca, o máximo possível, aproximar-se da figura masculina, por isso, veste-se como homem, corta o cabelo, despe-se de sua feminilidade, pois “só há aquisição do poder pela imitação do masculino” (BATISTA, 2006, p. 42).

Beauvoir (2016-b) elenca ainda uma série de papéis delegados à mulher no cânone literário. Nesses papéis, a mulher é representada como a musa, fonte de inspiração, objeto de conquista ou de disputa; ser/objeto cobiçado, possuidora de sortilégios capazes de seduzir qualquer homem; a mulher como “objetivo” do herói, a qual deverá ser protegida ou resgatada. Scott comenta que a dominação masculina é vista “como um efeito do desejo dos homens de transcender a sua alienação dos meios de produção da espécie, [onde] o princípio da continuidade de geração restitui a primazia da paternidade e obscurece o labor real e a realidade social do trabalho das mulheres no parto” (SCOTT, 1996, p. 04).

Durante a Idade Média, no entanto, surgiram produções literárias que iam de encontro à supremacia masculina na sociedade. No Trovadorismo, surgiram as cantigas de amor, poemas cantados por trovadores, para a aristocracia da época, a partir dos quais surgiu a ideia do “amor cortês”:

O amor não é a experiência vivida [...]. É, sobretudo, a experiência de amar sem ser correspondido, de sonhar, situando a amada como objeto inacessível. E quanto mais inatingível se torna a figura feminina, mais ela se torna símbolo de perfeição e pureza [...] A esse ideal de pureza corresponde o tipo físico e comportamental da mulher delicada, de cabelos claros, de riso sutil, de gestos refinados e dignos. Um ideal de mulher da corte, diferente da trabalhadora rural. (ABDALA JÚNIOR, 2007, p. 26)

Para Octávio Paz (1994), o aparecimento do amor cortês é influenciado pelo platonismo e pela Espanha mulçumana, onde os emires e os grandes senhores se declaravam servidores e escravos de suas amadas: “os poetas provençais adotam o costume árabe, invertem a relação tradicional dos sexos, chamam a dama de sua senhora e se confessam seus servos” (PAZ, 1994, p. 74). Assim ficam invertidas as imagens do homem e da mulher consagradas pela tradição. O tratamento masculinizado dirigido à mulher, “mia senhor”, destacava a alteração da hierarquia dos sexos: “a mulher ocupava a posição superior e o amante a do vassalo. O amor é subversivo” (PAZ, 1994, p. 74).

O amor cortês concedia às damas o senhorio mais apreciado: o de seu corpo e sua alma. A ascensão da mulher foi uma revolução não só na ordem ideal das relações amorosas entre os sexos, mas na ordem social. É claro que o amor cortês não conferia, às mulheres, direitos sociais ou políticos; não era uma reforma jurídica: era uma mudança na visão do mundo. Ao transformar a ordem hierárquica tradicional, tendia a equilibrar a inferioridade social da mulher com sua superioridade no domínio do amor. Nesse sentido, pode-se afirmar que este foi um passo em direção à igualdade dos gêneros (Cf. PAZ, 1994, p. 86). José Carlos Leal (2004), entretanto, aponta para o sentido oposto; conforme ele nos alerta, o tratamento destinado às mulheres, nos textos literários medievais, estava bem distante da realidade vivida à época:

Quem lê os romances de cavalaria ou se delicia com o lirismo das canções de amor pode pensar que a situação da mulher na sociedade feudal seria um hiato na história da discriminação feminina. Se, entretanto, o nosso leitor hipotético abandonar os textos literários e compulsar os documentos históricos existentes, descobrirá com grande facilidade que existem diferenças marcantes entre o modelo literário de tratar a mulher e a maneira pela qual ela era tratada na realidade. (LEAL, 2004, p. 115)

No século XVII, período marcado pela decadência do racionalismo clássico, Charles Perrault elabora um trabalho de compilação de relatos populares, criando assim, o primeiro núcleo da literatura ocidental (Cf. COELHO, 1998). Sua intenção foi a de produzir uma arte moralizante, por meio de uma literatura pedagógica. Nessas histórias, é constante a presença da personagem feminina fragilizada, dependente da força masculina para sua salvação. Edilene Ribeiro Batista (2006) corrobora essa perspectiva quando afirma que “as questões de subordinação da mulher ao homem, conforme a ideologia patriarcal, podem ser vislumbradas nos contos de fadas. Eles primarão por traçar estereótipos que reforçam não só a submissão feminina, mas

também o padrão de beleza ideal” (BATISTA, 2006, p. 57). A respeito do ideal de beleza feminino apregoado pelos contos de fadas, que ainda permanecem como padrão até os dias atuais, Alice Walker (1996) afirma ainda que

os contos de fadas tradicionais são retirados de muitas fontes, inclusive de mitologias remotas, religiões pagãs, alegorias políticas, moralidades e histórias orientais. Muitos desses contos permearam séculos de cultura patriarcal e mostram pouco respeito pelas mulheres, exceto as jovens e lindas “princesas”. A função feminina usual nessas histórias é ser decorativa. Moças sem beleza são também automaticamente destituídas de virtudes, felicidade, sorte ou amor. [...] A mensagem que essas histórias passam às moças é clara: sua aparência é seu único bem. Qualquer outra coisa que você possa ser ou fazer não conta. A feiura feminina é um crime que merece a pena de morte. (WALKER, *apud* CAMPELLO, 2001, p. 09)

Assim, os contos de fadas contribuíram para a perpetuação do estereótipo da fragilidade feminina à medida em que, além de derivarem-se de diversas fontes, eles remetem a tempo e lugares míticos que podem corresponder tanto a épocas e locais distantes como ao aqui e agora:

[O] conto se passa num mundo do imaginário e [...] as personagens e os eventos que nele se desenrolam pertencem a um universo que é o domínio do Inconsciente. É um “outro mundo”, que contrasta com o da vida e das pessoas comuns. Assim, se estabelece espontaneamente um movimento de vai-e-vem entre o Consciente e o Inconsciente. (FRANZ, 1995, p. 20)

Edilene Ribeiro Batista (2006) alerta ainda para o fato de que, nesse movimento de vai-e-vem entre Consciente e Inconsciente, muitos dos princípios são firmados no inconsciente coletivo e acabam, paulatinamente, sendo solidificados e perpetuados pelas gerações seguintes; como os princípios da fragilidade e da beleza femininas, por exemplo, registrado pelos contos de fadas.

Os séculos seguintes não trouxeram grandes alterações dos paradigmas sociais nas questões de gênero e a cultura patriarcal acabou estabelecendo-se como hegemônica. Vários elementos contribuíram para essa afirmação do patriarcado; desde estudos “científicos” que comprovavam a superioridade masculina, até as imposições religiosas – mas vale ressaltar que, evidentemente, nesse período, tanto ciência como religião eram feitas, essencialmente, por homens. Sobre essa questão, Edilene Batista (2006) ressalta que

Do fim do século XIV até meados do século XVIII, a repressão do feminino será instaurada em toda a Europa no período que será conhecido como “caça às bruxas”. Por esta época, a grande maioria dos que praticavam os cuidados

de saúde eram mulheres. Elas eram as parteiras, curandeiras, médicas, farmacêuticas e cirurgiãs de seu tempo. Manipulavam as ervas; dominavam a química das plantas; tinham conhecimento do parto, do aborto e passavam essa ciência de geração para geração. Foram exterminadas porque subvertiam e desafiavam uma corporação masculina nascente – os médicos, e fugiam ao controle da Igreja. Foi assim que cirurgiãs e curadoras tradicionais foram perseguidas e o que restava do saber feminino foi sendo sufocado diante do saber científico masculino. (BATISTA, 2006, p. 55)

Mais recentemente, no século XIX, delimitou-se, de forma mais substancial, a divisão do espaço político e, conseqüentemente do espaço social, delegado aos gêneros. De acordo com Michelle Perrot (1992), August Comte reforça os estereótipos afirmando que “o homem tem sua vida real e substancial no Estado, na ciência ou em qualquer outra atividade do mesmo tipo”, e as mulheres deveriam ocupar-se do espaço familiar devido à sua “inaptidão radical do sexo feminino para o governo, mesmo da simples família” (COMTE, *apud* PERROT, 1992, p. 178).

Sob essas circunstâncias, às mulheres caberia apenas a instituição familiar, ainda dominada pelos homens, que lhe garantiam o sustento, oferecendo a elas um “companheiro” durante toda a vida e um lar, o que, por sua vez, representava, à época, proteção frente aos desafios da vida. Assim, as mulheres passavam a viver apenas para seus maridos e filhos, ocupando-se simplesmente das trivialidades cotidianas.

Durante esse período histórico-social, surgiu a estética literária que ficou conhecida como Romantismo. Caracteristicamente, o Romantismo foi a vertente estética da literatura que mais acreditou na força do amor, no poder curativo do encontro de duas almas apaixonadas e na possibilidade de recuperar, por meio desse sentimento, a totalidade perdida. Essa estética expressava um forte desejo de romper com a normatividade e com os excessos de racionalismo. Além disso, buscava valorizar a subjetividade, a liberdade - e, sobretudo, a paixão e a emoção.

No entanto, há teorias que afirmam que o amor romântico foi um enredo engendrado pelos homens contra as mulheres, para encher suas cabeças com sonhos impossíveis. Para o sociólogo britânico Anthony Giddens (1993), tal opinião não explica o fato de as mulheres adorarem esse tipo de literatura e devorarem-na com avidez. Ele alerta para o fato de que, naquela época, o poder patriarcal no meio doméstico entrava em franco declínio e o seu controle começou a passar para as mãos das mulheres. Em outras palavras, o centro da família deslocava-se da autoridade patriarcal para a afeição maternal. De acordo com o sociólogo, a fusão dos ideais do amor romântico somados aos da maternidade acabou permitindo às

mulheres o desenvolvimento de novos domínios de intimidade. Os conceitos sobre o amor romântico estavam claramente associados à subordinação da mulher ao lar e ao seu relativo isolamento do mundo exterior. Mas o desenvolvimento de tais ideias foi também a expressão do poder das mulheres, uma asserção contraditória da autonomia diante da privação (GIDDENS, 1993).

O sociólogo destaca ainda que, diferentemente do que ocorre nas histórias românticas medievais, em que a heroína costuma ser geralmente passiva, no Romantismo moderno, muitas personagens femininas são independentes e corajosas. Inclusive, é a heroína quem constrói ativamente o seu amor: “A heroína amansa, suaviza e modifica a masculinidade supostamente intratável do seu objeto amado, possibilitando que a afeição mútua se transforme na principal diretriz de suas vidas juntos” (GIDDENS, 1993, p. 57).

Ao longo do tempo, a mudança no perfil literário feminino ocorreu não apenas no interior da obra, mas também no público leitor também. O surgimento da imprensa e o fortalecimento da escola conferiram à mulher a condição de sujeito diferenciado, marcado pela identidade de gênero. Marisa Lajolo e Regina Zilberman (1996) registram a presença da leitora e a preocupação com ela enquanto público já a partir do século XVII, na Europa.

Nessa época de ascensão de uma nova camada social, a burguesia, os homens perceberam que para garantir essa classe no poder era preciso consolidar também as noções de lar e família, e preparar a mulher para assumir novas funções domésticas, especialmente a educação das crianças. Assim, com vistas a educá-la para esse novo papel, a mulher começou a ter acesso à leitura. O que implicou, paralelamente, à discussão sobre que tipo de literatura deveria ser reservada a ela, a fim de evitar que fizesse um mau uso dessa arte, como explica Jonathan Culler (1999, p. 45), ao afirmar que “a literatura representa, [...] de uma maneira potencialmente intensa e tocante, o arco estreito de opções historicamente oferecidas a mulheres e, ao tornar isso visível, levanta a possibilidade de não se aceitar isso sem discussão”.

No Brasil, durante o século XIX, não só a mulher começa a ler, como surgem personagens femininas letradas na literatura nacional. Algumas não se reduzem a ler apenas os autores mais amenos, mas têm leituras eruditas, como é o caso de Aurélia Camargo, do romance *Senhora* (ALENCAR, 2000), que preferia os clássicos aos românticos e lia Shakespeare. Ela era também capaz de discutir em pé de igualdade com os homens da mais alta classe social. E é essa literatura do século XIX, como

observam Lajolo e Zilberman, que “começa a esboçar uma utopia para as mulheres brasileiras do século XIX: desafiar o universo masculino” (LAJOLO & ZILBERMAN, 1996, p. 225).

Muitas personagens da literatura brasileira “desafiam seus parceiros e impõem sua vontade soberana, alargando com isso, as fronteiras da representação” (LAJOLO & ZILBERMAN, 1996, p. 257). A personagem Aurélia Camargo, de José de Alencar (2000), é especial nesse sentido: ela foi capaz de comprar o marido, Fernando Seixas, e submetê-lo aos seus caprichos, até que o conseguisse dobrar e fazê-lo não só confessar o amor dele por ela, como redimir-se de toda a conduta interesseira e imoral em que incorreu no passado:

Representamos uma comédia, na qual ambos desempenhamos o nosso papel com perícia consumada. Podemos ter este orgulho, que os melhores atores não nos excederiam. Mas é tempo de pôr termo a esta cruel mistificação, com que estamos escarnecendo mutuamente, senhor. Entremos na realidade por mais triste que ela seja; e resigne-se cada um ao que é: eu, uma mulher traída; o senhor, um homem vendido. (ALENCAR, 2000, p. 79)

Faz-se importante registrar ainda que, conforme Rodrigo da Cunha Pereira (2001), o casamento, no século XIX, era considerado patrimônio da sociedade, arquitetado pelo patriarca (e, obviamente, o homem heterossexual). O desejo feminino não era levado em consideração pela família, somente as relações de poder.

Assim, por meio das leitoras de papel e tinta, os romancistas legitimam formas e regras vigentes, mas, simultaneamente, arriscam-se a romper com certos padrões ao oferecer ao destinatário – sobretudo quando pertence ao sexo feminino – um horizonte mais largo de experiência cultural e ética. (LAJOLO; ZILBERMAN, 1996, p. 256)

Esse risco existiu porque, durante um longo período de civilização patriarcal, a ordem e o poder foram representados como valores masculinos, enquanto a sensualidade e a natureza caracterizaram-se como símbolos femininos. Desse modo, mulheres que rompiam as leis dominantes representavam tudo o que era rebelde, instintivo e indomável e, por isso, acabavam sendo punidas. Foi o que aconteceu, por exemplo, no romance *Lucíola* (ALENCAR, 1997), quando Lúcia, após apaixonar-se por Paulo e dele engravidar, assume uma vida “respeitável”, mas, mesmo assim, é punida (pela vida, pelo Cosmos, por Deus?) com a morte, devido ao seu passado de

prostituição. Salete Rosa Pezzi dos Santos (2010-a) corrobora essa questão quando nos lembra de que a

virgindade feminina, cuja perda poderia legitimar a anulação do casamento, constituía-se o “selo de qualidade” da mulher, o qual ela deveria proteger incondicionalmente, restando-lhe a sujeição a um discurso normatizador, que ditava padrões ideais de comportamento, cujos porta-vozes – moralistas, pregadores, confessores – incumbiam-se de propagar. (SANTOS, 2010-a, p. 152)

Vejamos o seguinte trecho da obra que melhor esclarece essa ideia:

Lúcia, sempre meiga e terna para mim, não podia já esconder a frieza com que recebia o gozo que outrora era a primavera a provocar. Quando as minhas instâncias redobravam, ela, que a princípio se expandia entre o rubor, sorria constrangida como uma escrava submissa ao aceno do senhor. Eu assistia em silêncio a essa transformação. Algumas vezes tentava ainda soprar naquelas cinzas para ver se ateava uma chama do intenso fogo que lavrara ali; mas esmorecia, porque já o frio me ia invadindo [...]. Contudo, ou por um doce hábito, ou por uma misteriosa influência do passado, preferia a frieza dessa mulher aos transportes de qualquer beleza; guardava-lhe sem sacrifício, como sem intenção, uma fidelidade exemplar. (ALENCAR, 1997, p. 152)

A morte de Lúcia pode ser compreendida também como uma espécie de autopunição da personagem. Conforme a teoria da emancipação da mulher de Elaine Showalter, esse processo estaria dividido em três etapas, a saber: a fase *feminina*, a *feminista* e a *fêmea* (SHOWALTER, *apud* ZOLIN, 2003). Lúcia, então, seria uma representante do momento *feminino* da emancipação, caracterizada pela imitação e internalização dos valores e padrões vigentes à época. A ex-cortesã, por comungar com a ideologia machista de então, e enxerga-se impura, indigna, imoral, não se permitiu viver feliz com o homem amado, e preferiu deixar-se levar pela morte. Muito desse “sentimento de culpa” demonstrado pela protagonista pode ser identificado como decorrente da concepção cristã, na qual a nossa sociedade patriarcal se fundamenta; pois,

Com o predomínio da palavra de Cristo no centro da religiosidade imperial (Roma), essa presença (voz feminina) seria deposta por um patriarcado tão vigoroso que, a partir dos séculos V e VI de nossa era e até a ascensão do feminismo contemporâneo. Apagou da história tanto a presença como a simbologia relacionada às mulheres.

No lugar de Ísis enigmáticas, de Afrodites ou Vênus sensuais, de uma Hera ciumenta e perseguidora do Zeus eternamente infiel, da Juno apaixonada, da Deméter fecunda ou da noturna Perséfone, o dogmatismo interpôs a Mãe de Deus Filho, esposa do Espírito Santo e filha tardia de São Joaquim e Santa Ana, como marco absoluto de graça e pureza perfeitas, ainda que tivesse experimentado em mistério sagrado elevado a dogma de fé a concepção, a

gravidez e o parto daquele que seria o Redentor de nossos pecados. (ROBLES, 2019, p. 297-298)

Faz-se ainda importante registrar que, dentro de um universo masculino, o ser feminino encontra-se representado, principalmente, pela voz masculina, seja do narrador-personagem ou do narrador-autor. A totalidade feminina é representada a partir do olhar masculino, tendo em vista que, durante longo tempo, o acesso ao conhecimento, até mesmo nos níveis mais elementares, foi negado às mulheres:

As restrições impostas à mulher não se limitaram e alcançaram os vários aspectos sociais. Por muito tempo seu acesso à educação fora negado, por entenderem não haver necessidade, diante de suas atribuições, de instruções que lhe concedessem o desenvolvimento intelectual, esse outras vezes também negado durante a história. O acesso à educação era prerrogativa masculina. Alguns, mais carregados da mancha preconceituosa do machismo, sugeriam, inclusive, que a mente feminina era “fraca” para tais atividades. (SOUSA, 2012, p. 125)

Mais adiante, já no século XX, no romance *Grande sertão: veredas* (ROSA, 1984), tomamos contato com Diadorim, ou melhor, Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins, mulher forte, decidida, a qual, travestida de homem, vive entre os jagunços com o intuito de vingar a morte do pai, Joca Ramiro. Desse modo, inscreve-se no Mito da Donzela Guerreira em seu aspecto tradicional. Embora aqui, haja um desvio do modelo feminino convencional, seu comportamento ainda atende aos princípios patriarcais, dado que,

segundo a ideologia patriarcal, durante séculos as mulheres foram caracterizadas como emocionais, imaginativas e intuitivas. Embora o mito da donzela guerreira apregoe uma outra faceta feminina, ele também mantém, entre outros, os princípios da castidade e da obediência. Afinal, é para defender o homem – seu pai, que a mulher parte para a guerra. Uma guerra que não é sua, que não foi criada por ela e que, por isso mesmo, não lhe interessa enquanto mulher. A mulher se anula e se torna guerreira para viver a guerra dos homens, a ideologia e os propósitos deles. Ao invés de assumir a força e o poder potencial que lhe é inerente, ela permite ao homem dirigir sua vida segundo seu propósito.

Considerando que o mito da donzela guerreira pressupõe que a guerreira segue os passos de seu progenitor, talvez seja por isso que a narrativa do mito, sob a perspectiva patriarcal, não se interesse por modificá-lo; pelo contrário, mantém-no inalterável. Afinal, permanecendo assim, a mulher, mesmo guerreira, continua a se subordinar à força e ao poder masculinos, defendendo-os. (BATISTA, 2006, p. 136-137)

Ainda no século XX, novas modificações sociais possibilitaram à mulher a conquista de espaços públicos, cuja utilização, outrora, lhe fora negado. Essa nova realidade permitiu que a mulher ocupasse cargos de destaque nos diversos setores

da sociedade, e isso a conduziu ao início do enfrentamento do mundo, enfrentamento esse, a partir do qual, a mulher buscou constituir-se como sujeito, e não mais objeto de sua própria história, arcando, inclusive, com as consequências que essa atitude acarretaria. A mulher começou, então, definitivamente, a sair de casa, do seio familiar; ela passou a atuar em esferas sociais que, até então, eram ocupadas exclusivamente por homens.

Embora não represente o foco central de nossa pesquisa, faz-se relevante, para este capítulo, refletirmos brevemente sobre a escrita literária feminina, tendo em vista que este registro escrito retrata, sob várias nuances, as relações de gênero que passam a ser representadas, sob essa nova perspectiva, no texto literário. Para tanto, passaremos a essa discussão no próximo tópico.

3.1.1 E a Mulher (se) Escreve

Entre as áreas do conhecimento, especificamente no campo das Letras, as mulheres escritoras conquistaram participação expressiva. A esse respeito, Rita Terezinha Schmidt (2000) discorre o seguinte:

A emergência do *outro* da cultura, ou seja, as mulheres narradoras silenciadas pelas práticas narrativas dominantes da cultura patriarcal, sinaliza um novo episteme narrativo em que novos saberes, para além de limites sagrados e seculares impostos pela tradição, atualizam um novo sujeito na reconceptualização de si e do mundo.
[...] Independentemente das limitações socioculturais de seu tempo e das diferenças de origem, classe, raça ou nacionalidade, as escritoras desse século têm desencadeado, em suas narrativas, uma série de reflexões e questionamentos sobre o modo como práticas sociais e discursivas colaboram na definição do sujeito mulher como elemento periférico à cultura. Nesse sentido, suas narrativas inscrevem atos de resistências. (SCHMIDT, 2000, p. 103-105)

Sobre o processo da criação literária feminina, Maria Consuelo Cunha Campos (1992) declara que, por meio da Crítica Feminista, foi possível questionar o cânone literário quanto às representações de gênero. Conforme a pesquisadora, a presença quase exclusiva de autores na composição desse cânone, além de ser efeito da disparidade social existente entre homens e mulheres, ainda corrobora a hierarquização dos gêneros:

A análise do estabelecimento do cânone pela crítica feminista revela o desprezo sistemático pela contribuição da mulher, marcado pela exclusão de escritoras em geral ou de determinadas escritoras; (...) A predominância do elemento masculino no cânone ocidental dá-se como resultado da assimetria social entre os dois sexos e como decorrência de uma ideologia sexista, enquanto propagadora do papel tradicional da mulher. Compete à crítica feminista equacionar alternativas para desfazer essa predominância, e, ao mesmo tempo, propor atitudes críticas ao cânone vigente. (CAMPOS, 1992, p. 115-116)

Outro fator que merece ser apontado são as dificuldades que foram criadas para que a mulher tivesse acesso ao espaço de publicação literária. Inserida em uma cultura patriarcal, buscar desvencilhar-se da figura do pai, ou da figura do marido, poderia gerar graves questionamentos a respeito da conduta, e até mesmo da qualidade dos escritos de qualquer escritora. Segundo registra Virgínia Woolf (2004), em *Um teto todo seu*,

Levar uma vida livre na Londres do século XVI teria significado para uma mulher que fosse poetisa ou dramaturga um colapso nervoso e um dilema que bem poderiam matá-la. Se sobrevivesse, o que quer que houvesse escrito teria sido distorcido e deformado, fruto de uma imaginação retorcida e mórbida. (...) Foi o resquício do sentimento de castidade que ditou o anonimato às mulheres até mesmo já no século XIX. Currel, George Eliot, George Sand, todas vítimas do conflito interno, como provam seus escritos, buscaram inutilmente esconder-se atrás de nomes de homens. (WOOLF, 2004, p. 57)

A produção literária feminina passou a servir, entre outras coisas, como espaço de denúncia e questionamento às limitações impostas às mulheres e, conseqüentemente, ao seu trabalho. A esse respeito, Constância Lima Duarte (2003) observa que

Em 1891, Emília Freitas reuniu suas poesias no volume intitulado *Canções do lar*. À guisa de introdução, publicou um curioso texto dirigido “Aos censores”, em que, ao invés dos frequentes pedidos de desculpas pela ‘incapacidade intelectual’, ou pela ‘mediocridade’ do texto, comumente encontrados nos livros de autoria feminina, a autora ‘suplica’ aos leitores ‘o devido respeito’ aos seus ‘quadros de família’, que chama ainda ‘fragmentos de minha alma’ e ‘partículas de minha triste vida’. Neste texto ela revela não apenas a preocupação com a censura implícita aos escritos femininos, mas também denuncia as limitações da vida das mulheres de seu tempo. Segundo o raciocínio de Emília Freitas, não era possível cobrar um desempenho literário excepcional de alguém que “tem vivido encerrada entre paredes de uma estreita habitação, longe da sociedade culta e de todo o movimento literário”. (DUARTE, 2003, p. 13-14)

Mesmo assim, superando preconceitos e imposições, a mulher conseguiu demarcar a própria voz no texto literário; a partir de então, ela passa a ser representada em todas as suas modulações, registrando, em seus textos, a perspectiva feminina sobre os grandes temas da humanidade:

Por esse viés, a escritura feminina possibilitou discussões e reflexões sobre a busca por uma identidade do ser mulher, retratando sua subjetividade em nível psíquico, simbólico e social. Woodward (2000) argumenta que, através dos significados produzidos pelas representações, é dado um sentido à experiência e àquilo que as pessoas são, já que tais sistemas simbólicos podem, inclusive, tornar possível o ser e o vir-a-ser. Hoje, a mulher problematiza o seu ponto de vista sobre os acontecimentos e, inserida em determinado contexto social, histórico, político e econômico, particulariza a sua compreensão, articulando-se ao fluxo do discurso. (ZINANI & SANTOS, 2010, p. 132)

A escrita literária de autoras mulheres fez-se de fundamental importância para o registro da voz feminina pois, conforme Edilene Ribeiro Batista (2006) destaca, o narrador assumirá grande importância na escrita masculina ou feminina. Segundo a autora, pela perspectiva do narrador, a figura feminina pode ser vista sob dois aspectos: como “objeto de criação literária masculina” nas narrativas dos homens, ou como “sujeito em uma construção literária feminina” nos textos narrados por mulheres.

Apesar de todo o contexto desfavorável à produção literária feminina, já no final do século XIX, o primeiro romance fantástico publicado no Brasil foi escrito por uma mulher, a cearense Emília Freitas. Publicado em 1899, o livro *A rainha do ignoto*, vítima de um mercado editorial machista, passou por um longo período de silenciamento, que só foi rompido em 1980, com sua segunda edição, após um processo de resgate por parte do professor Otacílio Colares, responsável por apontar o pioneirismo do texto. Aqui, Emília Freitas concilia o regionalismo e o fantástico com grande desenvoltura. Sobre essa temática, Constância Lima Duarte evidencia que “Emília Freitas consegue com habilidade acomodar o fantástico num plano de regionalidade, e faz em seu romance ora uma incursão pelo imaginário, do palpável ao mais surpreendente e inverossímil, ora descreve com detalhes a vida sertaneja, com suas festas, costumes, crendices.”. (DUARTE, 2003, p. 17)

Na obra, Emília Freitas nos apresenta a Diana, a rainha do ignoto, líder de uma sociedade secreta, formada apenas por mulheres; ela e seu exército de amazonas, saiam navegando os mares brasileiros, em uma missão de resgate de mulheres vitimadas pelo abandono, pela violência, ou pela depressão.

As mulheres acolhidas por Diana, passam a atuar como “paladinas”, exercendo, cada uma, a função mais próxima às suas aptidões pessoais:

– Oh! Probo, que coisa esquisita! Entre as passageiras do Tufão não existe um homem! Comuniquei minha admiração a uma criada, que pelo que parece também é nova aqui, e ela me disse que nem só as passageiras são mulheres, como toda a tripulação!

(...)

– Vi muitos rostos femininos de diversos graus de beleza em corpos robustos metidos em trajos próprios para o serviço da embarcação, outros elegantes, uniformizados segundo o lugar que ocupavam junto à rainha ou naquela sociedade impenetrável! (FREITAS, 2003, p. 156-158)

Essa mulher extraordinária acaba despertando a curiosidade do doutor Edmundo, mediano bacharel em direito, que “sentindo fastio e aborrecimento das grandes cidades” (FREITAS, 2003, p. 40), resolveu repousar a mente visitando o interior do Ceará:

O Doutor Edmundo teria vinte e quatro, a vinte e cinco anos. Seu pai fora um rico negociante da Fortaleza; foi nessa bela cidade do norte que ele passou os seus primeiros anos, onde fez os preparatórios, e donde mandaram-no para a Academia de Direito do Recife. Ali fez ele sempre um dos mais brilhantes papéis, apesar de não ser gênio nem um talento de primeira plana. Mas, bem apessoado e único herdeiro de uma boa fortuna, era o eldorado das moças, e até dos próprios pais.

(...)

Por esse tempo perdeu o pai. Já não tinha mãe, portanto recolheu a herança que lhe competia e foi viajar.

Dois anos depois voltou ao Rio de Janeiro quase pobre. (FREITAS, 2003, p. 39-40)

A curiosidade e a admiração de Edmundo chegam ao ponto dele, disfarçado nas vestes de Odete, uma das paladinas da rainha do Ignoto, infiltra-se no exército feminino de Diana, e, de maneira discreta, acompanhá-la, durante meses, em suas aventuras pelo Brasil:

– Acrescentando uma máscara; deu-lhe na fantasia ser cavaleiro de São João de Malta, irmão hospitaleiro de Jerusalém e por fim templário. O senhor, que deseja observar os trabalhos dessa maçonaria de mulheres, finge-se de Odete, vê com os seus olhos, está acabado.

– Não há outro meio menos incômodo, mais difícil de ser descoberto?

– Ora essa! Pensa o senhor que a Rainha do Ignoto é aí qualquer Joana ou qualquer Teresa! Se tem gosto em saber a verdade, não hesite em aceitar o único meio que o caso lhe fornece. (FREITAS, 2003, p. 175)

Ao longo das viagens, o clandestino compreende que, além de uma admirável beleza, a protagonista de *A rainha do ignoto* é uma mulher bondosa, capaz de

manifestar impressionante sororidade diante do sofrimento de outras mulheres; e ainda é a detentora de um vasto conhecimento sobre as mais diversas áreas de atividades humanas, capaz de causar espanto em qualquer um:

– O que mais admira, senhor Edmundo, é ela entender de todas as indústrias, de todas as artes, de todas as ciências e letras, e até ser uma utopia de governo! Só vendo se pode fazer uma ideia... é incansável! Todos os momentos de sua vida são aproveitados numa atividade célere! (FREITAS, 2003, p. 180)

Dessa forma, ainda no final do século XIX, Emília Freitas apresenta-nos uma protagonista forte, independente “Sou filha da natureza, noiva do infinito!” (FREITAS, 2003, p. 140), que rompe os paradigmas patriarcais ao desenvolver uma sociedade completamente independente da figura masculina, com mulheres atuando, plenamente, nas mais diversas funções e cargos. A esse respeito, Constância Lima Duarte ainda destaca:

A criação de uma sociedade formada apenas de mulheres, que dominam a natureza, a técnica e a ciência, que ocupam cargos e funções com invulgar competência - tais como de general, comandante, maestra, cientista, médica ou advogada - não sugere uma comunidade utópica, regida por leis femininas, feminista *avant la lettre*, que quer se diferenciar principalmente da realidade patriarcal, a grande responsável pela opressão das mulheres? E a Ilha do Ignoto, representação por excelência de um espaço idealizado e escondido dos olhares, onde apenas mulheres reinavam, não pode ser lido como o não-lugar, ou como o único espaço possível para a realização feminina? Em outras palavras: como uma tentativa da autora para a superação da *doxa* patriarcal? Aliás, não apenas na ilha, mas também na gruta e na mata, onde a rainha e suas paladinhas circulam, imperam a liberdade e a criatividade feminina. (DUARTE, 2003, p. 19-20)

Outra autora cearense que representa bem o perfil feminino estruturado a partir da escrita feminina é Rachel de Queiroz. Além do gênero feminino, sua produção literária destaca também o sertão, seus costumes, e os aspectos da vida cotidiana; sua escrita propõe uma busca pela identidade feminina a partir da percepção das mulheres que pretendem se autodescobrir. Dina Maria Martins Ferreira justifica a utilização desse recurso quando afirma que “o discurso da/sobre a mulher da pós-modernidade mediatiza ângulos em construto de seu perfil identitário, pois movimentos de circularidade e de desempenho sociais não se estabelecem pela fixidez de premissas de natureza holística” (FERREIRA, 2009, p. 16). Sobre esse assunto, Edilene Ribeiro Batista esclarece que “a escritura de Rachel de Queiroz bem pode representar a tentativa de um corte em relação às ideias hegemônicas

patriarcais sobre a fragilidade feminina, problematizando os papéis sociais impostos à mulher” (BATISTA, 2006, p. 141).

Entre suas personagens femininas, destacamos Maria Moura; mulher emancipada, cuja identidade é construída entre o masculino e o feminino. Ela é a protagonista e a narradora do texto. Dessa forma, apresenta-se, na obra, um ponto de vista feminino que pretende constituir uma identidade de mulher sujeito, que pensa, que tem voz e que, acima de tudo, decide a própria vida:

Maria Moura é a síntese das protagonistas de Rachel que se fundem numa identidade inacabada, em contínua construção, que a autora compõe sob a perspectiva do pertencimento, é de dentro que ela fala da sertaneja, e assim, a autora critica e ironiza as convenções sociais que oprimem a mulher. (SOUSA, 2012, p. 212)

Na narrativa de Rachel de Queiroz (QUEIROZ, 1992), os traumas sofridos por Maria Moura desconstruíram os conceitos estabelecidos, até então, pela protagonista, sobre as relações de gênero. Ela pretende construir uma nova relação, na qual não precise mais submeter-se aos princípios e às conseqüentes obrigações de uma sociedade patriarcal:

A minha ideia era ir levando os cabras a se acostumarem na luta, porque da luta é que ia sair o nosso pão de cada dia. Tinha muito com quem se brigar nesse mundo afora - porque eu já estava convencida de que, nesta vida, quem não briga pelo que quer, se acaba.
Eu queria ter força. Eu queria ter fama. Eu queria me vingar. Eu queria que muita gente soubesse quem era Maria Moura. Sentia que, dentro da mulher que eu era hoje, não havia mais lugar para a menina sem maldade, que só fazia o que a mãe mandasse, o que o pai permitisse. (QUEIROZ, 1992, p. 177)

Maria Moura não se identifica com a mulher do século XIX, ela deseja superar o desafio de ir além do espaço privado do lar. A esse respeito, Edilene Ribeiro Batista destaca que

Ao construir uma personagem como Maria Moura, Rachel de Queiroz modifica a função primordial da mulher na sociedade patriarcal – ser mãe. Na verdade, Maria Moura está muito mais afeita às questões da propriedade que da maternidade, mesmo quando demonstra carinho por Xandó, seu afilhado. Maria Moura busca o “ter”, talvez porque soubesse que um dos principais fatores que possibilitam a emancipação é a segurança financeira. Assim é que ela se lança na busca do interesse do pai (que também é o seu) – a Serra dos Padres. Tal é o vínculo entre poder e propriedade que Maria Moura só adquire nome próprio depois que se torna proprietária. Até que isso aconteça,

ela será vista como “sinhazinha” – a representação da moça de “boa família”, dependente dos pais.

Na busca pelo poder, a instituição do matrimônio será renegada por Maria Moura, pois além dela não precisar da proteção que o casamento representa para as mulheres, ele também não coaduna com os interesses da protagonista. Embora exercitando intensamente sua sexualidade, Maria Moura não desejava se casar. Isso porque, para ela, o casamento significava também abandonar tudo o que havia sido conquistado por ela, pois teria que se submeter às vontades do marido e a Moura não era mulher que se deixasse mandar. Sabia que dificilmente alguém a aceitaria naquelas circunstâncias em que vivia – mulher vestida de homem, com poder nas mãos. (BATISTA, 2006, p. 167)

Com Maria Moura, Rachel de Queiroz desconstrói dois dos princípios fundamentais que o patriarcado busca impor à mulher: o casamento e a maternidade. Ela representa a mulher que busca construir sua própria identidade, que está além dos papéis domésticos impostos pela tradição; representa a ruptura com a ideologia que vê a mulher como o “sexo frágil”:

- Não; depois eu já sabia ler e Mãe me botou na escola; queria que eu aprendesse reza e bordado. Eu até gostava, principalmente da viagem a cavalo, toda manhã, do Limoeiro à vila. João Rufo que me levava.
- Não vejo você bordando.
- Nem eu me vejo. Foi tudo trabalho perdido.
- E daí?
- Daí, Pai achou que já chegava de escola, que eu já sabia o bastante para me casar.
- Mas você não se casou! (QUEIROZ, 1992, p. 357)

Para cumprir sua metamorfose, de sinhazinha à “Dona Moura”, a personagem toma para si atributos considerados, até então, masculinos: ela usa calças, em vez de vestidos, ela corta os longos cabelos e busca se distanciar das sentimentalidades consideradas femininas. Dina Maria Martins Ferreira (2009), entretanto, sugere que a apropriação, pela mulher, de atributos masculinos, para viabilizar sua atuação nos espaços públicos, pode revelar ainda uma valorização do homem, em detrimento à mulher: “deixa-se em aberto se essa então hibridização não estaria ainda contida no par masculino/feminino, já que essa mulher para atuar na sociedade soma o masculino ao seu feminino – ainda uma posição falocrática”. (FERREIRA, 2009, p. 118)

Ainda a respeito dessa dicotomia masculino X feminino, Edilene Ribeiro Batista nos apresenta ao conceito de “donzela guerreira híbrida”, para o qual, ela elegerá como modelo, a Moura de Rachel de Queiroz. De acordo com essa concepção, a donzela guerreira híbrida guarda características do mito original (já citado nesta tese

anteriormente), mas modifica-se em outros aspectos, com o intuito de adaptar-se ao tempo no qual se insere. Segundo a pesquisadora,

Dentre seus questionamentos, estará a questão da submissão da mulher ao homem e à procriação. Das personagens femininas criadas por Rachel de Queiroz, talvez Maria Moura seja a que melhor retrate essas constatações. Por isso, sob a forma híbrida, pois que ainda mantendo características do mito inicial, apresenta outras tantas tendências não previstas no mito original da donzela guerreira.

(...)

Entenda-se por **híbrido**, o mito modificado em alguns de seus aspectos no intuito de revigorá-lo e aproximá-lo da realidade do tempo presente (grifos da autora). (BATISTA, 2006, p. 147-148)

Maria Moura guarda, do mito original, o estilo masculinizado (roupas e cabelo), o apego à lei do pai, pois, embora tenha sido criada pela mãe, ela guarda lembranças, carinho e respeito pela figura paterna e, por isso mesmo, partirá em busca de uma propriedade, por ele deixada de herança, na Serra dos Padres. Nessa busca, ela deixará no passado a sinhazinha do Limoeiro, e tornar-se-á a “Dona Moura”, proprietária da Casa Forte e líder de um bando de cangaceiros. Aqui, inicia-se o processo de hibridação do mito original: embora vestida como homem, Maria Moura nunca precisou disfarçar-se de um para ser respeitada por seus homens, uma vez que sempre soube impor-se por meio da luta. Outra modificação importante do mito é que, enquanto a donzela guerreira tradicional porta-se de modo assexuado, sem possuir amantes, ou filhos, Maria Moura aceita sua sexualidade, exercendo-a de acordo com os seus desejos e, principalmente, livre dos paradigmas tradicionais impostos pelo casamento. Sobre o processo de transformação da protagonista, ao longo na narrativa, Edilene Ribeiro Batista (2006) ressalta que

Maria Moura representa, simbolicamente, a mulher em busca de sua identidade; a mulher que não mais se satisfaz com os papéis domésticos impostos pela tradição. Nesse sentido, Rachel de Queiroz transgride a ideologia dominante onde as personagens femininas reduplicam o estereótipo patriarcal da mulher dependente do homem. Sua personagem Maria Moura questiona e desmantela uma ideologia patriarcal onde a mulher é vista como sexo mais frágil. (BATISTA, 2006, p. 146-147)

Ainda no século XX, outro grande nome de destaque no cenário literário nacional é Helena Parente Cunha. Em seu livro *Mulher no espelho* (1985), fazendo uso do recurso confessional, a autora cria uma personagem feminina dividida entre duas identidades: a real, passiva e a do espelho, revoltosa: “Desde já, se estabeleça

a separação. Ela é ela. Eu sou eu. Ela tem seus problemas. Eu tenho os meus. Se existo na imaginação dela, não foi ela que me criou. Fui eu mesma que me fiz. Depois a inventei.” (CUNHA, 1985, p. 08). Essa mulher, diante do espelho, está em constante reflexão sobre si mesma e sobre o seu estar no mundo: “A mulher que me escreve, ao brandir não às esporas, supõe haver descoberto o sentido da liberdade. Ela se acha tão presa quanto eu. Ser livre por necessidade de subverter um padrão, é o mesmo que se escravizar. Ela é escrava da liberdade. Minha submissão me liberta.” (CUNHA, 1985, p. 17)

A narrativa se desenrola por meio do confronto entre essas duas alteridades, trocando de posições, gradativamente, até atingir a mudança completa, sugerida pela quebra do espelho, ao final da narrativa, metaforizando, assim, o encontro da própria identidade; porém, ainda fragmentada, como sugerem os estilhaços do espelho. Conforme esclarece Maria Helena Mendonça (1991), “o espelho projeta e reduplica imagens contrárias e contraditórias: uma mulher extremamente reprimida e outra excessivamente liberal; esta última existindo na imaginação da primeira, representando tudo aquilo que ela gostaria de fazer ou de ter feito” (MENDONÇA, 1991, p. 25).

No livro de Helena Parente Cunha, a descoberta da própria sexualidade constitui-se como uma das formas de questionar as relações de poder estabelecida entre os gêneros dentro da sociedade patriarcal. Sabendo-se que a repressão da sexualidade feminina sempre foi uma das ferramentas de controle utilizada pelo patriarcado, uma mulher sexualmente livre – como é a mulher do espelho, o duplo da protagonista – simboliza uma ruptura com esse padrão tradicional de representação feminina:

Gosto de vestir um dos meus vestidos proibidos, interditados por meu marido como indecentes. Sorrio cúmplice de mim mesma. Abaixo mais o decote. Cores em gritos, maquiagem especial. Nos olhos, muita sombra, muito rímel. Os cílios postiços. O cabelo despenteado caindo em cima da testa. Abaixo ainda mais o decote. Quem é a mulher provocante no espelho? Não sou eu. Parece-se com ela, a mulher que me escreve. Continuo a dançar, no meu vestido vermelho, muito justo, muito decotado, aberto na perna, mal reconheço a imagem que me salta do espelho. É ela? Sou eu? Qual a verdadeira? (CUNHA, 1985, p. 37)

Configura-se ainda, nessa obra, a busca identitária que é desenvolvida por meio da análise do passado da protagonista. Essa investigação percorre vários espaços, desde o colo dos pais e da ama, até a sua atual residência e, finalmente, o

contato com a rua (exterior). Nesse processo de análise, fica evidente uma divisão espacial e uma hierarquia organizadas segundo o gênero:

A família de origem, chefiada por um pai autoritário, se constitui, sem dúvida, na base dessa fragmentação.

Trata-se, neste caso, da família nuclear burguesa, composta pelo pai e pelos dois filhos, sendo a protagonista a mais velha. Este modelo se repete após o casamento com um homem, também prepotente, com quem ela tem três filhos.

[...]

No início da narrativa, a personagem se apresenta aparentemente tranquila, perfeitamente enquadrada no que Simone de Beauvoir chama de “destino de mulher”.

A “mulher que me escreve” (*alter ego* da protagonista) desmistifica o “lar doce lar”, apontando para o servilismo e a submissão escamoteados neste tipo de relação. É através do discurso acusatório da narradora que a personagem passa do total conformismo [...] às inquietações da dúvida. (XAVIER, 1998, p. 83-84)

A psicóloga Sylvia Leser de Mello (1998) nos lembra que, nas narrativas de autoria feminina, a condição do “ser mulher” é analisada, sobretudo, a partir de duas perspectivas: a do mundo do amor e a do mundo da família. Assim, as escritoras acabam por transportar para o mundo externo, público, as temáticas pelas quais as mulheres fictícias revelam os conflitos vivenciados pelas mulheres reais, em seu interior, e no interior do lar. Dessa forma, a escrita literária de autoria feminina propicia ao leitor a apreciação de “mulheres suficientemente corajosas para romperem com um imaginário social que as aprisiona, representadas num universo ficcional que desnuda a subjetividade feminina, revelando suas contradições e ousadias” (SANTOS, 2010-b, p. 116-117).

Já no século XXI, Leticia Wierzchowski nos presenteia com *A casa das sete mulheres*; onde são narradas, por meio das vozes femininas, as vivências de D. Ana, D. Antônia, Caetana, Rosário, Perpétua, Mariana e Manuela, mulheres parentes de Bento Gonçalves, durante a Revolução Farroupilha, ocorrida entre os anos de 1835 e 1845. No decorrer do período de combate, as sete mulheres viveram juntas, em uma estância na Barra, às margens do Rio Camaquã:

Nesse romance, a Autora, mesclando realidade e ficção, desenvolve um romance histórico, aos moldes de *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo, sobre a Revolução Farroupilha, tendo como cenário o Rio Grande do Sul dos meados do século XIX. Embora *A casa das sete mulheres* esteja repleta de passagens masculinas, frias, envoltas em sangue e morte, o texto é escrito sob uma perspectiva feminina de um diário - gênero textual resgatado pela Autora em pleno Terceiro Milênio. Leticia Wierzchowski concede à mulher,

nessa obra, a voz para narrar, por meio do diário, sua perspectiva da guerra (grifos da autora). (BATISTA, 2006, p. 178)

Apesar de ter a Revolução Farroupilha, fato registrado nos livros de história brasileiros, como pano de fundo para o enredo, mais uma vez, é a casa, é o lar que surge como o ambiente acolhedor à narrativa feminina. Sobre essa temática, Edilene Ribeiro Batista esclarecerá que

No universo do romance construído pela Autora, a casa assumirá um papel importante. É de dentro dela que ocorre a trama de sete mulheres, e esta casa estará, ainda, à mercê de um pampa sangrento e belicoso. Assim, se a casa representa o universo feminino no contexto da obra, o pampa retrata o universo masculino em um vasto campo de batalha e negociações políticas. Dessa forma, o romance *A casa das sete mulheres* aponta para dois polos guerreiros: o da guerra revolucionária e o da “guerra” pela vida empreendida com bravura pelas sete mulheres que dão título ao romance. (BATISTA, 2006, p. 179)

Enquanto os homens vão para o embate, as mulheres aguardam, durante o do tempo de duração do conflito, em um misto de paciência, esperança e medo, notícias daqueles que partiram: “Sim, sempre os homens se vão, para as suas guerras, para as suas lides, para conquistar novas terras, para abrir os túmulos e enterrar os mortos. As mulheres é que ficam, é que aguardam. Nove meses, uma vida inteira. Arrastando os dias feito móveis velhos, as mulheres aguardam...” (WIERZCHOWSKI, 2002, p. 72).

Mesmo diante de toda a incerteza originada pela guerra, as protagonistas do romance não se deixam abater e buscam animar-se, umas às outras, na tentativa de minimizar o sofrimento por elas compartilhado:

As duas regiam a vida da família, com manobras dignas de uma batalha. Lutavam contra o horror daquela guerra, com todas as forças. Dia após dia, D. Ana e D. Antônia nos roubavam das garras do medo e do desencanto, e nos protegiam naquela redoma de paredes caiadas, onde para tudo havia um horário e uma norma, menos para a desesperança.
– Quando uma mulher desacredita, está tudo perdido.
Era isso que dizia D. Antônia.
E foi isso que aprendi naqueles dez anos que passamos juntas, esperando.
(WIERZCHOWSKI, 2002, p. 155-156)

Semelhantemente aos homes, as mulheres da casa também são representadas como guerreiras, mas não em seu aspecto bélico; são guerreiras por buscar vencer o desânimo, guerreiras no campo emocional, por darem e receberem

suporte das companheiras de confinamento e fortes o suficiente para manter toda a organização administrativa da propriedade, diante da ausência masculina:

A força das mulheres da casa à beira do Camaquã é emocional e não física. Por isso, não é a voz do homem que repercute nelas, mas sim a de mulher, a avó - o símbolo da guerreira resignificada, a voz que resistiu ao tempo e se fez lembrar e ecoar na memória das demais personagens femininas de *A casa das sete mulheres*. (BATISTA, 2006, p. 187)

Entre as protagonistas, recebe destaque, na obra, a figura de Manuela, já que os dez capítulos que compõem o texto de Letícia Wierzchowski são entrelaçados pelos “Cadernos de Manuela”, momentos narrados, pela própria personagem, em forma de diário; dessa forma, sob um tom confessional, Manuela não apenas narra os acontecimentos, mas, principalmente, registra seus pensamentos e suas emoções nas páginas outrora em branco:

Passou-se muito tempo, depois daquilo tudo, e tanta gente morreu, quase todos morreram... Restei eu, como um fantasma, para narrar uma história de heróis, de morte e de amor, numa terra que sempre vivera de heróis, morte e amor. Numa terra de silêncios, onde o brilho das adagas cintilava nas noites de fogueiras. Onde as mulheres teciam seus panos como quem tece a própria vida. (WIERZCHOWSKI, 2002, p. 330)

Nesse sentido, Manuela passa a ser a condutora do olhar atento do leitor para como a voz feminina representa a si mesma e a suas companheiras, diante de todas dores, perdas e ausências causadas pela guerra. Na verdade, a personagem pode ser compreendida como a porta-voz feminina frente às dificuldades enfrentadas, pelas mulheres, à época da narrativa:

Nesse contexto, a escritura de autoria feminina, como a desenvolvida pela personagem Manuela, construída por Letícia Wierzchowski na obra em análise, funciona não só como desabafo, mas também como um registro escrito do inconformismo da mulher às leis patriarcais que a pensavam e descreviam *in absentia*. Por meio do diário, dá-se voz ao que antes era silenciado - a mulher vista por ela mesma. (BATISTA, 2006, p. 185)

Por essas razões, representar-se no texto é uma forma de se representar no mundo; as mulheres escritas por mulheres, por meio de suas venturas e desventuras registradas no texto literário, conduzem a mulher leitora ao questionamento e à reflexão sobre o seu próprio espaço no mundo patriarcal:

É preciso que a mulher se escreva: que a mulher escreva sobre mulher e traga as mulheres à escrita, de onde elas foram tão violentamente distanciadas quanto foram de seus corpos; pelas mesmas razões, pela mesma lei, com a mesma letal finalidade. A mulher precisa se colocar no texto – como no mundo, e na história -, através de seu próprio movimento. (CIXOUS, 2017, p. 129)

Sendo assim, percebe-se que a literatura permite a promoção de um exercício reflexivo a respeito de questões subjetivas e culturais que perpassam a existência do ser humano em seus aspectos individual e social. A leitura do texto literário nos permite perceber que a mudança do perfil feminino é marcada por transformações sociais profundas que ocorreram ao longo dos anos. Essas modificações, por sua vez, representam, principalmente, a conquista do espaço público pela mulher e, evidentemente, todas as inseguranças, os desafios, e as consequências decorrentes desse processo.

3.2 A Literatura e a Representação do Papel Masculino

No período da Idade Média, era imenso o abismo que separava os sexos feminino e masculino. A imposição religiosa do período medieval foi um dos grandes disseminadores do discurso sobre a hegemonia masculina. Nesse período, havia um modelo a ser seguido: aquele estabelecido pelas “escrituras sagradas”. No livro de Gênesis, capítulo 3 e versículos 11 a 16, por exemplo, a mulher é apresentada como a responsável por instaurar o pecado entre a raça humana:

E Deus disse: Quem te mostrou que estavas nu? Comeste tu da árvore de que te ordenei que não comesses? Então disse Adão: A mulher que me deste por companheira, ela me deu da árvore, e comi. E disse o SENHOR Deus à mulher: Por que fizeste isto? E disse a mulher: A serpente me enganou, e eu comi. [...] E à mulher disse: Multiplicarei grandemente a tua dor, e a tua concepção; com dor darás à luz filhos; e o teu desejo será para o teu marido, e ele te dominará. (GÊNESIS 3: 11-16, 2007, p. 06)

Esse preconceito propagou-se durante a Era Medieval e foi um dos responsáveis pelo fato de os homens sempre colocarem as mulheres à margem da sociedade. Esse mesmo preconceito, no entanto, também causou uma espécie de “terror” dos homens em relação às mulheres: como Eva conseguiu enganar Adão, fazendo-o cair em desgraça, a figura feminina passou a ser estigmatizada como um ser enganador, ardiloso; a própria personificação do pecado.

A leitura deste mito (da tentação no Éden), portanto, nos leva a encarar a mulher como introdutora do mal no mundo, e por causa dela o paraíso e a imortalidade foram perdidos. Ela instaura no espaço estático do paraíso uma dinâmica questionadora, uma instabilidade incompatível com a solenidade da ordem divina. (LEAL, 2004, p. 41)

Dessa forma, subjugar socialmente a mulher, equivalia a manter preso um grande perigo que pairava sobre a vida social; então, pautado por essas “escrituras inquestionáveis”, já que equivaliam à vontade expressa de Deus, o patriarcado pôde firmar-se cada vez mais no cenário medieval.

O mito cristão da Criação ainda nos narra que Deus ordenou que o homem fosse fecundo e que dominasse sobre a natureza. Para tanto, o Criador concedeu à sua criatura os atributos necessários: força e um pênis. A partir de então, nasce o conceito do pênis consagrado: o falo.

A consagração do falo, solidária ao mito monoteísta do homem à semelhança de Deus, se concretizou no pênis como representante de sua autoridade, força e determinação. Representa a lança do caçador, a espada do herói, o depositário da sua masculinidade e de seu poder. Todas as teorias ocidentais a respeito do humano, com exceção de um possível período matriarcal, tiveram o falo como organizador social, cabendo a cada homem a responsabilidade de fazer jus a essa posição. (MUSZKAT, 2018, p. 43)

Assim, acabou-se formando uma sociedade essencialmente masculina, na qual a mulher correspondia à sua “parte oculta”. De acordo com Le Goff e Truong, “a mulher não é nem o equilíbrio, nem a completude do homem”. Na Era Medieval, “o homem está em cima, e a mulher, embaixo” (LE GOFF; TRUONG, 2006, p. 52).

A literatura feita durante o período medieval, contrariamente aos costumes sociais, reproduziu um outro comportamento masculino. Além das cantigas de amor e de amigo, o Trovadorismo também propiciou a produção das chamadas “novelas de cavalaria”. Nelas, o cavaleiro é uma figura idealizada. Enquanto nas narrativas épicas ele é apresentado como o “herói casto, fiel, dedicado, enfim, o escolhido para a peregrinação religiosa” (ABDALA JÚNIOR, 2007, p. 31).

Na tentativa de uma reprodução mais verossímil dos guerreiros do medievo, foi elaborada uma versão modificada do cavaleiro: um homem que sofria tentações, como qualquer outro, mas que, com a ajuda de Deus, mantinha-se fiel à doutrina religiosa, como recompensa por sua obediência, obteria glória e vida eterna.

A instituição que melhor caracteriza o mundo masculino do feudalismo é, sem dúvida alguma, a cavalaria. (...).

As qualidades básicas que caracterizavam a cavalaria eram: a valorização da liberdade, a importância dada à religião e a exaltação do sentimento de honra. Os cavaleiros, em virtude da própria natureza da instituição, deram um destaque maior à questão da honra. (LEAL, 2004, p. 117)

As novelas de cavalaria trouxeram ainda, outra versão de cavaleiro: o Amadis de Gaula. Semelhantemente ao guerreiro anterior, ele foi um herói fiel, dedicado, e vivenciou o sofrimento e as dores de um amor vassalo e cortês. Contudo, ele não consegue resistir à paixão e casa-se com Oriana, filha do rei Lisuarte. Sendo assim, a literatura medieval idealizou um comportamento masculino diferente daquele comum ao período. Essa reprodução literária do cavaleiro serviu como uma espécie de escapismo para o modelo imposto pela sociedade da época (e, logicamente, pela Igreja). Enquanto os textos trovadorescos apresentavam homens submissos a um amor cortês, os costumes medievais exigiam, do homem, postura rígida e autoritária, moldada nos princípios ensinados pelas instituições religiosas.

Com o trabalho de registro das narrativas populares, em textos escritos de tons moralizantes, Charles Perrault organiza uma nova modalidade literária no século XVII: os contos de fadas. Nessa categoria narrativa, os papéis de gênero ainda se mantêm balizados pela tradição patriarcal, já que, nos moldes dos contos maravilhosos, a princesa corresponde à representação do prêmio, o objeto que deverá ser conquistado pelo cavaleiro, por meio de sua força e coragem. Essa representação feminina carrega em si a ideia de fragilidade da mulher que, sem a ajuda masculina (príncipe encantado) não poderia ser salva de seu destino trágico.

A representação do masculino, nos contos de fadas, aparece, comumente, associada a uma prova a ser suplantada, a fim de mostrar o seu valor: “Nesse espaço em que as questões de gênero podem ser vislumbradas, o masculino vê-se, constantemente, enfrentando obstáculos ou provas que precisam ser vencidas, como um verdadeiro ritual iniciático.” (BATISTA, 2006, p. 60). A esse respeito, Vladimir Propp, em *As raízes históricas do conto maravilhoso* (1997), apresenta-nos o padrão da saga destinada para o perfil masculino dos contos de fadas, representado pela figura do “príncipe encantado”:

partida do herói, encontro com o doador que lhe dá um recurso mágico ou um auxiliar mágico munido do qual poderá encontrar o objeto procurado. Seguem-se: o duelo com o adversário (cuja forma mais importante é o combate com o dragão), o retorno e a perseguição. [...] o herói [...] passa por uma prova cumprindo tarefas difíceis, torna-se rei e casa, em seu reino ou no do sogro. (PROPP, 1997, p. 04)

Sobre o cumprimento de rituais para provar o valor do homem, Malvina E. Muszkat (2018) esclarece que esse é um costume comum aos mais diversos tipos de sociedade. Segundo a psicóloga,

Os “rituais de passagem” são um bom exemplo de processo de passagem da infância para a idade adulta com ênfase na diferenciação entre os sexos. Toda “tribo” tem os seus rituais, até mesmo nossas tribos urbanas, sempre marcado por um sistema binário que pressupõe a heteronormatividade, desde a infância até a vida adulta de seus ingressantes. Com isso, visam garantir a diferenciação “natural” entre os sexos, ditada pela anatomia. Os rituais voltados para os grupos masculinos de distinguem dos destinados às mulheres, pois costumam impor, mais comumente, expectativas de força e coragem por meio de provas que demandam heroísmo e resistência à dor. (MUSZKAT, 2019, p. 21)

Nesse sentido, o cumprimento de determinado ritual, por parte do “príncipe encantado”, revela não apenas o seu valor e a sua força, enquanto homem, mas destacam ainda a sua iniciação à vida adulta, revelando-o pronto para se casar com a princesa, mantendo-a segura e feliz em seu lar alicerçado nos moldes patriarcais. Poucos séculos depois, o acesso da mulher ao mercado de trabalho e, conseqüentemente, a divisão do poder econômico no lar, assim como a divisão da responsabilidade sobre as atividades domésticas que, anteriormente, foram delegadas exclusivamente às mulheres, contribuíram para o declínio do patriarcado (XAVIER, 1998); contudo, mesmo enfraquecido, serve ainda como referência para a constituição de práticas e valores masculinos. De acordo com Arent (1999, *apud* PIRES, 2010), a crise do macho instaurou-se diante à insegurança oriunda da perda de seu papel tradicional de dominação.

A partir do século XIX, a literatura nos apresenta diversos personagens masculinos que enfrentam essa mudança de paradigmas sociais e a decadência de seu *status* social. Entre eles, destacaremos Aristarco, personagem de *O Ateneu* (POMPEIA, 1981), publicado originalmente em 1888. No romance de Raul Pompeia, Sérgio apresenta as suas lembranças sobre o período da vida que passou no Ateneu, colégio interno tradicional. Em tom melancólico e pessimista, o narrador relembra suas experiências.

Além de dono do Ateneu, Aristarco Argolo de Ramos era também diretor e professor de cosmografia; o imponente internato configura-se, assim, como um complemento de sua personalidade. Ele é descrito por Sérgio como um modelo de masculinidade, este chega a compará-lo a um rei:

Os gestos, calmos, soberanos, eram de um rei — o autocrata excelso dos silabários; a pausa hierática do andar deixava sentir o esforço, a cada passo, que ele fazia para levar adiante, de empurrão, o progresso do ensino público; o olhar fulgurante, sob a crispação áspera dos supercílios de monstro japonês, penetrando de luz as almas circunstantes — era a educação da inteligência; o queixo, severamente escanhado, de orelha a orelha, lembrava a lisura das consciências limpas — era a educação moral. A própria estatura, na imobilidade do gesto, na mudez do vulto, a simples estatura dizia dele: aqui está um grande homem... não veem os cavados de Golias?!... Retorça-se sobre tudo isto um par de bigodes, volutas maciças de fios alvos, torneadas a capricho, cobrindo os lábios fecho de prata sobre o silêncio de ouro, que tão belamente impunha como o retraimento fecundo do seu espírito, — teremos esboçado, moralmente, materialmente, o perfil do ilustre diretor. (POMPEIA, 1981, p. 8)

Quanto ao seu comportamento, Aristarco é um homem arrogante, egocêntrico e autoritário, que se utiliza de castigos físicos para a manutenção da ordem no internato. Todavia, toda a altivez do personagem está associada ao sucesso e à existência do Ateneu; após o incêndio do prédio, sua vida entra em declínio:

Lá estava, a uma cadeira em que passara a noite, imóvel, absorto, sujo de cinza como um penitente, o pé direito sobre um monte enorme de carvões, o cotovelo espetado na perna, a grande mão felpuda envolvendo o queixo, dedos perdidos no bigode branco, sobrolho carregado [...] Ele, como um deus caipora, triste, sobre o desastre universal de sua obra. (POMPEIA, 1981, p. 204-205)

Aristarco vem refletir, então, a crise de identidade do homem que forja sua imagem em torno de bens materiais – uma das maneiras de se obter o poder – e, quando os perde, vê sua vida (no sentido social e econômico) esvair-se também.

A partir do final do século XIX, a produção literária sofreu grandes transformações. O declínio do conceito de masculinidade padronizada e a emancipação econômica e sociocultural da mulher proporcionaram outras formas de constituição textual da arte literária: a escrita feminina inicia a busca da subversão da ordem falocêntrica em seus textos, a partir da construção de personagens femininas cujos perfis favorecem a igualdade entre os sexos, e a escrita masculina sinaliza princípios de mudança tanto nas ações que sustentam a construção do texto, como na constituição dos seus personagens.

O contexto literário apresenta uma redução do espaço de ação dos protagonistas masculinos. Essa limitação espacial pode ser observada, com maior nitidez, na prosa romântica, mais incisivamente na produção de José de Alencar que, em seus romances urbanos, dedicou-se à construção de perfis femininos, como em *Senhora*, *Lucíola* e *Diva*. Essa “tendência” foi também seguida, inicialmente, por

Machado de Assis, em *A mão e a luva*, *Helena* e *Iaiá Garcia*. Outro exemplo de subversão dos cânones feminino e masculino na literatura brasileira são os protagonistas de *Dom Casmurro* (ASSIS, 1994), originalmente publicado em 1899. De origem humilde, Capitu só dispõe da própria sagacidade e do poder sutil da manipulação para alcançar seus intentos.

Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá ideia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me. Quantos minutos gastamos naquele jogo? Só os relógios do céu terão marcado esse tempo infinito e breve. A eternidade tem as suas pêndulas; nem por não acabar nunca deixa de querer saber a duração das felicidades e dos suplícios. (ASSIS, 1994, p. 76)

E é armada apenas com sua sagacidade e com seu poder de manipulação que ela luta para se fazer valer diante de Bentinho, detentor de toda a força política e econômica: por isso, também, o dono da narrativa e, conseqüentemente, o dono do discurso. Ao longo de todo o romance, encontram-se fissuras que dão margem para dúvidas a respeito daquilo que ele pretende nos fazer crer.

Posteriormente, vai apresentar situação semelhante o romance *São Bernardo* (RAMOS, 2004), publicado originalmente em 1936 por Graciliano Ramos. Embora o contexto histórico seja diferente, o encontro entre Paulo Honório e Madalena repete a relação difícil e tumultuosa de Bentinho e Capitu. A intertextualidade entre as duas obras não é difícil de ser estabelecida. Os protagonistas de ambos os romances, como dois Otelos, desconfiam de que são traídos pelas esposas (de quem se acreditam proprietários). Ambos os textos são narrados em primeira pessoa, pelo protagonista masculino, e ambos os narradores possuem uma questão muito mal resolvida com as suas mulheres, diante das quais se sentem diminuídos, pois Capitu possuía uma sagacidade inata; Madalena era professora e engajada politicamente.

Paulo Honório é um homem rico (como detentor do poder econômico, também tem o poder narrativo) cujo objetivo de vida era juntar mais do que precisava para viver, independentemente dos modos que fossem empregados para atingir esse fim. Encontra Madalena, moça pobre, professora de primeiras letras e casa-se com ela.

Sua vida nos é apresentada quando o narrador, já em torno dos 50 anos de vida, decide contar sua história no intuito de compreendê-la e compreender a si mesmo também.

O casamento com Madalena constituiu-se somente para fins fisiológicos e de procriação. Como machista convicto, crê que necessita de um herdeiro para dar continuidade ao seu legado, a fazenda São Bernardo: “Se o casal for bom, os filhos saem bons; se for ruim, os filhos não prestam” (RAMOS, 2004, p. 100). Quando a criança nasce, Paulo Honório passa a procurar nela semelhanças com os demais homens da fazenda, pois acreditava que sua esposa o traía. Por isso, constantemente, nutria um sentimento de vingança contra sua esposa: “O meu desejo era pegar Madalena e dar-lhe pancada até no céu da boca” (RAMOS, 2004, p. 163). Assim, o sentimento de posse do marido transforma Madalena em um simples objeto. Paulo Honório, desde o início do casamento, buscou diminuir a esposa: reclamava de sua profissão, de seus hábitos e até de suas caridades. Madalena, não suportando os desgastes físicos e psicológicos do casamento infeliz, suicida-se.

A diferença, entre os “dois Otelos brasileiros” é que enquanto Bentinho encontra uma maneira de livrar-se de Capitu e de convencer-se de que realmente ela havia sido indigna do amor que ele devotara a ela, Paulo Honório vai reconhecer que Madalena operara nele uma transformação, que ela o humanizara, embora isso só vá acontecer após a morte da mulher: “Conheci que Madalena era boa em demasia, mas não conheci tudo de uma vez. Ela se revelou pouco a pouco, e nunca se revelou inteiramente. A culpa foi minha, ou antes, a culpa foi dessa vida agreste, que me deu uma alma agreste.” (RAMOS, 2004, p. 101). Tanto Bento Santiago quanto Paulo Honório passaram parte considerável de suas existências ao lado de mulheres cujos comportamentos podemos classificar como mais emancipados e autônomos em relação aos das demais mulheres de sua época.

A literatura, como manifestação artística condicionada a um determinado contexto histórico, também acompanhou essas modificações comportamentais e analisou-as em seus textos. Diante dessas transformações, o texto literário passou a representar personagens masculinos cuja identidade não se ajusta perfeitamente à ideia da masculinidade hegemônica. Entre esses, destacaremos aqui Riobaldo, de *Grande sertão: Veredas*.

A leitura de *Grande sertão: Veredas* conduz o receptor a um espaço considerado, tradicionalmente, como masculino: o sertão. Nesse ambiente,

conhecemos Riobaldo, dono do seu discurso, protagonista da narrativa e testemunha dos eventos ocorridos com os demais. No decorrer de sua narrativa a um interlocutor que não nos é permitido conhecer, ele conta sua saga pelo sertão e, principalmente, a saga de seu coração: seu amor por Diadorim. Ele se sente atraído e, ao mesmo tempo, aterrorizado por esse sentimento amoroso que se instala em seu interior, tendo em vista que apaixonar-se por outro jagunço colocaria sob suspeita suas convicções morais e sexuais. Conforme esclarece Sócrates Nolasco (2006), a amizade muito próxima, entre homens, é ainda um tabu:

A amizade entre homens, portanto, é terra de ninguém. Como o amor entre homens nasce antes mesmo que a marca sexual se imponha, admitir que se ama outro homem implica experimentar ameaças anteriores a esse momento, um tempo em que não existiam definições. E isso é o mesmo que pôr em risco tudo aquilo que ele aprendeu sobre si mesmo, independentemente de orientação sexual, etnia ou classe social. Amar outro homem é vê-lo como uma possibilidade para si da qual se abriu mão, confirmando o caráter acidental da vida e do sexo segundo o qual nascemos. (NOLASCO, 2006, p. 40)

Durante seu relato, Riobaldo, de forma conflituosa, tenta confessar e, ao mesmo tempo, justificar seus sentimentos: “ao apaixonar-se por essa mulher, sem duvidar de seu disfarce, Riobaldo torna-se uma presa de elucubrações sobre as ambiguidades entre a diferença e a semelhança” (GALVÃO, 2006, p. 145).

Relatando suas memórias, Riobaldo apresenta uma visão nebulosa de Diadorim, nebulosidade causada, possivelmente, pela ambiguidade dos sentimentos nutridos pelo colega; então, ao descrevê-lo para o interlocutor, Riobaldo faz uso de características comportamentais, e não físicas, mas sempre envoltas por um sentimento de ternura:

Diadorim caminha correto, com aquele passo curto, que o dele era e que, a brio pelejava por espertar. [...] aí mesmo assim, escasso no sorrir, ele não me negava estima, nem o valor dos seus olhos. Às vezes eu tinha a cisma que, só de calçar o pé em terra, alguma coisa nele doesse. [...] Tanto que me vinha a vontade, se pudesse, nessa caminhada, eu carregava Diadorim, livre de tudo nas minhas costas. (ROSA, 1984, p. 285)

Na passagem acima, o narrador nos permite perceber certos aspectos de uma fragilidade, o que não é socialmente condizente com o “ser masculino”; essa fragilidade aparece associada à ideia de aparente leveza do corpo de Diadorim, o que, por sua vez, remete ao “ser feminino”. Riobaldo busca, de todas as formas – mas sem

ausentar-se da presença do amigo, fugir dos sentimentos por Diadorim, pois isso lhe causava um misto de revolta e de prazer, revolta por amar um igual, mas prazer por ser correspondido nesse amor:

Diadorim me queria tanto bem que o ciúme dele por mim também se alteava. Depois de um rebate de contente, se atrapalhou em mim aquela outra vergonha, um estúrdio asco. [...] Diadorim pôs a mão em meu braço. Do que estremei, de dentro, mas repeli esses alvoroços de doçura. (ROSA, 1984, p. 30)

Assim, o texto literário vem nos mostrar como a representação masculina vem passando por modificações ao longo do tempo. Como afirmamos anteriormente, a contemporaneidade tem sido um momento de indeterminação conceitual a respeito do que corresponde a “ser homem”. Como consequência desse processo, os sujeitos buscam modificar sua conduta e a forma como se encaixam no cenário atual, enfrentando, nessa busca, momentos de contradições no tocante ao comportamento idealizado como masculino. Sendo assim, passaremos, a partir daqui a analisar o modo como homens e mulheres são representados na escrita de Raduan Nassar.

3.3 Perfis Femininos e Masculinos Nassarianos

A pós-modernidade trouxe consigo uma crise de identidade que atingiu homens e mulheres. De acordo com os estudos sociais, esse processo desenvolve-se como consequência da desestabilização do mundo social e, principalmente, de um de seus núcleos mais relevantes: a família. As antigas identidades inquestionáveis sobre as quais se embasava o mundo social estável estão hoje desgastadas e em processo de declínio. Frente a essas transformações, Stuart Hall revela que um

tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. (HALL, 2011, p. 9)

Logo, a maneira como as sociedades passaram a compreender os papéis do homem e da mulher também passou por modificações. Em decorrência da ausência

de conceitos previamente definidos para cada sexo, o “ser feminino” e o “ser masculino” buscam por ajustes, por adaptações em seus conceitos. Por meio das alterações sofridas pela relação homem-mulher na contemporaneidade, a análise dos textos literários desse momento social exige auxílio dos estudos culturais, já que estes “surgiram dos estudos literários” (CULLER, 1999, p. 52). A produção literária e a interculturalidade influenciam-se mutuamente, considerando-se que a representação de determinados elementos sociais nas mais variadas produções artísticas e culturais constituem-se como uma estrutura complexa e multifacetada, que demanda estudos mais aprofundados sobre questionamentos levantados durante o processo de criação.

Nessa perspectiva, Edilene Ribeiro Batista (2006) destaca a importância das ações das primeiras feministas para o questionamento e posterior revisão dos perfis sociais determinados para mulheres e homens: “olhando para o início do século XX, podemos observar que os antigos estereótipos começaram a cair, inclusive com o auxílio das primeiras feministas que se mobilizaram em busca do direito ao voto, à educação e melhores oportunidades de trabalho” (BATISTA, 2006, p. 23). Como decorrência do movimento feminista da década de 1960/1970, percebeu-se uma ampliação dos questionamentos em torno das relações de gênero no meio social. Desse modo, analisar e interpretar comportamentos femininos e masculinos constituem-se como prática constante que modifica todo o corpo social, por meio das transformações do comportamento das mulheres e dos homens. Por isso, também a partir do século XX, os textos literários passaram a apontar todas essas mudanças dos paradigmas comportamentais sociais femininos e masculinos.

3.3.1 *Lavoura Arcaica*: Papéis Sociais Masculinos e Femininos Rigidamente Delimitados

Em *Lavoura Arcaica*, romance publicado em 1975, Raduan Nassar nos apresenta, por meio da voz de André, o retrato de uma família patriarcal agrária, alicerçada nos princípios religiosos da cultura judaico-cristã. Sobre a origem das estruturas familiares patriarcais tradicionais, Elódia Xavier (1998) nos lembra que

A partir de então, temos os primórdios da família patriarcal, grupo de indivíduos – escravos e homens livres -, submetidos ao poder paterno de seu chefe; a família romana é um paradigma. O termo “família”, entre os romanos,

em sua origem, não se aplicava ao casal e seus filhos, mas somente aos escravos. “*Famulus* quer dizer escravo doméstico e *família* é o conjunto dos escravos pertencentes a um mesmo homem”, lembra Engels. Com o tempo, passou a significar um grupo social cujo chefe mantinha sob seu poder a mulher, os filhos e certos números de escravos, com direito de vida e de morte sobre todos eles. (XAVIER, 1998, p. 25).

Com o passar do tempo, essas estruturas tradicionais sofreram algumas alterações, no entanto, determinadas práticas permanecem, ainda hoje, nesses modelos familiares. É isso que Marlise Míriam de Matos Almeida (2001) elucida quando aponta que

A família intimista, fechada para si, reduzida ao pai, mãe e alguns filhos que vivem sós, sem criados, agregados e parentes na casa, eis o modelo de modernidade no limiar do século XIX. A mulher, “rainha do lar”, mãe por instinto, abnegada e vivendo em osmose com os bebês, sendo ela o canal da relação entre eles e o pai, que só se fará presente para exercer a autoridade. Essa família, é bom que se diga, continua patriarcal: a mulher ‘reina’ no lar dentro do privado da casa, delibera sobre as questões imediatas dos filhos, mas é o pai quem comanda em última instância. (ALMEIDA, 2001, p. 31).

A narrativa de André apresenta ao leitor a sua história: após cometer incesto com a irmã por quem é apaixonado, o personagem abandona a convivência familiar. Após um determinado período, recebe a visita de seu irmão mais velho, Pedro, que, após tomar conhecimento do motivo da fuga de André, acompanha-o de volta para a fazenda da família. Fazendo uso de uma narrativa não linear, que ora se refere ao presente, ora rememora o passado, o enredo está dividido em 30 capítulos, distribuídos em duas partes: “A partida” e “O retorno”. No texto nassariano, o narrador protagonista é o dono de todo o discurso: por meio do discurso indireto livre, as vozes dos demais são transmitidas ao leitor, pela fala de André; poucos são os momentos de diálogo direto entre os personagens. É desse modo que ele questiona a tradição familiar, marcada pela rigidez do pai, em relação à ordem familiar:

Vá depois disso direto ao roupeiro, corra ligeiro suas portas e procure os velhos lençóis de linho ali guardados com tanta aplicação, e fique atento, fique atento, você verá então como esses lençóis, até eles, como tudo em nossa casa, até esses panos tão bem lavados, alvos e dobrados, tudo, Pedro, tudo em nossa casa é morbidamente impregnado da palavra do pai; era ele, Pedro, era o pai que dizia sempre é preciso começar pela verdade e terminar do mesmo modo, era ele sempre dizendo coisas assim, eram pesados aqueles sermões de família, mas era assim que ele os começava sempre, era essa a sua palavra angular, era essa a pedra em que tropeçávamos quando crianças, essa a pedra que nos esfolava a cada instante, vinha daí as nossas surras e as nossas marcas ao corpo, veja, Pedro, veja nos meus braços. (NASSAR, 1989, p. 41)

Durante o diálogo com Pedro (que recebeu do pai a incumbência de trazer André de volta para casa), na pensão onde estava hospedado, o narrador nos revela, por meio da fala do interlocutor, as atividades atribuídas aos membros da sua família:

ela não contou pra ninguém da tua partida; naquele dia, na hora do almoço, cada um de nós sentiu mais que o outro, na mesa, o peso da tua cadeira vazia; mas ficamos quietos e de olhos baixos, a mãe fazendo os nossos pratos, nenhum de nós ousando perguntar pelo teu paradeiro; e foi uma tarde arrastada a nossa tarde de trabalho com o pai, o pensamento ocupado com nossas irmãs em casa, perdidas entre os afazeres na cozinha e os bordados na varanda, na máquina de costura ou pondo ordem na despensa (NASSAR, 1989, p. 23)

Nesses momentos, o narrador nos deixa perceber que, nessa família, o trabalho dos membros é atribuído conforme o sexo do integrante, reafirmando os tradicionais papéis femininos com atividades voltadas para o âmbito doméstico:

elas me empurraram pela porta do banheiro, me sentando logo no caixote, e, enquanto Rosa, atrás de mim, dobrada sobre meu dorso, atravessava os braços por cima dos meus ombros pra me abrir a camisa, Zuleika e Huda, de joelhos, dobradas sobre meus pés, se ocupavam de tirar meus sapatos e minhas meias, e eu ali, entregue aos cuidados de tantas mãos, fui dando conta do zelo que me cercava” (NASSAR, 1989, p. 151)

É ainda em conversa com o irmão desgarrado, que Pedro, seguidor fiel dos ensinamentos paternos, adverte André sobre a responsabilidade familiar dos irmãos, sobre como o comportamento dos mais velhos pode influenciar os mais novos: “(embora sugerindo discretamente que meus passos fossem um mau exemplo pro Lula, o caçula, cujos olhos sempre estiveram mais perto de mim)” (NASSAR, 1989, p. 22). A respeito das responsabilidades e das relações de influência que se desenvolvem dentro do ambiente familiar, Andrade & Menezes (2009) ressaltam que

A família é uma instituição regida por leis, normas e costumes que assinala direito e deveres de cada membro. Fora criada pelos homens, que ganhou forma e características peculiares em situações e tempos diferentes, para atender às necessidades sociais. Esta também exerce uma função ideológica, é responsável por incutir nas crianças o sentido de autoridade. (ANDRADE & MENEZES, 2009, p. 126)

Faz-se importante registrar que, embora o texto reflita sobre questões universais, por meio da convivência familiar, nem todos estão representados, pois somente alguns membros têm o direito à voz: André, o pai, Pedro, Rosa, a irmã mais velha e Lula, o irmão caçula. As poucas falas maternas são-nos reveladas apenas nas

lembranças do narrador. Mesmo personagens de grande relevância, como Ana, a irmã por quem André é apaixonado e com quem comete incesto, não têm falas destacadas ou citadas durante todo o romance.

Na obra, a mãe é representada de forma insipiente. Além de ter as poucas falas mediadas pelo discurso no narrador, como os demais personagens, ela é a única que não possui nome; ou seja, a subjetividade do indivíduo é negada a essa personagem; sua condição, dentro da estrutura familiar, encerra em si toda a existência dessa personagem. Sem nome, sem voz, sem alteridade, essa mãe é mais uma das pilastras que sustentam a ordem patriarcal: é “a identificação da mãe embutida na do pai.” (SILVA, 2003, p. 39). A mãe de André pode representar um alívio do fardo imposto pelo trabalho e pelos sermões do pai: “vou agora amassar o pão doce que ele gostava tanto” (NASSAR, 1989, p. 36). Seus carinhos, atenções e delicadezas destoam da ordem tão rígida e exigente imposta por Iohána:

e só esperando que ela entrasse no quarto e me dissesse muitas vezes “acorda, coração” e me tocasse muitas vezes suavemente o corpo até que eu, que fingia dormir, agarrasse suas mãos num estremecimento, e era então um jogo sutil que nossas mãos compunham debaixo do lençol, e eu ria e ela cheia de amor me asseverava num cicio “não acorda teus irmãos, coração”, ela depois erguia minha cabeça contra a almofada quente do seu ventre e, curvando o corpo grosso, beijava muitas vezes meus cabelos. (NASSAR, 1989, p. 25)

Por apresentar esse comportamento demasiado sentimental em relação ao filho, André descreve essa mãe como contraponto à autoridade paterna: “se o pai, no seu gesto austero, quis fazer da casa um templo, a mãe, transbordando no seu afeto, só conseguiu fazer dela uma casa de perdição” (NASSAR, 1989, p. 134). Na verdade, como o pouco a que temos acesso dessa mãe é mediado pela memória do narrador, as falas de André nos levam a suspeitar do comportamento materno, conduzindo-nos a conjecturar que tenha sido a mãe, a responsável por cultivar a prática desse amor “universal”, independente (ou apesar) dos laços sanguíneos, que André devota à irmã e que reconhece como legítimo e acima de qualquer julgamento moral:

que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância? que culpa temos nós se fomos duramente atingidos pelo vírus fatal dos afagos desmedidos? Que culpa temos nós se tantas folhas tenras escondiam a haste mórbida dessa rama? (NASSAR, 1989, p. 129)

Sob essa perspectiva, era até natural, para André, a paixão desenvolvida pela irmã, Ana, a personagem mais difícil de ser investigada em *Lavoura arcaica*. A verdade é que se configura como um desafio, para o leitor, identificar a real natureza de Ana, tendo em vista que, diferentemente de outras personagens narradas por homens, como Capitu e Madalena, citadas anteriormente nesta pesquisa, Ana não possui um único momento de fala em *Lavoura arcaica*; sendo assim, é André quem conduz a construção da figura da personagem no imaginário do leitor. Conforme registra Leandra Postay Cordeiro (2013), em “A história dos nomes: patriarcalismo em *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar”, essa é uma prática de validação do sistema patriarcal. Segundo ela,

Ser homem em uma cultura patriarcalista é estar automaticamente na posição do opressor. Precisamos, portanto, desconfiar desse narrador em 1ª pessoa, que se apresenta como transgressor, como aquele que deseja subverter a ordem paterna, mas que, concomitantemente, não concede voz à mulher a quem destina seu amor, que a enxerga a partir de sua própria percepção – masculina – do mundo. Ana está condicionada aos desejos de André. Também ele espera dela consentimento. A única Ana revelada ao leitor é aquela a quem cabe realizar as vontades do irmão. (CORDEIRO, 2013, p. 57)

O pouco que André nos releva sobre Ana está no modo como o narrador descreve o comportamento da personagem: ora descrita por meio de expressões que destacam sua impetuosidade e sensualidade: “impetuosa”, “cabelos negros e soltos”, “trazia a peste no corpo” (NASSAR, 1989, p. 28-29); ora caracterizada como contrita e piedosa: “trazendo a cabeça sempre coberta por uma mantilha”, “tirar nossa irmã de seu piedoso mutismo” (NASSAR, 1989, p. 37); há ainda momentos em que André faz referência à indiferença da irmã aos seus apelos amorosos “ela era, debaixo da luz quente das velas, uma fria imagem de gesso” (NASSAR, 1989, p. 136).

Durante uma festa realizada em comemoração ao retorno de André, no final da obra nassariana, Pedro revela ao pai o real motivo da partida do irmão mais novo: a relação incestuosa com a irmã, por quem é apaixonado, e a impossibilidade de viver esse relacionamento com ela. Diante da revelação, Iohána despeja sobre Ana toda a sua cólera:

(...) e eu de pé vi meu irmão mais tresloucado ainda ao descobrir o pai, disparando até ele, agarrando-lhe o braço, puxando-o num arranco, sacudindo-o pelos ombros, vociferando uma sombria revelação, semeando em nas suas ouças uma semente insana, era a ferida de tão doída, era o grito, era sua dor que supurava (pobre irmão!) [...] a testa nobre de meu pai,

ele próprio ainda úmido de vinho, brilhou um instante à luz morna do sol enquanto o rosto inteiro se cobriu de um branco súbito e tenebroso, e a partir daí todas as rédeas cederam, desencadeando-se o raio numa velocidade fatal: o alfanje estava ao alcance de sua mão, e, fendendo o grupo com a rajada de sua ira, meu pai atingiu com um só golpe a dançarina oriental (que vermelho mais pressuposto, que silêncio mais cavo, que frieza mais torpe nos meus olhos!), não teria a mesma gravidade se uma ovelha se inflamasse, ou se outro membro qualquer do rebanho caísse exasperado, mas era o próprio patriarca, ferido nos seus preceitos, que fora possuído de cólera divina (pobre pai!), era o guia, era a tábua solene, era a lei que se incendiava. (NASSAR, 1989, p. 190-191)

Assim, o patriarca acaba assassinando a própria filha diante de todos presentes à comemoração. Iohána, ferido em seu orgulho e fora de si (devido às fortes emoções e ao vinho), pune a filha sacrificando-a por meio de um ato extremo de violência. Sobre a violência masculina, Malvina E. Muszkat (2018) destaca que

O homem, na sociedade patriarcal é construído para ser um deus: centralizador, conscientemente poderoso e previamente definido. E é aí que a violência se configura como ferramenta de controle de sua estabilidade, usada para esconder sentimentos de mágoa, tristeza, depressão e medo capazes de provocar sintomas de angústia e aniquilamento. (MUSZKAT, 2018, p. 80)

Embora André tenha sido o provocador do ato incestuoso que desfrutou com a irmã, somente Ana acaba punida com a morte. André contrariou os princípios familiares e religiosos, ele partiu, abandonando a convivência da família, revelou o seu pecado a Pedro, mas apenas a irmã é sacrificada. A esse respeito, Leandra Postay Cordeiro (2013) esclarece o seguinte:

A morte de Ana é necessária para que se preserve a honra de André, do pai, daquela família. André é o narrador e principal personagem dessa história, na qual seus desejos ganham posição central. Ele protagonizou o incesto tanto quanto Ana e foi o responsável por revelá-lo a Pedro. Mas é Ana, a mulher, quem deve morrer para pagar por tal iniquidade. Ana é mais uma Lucrecia, mais uma Capitu, mais uma Madalena, que morre para que os homens possam continuar vivendo em paz. (CORDEIRO, 2013, p. 60)

Prática comum do patriarcado, o pai aqui usufrui de poder absoluto sobre seus comandados, inclusive sobre os entes familiares; seu poder está acima até mesmo do Estado. Sobre essa prática, Gilberto Freyre (2013), em *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*, registra que

O domínio do pai sobre o filho menor – e mesmo maior – fora no Brasil patriarcal aos seus limites ortodoxos: ao direito de matar. O patriarca tornara-se absoluto na administração da justiça de família, repetindo alguns pais, à

sombra dos cajueiros de engenho, os gestos mais duros do patriarcalismo clássico: matar e mandar matar, não só os negros como os meninos e as moças brancas, seus filhos. (FREYRE, 2013, p. 111)

Entretanto, é também importante registrar que é o gênero feminino o principal alvo dessa prática que, infelizmente, ainda perdura até os dias atuais, como provam os elevados índices de feminicídios cometidos no Brasil. No texto literário, a morte da mulher, conforme Jaime Ginzburg (2013) registra em *Literatura, violência e melancolia*, seria responsável por desencadear o fluxo narrativo do protagonista da obra:

A leitura dos romances leva a observar que é, em cada um deles, a morte da personagem feminina o acontecimento de impacto que motiva, como alavanca incontornável, o ato de narrar. [...] É como se fosse necessário que uma mulher morresse para que um homem contasse uma história. [...] A literatura brasileira seria, ela mesma, espaço de realização de uma cena sacrificial, de um ritual fúnebre. (GINZBURG, 2013, p. 60-62)

Essa dinâmica pode ser identificada em obras como *Dom Casmurro*, *São Bernardo* e *Grande sertão: veredas*, nas quais os narradores-protagonistas, após a morte da mulher com quem dividiram importantes momentos da vida, contam ao leitor suas experiências e seus arrependimentos vivenciados em relação a essa figura feminina; é como se somente após o total apagamento da existência dessa mulher, o homem desenvolvesse a coragem necessária para confessar os seus mais secretos sentimentos.

Dessa forma, registramos que os perfis femininos e masculinos de *Lavoura arcaica* foram construídos como meio de representar as rígidas estruturas sociais, que ainda hoje, emolduram os seres humanos, no que diz respeito às relações de gênero. Esses personagens corroboram as oposições binárias, entre masculino e feminino, apontadas por Hélène Cixous (2017):

HOMEM	MULHER
Ativo	Passivo
Sol	Lua
Cultura	Natureza
Dia	Noite
Pai	Mãe
Cabeça	Emoção
Inteligência	Sensibilidade
<i>Logos</i>	<i>Pathos</i>

Isto posto, verificamos que os personagens de *Lavoura arcaica* têm suas ações marcadas pela tradição patriarcal; alguns com o intuito de mantê-la e perpetuá-la, outros objetivando romper com esse padrão, a fim de que se estabeleça uma nova ordem na qual suas individualidades pudessem ser plenamente experimentadas.

3.3.2 *Um Copo de Cólera: Alteridades em Conflito*

Novela escrita em 1970, mas lançada apenas em 1978 (após o lançamento do romance *Lavoura arcaica*), *Um copo de cólera* traz à tona um tema bastante recorrente não apenas na literatura, mas em toda a sociedade ocidental: a relação homem *versus* mulher; relação essa estabelecida não apenas sob o aspecto amoroso-sexual, mas essencialmente, nas relações de exercício do poder e da dominância.

A estrutura narrativa de *Um copo de cólera* é organizada em torno de sete capítulos, cada qual composto por um único parágrafo e também por um só período, com uma pontuação desregrada em razão do tom coloquial empregado, além das expressões de baixo calão, variáveis onomatopaicas e intertextualidade. Essa concepção textual serve para deixar explícito o conceito de “despejo” de palavras de um personagem sobre o outro, em uma espécie de jorro, corroborando a ideia de intensidade, de fúria, de cólera.

O desenrolar do enredo é apresentado ao leitor por meio do diálogo e das ações de quatro personagens: o dono da chácara, detentor majoritário da voz narrativa, a jovem jornalista, cujo discurso nos é apresentado pela voz do chacareiro, mas que ganha fala própria no último capítulo da obra, dona Mariana e seu Antônio, empregados da chácara; o cachorro Bingo também é citado pelo narrador. É importante registrarmos que, embora estejam na condição de protagonistas, o chacareiro e a jornalista não são nomeados durante toda a trama, de modo que passamos a (re)conhecê-los por meio das marcas ideológicas registradas em seus discursos, e por suas ações. Por este motivo, tomaremos a liberdade de nos referirmos a eles, nesta pesquisa, como Ele (dono da chácara) e Ela (jornalista), com o emprego de iniciais maiúsculas.

O espaço narrativo é concentrado na chácara do protagonista, no entanto, os espaços surgem delimitados pelos capítulos do livro, a saber: “A chegada” (narrado pelo chacareiro), “Na cama”, “O levantar”, “O banho”, “O café da manhã”, “O esporro”

e “A chegada” (narrado pela jornalista). Ao optar por demarcar os espaços narrativos, desmembrando as partes da casa, Nassar registra que na sociedade contemporânea, os relacionamentos não se encaixam mais nos moldes da família tradicional, ou seja, aquele em que o lugar de “atuação” da mulher seria na cama, ou na cozinha. Entretanto, essa transformação da condição social feminina, ainda causa, no mínimo, estranhamento no homem, e esse estranhamento, frequentemente, surge acompanhado pela demonstração, ou pela disputa de poder.

Os protagonistas, ao longo da narrativa, despem-se em todos os aspectos humanos, principalmente, no físico e no psicológico. No capítulo “Na cama”, o casal não se prende a nenhum dos pudores relacionados ao sexo, é lá que o homem faz uso das artimanhas que conhece para, juntamente com a mulher, atuar em perfeita sintonia sexual. Em “O esporro”, o desnudamento do casal ocorre também no campo psicológico, pois, palavras são ditas violentamente, em um acesso colérico, logo após uma noite de amor entre os dois. Nesse acesso de fúria, ambos vão despejando, um sobre o outro, seus mais íntimos sentimentos.

De acordo com Pateman (1993), a diferença sexual seria uma diferença política entre sujeição e liberdade, “as mulheres não participam do contrato original. Elas são o objeto do contrato. O contrato sexual é o meio pelo qual homens transformam seu direito natural sobre as mulheres na segurança do direito patriarcal civil” (PATEMAN, 1993, p. 21). Como o marido era considerado o senhor da família, a ordem social era mantida, pois os desejos femininos poderiam ser controlados pelo direito patriarcal. Nessa perspectiva, eram os maridos quem mediavam as relações das mulheres com o mundo social, já que os corpos femininos estavam submetidos às decisões masculinas. Raduan Nassar, no entanto, desconstrói essa ordem ao não estabelecer de forma clara o vínculo entre o casal protagonista de *Um copo de cólera*: não se sabe ao certo que tipo de relação civil existe entre o casal protagonista; o vínculo sexual é evidente, mas o narrador não deixa claro se se trata de um casal de amantes, namorados ou noivos.

“O esporro”, capítulo marcado pelos discursos que revelam o embate ideológico do casal protagonista, é iniciado com a visão do chacareiro de um grande rombo, em sua cervá-viva, feito pelas formigas saúvas; essa visão desencadeia um ataque de fúria no narrador:

(...) 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 cervo-viva, ai de mim, amasso e queimo o dedo no cinzeiro, ela não entendendo me perguntou “o que foi?”, mas eu sem responder me joguei aos tropeções escada abaixo (o Bingo, já no pátio, me aguardava eletrizado), e ela atrás de mim quase gritando “mas o que foi?”, e a dona Mariana corrida da cozinha pelo estardalhaço, esbugalhando as lentes grossas, embatucando no alto da escada, pano e panela nas mãos, mas eu nem via nada, deixei as duas para trás e desabalei feito louco, e assim que cheguei perto não aguentei “malditas saúvas filhas-da-puta”, e pondo mais força tornei a gritar “filhas-da-puta, filhas-da-puta”, vendo uns bons palmos de cerca drasticamente repelados, vendo uns bons palmos de chão forrados de pequenas folhas, é preciso ter sangue de chacareiro pra saber o que é isso. (NASSAR, 1992, p. 30-31)

O estrago provocado pelas formigas “tão ordeiras” pode ser transportado para o relacionamento amoroso moldado nos padrões patriarcais: assim como as formigas, a mulher seria a causa dos estragos na degradação da família tradicional, na qual o poder pertencia ao homem e a submissão da mulher era tida como algo inerente ao ser feminino. Sob essa perspectiva, a cervo-viva rompida pelas formigas representa a metáfora da impotência do narrador de não ter mais o poder de controlar o relacionamento, já que Ele era apenas “um biscateiro graduado” (NASSAR, 1992, p. 45) e era Ela quem dominava o poder do discurso:

eu devia cumprimentar a pilantra, não tinha o seu talento, não chegava a isso meu cinismo, fingir indiferença assim perto duma fogueira, dar gargalhadas à beira do sacrifício, e tinha de reconhecer a eficiência do arremedo, um ligeiro branco me varreu um instante a cabeça, senti as pernas de repente amputadas, caí numa total imobilidade. (NASSAR, 1992, p. 51)

As cenas de *Um copo de cólera* retratam o viver de um casal, pois, embora o tempo narrativo seja de apenas um dia, vários elementos nos levam a inferir que as situações narradas fazem parte da rotina dos dois: “não era a primeira vez que ele fingia esse sono de menino, e nem seria a primeira vez que me prestaria aos seus caprichos”. (NASSAR, 1992, p. 85). A relação não-caracterizada desse casal aponta, em seus detalhes mais íntimos, para as incompletudes das relações sociais contemporâneas e para os questionamentos do *eu*, que busca encontrar no outro – ou a partir do outro – as verdades sobre si próprio:

eu que dessa vez tinha entrado francamente em mim, sabendo, no calor aqui dentro, de que transformações era capaz (eu não era um bloco monolítico, como ninguém de resto, sem esquecer que certos traços que ela pudesse me atribuir à personalidade seriam antes características da situação), mas eu não ia falar disso pra ela. (NASSAR, 1992, p. 39-40)

Além disso, a postura conflituosa e a conduta imprecisa dos personagens pertencentes à obra analisada neste trabalho, remetem-nos ao que Zygmunt Bauman (2001) nomeia de “indivíduos moderno-líquidos”. A complexidade do ser, do existir, passa pelo processo de buscas identitárias e pela ressignificação dessas identidades. Nesse sentido, o discurso das personagens passa a constituir-se como pretexto para a reflexão que, por meio da desconstrução da identidade das personagens de Nassar, busca construir sujeitos conscientes e mais sensíveis.

Compreendendo que “o narrar(-se) é identificar(-se)” (LOPES, 1997, p. 124), a ressignificação das experiências do protagonista ocorre por meio de seus questionamentos, capazes de apresentar as contradições e os conflitos desse personagem frente à complexidade da existência. Nesse sentido, a crise de identidade vivida pelo narrador-personagem remete ao “constante devir” (ANTONINI, 1990, p. 171) do sujeito contemporâneo, e a desconexão aparente entre os relatos feitos durante a narrativa é uma forma de representação da fragmentação do discurso desse sujeito:

e me consumia o lingustro da cerca-viva, daí que propicie a elas (formigas) a mais gorda bebedeira, encharcando suas panelas subterrâneas com o farto caldo de formicida, cuidando de não deixar alo qualquer sobra de vida, tapando de fecho, na prensa do calcanhar, a boca de cada olheiro, e eu já vinha voltando daquele terreno baldio, largando ainda vigorosas fagulhas pelo caminho, quando notei que ela e a dona Mariana, nessa altura, estavam de conversinha ali no pátio. (NASSAR, 1992, p. 32)

Nos cinco primeiros capítulos do livro, o narrador nos apresenta uma relação fria – com exceção, claro, no terceiro capítulo, “Na cama”, em que o personagem narra as cenas sexuais do casal – com pouquíssima interação, diálogos curtos e, até então, ausência de sentimentos de ambas as partes. Inicialmente, somos levados pelo narrador a ter a impressão de tratar-se de uma parceira submissa ao seu comando, à sua atuação, à sua atenção e ao seu desejo: “Por uns momentos lá no quarto nós parecíamos dois estranhos que seriam observados por alguém éramos sempre eu e ela, cabendo aos dois ficar de olho no que eu ia fazendo, e não no que ela ia fazendo...” (NASSAR, 1992, p. 12).

Durante os primeiros capítulos da obra, o narrador apresenta-se como aquele que estabelece as regras e conduz o jogo erótico. Em suas conjecturas sobre si mesmo - algumas chegam mesmo a beirar o narcisismo -, Ele ressalta sua segurança e ousadia na condução do ritual sexual, e, principalmente, a consciência de seus atos, revelando a racionalização com que efetua cada ação. Julgando controlar, não só os

seus movimentos calculados, mas toda a situação, o narrador posiciona-se de modo ativo e seguro, como destacam as expressões que utiliza para qualificar seus atos: “com propósito certo”, “poderosamente”, “deixando”, “sabendo”, entre outras.

Inicialmente, a personagem feminina é por Ele caracterizada de forma oposta à sua: são ressaltados, principalmente, o embaraço e passividade da personagem frente às ações do homem: “e logo eu ouvia suas inspirações fundas ali junto da cadeira, onde ela quem sabe já se abandonava ao desespero, atrapalhando-se ao tirar a roupa, embaraçando inclusive os dedos na alça que corria pelo braço” (NASSAR, 1992, p. 13). Essa submissão, contudo, é apenas aparente, pois, posteriormente, em “O esporro”, esse mesmo narrador mostrará, sem esconder sua surpresa, a verdadeira natureza de sua parceira.

Ela é uma personagem que vem representar os questionamentos sociais que se instauraram a partir do século passado, porque a propagação dos estudos de gênero, principalmente a partir da década de 80, permitiu que as representações simbólicas de mulheres e homens passassem a ser questionadas, assim, reflexões e sentimentos particulares a esse respeito, passaram a existir no campo da coletividade. Então o processo de busca pela identidade, tido antes como um movimento individual, passou a integrar o universo do “ser feminino”, e “seu papel, diferentemente do tradicional, deixa de ser passivo, para ser indagador” (JOZEF, 1999, p. 52). A esse respeito, Dina Maria Martins Ferreira (2009) ainda nos lembra que

a mulher executiva, de modo geral, busca na contrapartida masculina qualidades internas, figurações abstratas, inteligência, cultura, sensibilidade, integridade, caráter. Esse sujeito quebra estereótipos patriarcais ao somar à figura masculina sua expectativa de sensibilidade, conhecimento pelo senso comum como partícipe do feminino. Ao romper a rigidez valorativa do sistema falocrático, faz-se um sujeito que dilui fronteiras entre identidades do masculino e do feminino, fixadas pelo padrão tradicional, tanto na perspectiva biológica, quanto na cultural, mediatizando um querer interacional de calores do meio termo. (FERREIRA, 2009, p. 124)

A narrativa nassariana traz uma mulher que rompe, em diversos aspectos, com esse modelo tradicional: é uma mulher independente, atuante, com vida sexual ativa. Sobre isso, Navarro (1995), afirma que “quando as obras ficcionais incluem a mulher como sujeito e não como mero objeto do foco narrativo, elas não apenas desafiam ou tentam subverter a cultura patriarcal dominante, mas também fornecem à mulher a voz adequada para falar por si mesma” (NAVARRO, 1995, p. 14).

Essa personagem feminina emancipada, em “O esporro”, representa a possibilidade de resistência, de luta contra um sistema pré-estabelecido. A partir do seu discurso – mesmo sendo narrado pela voz masculina – possibilita uma reflexão mais ampla sobre situações que permearam a existência dos seres na busca pela realização; e o trabalho realizado com a linguagem nesta obra caracteriza-se como intermediadora desse processo, pois, de acordo com Todorov (1975, p. 175), “a literatura existe pelas palavras; mas sua vocação dialética é dizer mais do que diz a linguagem, ir além das divisões verbais”. Podemos validar esse pensamento, ao fazermos a leitura do seguinte excerto:

e nem eu ia, movendo-lhe o anzol, propiciar suas costumeiras peripécias de raciocínio, não que me metesse medo as unhas que ela punha nas palavras, eu também, além das caras amenas (aqui e ali quem sabe marota), sabia dar ao verbo o reverso das carrancas e das garras, sabia incisivo como ela, morder certo com os dentes das ideias, já que era com esses cacos que se compunham de hábito nossas intrigas, sem contar que – empurrado pra praia do rigor – meus cascos sabiam inventar a sua lógica, mas toda essa agressão discursiva já beirava exaustivamente a monotonia. (NASSAR, 1992, p. 41-42)

O narrador revela, então, que possui consciência da elaboração do discurso em sua relação com a amante; aliás, revela ainda que o campo das ideias é o favorito da parceira, é o espaço onde Ela atua com independência, ousadia e desenvoltura. Ele pode até, em algum momento, sentir-se acuado diante da mulher emancipada. Mas, diferentemente do comportamento masculino observado em obras anteriores, nesta, o narrador-protagonista decide enfrentar a alteridade feminina até as últimas consequências. Longe de repeli-la, é justamente Ela que Ele pretende atrair para o seu refúgio – a chácara onde mora – que vai lhe servir como uma espécie de palco, onde Ele poderá verificar as expectativas da moça, estudá-la, testar as reações dela, enfim, experimentá-la das formas mais sutis às mais cruéis:

E quando cheguei à tarde na minha casa, lá no 27, ela já me aguardava andando pelo gramado, veio abrir o portão pra que eu entrasse com o carro, e logo que saída garagem subimos juntos a escada pro terraço (...) e sabendo acima de tudo que mais eu lhe apetecia quanto mais indiferente eu lhe parecesse. (NASSAR, 1992, p. 9-10)

O processo de investigação e questionamento sobre essa mulher faz com que o próprio narrador passe, Ele mesmo, por um processo de autoconhecimento, uma

vez que Ela lhe devolve todos os questionamentos, revelando-se uma adversária à altura:

e ouvindo o que ela disse eu tremi, não propriamente pela ironia, vazada de resto na técnica primária do sumo apologético, era antes pela obsessiva teima em me castrar, me chamando de “mestre”, sim, mas me barrando como sempre, por falta de títulos, qualquer acesso ao entendimento, a mim, um “biscateiro graduado”. (NASSAR, 1992, p. 45)

Conforme discutido no capítulo anterior, um dos valores associados ao conceito de masculinidade hegemônica é ideia de virilidade. Em *Um copo de cólera*, embora o narrador-personagem da obra em estudo utilize a relação sexual como uma forma de se sobrepôr à parceira, Ele mostra-se, em determinados momentos, incomodado por essa violência simbólica: “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).

Dessa forma, a aparente situação confortável do narrador, na condição de dominador, mostra-se também como um estado de constante tensão, já que Ele se dá ao trabalho de buscar perscrutar os pensamentos da mulher para poder mensurar o quanto Ele conseguiu satisfazê-la, já que tem, Ele mesmo, a consciência de que essa satisfação não foi completa.

O narrador de *Um copo de cólera* cria, em sua chácara, um mundo à parte do mundo real, o qual rege com suas próprias leis e regras, um mundo no qual não se sente ameaçado, encurralado ou afrontado. Trata-se de um mundo que obedece ao seu tempo, ao seu ritmo e, principalmente, às suas ideologias. Zanini e Santos (2010) nos esclarecem um pouco mais sobre essa necessidade de alguns sujeitos:

As reações de cada pessoa a acontecimentos que perpassam a sua realidade adquirem formatos diversos, guiados pelo inconsciente. Nesse sentido, a questão do duplo é muito representativa, especialmente no campo das artes, já que esse expõe questões inquietantes da existência humana. O entendimento do Eu pode perpassar imagens refletidas no Outro, revelando facetas ambíguas do real e seu duplo, em um movimento de recusa do real. Essa situação denota a não aceitação de uma situação pelo sujeito, indicando a ilusão que habita o seu modo de ver as coisas, de forma que o iludido não consegue perceber a realidade ou a percebe deformada. (ZINANI & SANTOS, 2010, p. 135)

Sabe-se que existem diversas formas de se evitar o real, entre elas estão o suicídio, a loucura, a cegueira voluntária, ou simplesmente negar a realidade. É o que

o nosso narrador-personagem faz: por julgar-se superior à realidade social comum, cria para si, em sua chácara, um universo que satisfaça seu ego, já que “o imaginário do duplo enseja a liberação de medos e angústias reprimidos, dá vazão a sonhos de habitar espaços e tempos fantásticos, escapando à rotina sufocante do cotidiano” (MELLO, 2000, p. 123).

Assim, a descentração do sujeito pode ser identificada em nosso narrador, pois, conforme Ele expressa em seu discurso, as verdades nas quais as demais pessoas acreditam são, por ele, rechaçadas, levando-o a questionamentos a respeito dos tratados sociais e de sua influência nas decisões individuais:

um defeito de anatomia que se encontrava entre os comuns dos mortais na mesma minguada proporção que existia entre os babacas dos intelectuais, vindo pois da enfermidade – e só daí – a força amarga do pensamento independente, claro que os profetas não podiam responder pela volúpia dos seguidores, mas me deixava uma vara ver a pilantra, ungida no espírito do tempo, se entregando lascivamente aos mitos do momento, me deixava uma vara ver a pilantra, a despeito da sua afetada rebeldia, sendo puxada por este ou aquele dono, uma porrada de vezes lembrei que o cão acorrentado trazia uma fera no avesso, a ela que a propósito de tudo vivia me remetendo lá pros seus guias (...) desesperado mesmo eu lhe dizia que antes daquelas sombras esotéricas eu tinha nas mãos a minha própria existência, não conhecendo, além do útero, matriz capaz de conformar essa matéria-prima. (NASSAR, 1992, p. 45)

Após a grave discussão com a parceira, que acabou culminando em um ato de agressão física – “... e minha mão voando outra explosão na cara dela.” (NASSAR, 1992, p. 69) –, o narrador, amparado por dona Mariana e “seu” Antônio, vai para o quarto onde, em posição fetal, fingindo dormir, aguarda o retorno da mulher; aguarda porque tem a certeza de que Ela regressará. Esse comportamento pode ser justificado pela crise de identidade do narrador, que não possui mais uma identidade unificada e estável, mas fragmentada, de modo que várias identidades, mesmo contraditórias entre si, acabam coexistindo. Hall chama a atenção para esse fato ao afirmar que

a identidade é formada na “interação” entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o “eu real”, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem. (HALL, 2011, p. 11)

A sociedade contemporânea, ainda apresenta diversos resquícios da cultura patriarcal; entre esses resquícios, está a falsa ideia de que a mulher, por pior que seja o relacionamento, não irá abandoná-lo. Duarte e Muraro (2006, p. 190) asseveram

que “a mulher, sim, é que é responsável por 75% de todos os rompimentos das relações entre homens e mulheres no mundo”. A manipulação do narrador, sobre os atos da parceira, revela essa certeza:

já tinha dado conta da folha ali na mesa, onde pude ler, ao me aproximar, mas sem pegar o bilhete, sequer sem me curvar, ‘estou no quarto’, uma mensagem bem no estilo dele – breve, descarnada pelo cálculo, escrita ainda, com intenção, num forjado garrancho de escolar. (NASSAR, 1992, p. 84).

Essa certeza implica em sentimentos de autoafirmação, de prepotência masculina; sentimentos esses que ainda hoje permeiam o inconsciente coletivo do “ser masculino”.

Hall (2011) esclarece ainda que as identidades, hoje fragmentadas, assumem novas formas à medida que a sociedade sofre transformações econômicas e sociais. Dessa forma, as identidades passam a ser transitórias e, por isso, o sujeito acaba entrando em crise: “A assim chamada ‘crise de identidade’ é vista como um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social” (HALL, 2011, p. 07).

As transformações sociais implicam em um processo de ressignificação cultural que, atualmente, acabam individualizando os sujeitos, que deixam de se basear em modelos constituídos como padrão. Nesse novo cenário, os seres humanos passam a preocupar-se somente consigo mesmo; e a procurar os caminhos mais convenientes e cômodos para si, na busca de um estado de satisfação. Essa característica pós-moderna pode ser identificada no comportamento do nosso protagonista: viver isolado do convívio social, o máximo possível, em um mundo à parte, forjado para propiciar um ambiente de plenitude para Ele; plenitude no sentido desse mundo particular não precisar ser invadido pelos conceitos construídos socialmente: Ele, suas ideias, seus valores, suas crenças, somente, são suficientes. Sidekum (2003) discorre sobre o direito de ser diferente (nomeado por ele de alteridade), da autonomia singular do indivíduo. Ele esclarece também que o ser humano submete-se “a seu mais profundo e recôndito pensar” (SIDEKUM, 2003, p. 63), o que poderia indicar o crescimento da necessidade de individualização.

O último capítulo da obra de Raduan Nassar é o único em que a mulher obtém o direito à voz, já que, até então, todas as suas falas eram representadas pela voz

masculina. Esse momento de direito à voz vem representar a atuação feminina, concretizada por meio da verbalização, o que, de acordo com Michel Foucault (1992), indica uma manifestação do discurso inconsciente por meio da consciência. Nesse sentido, percebe-se que a ideia de manipulação masculina, que perpassa toda a narrativa, na verdade, não se concretiza, pois, conforme a voz narrativa feminina nos permite identificar, Ela compactua com todo esse processo de forma consciente, de forma deliberada: “E quando cheguei na casa dele, lá no 27, estranhei que o portão estivesse ainda aberto, pois a tarde, fronteiraça, já avançava com o escuro” (NASSAR, 1992, p. 83). Essa passagem deixa claro que a agora narradora regressa à casa do amante por vontade própria. Desse modo, a ideia de manipulação masculina cai por terra, o que percebemos, então, é uma espécie de dependência mútua entre os personagens, de forma que, em momentos diferentes da narrativa, há uma sobreposição de ações por parte de cada um sobre o outro, conforme seus interesses.

Todas essas considerações nos fazem perceber que a representação de práticas uniformes de conduta dos sujeitos, no cenário atual, parece perder força. O que *Lavoura arcaica* e *Um copo de cólera* vêm apresentar são personagens atuando de maneira individualizada, cada um demonstrando ser o “dono de si” e de seu próprio destino, que buscam desvencilhar-se das tradicionais convenções sociais. No entanto, ficam perceptíveis, nos textos em análise, marcas originárias das relações heterossexistas, alicerçadas nos padrões patriarcais. Mas o que se deve ressaltar é que a fragmentação identitária resultante da diversidade sociocultural atual permite a apresentação de comportamentos não mais associados à ideia de norma, pois o sujeito contemporâneo busca possibilidades de atuação no meio social que satisfaçam suas necessidades, sem se preocuparem com rótulos ou modelos.

Buscando dar continuidade a esta pesquisa, nos próximos capítulos aprofundaremos nossa análise dos protagonistas masculinos de *Lavoura arcaica* e de *Um copo de cólera*. Para tanto, buscaremos identificar como esses personagens fazem uso do discurso e do corpo para satisfazer suas aspirações que, como também pretendemos verificar, afastam-lhes do conceito de masculinidade hegemônica imposto pela cultura patriarcal.

4 LAVOURA ARCAICA: O HOMEM EM CONFRONTO COM A FAMÍLIA

Assumindo a definição de sujeito como sendo um “indivíduo concreto, mediado pelo social, indivíduo determinado histórica e socialmente, jamais podendo ser compreendido independentemente de suas relações e vínculos” (NEVES, 1997, p. 07), entende-se que esse sujeito se constitui a partir de suas relações sociais. Dessa forma, passa-se a encarar a dupla dimensão do indivíduo: ativa, enquanto sujeito, e passiva, quando na condição de sujeito a outro; dimensão essa que revela o ser humano como um produto resultante do meio no qual se insere, mas indica também sua capacidade de modificar a realidade. Assim, é durante o processo de autoconstrução, no contexto das relações com os demais, que o indivíduo se apropria de conhecimentos e mecanismos que lhe permitem ocupar diferentes lugares sociais.

O conceito de lugar social, aqui adotado, é o definido por Nuernberg (1999), segundo o qual a posição simbólica assumida pelo sujeito no grupo do qual faz parte; essa posição, apesar de preceder o indivíduo - já que se baseia em fatos históricos e culturais pré-determinados -, está reconstruindo-se constantemente pelas ações exercidas pelas pessoas envolvidas em um determinado modelo de relação. Então, o conceito de lugar social associa-se tanto ao seu significado historicamente construído dentro de uma determinada cultura, quanto aos novos sentidos que lhe são impressos pelos seres em ação.

Logo, as relações são mediadas por significados históricos constituídos socialmente para as posições assumidas, com o intuito de marcar os discursos proferidos pelos sujeitos, e o modo como esses discursos são recebidos e ouvidos pelos ouvintes. Segundo Nuernberg,

... sempre falamos a partir de uma posição enunciativa determinada: de aluno, de professor, de homem, de mulher, de quem ocupa um lugar importante ou não, ou tem a função acadêmica em alguma área do conhecimento e é reconhecido enquanto tal. Face a isso, fica claro que tais lugares sociais são constitutivos das significações em trânsito nas relações sociais... (NUERNBERG, 1999, p. 22).

Partindo do princípio de que o indivíduo se relaciona com os outros a partir do lugar social que ocupa, as relações entre os indivíduos embasam-se em relações de poder (ORTIZ, 1983). Nesse sentido, o poder pode ser compreendido como sendo relacional, na proporção em que se manifesta nas relações pessoais, resultando, mais especificamente das assimetrias que marcam os relacionamentos, os quais, por sua

vez, não são, necessariamente, tranquilos ou harmoniosos, pois, diversas vezes, estão perpassados por conflitos (SMOLKA, GÓES & PINO, 1998).

Como orienta Michel Foucault (1987), o poder não se limita apenas aos elementos institucionais e organizacionais, e nem às relações de classe, *status*, prestígio, ou desempenho de papéis sociais; ele permeia toda e qualquer relação; na família, nas relações afetivas, nas amizades, etc. O autor esclarece ainda que, por não se tratar de uma mercadoria ou de uma propriedade, o poder encontra-se circulando pela sociedade, diz respeito à ordem das práticas sociais: não existe um ponto localizado de onde o poder emane ou se concentre, ao contrário, ele circunda todos os pontos das construções sociais.

De acordo com Roland Barthes,

o poder está presente nos mais finos mecanismos do intercâmbio social: não somente no Estado, nas classes, nos grupos, mais ainda nas modas, nas opiniões, correntes, nos espetáculos, nos jogos, nos esportes, nas informações, nas relações familiares e privadas, e até mesmo nos impulsos liberadores que tentam contestá-lo (...) (BARTHES, 2004).

Assim, o poder deve ser analisado, não somente nas formas macropolíticas do Estado e da sociedade, mas, principalmente, na diversidade de sua prática em todo e qualquer organismo social (ZANELLA, PRADO FILHO & SOBRERA ABELLA, 2000), até mesmo nas relações sociais mais elementares, como a família, pois de acordo com Mariza Correa (1981), é a família a responsável por orientar todas as relações sociais que desenvolveremos ao longo da vida. Segundo a pesquisadora,

A história das formas de organização familiar no Brasil tem se contentado em ser a história de um determinado tipo de organização familiar e doméstica – a 'família patriarcal' -, um tipo fixo onde os personagens, uma vez definidos, apenas se substituem no decorrer das gerações, nada ameaçando sua hegemonia, e um tronco de onde brotam todas as outras relações sociais. (CORREA, 1981, p. 06)

Conforme já esclarecido anteriormente, a literatura, por meio de um produto artístico, promove a elucidação e a reflexão crítica sobre a realidade social e sobre as relações de poder nas quais estamos inseridos. O texto literário tematiza as representações e as práticas sociais, presentes ou pretéritas, que inibem ou viabilizam a emancipação humana, de modo a elucidar essas ações, a fim de contribuir para a reflexão e para a formação da opinião do leitor. Segundo Jouve (2012),

as obras mais marcantes seriam, então, exemplares de características fundamentais de nossa condição (e não apenas traços sociais e psicológicos relativos a um contexto cultural particular). Como Danto observa, os grandes textos são aqueles que nos apresentam uma metáfora da nossa própria vida, permitindo-nos nos reconhecer em alguns componentes – gerais e transculturais – da representação. (JOUVE, 2012, p. 124)

Em *Literatura para quê?* (2009), Antoine Compagnon alega que, durante muito tempo, supôs-se que a cultura literária tornasse o homem melhor e lhe permitisse usufruir de uma vida melhor. O autor sustenta sua posição retomando, inicialmente, o conceito de *mimesis*, de Aristóteles; *mimesis* aqui compreendida como representação ou ficção. Segundo Compagnon, é pelo intermédio da literatura (ficção) que o homem aprende. A literatura detém um poder moral, ela tem por resultado a melhoria da vida, ao mesmo tempo privada e pública. A literatura instrui deleitando: por meio do texto literário, o concreto substitui o abstrato, e o exemplo, a experiência. Sob esse princípio, o exemplo e a experiência guiarão melhor a conduta, do que as regras, pois, como a experiência depende do acaso, o exemplo seria então, mais eficaz.

Posteriormente, o mesmo autor apresenta o texto literário como uma espécie de “remédio”: a literatura atua como um instrumento de justiça e de tolerância, a qual, em conjunto com a leitura, experiência de autonomia, contribui para a liberdade e para a responsabilidade do indivíduo. Compagnon aponta ainda para o que ele chama de “paradoxo irritante” suscitado pela literatura: embora ela tenha o poder de contestar a submissão ao poder e conseguir revelar toda a sua força quando é perseguida, a liberdade não lhe é propícia, pois a priva das servidões contra as quais resiste.

Logo, o texto literário nos permite refletir acerca de tudo o que constitui a existência humana, a partir da utilização de temáticas que são relativamente comuns aos indivíduos em geral:

Por todos os lugares e sempre, encontramos conjuntos temáticos mais ou menos completos, englobando nossas principais preocupações, sociais ou existenciais. O nascimento, o amor, a morte, o sucesso e o fracasso, o poder e sua perda, as revoluções e as guerras, a produção e a distribuição de bens, o estatuto social e a moralidade, o sagrado e o profano, os temas cômicos da inadaptação e do isolamento, as fantasias compensatórias etc. atravessam toda a história da ficção, desde os mitos mais antigos, até a literatura contemporânea. As mudanças de gosto e de interesses modificam apenas marginalmente esse inventário. (PAVEL, *apud* JOUVE, 2012, p. 124)

A literatura viabiliza, assim, a elucidação sobre ações que podem potencializar ou dificultar a emancipação do indivíduo. Ela nos permite refletir acerca de todas as práticas de poder que perpassam os relacionamentos humanos, sejam eles de ordem

religiosa, política, econômica ou social. Ao desvendar as representações fornecidas pelo texto literário, começamos a refletir de maneira crítica sobre elas, e, como resultado dessa reflexão crítica, passamos a agir de modo diferente do anterior, promovendo, então, transformações no meio social no qual estamos inseridos. Considerando todas essas informações, passaremos, a partir daqui, a identificar o modo como as relações de poder foram registradas, por Raduan Nassar, em sua obra *Lavoura arcaica*, por meio dos relacionamentos do protagonista André.

4.1 A Família Patriarcal Religiosa como Princípio Formador da Identidade

No início de tudo, no Gênesis, o texto bíblico fala a respeito da criação da mulher, a partir de uma costela do homem. Eva teria, então, sido criada para que Adão não permanecesse sozinho; criada, não da mesma forma que o homem (a partir do fôlego da vida soprado por Deus sobre o barro), mas de uma parte do corpo, como uma extensão, ou complemento do masculino.

E disse o Senhor Deus: Não é bom que o homem esteja só; far-lhe-ei uma ajudadora (grifo nosso) idônea para ele. [...]
Então o Senhor Deus fez cair um sono pesado sobre Adão, e este adormeceu; e tomou uma das suas costelas, e cerrou a carne em seu lugar; E da costela que o SENHOR Deus tomou do homem, formou uma mulher, e trouxe-a a Adão. E disse Adão: Esta é agora osso dos meus ossos, e carne da minha carne; esta será chamada mulher, porquanto do homem foi tomada. (GÊNESIS: 2, 18-23, 2007, p. 04-05)

O texto bíblico, por alcançar grande influência no meio social ocidental, constitui-se como uma espécie de confirmação do conceito de supremacia masculina, contribuindo assim para a naturalização da visão da mulher como “o outro”, e não como sujeito. Por ter sido criada a partir de uma parte do corpo do homem, por ter cometido o “grande erro” de comer do fruto proibido e tê-lo dado a provar ao homem, o que resta à mulher, então, é viver sob a tutela masculina e sob suas imposições:

A mulher aprenda em silêncio, com toda a sujeição. Não permito, porém, que a mulher ensine, nem use de autoridade sobre o marido, mas que esteja em silêncio. Porque primeiro foi formado Adão, depois Eva. [...] Salvar-se-á, porém, dando à luz filhos, se permanecer com modéstia na fé, no amor e na santificação. (I LIVRO DE TIMÓTEO: 2, 9-15, 2007, p. 1077)

Portanto, a mitologia bíblica tem sido utilizada, através dos tempos, como veículo de propagação e sustentação do falso conceito de superioridade masculina. O fato dessa dominação ser considerada uma espécie de premissa divina permitiu que a prática de ações que diminuem as mulheres fossem utilizadas sem receber nenhuma forma de oposição.

A família nassariana retratada em *Lavoura arcaica* obedece ao modelo de família nuclear burguesa, encerrada em si mesma, com pouquíssimas relações sociais para além dos parentes um pouco mais distantes e, principalmente, com atividades laborais delimitadas pelos sexos, conforme discutimos no capítulo anterior. Relativamente a essa constituição familiar, Gilberto Freyre (2013) destaca:

O personalismo do brasileiro vem de sua formação patriarcal ao mesmo tempo que cristã – um cristianismo colorido pelo islamismo e por outras formas africanas de religiosidade inseparáveis da situação familiar da pessoa; e dificilmente desaparecerá de qualquer de nós. [...] O patriarcal tende a prolongar-se no paternal, no paternalista, no culto sentimental ou místico do pai ainda identificado, entre nós, com as imagens de homem protetor, de homem providencial, de homem necessário ao governo geral da sociedade; o tutelar – que inclui a figura da mãe de família – tende a manifestar-se também no culto, igualmente sentimental e místico, da Mãe, identificada pelo brasileiro com imagens de pessoas ou instituições protetoras: Maria, mãe de Deus e senhora dos homens; a igreja; a madrinha; a mãe – figuras que frequentemente intervêm na vida política ou administrativa do país, para protegerem, a seu modo, filhos, afilhados e genros. De maternalismo, ou maternismo, se mostra, na verdade, impregnado quase todo brasileiro de formação patriarcal ou tutelar. Era como se no extremo amor à mãe ou à madrinha ou à mãe-preta o menino e o próprio adolescente se refugiassem do temor excessivo ao pai, ao patriarca, ao velho – senhor, às vezes sádico, de escravos, de mulheres e de meninos. [...] Entre as figuras paterna e materna parece que, no Brasil, se desenrolou o drama de muito menino de formação patriarcal ou tutelar, a figura materna servindo de refúgio ao temor e às vezes terror à figura do patriarca. Esse terror ao pai patriarcal e aquele refúgio à sombra da figura da mãe e quase sempre companheira de sofrimento ou experiências de opressão às vezes se prolongou em traços característicos de personalidade em alguns dos homens mais representativos da antiga ordem brasileira. (FREYRE, 2013, p. 48-49)

No texto nassariano, o tom religioso perpassa toda a obra, por meio de referências diretas e indiretas. Entretanto, a religiosidade presente na obra pode ser percebida, principalmente, pela construção dos sermões do pai, e nos monólogos do próprio André. A esse respeito, Renata Pimentel Teixeira (2002) registra que

O uso das figuras de estilo é notório: metáforas, comparações, hipérboles, sinédoques; [...] é no aspecto estilístico que os ecos das Sagradas Escrituras se fazem mais nítidos no romance nassariano e a fonte que se destaca nesse processo são [...] os Provérbios, o Eclesiastes e o Eclesiástico. Por definição, seria o provérbio uma sentença breve, [...] na qual são ditados ensinamentos

para uma vida e conduta “retas”. [...] O teor dos Provérbios se acha nas palavras do pai [...]. A linguagem [do Alcorão, por sua vez,] está estruturada a partir de constantes reiteraões e de oraões que se iniciam repetidas vezes pelo mesmo conector [...]. É como se a prosa de Raduan tivesse se embebido num caldo misto de linguagem alcorânica e bíblica [...] (TEIXEIRA, 2002, p. 61-63)

Como exemplo, podemos citar, inicialmente, a construção do protagonista, retratado, por ele mesmo, como o filho pródigo que regressa ao lar para receber o perdão paterno, semelhantemente à referência bíblica citada no capítulo XV do Evangelho de Lucas. Além disso, no capítulo onde o incesto é sugerido, temos um André que, seguindo os moldes do rei Salomão no livro de Cantares, eleva aos céus uma oração, na qual pede a Deus a possibilidade de viver esse amor singular:

Te vestirei então de cetim branco com largas palas guarnecidas de galões dourados, ajustando nos Teus dedos anéis cujas pedras guardam os olhares de todos os profetas, e braceletes de ferro para Teus punhos e um ramo de oliveira para Tua nobre fronte; resinas silvestres escorrerão pelo Teu corpo fresco e limpo, punhados de estrelas cobrirão Tua cabeça (NASSAR, 1989, p. 104)

Outro exemplo que julgamos importante registrar é a recorrente metáfora dos pés na terra utilizada por André ao longo da narrativa, como vemos a seguir:

amainava a febre dos meus pés na terra úmida (NASSAR, 1989, p. 11)

(...)

eu desamarrava os sapatos, tirava as meias e com os pés brancos e limpos ia afastando as folhas secas e alcançando abaixo delas a camada do espesso húmus (NASSAR, 1989, p. 30)

(...)

eu desamarrei os sapatos, tirei as meias e com os pés brancos e limpos fui afastando as folhas secas e alcançando abaixo delas a camada de espesso húmus (NASSAR, 1989, p. 189)

Considerando que, no contexto bíblico, “pisar a terra” significa tomar posse desse local, podemos compreender o uso contínuo dessa imagem como representação do desejo de André em ocupar o seu lugar, ou melhor, o lugar que ele julga ser seu, junto à Ana.

A família tradicional patriarcal judaico-cristã serve como molde para as ações e para o caráter de todos os personagens: seguindo, ou buscando desviar-se desses princípios, os personagens pautam suas existências por meio dessas relações familiares. Sob essa perspectiva, identifica-se que a religiosidade, no texto nassariano, é tão presente, que se faz notar até na escolha dos nomes dos

personagens. Nesse sentido, a partir daqui, conferiremos maior destaque a André, protagonista da obra; Pedro, seu irmão mais velho; Iohána, o patriarca; Ana, irmã por quem André é apaixonado; e a mãe da família. Nessa estrutura familiar, os papéis sociais são aqueles determinados pela tradição patriarcal: homens revestidos pela autoridade familiar (forjada pela autoridade religiosa) comandam, como soberanos, a vida e a vontade de todos; mulheres submissas à autoridade masculina (do pai, do filho, ou do irmão), responsáveis pela vida doméstica e pelas atividades religiosas. Essa submissão é tanta, que até mesmo suas vozes são silenciadas; visto que, no texto, há pouquíssimo espaço para o discurso feminino que, quando raramente aparece, é sempre mediado pela voz do narrador. A respeito dessa organização social, Sérgio Buarque de Holanda (2007) destaca:

Nos domínios rurais é o tipo de família organizada segundo as normas clássicas do velho direito romano-canônico, mantidas na península Ibérica através de inúmeras gerações, que prevalece como base e centro de toda a organização. [...] Sempre imerso em si mesmo, não tolerando nenhuma pressão de fora, o grupo familiar mantém-se imune de qualquer restrição ou abalo. Em seu recatado isolamento pode desprezar qualquer princípio superior que procure perturbá-lo ou oprimi-lo. Nesse ambiente, o pátrio poder é virtualmente ilimitado e poucos freios existem para sua tirania. (HOLANDA, 2007, p. 81-82)

O primeiro exemplo a ser registrado refere-se ao pai do protagonista. Esse pai é representado como um dos patriarcas do Antigo Testamento bíblico; como um “moderno Abraão conduzindo um dócil rebanho” (CORREA, 1981, p. 06). Detentor do poder absoluto e da única verdade a ser seguida dentro da instituição, por meio de seus sermões, Iohána pregava para os filhos, como quem prega para os fiéis em um templo: “E me lembrei que a gente sempre ouvia nos sermões do pai que os olhos são a candeia do corpo, e que se eles eram bons é porque o corpo tinha luz, e se os olhos não eram limpos é que eles revelam um corpo tenebroso” (NASSAR, 1989, p. 13). Sendo assim, conseqüentemente, ele sentia-se o responsável por guiar a família pelo êxodo nesta terra de desejos e paixões: “o mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio, é contra ele que devemos esticar o arame das nossas cercas” (NASSAR, 1989, p. 54). A palavra Iohána é a forma hebraica de “João”, nome bastante presente nas narrativas sagradas do cristianismo, como João Batista e João apóstolo, por exemplo.

E é com adjetivos graves, carregados de cerimônia, que André nos descreve a postura do pai, durante os tradicionais sermões à mesa das refeições familiares, lugar onde, tradicionalmente, alimentava-se o corpo e o espírito:

E o pai à cabeceira fez a pausa de costume, curta, densa, para que medíssemos em silêncio a majestade rústica de sua postura: o peito de madeira debaixo de um algodão grosso e limpo, o pescoço sólido sustentando uma cabeça grave, e as mãos de dorso largo prendendo firmes a quina da mesa como se prendessem a barra de um púlpito; e aproximando depois o bico de luz que deitava um lastro de cobre mais intenso em sua testa, e abrindo com os dedos maciços a velha brochura, onde ele, numa caligrafia grande, angulosa, dura, trazia textos compilados, o pai, ao ler, não perdia nunca a solenidade: “Era uma vez um faminto”. (NASSAR, 1989, p. 60-61)

O direito de liderar a família foi outorgado a Iohána pala ancestralidade, condição essa recorrentemente referenciada nos textos bíblicos, e de imensa relevância para a garantia dos direitos e deveres dos descendentes:

na doçura da velhice está a sabedoria, e, nesta mesa, na cadeira vazia da outra cabeceira, está o exemplo: é na memória do avô que dormem nossas raízes, no ancião que se alimentava de água e sal para nos prover de um verbo limpo, no ancião cujo asseio mineral do pensamento não se perturbava nunca com as convulsões da natureza; nenhum entre nós há de apagar da memória a formosa senilidade dos seus traços; nenhum entre nós há de apagar da memória sua descarnada discricção ao ruminar o tempo em suas andanças pela casa; nenhum entre nós há de apagar da memória suas delicadas botinas de pelica, o ranger das tábuas nos corredores, menos ainda os passos compassados, vagarosos, que só se detinham quando o avô, com dois dedos no bolso do colete, puxava suavemente o relógio até a palma, deitando, como quem ergue uma prece, o olhar calmo sobre as horas; cultivada com zelo pelos nossos ancestrais, a paciência há de ser a primeira lei desta casa, a viga austera que faz o suporte de nossas adversidades e o suporte das nossas esperas (NASSAR, 1989, p. 58)

A respeito do direito garantido pela ancestralidade como meio de liderança, Ria Lemaire (1994) nos diz que

tanto a genealogia quanto a história literária revelam a tendência masculina de justificar seu poder atual por meio do recuo às origens e do mapeamento de uma evolução, factual ou hipotética, até o presente. Desta forma, o poder político e cultural masculino passa a ser entendido como apenas um momento de uma tradição venerável e secular. Ou seja, é pela ideia de ancestralidade que são legitimadas situações anuais. (LEMAIRE, 1994, p. 58)

Além disso, Edilene Ribeiro Batista (2006) nos lembra que não só ancestralidade, mas também o fato de Deus sempre ter sido retrato como homem,

nos textos judaico-cristãos, serviu como fator preponderante para reforçar a prerrogativa de liderança masculina. Conforme a professora,

Outro aspecto salientado na perspectiva bíblica é a institucionalização de Deus enquanto representação masculina, o que reforça a ideia da superioridade dos homens, agravando, assim, a subordinação das mulheres. Sendo assim, observa-se que até a ideologia teológica as hierarquias homem/mulher, pai/filho, senhor/servidor são enfatizadas. (BATISTA, 2006, p. 25)

Assim é o patriarca dessa família. O pai do protagonista procura conduzir sua família com autoridade fundamentada pelos textos sagrados e pelo princípio da ancestralidade. Para esse pai, a união e a permanência da família são o princípio fundamental, inquestionável e inabalável: “O amor, a união e o trabalho de todos nós junto ao pai era uma mensagem de pureza austera guardada em nossos santuários, comungada solenemente em cada dia, fazendo o nosso desjejum matinal e o nosso livro crepuscular” (NASSAR, 1989, p. 20). Por crer na união indissolúvel da família sob a autoridade paterna, Iohána entende a partida de André (sem conhecer ainda o seu motivo real) como um ato de rebeldia, de subversão da ordem patriarcal, conseqüentemente como um perigo para a conservação dos valores familiares.

É como transgressor que André se apresenta ao leitor. Apesar de também ter seu nome retirado dos textos sagrados (um dos apóstolos de Cristo), as concepções do narrador estão bem distantes dos valores religiosos: depois de cometer o incesto com Ana, André foge da convivência familiar e procura refúgio na cidade, bem distante do lar e de tudo o que ele representa: castração e conservadorismo.

“Não é o espírito deste vinho que vai reparar tanto estrago em nossa casa” ele [Pedro] continuou cortante, “guarde esta garrafa, previna-se contra o deboche, estamos falando da família” ele ainda disse impiedoso, francamente hostil, me fazendo sentir de repente que me escapava da corrente o cão sempre estirado na sombra sonolenta dos beirais, e me fazendo sentir que a contenção e a sobriedade mereciam ali o meu escárnio mais sarcástico, e me fazendo sentir, num clarão de luz, que era uma dádiva generosa e abundante eu poder me desabar do teto, foi tudo isso e muito mais o que senti com a tremedeira que me sacudia inteiro num caudaloso espasmo “não faz mal a gente beber” eu berrei transfigurado, essa transfiguração que há muito devia ter-se dado em casa “eu sou um epilético” fui explodindo, convulsionando mais do que nunca pelo fluxo violento que me corria o sangue “um epilético” eu berrava e soluçava dentro de mim. (NASSAR, 1989 p. 38-39)

No trecho anterior, em conversa com o irmão mais velho, André declara-se como “epilético”, “convulsivo”; é o modo dele se autocaracterizar como membro corrompido dessa família tão obediente à ordem opressora.

Embora agora, depois de chegado à fase adulta, André apresente-se como um transgressor da ordem familiar, o mesmo personagem nos confessa uma infância fervorosa e dedicada aos ensinamentos religiosos:

foi no tempo em que a fé me crescia virulenta na infância e em que eu era mais fervoroso que qualquer outro em casa (...)
Deus me acordava às cinco todos os dias pr'eu comungar na primeira missa (...)
e assim que eu me levantava Deus estava do meu lado em cima do criado-mudo, e era um deus que eu podia pegar com as mãos e que eu punha no pescoço e me enchia o peito e eu menino entrava na igreja feito balão (NASSAR, 1989, p. 24-25)

Em sua narrativa, por meio da descrição dos lugares à mesa das refeições, ele apresenta ao leitor a caracterização de toda a família: aqueles que estão à direita (conservadora) seguem as pegadas paternas, os que estão à esquerda (insubmissa) seriam os membros canhestros, estranhos à ordem estabelecida.

Eram estes nossos lugares à mesa na hora das refeições, ou na hora dos sermões: o pai à cabeceira; à sua direita, por ordem de idade, vinha primeiro Pedro, seguido de Rosa, Zuleika e Huda; à sua esquerda vinha a mãe, em seguida eu, Ana, e Lula, o caçula. O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes; já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz, como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma protuberância mórbida, um enxerto junto ao tronco talvez funesto, pela carga de afeto; podia-se quem sabe dizer que a distribuição dos lugares na mesa (eram caprichos do tempo) definia as duas linhas da família. (NASSAR, 1989, p. 154)

Na passagem acima, os locais à mesa das refeições e dos sermões familiares (local onde recebiam o alimento do corpo e o do espírito) representam os lugares “na vida” que cada membro assumiria: ao lado do pai, à direita, Pedro, Rosa, Zuleika e Huda, os filhos de “boa” índole, exemplares, que seguirão, seguramente, a “pisada” do genitor; ao lado da mãe, à esquerda, André, Ana e Lula (próximo filho a se rebelar contra os limites paternos), os filhos “perdidos”, que não se adaptam ao padrão. Assim, André seria, então, um fruto *gauche* dessa árvore familiar.

É esse o mesmo ramo familiar que gera Ana, irmã com quem André comete incesto. Ana, assim como os demais personagens destacados neste texto, também tem o seu nome retirado das narrativas bíblicas: Ana, a esposa estéril de Elcana, que

vive os dias a rezar, no templo, pedindo a Deus que a abençoe com um filho. De modo semelhante, Ana é representada por André como uma moça piedosa, que vive a rezar pela família, e que fica muito grata a Deus pelo retorno do irmão ao seio familiar. Essa imagem santificada da irmã, no entanto, parece contrastar como as descrições dos momentos (e movimentos) das danças de Ana:

e não tardava, Ana, impaciente, impetuosa, o corpo de campônia, a flor vermelha feito um coalho de sangue prendendo de lado os cabelos negros e soltos, essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo, ela varava então o círculo que dançava e logo eu podia adivinhar seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda, desenvolvendo com destreza gestos curvos entre as frutas, e as flores dos cestos, só tocando a terra na ponta dos pés descalços, os braços erguidos acima da cabeça serpenteando lentamente, ao trinado da flauta mais lento, mais ondulante, as mãos graciosas girando no alto, toda ela cheia de uma selvagem elegância, seus dedos canoros estalando como se fossem, estava ali a origem das castanholas, e em torno dela a roda girava cada vez mais veloz, mais delirante, as palmas de fora mais quentes e mais fortes, e mais intempestiva, e magnetizando a todos, ela roubava de repente o lenço branco do bolso de um dos moços, desfraldando-o com a mão erguida acima da cabeça enquanto serpenteava o corpo, ela sabia fazer as coisas, essa minha irmã, esconder primeiro bem escondido sob a língua a sua peçonha e logo morder o cacho de uva que pendia em bagos túmidos da saliva enquanto dançava no centro de todos. (NASSAR, 1989, p. 28-29)

Observa-se que, no trecho acima, André apresenta ao leitor uma descrição detalhada dos movimentos de Ana durante a dança. Nota-se que o narrador, fazendo recorrente uso de termos como “serpenteando” e “peçonha” sugere a comparação da irmã com uma cobra, remetendo-nos ao mito bíblico da tentação no Éden. Sobre o significado desse mito, José Carlos Leal (2004) associa o diálogo entre Eva e a serpente à rebeldia e à quebra de tabus. Segundo ele,

Nesta parte do mito, a cobra mantém um diálogo com Eva sobre o interdito divino com respeito à árvore do bem e do mal e, ao final, convence a mulher a violar o tabu imposto por Deus. Por que, entretanto, o diálogo não é travado entre a cobra e Adão? A resposta nos parece evidente: Adão representa o espaço do divino, espaço da ordem que não se relaciona com a serpente, espírito da desordem e da contradição. Neste mito, a mulher e a serpente pertencem ao mesmo espaço e por isso podem se relacionar. Na tradição ocidental, a mulher encarna o espírito da rebeldia: é ela quem dança para Dionísio, no monte Citeron, como bacante frenética; (...) é ela, por fim, quem dança para Satã nos sabás medievais. (LEAL, 2004, p. 40)

Nessa perspectiva, Ana representaria, então, a mulher rebelde, quebradora de tabus, com quem André pratica o ato sexual, violando assim não apenas um preceito moral, mas também uma importante determinação presente em religiões, sobretudo,

aquelas alicerçadas em preceitos patriarcais: “Vos serão interditas: vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs (...) Alcorão – Surata IV, 23” (ALCORÃO *Apud* NASSAR, 1989, p. 143). Convém registrar que, ainda sob um viés “cristão”, a Igreja pregava a ideia de que seria por meio da sexualidade que o demônio se apropria do corpo e da alma dos homens, e que a mulher serviria como uma espécie de “instrumento” para a prática dessas “ações malignas”; esse foi, então, um dos modos encontrados pelo patriarcado para reprimir a sexualidade feminina. Sobre essa temática, Giddens revela:

A sexualidade feminina foi reconhecida e imediatamente reprimida – tratada como a origem patológica da histeria. [...] Um outro contexto referia-se ao casamento e à família. O sexo no casamento deveria ser responsável e autocontrolado. [...] A contracepção era desencorajada. Supunha-se que o controle da dimensão da família devesse emergir espontaneamente da busca disciplinada pelo prazer. Finalmente, foi preparado um catálogo das perversões e descritos os modos de tratamento. (GIDDENS, 1993, p. 30-31)

Assim, segundo esses princípios, as mulheres pertencentes ao ambiente familiar passaram por um processo de “santificação”: “bem guardadas” no espaço doméstico, pelos pais, esposos e/ou filhos, as mulheres “domesticadas” vivem exclusivamente para a família; a salvo dos perigos externos, essas mulheres passam de filhas a esposas e, posteriormente, a mães, devotando toda a sua existência a esses papéis. A esse respeito, José Carlos Leal (2004) esclarece:

A mulher doméstica passou a ser o ideal perseguido pelo homem, que a santificou no altar doméstico. As mulheres do ciclo familiar – mãe, esposa, filha e irmã – tornam-se intocáveis, e a honra delas, uma extensão da honra deles. Os corpos dessas mulheres são sagrados, cuja finalidade é a procriação e não o prazer, por isso são vigiados pelos pais e maridos, que não suportam ataques de machos estranhos a essas mulheres, a não ser no caso das filhas, desde que cumpram rituais específicos. Suas vaginas são também sacralizadas, vasos eleitos para que a família se perpetue e mantenha a sacralidade. (LEAL, 2004, p. 14).

A narrativa nassariana inicia-se com a chegada de Pedro, irmão mais velho de André, à pensão onde o protagonista está hospedado. A chegada do irmão, ao quarto de André, desencadeia neste uma série de lembranças das quais desejava, desesperadamente, fugir:

Era meu irmão mais velho que estava na porta; [...] e foi então que ele me abraçou, e eu senti nos seus braços o peso dos braços encharcados da família inteira; [...] e eu senti a força poderosa da família desabando sobre mim como um aguaceiro pesado enquanto ele dizia “nós te amamos muito, nós te amamos muito” e era tudo o que ele dizia enquanto me abraçava mais uma vez. (NASSAR, 1989, p. 09)

Não por coincidência, no texto bíblico, os apóstolos Pedro e André também são irmãos. Na doutrina católica, Pedro recebeu de Cristo a missão de ser a pedra fundamental de sua igreja, por isso, ele é considerado o primeiro Papa. Com o Pedro de *Lavoura arcaica*, também não é diferente: por ser o primogênito da família, aquele que obedece fielmente aos ensinamentos do pai por vontade própria, sem questionamentos ou rebeldia, ele recebe a incumbência de trazer a ovelha desgarrada (André) para junto do rebanho (família) para deixar-se ser conduzido pelo cajado do pastor (Iohána): “é isso o que te compete, a você, Pedro, a você que abriu primeiro a mãe, a você que foi brindado com a santidade da primogenitura” (NASSAR, 1989, p. 108).

Tal qual o texto bíblico, no qual a primogenitura garante, ao primeiro filho varão, a vantagem na sucessão, ou herança paterna, o Pedro de *Lavoura arcaica* é o herdeiro de Iohána; ele é um reflexo do pai. Vários são os momentos em que André, em sua narrativa, aponta essa continuidade não apenas dos ensinamentos, mas, principalmente, da postura paterna por meio do primogênito: “era uma oração que ele dizia quando começou a falar (era o meu pai)” (NASSAR, 1989, p. 16); “ele que vinha caminhando sereno e seguro, um tanto solene (como meu pai)” (NASSAR, 1989, p. 23); “mas vendo-lhe a postura profundamente súbita e quieta (era o meu pai)” (NASSAR, 1989, p. 109).

Como um bom missionário, Pedro cumpre a sua cruzada e reconduz André à casa paterna – “ele cumpria a sublime missão de devolver o filho tresmalhado ao seio da família” (NASSAR, 1989, p. 16) -, onde os demais familiares esperavam avidamente por seu regresso, principalmente a mãe e Ana. É ele também o responsável por anunciar ao pai o motivo da fuga do irmão, confessado por este no início da narrativa.

É fato que patriarcado, há muito, busca controlar a mulher. Para tanto, contou com o apoio da Igreja – composta, em seu alto escalão, evidentemente, por homens. Dessa forma, determinadas imposições feitas à mulher poderiam ser recebidas e aceitas como “naturais” e “corretas” por toda a sociedade. Em *Lavoura arcaica*, a organização familiar pautada por princípios religiosos serve como fundação para a prática de dominação observada sob duas vertentes. Primeiramente, identificamos o controle do pai, em relação aos demais membros da família. No texto de Raduan Nassar, o patriarca Iohána, por meio de seus sermões e de seu comportamento severo, busca conduzir a família pelo caminho do equilíbrio, do trabalho e da

austeridade, fazendo uso de todo o rigor moral exibido pelos antigos patriarcas bíblicos.

Sob uma outra perspectiva, observamos como os homens da família sobrepõem-se às mulheres; é a reafirmação da força do masculino sobre o feminino, que pode ser reconhecida tanto pelo silenciamento das vozes das mulheres (cumprindo-se assim, os ensinamentos do apóstolo Paulo, em sua primeira epístola a Timóteo, citados no início deste capítulo), quanto pela atuação dessas mulheres dentro desse pequeno mundo familiar, com atividades sempre voltados às atividades domésticas e aos trabalhos religiosos.

4.2 A Narrativa de André: Reflexos da Revolta e do Desequilíbrio no Ambiente Familiar

Como já registramos nos capítulos anteriores, a narrativa, há muito, é um modo de registrar e de compartilhar a experiência humana. A esse respeito, Renato Noguera (2020) nos lembra que “a vida é um fenômeno narrativo, e a maneira como nós relatamos nossas histórias, mesmo as mais cotidianas, possibilita que pessoas se aproximem ou se afastem de nós. (NOGUERA, 2020, p. 56).

Nesse sentido, as narrativas a respeito dos relacionamentos sociais servem como ponto de partida para reflexão sobre temas fundamentais à existência humana. Como exemplo desses registros, apontamos os vínculos estabelecidos pelo primeiro elo social humano: a família.

Sobre eleger o microcosmos familiar como temática narrativa, Elódia Xavier (1998) nos lembra que “a família, como lugar de adestramento para a adequação social, é, muitas vezes, a responsável pelos conflitos narrados; o resgate da infância, retomando a família de origem, torna visível a ação repressora do condicionamento familiar” (XAVIER, 1998, p. 03-14).

Nessa mesma direção, Andrade e Menezes (2009) registram que, mesmo no espaço familiar, existem relações de poder muito bem estruturadas, no sentido de já “preparar” os seus membros para desempenhar seus papéis nos demais espaços sociais:

No âmbito social, a família passa então a ser a instituição mais difícil de ser contestada. As relações de poder existentes nesta deixam claros os papéis a serem desempenhados por cada membro. É na família que se desenvolve o primeiro papel social, o de filho. Na família burguesa este tem como principal função a obediência aos pais, a submissão, que com o passar do tempo se transforma em aceitação dos valores dos pais e é tida como natural e necessária (ANDRADE & MENEZES, 2009, p. 128).

Corroborando essa mesma perspectiva, no artigo “Uma nova família?”, o psicanalista Sérvulo Augusto Figueira (1986) registra que

Na família hierárquica, a identidade é, então, posicional: todos tendem a ser definidos a partir da sua posição, sexo e idade. Há várias ideias em torno do que é “certo” e “errado”, e há vários mecanismos sutis dentro e fora dos sujeitos para tentar suprimir ou controlar as várias formas de desvio de comportamento, pensamento ou desejo. (FIGUEIRA, 1986, p. 16).

Cientes de que a Literatura utiliza, como pano de fundo, as relações do ser humano consigo mesmo e com os demais, para promover uma reflexão sobre determinada realidade, analisaremos, a partir daqui, as pistas deixadas por André, em seu discurso, que evidenciam a revolta do narrador e o desequilíbrio deste em relação ao seu contexto familiar; afinal, como o próprio Raduan Nassar afirma, em entrevista concedida ao Caderno de literatura brasileira, em 1996, “A família continua sendo um filão e tanto para um escritor de ficção. Não tem quem não se toque, não tem quem não blasfeme contra a família, não tem quem não chore de nostalgia”.

Relembrando as palavras do filósofo e linguista Tzvetan Todorov (2006), “é ele (narrador) que nos faz ver a ação pelos olhos de tal ou qual personagem, ou mesmo por seus próprios olhos, sem que lhe seja por isto necessário aparecer em cena” (TODOROV, 2006, p. 124). À vista disso, em *Lavoura arcaica*, vemos pelos olhos de André, ou melhor, pela palavra de André. Assim, percebemos que a narrativa de André é marcada, essencialmente, pelo desejo. Esse desejo, no entanto, possui um aspecto peculiar, pois nasceu e desenvolveu-se vinculado ao ambiente familiar. Esse desejo é refletido pela necessidade de subverter a palavra paterna e pela obsessão por sua irmã, Ana. A respeito da sobreposição do desejo individual sobre as relações com o coletivo, Adauto Novaes (2001) reflete que

(...) o desejo da vida que passa a consumir e a destruir as coisas exteriores para sua própria preservação, a consciência desejando afirmar-se pela supressão da exterioridade imediata que a sustenta. (...) a efetuação do desejo passa pelo desejo de suprimir a outra consciência submetendo-a a nossa, de tomar posse da consciência alheia e obrigá-la a nos reconhecer como humanos, de tal maneira que o desejo de cada um só possa efetivar-se pela mediação de uma perda. (NOVAES, 2001, p. 24)

A família protagonista de *Lavoura arcaica*, de tradição rural, patriarcal e religiosa, tem como princípio a sobreposição da família em relação ao indivíduo. O coletivo se torna mais importante que o individual, como podemos ver no seguinte excerto:

a sabedoria está precisamente em não se fechar nesse mundo menor: humilde, o homem abandona a sua individualidade para fazer parte de uma unidade maior, que é de onde retira a sua grandeza; só através da família é que cada um em casa há de aumentar a sua existência, é se entregando a ela que cada um há de se sossegar os próprios problemas, é preservando sua união que cada um em casa há de fruir as mais sublimes recompensas; nossa lei não é retrain, mas ir ao encontro, não é separar, mas reunir, onde estiver um, há de estar o irmão também (NASSAR, 1989, p. 145-146)

Essa sobreposição do coletivo familiar em detrimento do membro individualizado, em famílias de formação tradicional, já havia sido apontada pelo psiquiatra David Cooper (1986), na pesquisa “A morte da família”, segundo a qual

Uma das lições preliminares aprendidas no decorrer do condicionamento familiar é que o indivíduo não é autossuficiente para existir no mundo por si só. O indivíduo é cuidadosamente ensinado a negar o seu *self* e a viver aglutinado aos outros, colocando pedaços de outras pessoas a si mesmo, para, em seguida, ignorar a diferença entre o que é dos outros e o que é de si mesmo no seu *self*. Isto é alienação, no sentido de uma submissão passiva à invasão dos outros que, no começo, são sempre os outros da família. (COOPER, *on-line*, 1986, p. 05).

Pelas palavras de André ao irmão, a casa da família é representada, pelo narrador, como um espaço labiríntico, de dor e de sofrimento: “tinha corredores confusos a nossa casa, mas era assim que ele queria as coisas, ferir as nossas mãos da família com pedras rústicas, raspar nosso sangue como se raspa uma rocha de calcário, mas alguma vez te ocorreu?” (NASSAR, 1989, p. 42).

Ainda nesse diálogo com Pedro, André ainda deixa escapar que o pai (“mas era assim que ele queria”) era o responsável pela construção desse ambiente de padecimento. Aliás, o sofrimento como meio para elevação moral era uma das máximas paterna:

meu pai sempre dizia que o sofrimento melhora o homem, desenvolvendo seu espírito e aprimorando sua sensibilidade; ele dava a entender que quanto maior fosse a dor tanto ainda o sofrimento cumpria sua função mais nobre; ele parecia acreditar que a resistência de um homem era inesgotável. (NASSAR, 1989, p. 171)

Por esse motivo, o tom solene que marca os relacionamentos na família de André percorre todo o enredo, como se as atividades familiares fossem obrigações religiosas:

não nos deixando sucumbir às tentações, pondo-nos de guarda contra a queda (não importava de que natureza), era este o cuidado, era esta pelo menos a parte que cabia a cada membro, o quinhão a que cada um estava obrigado, (...) e que dentro da austeridade do nosso modo de vida sempre haveria lugar para muitas alegrias, a começar pelo cumprimento das tarefas que nos fossem atribuídas, pois se condenava a um fardo terrível aquele que se subtraísse às exigências sagradas do dever (NASSAR, 1989, p. 21)

Em vista disso, é a disciplina familiar, alheia ao mundo exterior, que marca os relacionamentos entre esses entes:

e uma disciplina às vezes descarnada, e também uma escola de meninos-artesãos, defendendo de adquirir fora o que pudesse ser feito por nossas próprias mãos, e uma lei ainda mais rígida, dispondo que era lá mesmo na fazenda que devia ser amassado o nosso pão: nunca tivemos outro em nossa mesa que não fosse o pão da casa, e era na hora de reparti-lo que concluíamos, três vezes ao dia, o nosso ritual de austeridade, sendo que era também na mesa, mais que em qualquer outro lugar, onde fazíamos de olhos baixos o nosso aprendizado da justiça (NASSAR, 1989, p. 76)

A disciplina, nessa família nassariana, é encarnada, sobretudo, por Iohána, pai do narrador protagonista. Sendo assim, ele e André assumem posições antagonistas dentro dessa estrutura social elementar. A respeito desses dois personagens, Leandra Postay Cordeiro (2016) assinala:

A estrutura patriarcal define uma hierarquia e papéis a serem desempenhados pelos membros da família, o que no romance de Raduan Nassar é decisivo. Para pensar a manutenção e a possibilidade de ruptura dos esquemas patriarcais, André e Iohána são figuras indispensáveis, pois aquele assume declaradamente o discurso da subversão e, este, o da tradição. (CORDEIRO, 2016, p. 80)

Durante toda a narrativa de *Lavoura arcaica*, André procura registrar seu descontentamento e sua incompatibilidade à organização familiar baseada no trabalho e no rigor paterno, revelando assim, o desequilíbrio existente entre os entes familiares. Após sua fuga, quando André regressa para casa, presenciemos o diálogo entre este e Iohána, no qual a incompreensão entre esses interlocutores é evidente, tendo em vista a grande divergência dos pensamentos do pai e do filho:

- Não acho que sejam extravagâncias, se bem que já não me faz diferença que eu diga isto ou aquilo, mas como é assim que o senhor percebe, de que me adiantaria agora ser simples como as pombas? Se eu depositasse um ramo de oliveira sobre esta mesa, o senhor poderia ver nele simplesmente um ramo de urtigas.

- Nesta mesa não há lugar para provocações, deixe de lado o teu orgulho, domine a víbora debaixo da tua língua, não dê ouvidos ao murmúrio do demônio, me responda como deve responder um filho, seja sobretudo humilde na postura, seja claro como deve ser um homem, acabe de uma vez com esta confusão! (NASSAR, 1989, p. 166)

Iohána não aceita rebeldia ou questionamentos aos seus ensinamentos. Conforme expusemos em capítulos anteriores, a liderança familiar paterna obedece ao princípio da tradição e da ancestralidade; sendo assim, qualquer objeção à essa liderança, seria uma contestação à própria honra paterna:

Cale-se! Não vem desta fonte a nossa água, não vem destas trevas a nossa luz, não é a tua palavra soberba que vai demolir agora o que levou milênios para se construir; ninguém em nossa casa há de falar com presumida profundidade, mudando o lugar das palavras, embargando as ideias, desintegrando as coisas numa poeira, pois aqueles que abrem demais os olhos acabam só por ficar com a própria cegueira (NASSAR, 1989, p. 167)

Sobre a ideia de honra paterna como princípio em que se alicerçam as relações familiares, Lia Zanotta Machado (2001) pondera que

A paternidade é referenciada e constitutiva da ideia de “honra”: e ela parece reforçar e consolidar o valor da função de provedor, fazendo paulatinamente “nascer” o sentimento de responsabilidade. Um grande silêncio permanece sobre a paternidade enquanto “sentimento da paternidade” na relação com os filhos. Este silêncio está inscrito na redução da paternidade ao valor do provimento e o poder de controle que dele se deriva. Como se a longa duração da ideia de “senhor das terras e das pessoas” da época colonial permanecesse. (MACHADO, 2001, p. 14)

Toda essa rigidez familiar tem como efeito a revolta em parte dos membros da família nassariana. Essa revolta pode ser verificada tanto na fala de André - “Desde minha fuga, era calando minha revolta (tinha contundência o meu silêncio! Tinha textura a minha raiva!) que eu, a cada passo, me distanciava lá da fazenda” (NASSAR, 1989, p, 33) –, quanto em seu comportamento subversivo. Além de André, Lula, o irmão caçula, também registra sua revolta durante conversa com o protagonista:

Não aguento mais esta prisão, não aguento mais os sermões do pai, nem o trabalho que me dão, e nem a vigilância do Pedro em cima do que faço, quero ser dono dos meus próprios passos; não nasci pra viver aqui, sinto nojo dos nossos rebanhos, não gosto de trabalhar na terra, nem nos dias de sol, menos ainda nos dias de chuva, não aguento mais a vida parada desta fazenda imunda... (NASSAR, 1989, p. 177)

As relações familiares do romance nassariano parecem ser marcadas ora pela rigidez, ora pela intimidade descabida. Esses dois extremos comportamentais são simbolizados por Iohána e pela mãe de André. Enquanto o primeiro é econômico nos afetos e copioso na severidade, a segunda é abundante em carinhos e chamegos em relação ao protagonista. No tocante às divergências comuns, nas famílias tradicionais, entre os papéis paterno e materno, Sócrates Nolasco (1995-a) adverte:

Diante de um protótipo relacional descompensado (a mãe supre as necessidades afetivas e o pai, as materiais), o menino se distancia de suas demandas afetivas, tornando-as estranhas a ele mesmo, ligando-se a elas por meio de comportamentos agressivos e violentos. Socialmente, estes comportamentos são valorizados e reconhecidos como inerentes ao macho". (NOLASCO, 1995-a, p. 26 e 27)

Por conseguinte, notamos que a principal tática utilizada por André, na tentativa de contestar a ordem familiar é a palavra, ora questionando os preceitos paternos, ora dirigindo seus argumentos diretamente à figura paterna. Sobre a utilização do verbo como meio para transgredir os arranjos sociais, Sócrates Nolasco (2006) esclarece:

Saber perguntar é transgredir. Não com armas, corrupção ou drogas, mas com o pensamento. A natureza não deu asas aos homens, deu-lhes imaginação cujas asas são seus desejos: "Eu quero voar". Como a ciência é transgressora! O conhecimento é impertinente na medida em que nos obriga a superar-nos. Isto é pura paixão! (NOLASCO, 2006, p. 111).

Em conformidade com aquilo que já registramos anteriormente, o enredo de *Lavoura arcaica* é narrado, por André, de forma não linear, retomando memórias do personagem, intercaladas por situações ocorridas no momento presente. A irregularidade narrativa do discurso de André é um reflexo da desordem presente no interior do personagem. O primeiro momento do texto já deixa as pistas sobre a natureza desvairada de André:

Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo (NASSAR, 1989, p. 07)

Pela descrição dessa cena, podemos inferir que André possui a consciência de que o corpo também pode ser utilizado como instrumento de materialização do discurso. A esse respeito, Anthony Giddens (2002) elucida: "A consciência do corpo é básica para captar a plenitude do momento, e envolve o monitoramento consciente

dos fluxos sensoriais do ambiente, (...) Experimentar o corpo é uma maneira de tornar coerente o eu como um todo integrado, uma maneira de o indivíduo dizer, ‘é aqui que vivo’” (GIDDENS, 2002, p. 76). Na verdade, diversos são os momentos, em *Lavoura arcaica* – como incesto, zoofilia, relação com Ana, Lula e a mãe -, onde André insinua o seu discurso insurgente por meio do uso controverso do corpo. Com referência a esse aspecto, Leandra Postay Cordeiro (2016) assevera que

É claro que André é transgressor. Para além de suas palavras, o contato erótico com a cabra Schuda, com Ana, com Lula, sugerido em relação à mãe, e mesmo a cena onanística que abre a sua fala; o deitar-se sob as árvores e enfiar os pés na terra enquanto os irmãos obedecem ao mandamento do trabalho; ousar dizer-se mais sábio que o pai não são posturas admissíveis para a lei religiosa-paterna-ocidental. A vontade de escapar ao que instituem os sermões não se restringe à idealização, André a concretiza, exigindo e impondo os direitos do corpo. (CORDEIRO, 2016, p. 56)

André não segue o padrão familiar, nem as convenções sociais consideradas moralmente adequadas; seus desejos são o seu guia, suas ações são pautadas por uma medida própria, particular. No auge de seus dezessete anos, ele se autodenomina “profeta de si mesmo”:

eu disse cegado por tanta luz tenho dezessete anos e minha saúde é perfeita e sobre esta pedra fundarei a minha igreja particular, a igreja para o meu uso, a igreja que frequentarei de pés descalços e corpo desnudo, despido como vim ao mundo, e muita coisa estava acontecendo comigo, pois me senti num momento profeta da minha própria história, não aquele que alça os olhos pro alto, antes o profeta que tomba o olhar com segurança sobre os frutos da terra, e eu pensei e disse sobre esta pedra me acontece de repente querer, e eu posso! (NASSAR, 1989, p. 87-88)

Ao longo da narrativa, fica evidente a obsessão de André por sua irmã mais nova, Ana: “era Ana a minha enfermidade, ela a minha loucura, ela o meu respiro” (NASSAR, 1989, p. 107). Nesse mesmo sentido, ao refletir sobre a estrutura clínica lacaniana do obsessivo masculino, o psicanalista francês Joël Dor esclarece que

Do mesmo modo que o obsessivo apresenta uma disposição favorável a se constituir como tudo para o outro, deve despoticamente tudo controlar e tudo dominar, para que o outro não lhe escape de maneira nenhuma, isto é, para que ele não perca nada. A perda de alguma coisa do objeto só pode, remetê-lo a (...) uma falha em sua imagem narcíssica”. (DOR, 1993, p. 105)

Na visão do narrador, o relacionamento incestuoso com a irmã não deve ser repreendido, ou censurado, pois representa a mais genuína e pura forma de amor; mais do que isso, como ele mesmo revela, o envolvimento entre os dois deveria ser considerado um verdadeiro milagre:

foi um milagre o que aconteceu entre nós, querida irmã, o mesmo tronco, o mesmo teto, nenhuma traição, nenhuma deslealdade e a certeza supérflua e tão fundamental de contar sempre com o outro no instante de alegria e nas horas de adversidade; foi um milagre, querida irmã, descobrirmos que somos tão conformes em nossos corpos, e que vamos com nossa união continuar a infância comum (NASSAR, 1989, p. 118)

André acredita piamente que a irmã o ama da mesma forma que ele diz amar. No entanto, para o leitor, essa certeza não é concreta, já que não temos acesso ao discurso de Ana, nem mesmo de forma indireta; não há, na obra, nenhum registro da fala de Ana; assim, a personagem é despida de sua alteridade. Essa interferência pode nos levar a suspeitar da caracterização que André faz, de si mesmo, como transgressor, já que ele deseja subverter o conservadorismo paterno, no entanto, não dá o direito à voz às mulheres da trama, especialmente Ana. No tocante a essa questão, Marcos Aurélio Dias da Silva registra que “a necessidade que os homens têm de poder pode conter, e certamente contém, várias mudanças etiológicas, mas a causa básica é a sensação de fragilidade, vulnerabilidade e inferioridade em relação aos outros homens e, principalmente, em relação às mulheres” (SILVA, 2006, p. 56).

Em conversa com o irmão, na tentativa de reconduzi-lo ao lar paterno, Pedro revela a André a preocupação de toda a família com a fuga do irmão, sobretudo a situação alarmante de Ana:

“mas ninguém em casa mudou tanto como Ana” ele disse “foi só você partir e ela se fechou em preces na capela, quando não anda perdida num canto mais recolhido do bosque ou meio escondida, de um jeito estranho, lá pelos lados da casa velha; ninguém em casa consegue tirar nossa irmã do seu piedoso mutismo; trazendo a cabeça sempre coberta por uma mantilha, é assim que Ana, pés descalços, feito sonâmbula, passa o dia vagueando pela fazenda; ninguém lá em casa nos preocupa tanto” (NASSAR, 1989, p. 37)

Entretanto, à medida que tomamos conhecimento do envolvimento sexual entre André e Ana, o comportamento descrito pelo irmão primogênito nos leva a suspeitar de que não se trata apenas da descrição de uma alma piedosa e contrita que ora pelo regresso do irmão desgarrado, ao seio familiar; mas sim de alguém desesperadamente arrependida, que busca perdão para o seu pecado. Esse pensamento é reforçado pelas descrições que André nos apresenta sobre o comportamento de Ana: inicialmente, após o ato sexual entre os irmãos, Ana foge para o oratório, onde André a encontra, em uma espécie de transe:

Ana estava lá, diante do pequeno oratório, de joelhos, e pude reconhecer a toalha da mesa do altar cobrindo os seus cabelos; tinha o terço entre os dedos, corria as primeiras contas, os olhos presos na imagem do alto iluminada entre duas velas; vendo seu perfil piedoso, os lábios num tenso formigamento (NASSAR, 1989, p. 116)

Com o intuito de convencer Ana a viver esse amor não convencional, André faz promessas à irmã, de buscar adaptar-se à convivência e ao trabalho familiar:

Ana, me escute, já disse uma vez, mas torno a repetir: estou cansado, quero fazer parte e estar com todos, eu, o filho arredio, o eterno convalescente, o filho sobre o qual pesa na família a suspeita de ser um fruto diferente; saiba, querida irmã, que não é por princípio que me rebelo, nem por vontade que carrego a carranca de sempre, e a raiva que faz os seus traços ásperos, e nem é por escolha que me escondo, ou que vivo sonhando pesadelos como dizem: quero resgatar, querida irmã, o barro turvo desta máscara, eliminando dos olhos a faísca de demência que os incendeia, removendo as olheiras torpes do meu rosto adolescente, limpando para sempre a marca que trago na testa, essa cicatriz sombria que não existe mas que todos pressentem; tudo vai mudar, querida irmã, vou amaciar as minha faces, abandonar meu isolamento, minha mudez, o meu silêncio, vou estar bem com cada irmão (NASSAR, 1989, p. 124-125)

Ana, por outro lado, não dá atenção aos clamores de André, ela parece trabalhar arduamente em sua busca por redenção, na tentativa de expurgar-se de seus pecados: “Ana não me via, trabalhava zelosamente de joelhos o seu rosário, era só fervor, água e cascalho nas suas faces, lavava a sua carne, limpava a sua lepra, que banho de purificação!” (NASSAR, 1989, p. 130).

Diante da indiferença da irmã, André se desespera e, mesmo dentro da capela, tenta seduzir Ana com gestos e juras de amor:

“te amo, Ana” “te amo, Ana” “te amo, Ana” eu fui dizendo num incêndio alucinado, como quem ora, cheio de sentimentos dúbios, e que gozo intenso açular-lhe a espinha, riscar suas vértebras, espicaçar-lhe a nuca com a mornidão da minha língua; mas era inútil a minha prece, nenhuma vibração, sequer um movimento lhe sacudia o dorso, onde corria, na altura dos ombros, um pouco abaixo, a renda grossa que guarnecia a toalha feito mantilha (NASSAR, 1989, p. 117)

A irmã amada, por sua vez, permanece inabalável ante os apelos de André e acaba abandonando-o na capela onde rezava por redenção: “mas Ana continuava impassível, tinha os olhos definitivamente perdidos na santidade, ela era, debaixo da luz quente das velas, uma fria imagem de gesso” (NASSAR, 1989, p. 136).

Todas essas ações aconteceram imediatamente à consumação do ato sexual entre os irmãos. Isso nos leva a considerar que, muito mais do que a incompatibilidade

com o ambiente familiar, foi a rejeição da irmã que acabou por impelir André a fugir de casa.

Ainda no tocante às relações entre os entes familiares de *Lavoura arcaica*, percebe-se que a violência é uma constante na vida dessa casa. Essa violência é verificada nas atitudes paternas e evidenciada pelo discurso de André. Leyla Perrone-Moisés (1996) nos esclarece que a insinuação de violência atravessa todo o texto nassariano. Segundo a pesquisadora, nesse romance,

Os direitos do corpo vão explodir no incesto. Por ser tratado de modo metafórico, de grave violência, esse tema chocante aparece na obra como uma necessidade, e provoca um sentimento de “terror e piedade” próximo da catarse aristotélica. A obra toda tem muito de tragédia grega, pelo tema funesto e pelo tom elevado, tanto quanto pela ambientação culturalmente mediterrânea de sua trama. (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 64-65).

Ao longo da leitura desse texto nassariano, diversas são as pistas, deixadas por André, que nos remetem à ideia de violência; desde a sugestão das agressões por parte do pai – “vinham daí as nossas surras e as nossas marcas no corpo, veja, Pedro, veja meus braços” (NASSAR, 1989, p. 41) -; até o discurso encolerizado do narrador:

foi tudo isso e muito mais o que senti com a tremedeira que me sacudia inteiro num caudaloso espasmo “não faz mal a gente beber” eu berrei transfigurado, essa transfiguração que há muito devia ter-se dado em casa “eu sou um epilético” fui explodindo, convulsionado mais do que nunca num fluxo violento que me corria o sangue “um epilético” eu berrava e soluçava dentro de mim, sabendo que atirava numa suprema aventura ao chão, descarnando as palmas, o jarro da minha velha identidade elaborado com o barro das minhas próprias mãos, e me lançando nesse chão de cacos, caído de boca num acesso louco eu fui gritando “você tem um irmão epilético” (NASSAR, 1989, p. 39)

A violência em *Lavoura arcaica* atinge o seu ápice, no final da obra, quando Iohána, ciente da relação incestuosa entre André e Ana, assassina a própria filha, durante uma festa em comemoração ao retorno do filho pródigo: “a testa nobre de meu pai, ele próprio ainda úmido de vinho, brilhou um instante à luz morna do sol enquanto o rosto inteiro se cobriu de um branco súbito e tenebroso, e a partir daí todas as rédeas cederam” (NASSAR, 1989, p. 190). Percebemos que, no trecho em questão, André ainda procura “desculpar” a ação paterna, atribuindo a atitude desajustada ao consumo excessivo do vinho. Entretanto, as estatísticas das pesquisas voltadas para a violência de gênero apontam as mulheres como alvo principal dessa atitude. Em estudo sobre a construção social de gênero e a construção

social de violência, a professora de antropologia Lia Zanotta Machado ouviu o depoimento de prisioneiros apenados por crimes de violência contra mulheres. Em sua escuta, a professora interpelou os entrevistados a respeito da relação entre masculinidade e o desejo de controlar o outro (a mulher). A esse respeito, a pesquisadora concluiu que

a violência é sempre disciplinar. Eles não se interpelam sobre o porquê agiram desta ou daquela forma. Sua interpelação é apenas e somente sobre seus excessos: descontrole, bebida ou o “eu não sei o que me deu”. O descontrole, o ficar “transtornado” não constituem o ato violento. É a “sua” função disciplinar que o constitui, cabendo à fraqueza, apenas os “excessos”. Os espaços lacunares por onde se constroem os atos de violência, não são vividos como falta, mas como uma resposta rápida que devem dar a um “não saber”. Os atos de violência parecem não interpelar os sujeitos agressores sobre porque afinal agrediram fisicamente, e se têm alguma culpa. São vividos como decisões em nome de um poder e de uma “lei” que encarnam.
(...)

Não são poucos os conflitos domésticos e amorosos onde as agressões verbais são recíprocas e igualmente fortes e graves entre homens e mulheres, mas o exercício da violência física, quer seja entendida como disciplinar ou como demonstração de poder evocador ou não de legitimidade compartilhada, parece ser “atributo preferencial masculino”, em que os homicídios parecem ser o ponto final de uma escalada da violência física.
(MACHADO, 2001, p. 10-11)

Portanto, revolta, ressentimento, desajuste e violência marcam os relacionamentos da família de *Lavoura arcaica*. José Carlos Leal declara que “esse menino pouco convivia com o pai, que se convertia para ele em uma figura poderosamente mítica que lhe esmagava a personalidade. Assim, para esse garoto restava o desejo de se igualar ao pai, deixar de ser um párvulo para se tornar um adulto” (LEAL, 2004, p. 174). Portanto, optamos por receber com cautela o discurso contraventor do narrador, pois entendemos que, embora André apresente-se ao leitor como um transgressor que procura romper com a tradição paterna, ele acaba por agir, com a mesma intransigência, em relação à Ana, procurando submetê-la a um relacionamento incestuoso, que viola as normas das convenções sociais, religiosas e morais da sociedade na qual estamos inseridos.

5 UM COPO DE CÓLERA: O HOMEM EM CRISE DIANTE DA ALTERIDADE FEMININA

De acordo com Bruner (2002, p. 16), o ser humano possui a "capacidade de organizar e comunicar sua experiência de forma narrativa". Conforme essa ideia, é na elaboração de mitos e histórias, e ao ouvir histórias construídas por outras pessoas que o homem lida com sua experiência. Histórias e narrativas seriam então, ainda segundo o autor, um meio de registrar o pensamento, uma maneira de organizar a experiência humana, pois as histórias seriam responsáveis por "fornecem modelos do mundo" (BRUNER, 2002, p. 25). Assim, formamo-nos por narrativas, por meio delas, transformamo-nos em quem somos, ou seja, por meio das histórias que contamos e das que nos contam, é que nos construímos e reconstruímos continuamente.

É evidente também que esse processo de construção constitui-se em uma via de mão dupla, pois do mesmo modo que somos formados pelas histórias e pelas narrativas que contamos, nossas experiências sociais e particulares influenciam, diretamente, a estrutura como essas narrativas serão elaboradas. Não é de se admirar, então, que de aspectos como o descentramento do sujeito e a sua incapacidade de adaptar-se ao mundo à sua volta, nasçam narrativas cujas estruturas não correspondam mais ao padrão marcado por início, meio e fim muito bem delimitados, muito menos que apresentem personagens com perfil psicológico completamente definido por toda a narrativa, ou ainda, cujo narrador mantenha certa relação "tradicional" com o leitor. A esse respeito, Adorno (2012) nos elucida ao afirmar que

quando em Proust o comentário está de tal modo entrelaçado na ação que a distinção entre ambos desaparece, o narrador está atacando um componente fundamental de sua relação com o leitor: a distância estética. No romance tradicional, essa distância era fixa. Agora ela varia como as posições da câmara no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas. (ADORNO, 2012, p. 61)

Narrativas que não se encaixam em padrões estatizantes e modelares dos estudos textuais comportam-se, por assim dizer, singularmente em relação a esses padrões. Isso quer dizer que algumas rupturas relativas às personagens e às ações, além da estrutura do texto, são os traços que a definem como moderna ou pós-moderna.

Nessa perspectiva, podemos identificar a estrutura narrativa de *Um copo de cólera* como pós-moderna, pois possui ao todo sete capítulos, cada qual composto por um único parágrafo e também por um só período, com uma pontuação desregrada em razão do tom coloquial empregado, além das expressões de baixo calão, variáveis onomatopaicas e intertextualidade. Essa concepção textual serve para deixar explícito o conceito de “despejo” de palavras de um personagem sobre o outro, em uma espécie de jorro, corroborando a ideia de intensidade, de fúria, de cólera.

Outra marca narrativa é o uso dos parênteses, com função de inserir um ritmo reflexivo na continuidade narrativa, de provocar pausas “argamassando o discurso com outra liga”, conforme nos diz o narrador (NASSAR, 1992, p. 50). Esse signo de pontuação serve à função de registrar a presença narrativa para, na avaliação do fato narrado, refletir, interromper, completar, explicar, contradizer. Trata-se de o narrador indicar-se ao leitor, fazer-se visível, ao voltar-se para seus próprios pensamentos: “(eram brilhantes seus torneios de raciocínio, sem dúvida que ela merecia cumprimentos)” (NASSAR, 1992, p. 51). Sobre esse processo narrativo, Adorno (2012) ressalta o seguinte:

O narrador parece fundar um espaço interior que lhe poupa o passo em falso no mundo estranho, um passo que se manifestaria na falsidade do tom de quem age como se a estranheza do mundo lhe fosse familiar. Imperceptivelmente, o mundo é puxado para esse espaço interior – atribuiu-se à técnica o nome de *monologue intérieur* – e qualquer coisa que se desenrole no exterior é apresentada da mesma maneira (...): como um pedaço do mundo interior, um momento do fluxo de consciência, protegido da refutação pela ordem espaciotemporal objetiva (...). (ADORNO, 2012, p. 59)

Os momentos de diálogos das personagens são marcados pelas aspas, muito especialmente no momento do ápice do acesso colérico revelado no sexto capítulo. Desse modo, os diálogos são momentos em que o presente narrativo está marcado, é o aqui e o agora da cena. Por meio das falas das personagens, ficam registrados também seus índices de qualificação. Isso quer dizer que, é no momento dialógico que cada um se mostra, na ação-reação da palavra, no estímulo-resposta das falas.

Mais um elemento que se faz presente em *Um copo de cólera* é o erotismo. Durante longo período, as representações eróticas, sensuais, foram reprimidas por serem consideradas obscenas. Entretanto, a partir do século XX, a presença do erotismo tornou-se constante nos textos pós-modernos, representando as relações interpessoais vigentes na sociedade contemporânea.

Entre as manifestações do erotismo no texto literário, verifica-se, com frequência, a manifestação do discurso sensual, sedutor, como tentativa de manter ou burlar o poder vigente, ou ainda como forma de tomar para si o poder (mediante os amálios da linguagem) sendo comumente associada à ideia de que o homem é o opressor, elemento dominante na relação, enquanto à mulher cabe o papel de oprimido, entidade dominada que pode ora acomodar-se, ora buscar subverter a ordem. Ronaldo Lins, em *Literatura e violência* diz que “a explosão da sensualidade aponta, na medida em que, também ela, se exerce contra determinado estado intenso de opressão” (LINS, 1990, p. 57). Já Michel Foucault analisa o discurso erótico a partir de dois eixos fundamentais, o prazer e o poder:

Ao mesmo tempo que, por detrás de objetivos explicitamente clínicos, esse discurso esconde estratégias de poder, exercícios de controle e repressão da sexualidade, ele coloca em jogo formas camufladas de prazer, já que ao menos através de um jargão científico e sob a roupagem de doentes ou médicos, autores e leitores poderiam enfim explorar seus desejos proibidos. (FOUCAULT, *apud* BRANCO, 1987, p. 54)

Sendo assim, passaremos a verificar, nos próximos tópicos, a forma como esses elementos da narrativa pós-moderna foram utilizados, por Raduan Nassar, na construção de *Um copo de cólera*.

5.1 A Relevância dos Espaços Narrativos em *Um Copo de Cólera*

Em *Um copo de cólera*, a narrativa estabelece uma ruptura com a linearidade, pois se inicia e termina em capítulos intitulados “A chegada”, sendo que cada chegada é narrada por um personagem diferente. Durante os sete capítulos em que se divide o texto, os protagonistas sobem no palco e forjam um espetáculo ao longo da trama, são atores e têm plena consciência disso, pelo menos é o que o discurso dele nos faz saber:

(...) e eu, sempre fingindo (...) eu na rusticidade daquele camarim (...) forjando dessa vez na voz a mesma aspereza que marcava a minha máscara (...) eu puxava ali pro palco quem estivesse ao meu alcance, pois não seria ao gosto dela, mas *sui generis*, eu haveria de dar espetáculo sem plateia (...) (ela sabia representar bem seu papel) entrou de novo em cena me dizendo (...) precisava mais do que nunca para atuar, dos gritos secundários duma atriz, e fique bem claro que não queria balidos de plateia (...) fiquei parado (...) um ator sem plateia, sem palco, sem luzes, debaixo de um sol já glorioso e indiferente (...) (NASSAR, 1992, p. 10, 33, 34 e 38)

Dessa forma, o narrador brinca com o espetáculo confundindo o leitor que não sabe se a fala dos dois é verdadeira ou encenação. Nesse ponto, o texto dialoga abertamente com o cenário e com a imagem teatral organizada por eles para expor, às claras e para todos, sua fragmentação.

A narrativa é caracterizada pela demarcação dos espaços e da movimentação dos personagens: “A chegada”, “Na cama”, “O banho”, “O café da manhã”, etc. Essa marcação permanece, ao longo do texto, por meio da descrição precisa da movimentação, do gesto e dos espaços por onde circulam os protagonistas. Na novela de Nassar (1992), diversas são as marcas espacial e/ou temporal que podem ser identificadas nos primeiros capítulos: “por alguns momentos lá no quarto” (p. 12), “já eram cinco e meia quando eu disse para ela, ‘ Vou pular da cama”” (p. 18), “debaixo do chuveiro” (p. 21), “a gente recendia um cheiro fresco quando entramos no terraço, onde sua bolsa a tiracolo estava ainda aberta sobre a mesa” (p. 25).

A marcação espacial, no entanto, serve como pano de fundo para o enfoque mais profundo nas ações e nos movimentos dos personagens, principalmente do protagonista: “... eu a deixei ali na cozinha e fui pegar o rádio que estava lá na sala, e sem voltar pra cozinha a gente se encontrou de novo no corredor, e sem dizer uma palavra entramos quase juntos na penumbra do quarto...” (NASSAR, 1992, p. 11). A importância dada às ações do casal é acentuada pela barreira do silêncio – quebrada somente pouquíssimas vezes pela fala da mulher - que é formada entre os dois.

Esse recurso é utilizado ainda para fixar, em determinados momentos, os locais exatos ocupados pelos protagonistas ao longo do desenrolar de suas ações pela casa, de tal forma que a descrição dos movimentos corporais e dos gestos constitui-se como uma maneira de pôr em destaque as preliminares da relação sexual e do jogo de sedução entre os dois:

(...) eu me sentei na beira da cama e fui tirando calmamente os meus sapatos e as minhas meias (...) e me pus em seguida, com propósito certo, a andar pelo assoalho, simulando motivos pequenos para minha andança pelo quarto, deixando que a barra da calça tocasse ligeiramente o chão (...) (NASSAR, 1992, p. 13)

Assim, o detalhamento espacial fornecido pelo narrador participa da constituição do clima erótico, que impera nos primeiros capítulos, delineado, principalmente, pela ação dos corpos. No trecho acima, nota-se que o espaço participa do jogo de sedução que se estabelece entre os amantes.

O modo como as ações dos personagens são descritas imprime, no leitor, a sensação de se estar acompanhando uma peça teatral, sendo ela conduzido de um cômodo a outro da casa pelo narrador. Essa ideia de representação é identificada também na maneira como os eventos são apresentados na novela. A esse respeito, Friedman (2002) estabelece a diferença entre o “sumário narrativo” e a “cena narrativa”. Segundo esses conceitos, o “sumário narrativo” resulta em uma narração geral de uma série de eventos, a qual cobre um vasto espaço de tempo e uma variedade de locais, enquanto a “cena imediata”, ou “cena narrativa” acontece quando as ações são narradas de forma consecutiva e detalhada, identificando elementos como espaço, tempo e personagens envolvidos. Ou seja, o primeiro processo apresenta uma visão geral dos eventos; o segundo é caracterizado pelo detalhe, pelo enquadramento das ações em um tempo e um espaço específicos. Dessa forma, compreende-se que o sumário se refere à enunciação, para o modo como a narrativa se desenrola, enquanto a cena abrange os eventos narrados, delegando maior importância às ações dos personagens. A principal diferença entre os dois conceitos reside, então, nas ideias de contar (sumário) e mostrar (cena).

Em *Um copo de cólera*, a cena ajuda a construir a ilusão teatral, porque apresenta os acontecimentos para o leitor (expectador), destacando, a cada momento, o ponto no espaço e no tempo em que as ações se desenrolam. Faz-se importante registrar ainda que a descrição minuciosa do narrador a respeito dos movimentos e dos gestos que faz revela um importante detalhe sobre sua personalidade: sua suposta superioridade em relação ao mundo (à mulher, às relações sociais, às crenças religiosas), ou seja, sua personalidade narcisista.

5.1.1 A Chegada

O primeiro capítulo, a primeira “chegada”, inicia-se com a conjunção “e”: “E quando cheguei à tarde na minha casa lá no 27” (NASSAR, 1992, p. 09), a qual contraria a ideia de começo e indica um acréscimo, uma continuidade narrativa (e principalmente uma circularidade). Esse início sugere que a narração não está começando naquele momento: o narrador estaria dando prosseguimento a uma conversa com o leitor, já antes iniciada. Esse recurso cria um efeito de intimidade, proximidade e de confissão, que se reforça pela presença de oralidade criada pela

ausência de pontos entre as orações que surgem no texto sempre entre vírgulas. Outro efeito advindo desses aspectos é o de estar se realizando uma enunciação em tempo presente, o que potencializa o efeito performativo do discurso.

A narrativa inicia-se informando um quando e um onde: à tarde, na casa do protagonista, “lá no 27”, indicações precisas apenas para quem já tivesse alguma intimidade com o narrador, que não se apresenta ao leitor. Logo em seguida, refere-se a uma mulher, a quem também se omite de apresentar, quer porque hipoteticamente o leitor já a conheceria, quer porque o fato não possua relevância: o que interessa é o sujeito simbólico masculino, “Ele”, e o sujeito simbólico feminino, “Ela” – e tudo o que culturalmente tais identidades de gênero implicam no contexto social da época: ou seja, trata-se de uma voz masculina representante de um patriarcado em decadência e de uma voz feminina representante de uma militância de esquerda e feminista em ascensão.

5.1.2 Na Cama

A cama, quase no início da narrativa, parece ressaltar a natureza, sobretudo, erótica e carnal da relação existente entre o casal. Logo no início desse capítulo, porém, surge uma estranheza: embora sejam íntimos, nessa situação, o narrador pontua que ambos os personagens parecem ser dois estranhos. Já começa a se apontar aqui uma cisão na identidade desses personagens, e principalmente na do protagonista-narrador:

(...) por uns momentos lá no quarto nós parecíamos dois estranhos que seriam observados por alguém, e este alguém éramos sempre eu e ela, cabendo aos dois ficar de olho no que eu ia fazendo, e não no que ela ia fazendo, por isso eu me sentei na beira da cama e fui tirando calmamente meus sapatos e minhas meias (...) (NASSAR, 1992, p. 12-13)

No segundo capítulo, em que conhecidos se fazem de estranhos e em que o ato de observar o outro é ressaltado, existe a sugestão da ideia de palco, de representação. Essa preocupação com as aparências e com a encenação é assumida pelo próprio narrador de Nassar (1992), tanto que Ele utiliza expressões tais como: “passos calculados” (p. 13); “artimanhas” – “pensando nas artimanhas que empregaria” (p. 14); “trejeitos” - “como ela vibrava com os trejeitos iniciais da minha

boca” (p. 14); “forjar” - “o brilho que eu forjava nos meus olhos” (p. 14) e “nosso jogo” (p. 14). Em outras palavras, esse narrador se constrói como um *performer*, o que confirma a ideia de teatralidade.

Retornando à cena, o que surgirá diante dos olhos observadores é uma *performance* – e os holofotes (narrativos), avisa o narrador, devem iluminar o protagonista, e não a mulher, que é apresentada, claramente, no papel de coadjuvante. É importante observar que, nessa cena, o corpo feminino não será exposto de forma alguma, contrariando a tendência geral da literatura erótica, que procura desnudar sobretudo o corpo feminino, objetificado.

O despir-se desse homem começa quando ele tira os sapatos, as meias – e eis que surgem os seus pés nus. Para Freud (2019) (e conseqüentemente para nossa cultura), um forte símbolo fálico – um símbolo de poder. Os pés sobre a terra indicam a tomada de posse dela (simbologia utilizada por Nassar também em *Lavoura arcaica*); ou seja, significam ter domínio sobre algo. E se alguém se prostra aos pés de outrem, isso indica que o primeiro é subserviente ao segundo. Além disso, os pés reafirmam a base, a raiz – a sustentação de quem manda.

5.1.3 O Levantar

Em “O Levantar”, o casal, após sua tórrida noite de amor, finalmente levanta-se da cama para tomar banho. Contudo, acontece aqui uma inversão nos papéis: se, no primeiro e no segundo capítulos, a mulher é vista como subjugada ao homem, a quem Ela serve e idolatra, no terceiro capítulo, isso começa a mudar de figura. Agora, Ela é descrita como uma trepadeira (ainda associada ao reino vegetal) – mas uma trepadeira ameaçadora: com garras nos pés e mãos.

Ele, por sua vez, é o *cypressuserectus* (o cipreste é árvore resistente, altiva, de caule grosso e alto); no entanto, ameaçado por essa parasita, “... e como eu sabia que não há rama nem tronco, por mais vigor que tenha a árvore, que resista às avançadas duma reptante, eu só sei que me arranquei dela enquanto era tempo (...)” (NASSAR, 1992, p. 19). Aqui, inicia a apresentar-se o receio masculino de se enfraquecer diante da mulher, de ser tomado por Ela, de perder-se de sua individualidade e identidade – por mais que seja Ele quem detenha todo o saber sobre botânica.

A mulher configura-se como uma ameaça: como qualquer parasita, depende dEle para viver; por outro lado, porém, pode sufocá-lo e até matá-lo. Ela, até então subjugada, revela essa outra face, bastante assustadora. O homem, apesar de poderoso, pode sucumbir; a mulher, apesar de delicada, pode aniquilar.

5.1.4 O Banho

O narrador conta que, trançando-se com a mulher, vai para o chuveiro, quando então se inicia o quarto capítulo, intitulado “O Banho”. Aqui, finalmente Ele entrega-se à ação da mulher, à ação das mãos dEla: “debaixo do chuveiro eu deixava suas mãos escorregarem pelo meu corpo, e suas mãos eram inesgotáveis, e corriam perscrutadoras com muita espuma, e elas iam e vinham incansavelmente” (NASSAR, 1992, p. 21). É um banho doméstico, mas aqui a mulher revela-se uma trabalhadora incansável (tal como o trabalho das formigas). Ela o enxuga, o veste, o serve.

A mulher age (banhando-o e vestindo-o) porque Ele deixa e controla – o que indica que a passividade dEle, nesse momento, é apenas aparente. Ela, porém, anima-se e tenta “algo mais” nesse banho, “... resvalando os limites da tarefa” (NASSAR, 1992, p. 23), mas Ele a impede de ir além. Embora se apresente passivo, esse homem permanece no comando: toma-lhe os freios, controla-lhe os limites. Nesse momento, começam a borrar-se as distinções entre a condição de atividade e a de passividade, a de obediência e a de comando.

5.1.5 O Café da Manhã

No quinto capítulo, há a presença de sinestésias - cheiro forte de café, ruído das panelas de alumínio – impregnando o ambiente de aparente aconchego doméstico, familiaridade.

Em contraste com o primeiro capítulo, a mulher, antes ansiosa, agora está com aspecto “apaziguado”; Ele agora é que está inquieto, sentindo-se insuficiente, inseguro, fragilizado.

Uma terceira personagem é introduzida: Dona Mariana, mulata protestante, empregada da casa. Na opinião do narrador, ela o está “espreitando” – seria também

uma formiga que quer ter acesso ao que ele não permite. Dona Mariana, não à toa, é mulata, a construção dessa personagem é uma clara referência à escravidão e ao patriarcado. O patriarca subjuga não só a mulher branca, mas as escravas negras e mulatas, e também outros homens (mais adiante nos será apresentada a figura do “Seu” Antônio, que também será subjugado).

O olhar envergonhado da empregada parece-lhe exprimir alguma censura a respeito dEle deitar-se com uma mulher que, aparentemente, não é sua esposa. Essa censura (que talvez só exista na imaginação do narrador) o incomoda. E se incomoda é porque parece haver, por parte dEle, certo sentimento de culpa ou de vergonha. Incomoda-o também o receio de - ao contrário do que descreveu no capítulo intitulado “Na cama” - não ter sido suficiente para a companheira sob o aspecto sexual “... eu não tive o bastante, mas tive o suficiente (...)” (NASSAR, 1992, p. 26).

Irritado com essa evidência, o chacareiro tenta retomar sua personalidade de macho e senhor. É por isso que fala rispidamente com os empregados e, diante da pergunta “... o que que você tem (...)” (NASSAR, 1992, p. 27) da namorada, nada responde, recusando-se ao diálogo e impondo-lhe novamente um silêncio seco. Fechado em seu mundo, parece pensar apenas em si, no seu prazer individual do café e do cigarro. Carinho, só para o fiel cachorro (que, assim como os personagens coadjuvantes, também possui um nome: Bingo), animal de plena lealdade e subserviência ao dono – tão diferente dessa mulher que pretende desafiar a tradição hierárquica patriarcal.

5.1.6 O Esporro

Enquanto fuma, o chacareiro percorre seus domínios com os olhos e continua em um silêncio seco para com a parceira (agora novamente ansiosa), afirmando-se em sua arrogância de senhor ao recolocar a companheira em “seu lugar”. A mulher o observa e o narrador acredita que Ela estaria questionando a pessoa dele; isso novamente revela que este homem não se sente tão seguro assim de si. Em seguida, com seus olhos “conduzidos pelo demônio” (expressão que sugere a intensa e insensata explosão de raiva que se anuncia), o chacareiro percebe o rombo que as formigas saúvas fizeram em sua cerca-viva, o que o deixa bastante enfurecido. O

cigarro queima-lhe os dedos. O prazer de fumar (isolado e individual) transforma-se em dor.

... e eu sentado ali no terraço via bem o que estava se passando, e percorria com os olhos as árvores e os arbustos do terreno, sem esquecer as coisas menores do meu jardim, e era largado nessa quieta ocupação que sentia os pulmões me agradecerem os dedos cada vez que o cigarro subia à boca, e ela onde estava eu sentia que me olhava e fumava como eu, só que punha nisso uma ponta de ansiedade, certamente me questionando com a rebarba dos trejeitos, mas eu nem estava ligando pra isso, queria era o silêncio, [...] 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?”, mas eu sem responder me joguei aos tropeções escada abaixo (...) (NASSAR, 1992, p. 30)

A reação é violenta. Diante da intrusão, o homem treme, espuma, vocifera. Esses insetos, em vez de atacar as pragas, queixa-se Ele, o que fazem é consumir o ligustro da cerca-viva. O narrador queixa-se da ordem, eficiência e organização das formigas, que colocam em xeque a organização que Ele próprio, o narrador, deseja imprimir ao mundo: nesse momento, chocam-se as racionalidades.

São esses insetos que despertarão no chacareiro a crise da fala, rompendo o duro silêncio inicial, que promoverá também o rompimento das crostas endurecidas desse homem. Ele, que antes não queria comunicar-se, desanda a falar agora, porém, “vomitando” sobre as formigas, inicialmente, e posteriormente sobre a parceira, a confusão de emoções e pensamentos do momento. Somente quando se sente invadido pelas formigas, metáfora da desestabilização que está sofrendo, é que ele passa a conversar com a parceira. Não se trata, porém, de um diálogo em busca de consenso ou entendimento e aproximação, mas de um duelo verbal, uma polêmica, cujo objetivo é subjugar o outro, impor-lhe uma verdade e uma razão. Tal atitude aqui não é prerrogativa masculina; também a mulher se comporta da mesma forma, dirigindo-se ao amante sempre num tom sarcástico e humilhante. De acordo com Barthes (1981) em *Fragmentos de um discurso amoroso*:

Quando dois sujeitos brigam segundo uma troca ordenada de réplicas e tendo em vista obter a “última palavra”, esses dois sujeitos *já* estão casados: a cena é para eles o exercício de um direito, a prática de uma linguagem da qual eles são coproprietários; *um de cada vez*, diz a cena, o que equivale a dizer *nunca você, sem mim*, e vice-versa. Esse é o sentido do que se chama eufemisticamente *diálogo*: não se trata de escutar um ao outro, mas de se sujeitar em comum a um princípio de repartição dos bens da fala. Os parceiros sabem que o confronto ao qual se entregam e que não os separará é tão inconsequente quanto um gozo perverso (a cena seria uma maneira de se ter prazer sem o risco de fazer filhos). (BARTHES, 1981, p. 36)

A ambiguidade revelada pelo título do sexto capítulo nos permite acrescentar ainda à nossa análise, de forma complementar, uma conotação erótica ainda mais acentuada: assim como esse capítulo é considerado, pelos estudiosos, como o clímax da narrativa de Nassar, o título “O Esporro” também pode ser associado ao ato da ejaculação, que representa também o ápice da relação sexual.

Toda essa discussão entre o casal é, na verdade, um intercuro erótico, no qual um argumenta buscando estimular no outro a réplica – um jogo de forças que implica em alguém vencer e alguém perder. Mas, independentemente disso, ou justamente por causa disso, causa prazer a ambos.

5.1.7 A Chegada

O último capítulo do livro tem exatamente o mesmo título do primeiro: “A Chegada”. A novidade é que, desta vez, quem assume a voz narrativa é a mulher. A escolha pelo mesmo título sugere que se trata de uma nova chegada, em outros termos e em um novo tempo. Também pode referir-se a ambas, uma vez que a narrativa encerra um formato de circularidade: o fim remete ao começo – ou a um recomeço –, em um movimento eterno; essa ideia é corroborada pelo uso da conjunção “e”, no início da primeira chegada. Esse movimento circular sugere um tempo mítico, ritualizado, que se volta sempre sobre si mesmo e no qual o tempo pode ser reversível, o passado abolido e recriado.

No último capítulo, diferentemente do primeiro, quem chega é a mulher. Logo de início, ela estranha o portão aberto, indício de uma mudança na conduta do chacareiro, que agora passa a ser de abertura e receptividade. É lentamente que ela caminha para dentro da casa, pensativa, muito atenta ao ambiente ao seu redor e detendo-se durante o caminho. A imagem do entardecer, ou melhor, da “tarde fronteiriça”, sugere momento de transição, o ultrapassar de uma fronteira, de um limiar. Uma atmosfera de sombras avança e se impõe, envolvendo a mulher. É como se ela estivesse se aproximando de um espaço sagrado ou mágico:

E quando eu cheguei na casa dele lá no 27, estranhei que o portão estivesse ainda aberto, pois a tarde, fronteiriça, já avançava com o escuro, notando, ao descer do carro, uma atmosfera precoce se instalando entre os arbustos, me impressionando um pouco a gravidade negra e erecta dos ciprestes, e ali ao pé da escada notei também que a porta do terraço se encontrava

escancarada, o que poderia parecer mais um sinal, redundante, quase ostensivo, de que ele estava à minha espera, embora o expediente servisse antes pra me lembrar que eu, mesmo atrasada, sempre viria, incapaz de dispensar as recompensas da visita, e eu de fato, pensativa, subi até o patamar no alto, me detendo ali um instante mas logo entrando no terraço (NASSAR, 1992, p. 83-84)

As portas abertas, e também o bilhete que Ela encontrará em seguida, explicitam a espera do homem pela companheira. Veladamente, esse homem se oferece e demonstra certo anseio pelo retorno dEla. Por outro lado, as portas abertas e o bilhete evidenciam também a certeza do retorno da mulher. É a própria narradora quem faz essa relativização e quem admite que, “incapaz de dispensar as recompensas da visita” (NASSAR, 1992, p. 84), não deixaria de vir. Ela reconhece que, por mais que o amante pareça desejar a presença dEla, é ela quem vem procurá-lo. Ou seja, assume com certa resignação e serenidade sua condição de subjugada ao homem, essencialmente, mas aos prazeres que Ele é capaz de lhe proporcionar.

Os papéis de macho e fêmea são, desde o início da narrativa, encenados pelos protagonistas. Desde a epígrafe da obra, fica delineado para o leitor o pensamento dos personagens principais acerca do seu lugar no mundo.

A primeira epígrafe - “... ninguém dirige aquele que Deus extravia (...)” (NASSAR, 1992, p. 07) – é retirada do interior da narrativa, de uma das falas do protagonista, na qual Ele revela a imagem que pretende projetar de si mesmo e da qual revela muito orgulho: a de um homem independente, autônomo, que não se deixa dirigir. Rebelde, incontrolável, indomável, ao extraviar-se (e por força divina somente), tomou um rumo impróprio, diferente do que lhe fora destinado, e por isso carrega consigo um estigma – e também uma dor. Ao longo da narrativa, o protagonista entrará em contato com essa dor, para purgá-la e só então de certa forma poder renascer – imagem reforçada pela posição fetal na qual o personagem se encontra no momento da chegada da parceira e pela própria fala dela: “... receber de volta aquele enorme feto” (NASSAR, 1992, p. 85).

Já a segunda epígrafe – “Hosana! eis chegado o macho! Narciso! sempre remoto e frágil, rebento do anarquismo” (NASSAR, 1992, p. 07) foi retirada de uma das falas da companheira do protagonista, revela a imagem que Ela, com desdém, atribui ao parceiro. Ao mencionar a palavra “anarquismo” (compreendido aqui como resistência ou agressão à ordem estabelecida), a mulher reitera que o companheiro apresenta um comportamento desgovernado, irracional, imaturo. Para Ela, o macho

seria o fruto, o produto dessa ausência de governo, em que o que imperaria seria a força bruta e as emoções – o homem representa então, aqui, a ausência da razão.

As epígrafes assemelham-se ao sugerir ser típico do comportamento do narrador uma atitude rebelde, soberana e avessa a qualquer governo. Contudo, enquanto o personagem masculino orgulha-se disso, para a personagem feminina tal postura é desprezível. Nessas epígrafes, já começa a se delinear o conflito de valores entre o homem experiente, mais rural, apegado ao passado e aos valores patriarcais, e a jovem mulher da cidade grande, uma mulher emancipada, moderna, politizada e revolucionária – conflito esse que compõe o maior mote da narrativa.

Ainda na segunda epígrafe, também são utilizadas como adjetivos de macho as palavras “narciso” (referente à egolatria, culto a si próprio, típica do personagem masculino), bem como “remoto” (distante, no sentido de afastado para trás, portanto antigo, antiquado, preso ao passado, avesso a avanços e também isolado). Trata-se de denúncias que a personagem feminina faz a respeito desse homem, com o efeito de diminuí-lo, de explicitar que ele não tem motivos pelos quais se orgulhar, ao contrário do que ele pensa. Tanto que a exclamação inicial da fala dessa mulher, “Hosana!” – expressando júbilo, louvor – é irônica e tem o efeito de regularizar a importância que o homem tanto atribui a si próprio. Outro adjetivo aplicado por ela ao companheiro é “frágil”. O isolamento e a arrogância desse macho são frutos de uma fraqueza, da incapacidade de lidar com o coletivo e de estabelecer laços (que não sejam os autoritários), conforme denunciará a mulher durante a narrativa: “... vai, vai, repete outra vez, me diz que você não é o ermitão que eu te imagino, mas que você tem demônios a dar com pau ao teu redor, vai, diz isso, diz isso de novo (...)” (NASSAR, 1992, p. 48).

Mais uma imagem que ilustra esse isolamento do narrador é a própria cerca-viva, que, metaforicamente, representa uma equivocada sensação de proteção do macho; daí explica-se, então, todo o desequilíbrio do homem ao ver essa cerca-viva ser danificada pelas formigas saúvas: na verdade, era a sua própria realidade, o seu espaço, o seu isolamento, o seu mundo que estava sendo invadido.

Observa-se, como já foi dito anteriormente, que desde o início da narrativa, delinea-se claramente o perfil masculino: Ele é o dono da situação, das ações e da narração. O chacareiro se coloca como o centro das atenções e protagonista de tudo – enquanto Ela seria mera coadjuvante, o outro. Na tradicional corte entre homem e mulher, quem desempenha o papel passivo de fato é a mulher. Desde cedo, ela

aprende que não lhe cabem iniciativas de ordem sexual; é o homem que deve procurar a mulher, e esta deve ater-se a esperar que ele a procure. Assim, logo no primeiro capítulo da narrativa, os papéis sexuais de macho e fêmea, bem como as posições de dominador e subjugado, parecem claramente colocados e definidos, conforme a tradição. No entanto, alguns elementos que perturbam essa ordem, sutilmente, vão sendo introduzidos no decorrer da narrativa.

A encenação dos papéis de macho e fêmea entre os protagonistas de *Um copo de cólera* tem, a princípio, o intuito da sedução, estando ambos cientes da representação em desenvolvimento: "... e logo que saí da garagem subimos juntos a escada pro terraço, e assim que entramos nele abri as cortinas do centro e nos sentamos nas cadeiras de vime (...)" (NASSAR, 1992, p. 09). O "abrir as cortinas" do trecho anteriormente citado sugere, mais uma vez, a ideia de palco, da encenação que vai iniciar-se; indica também que há algo a mostrar e algo a esconder.

Outro aspecto que reforça a sugestão de palco e encenação é a espacialidade bem demarcada da narrativa: o gramado, a garagem, a escada, o terraço, a cozinha, o corredor e o quarto. Nesse espaço dá-se toda uma movimentação precisa, como se fossem marcações cênicas: eles sobem o terraço, Ele abre as cortinas, eles olham para o alto; depois pelo corredor (estreitamento) entram no quarto (intimidade).

Desse modo, os papéis representados pelos protagonistas dão origem a um jogo de contrários que começa a embaralhar-se, tornando difícil, para o leitor (espectador), discernir o que é falso e o que é real, o que é fingimento e o que é verdadeiro, o que é da ordem do masculino e o que é da ordem do feminino.

5.2 Sedução e Exercício de Poder: o Corpo e a Palavra como Instrumentos de Usurpação do Poder

Mesmo após diversos processos de modificação no âmbito social, o conceito de dominação masculina ainda é muito presente nas sociedades ocidentais de fundamentos patriarcais.

Nesse contexto de transformações, é perceptível como as práticas sociais são executadas e como elas incidem sobre os modelos padronizados do que se refere ao masculino e ao feminino: os sujeitos sociais identificam-se como mulheres ou homens, por meio de mecanismos de controle e de repetição de comportamentos constituídos

histórica e culturalmente. É o que Judith Butler (2019) reconhece como performatividade. Segundo a filósofa, a performatividade baseia-se na reiteração de normas que são anteriores ao agente, e que sendo permanentemente reiteradas, materializam aquilo que nomeiam. Por isso, tornam-se normas reguladoras do sexo e são performativas no sentido de reiterarem práticas já reguladas. Ainda de acordo com a autora, essas práticas sociais materializam-se nos corpos, marcando o sexo, exigindo, para esse fim, atitudes que produzam uma “generificação”. A identificação de gênero não seria então, uma escolha, mas uma imposição social: não se escolhe, mas se é impelido a identificar-se.

Nesse sentido, a identificação de gênero seria uma espécie de roteiro, e nós, sujeitos/atores, construímos a realidade por meio da repetição roteirizada por convenções sociais e ideologias hegemônicas; em nosso contexto cultural, majoritariamente, a matriz patriarcal heteronormativa.

Nas relações familiares moldadas sob esse princípio, a menina é, desde a infância, conduzida a cuidar (ou servir?) o outro. A preparação para essa função (destino, no pensamento de muitos ainda) é organizada até nas escolhas em relação aos brinquedos infantis, por meio de “brincadeiras” que reproduzam as atividades domésticas; enquanto que, aos meninos, é imposto o distanciamento desse “mundo feminino” e o estímulo de atividades físicas e intelectuais.

Observa-se então, que as relações que envolvem os gêneros são mediadas pelo conceito de poder. De acordo com Foucault, poder e sexualidade caminham lado a lado, pois a sexualidade “muda-se para dentro de casa. A família conjugal a confisca. E absorve-a, inteiramente, na seriedade da função de reproduzir. Impõem-se como modelo, faz reinar a norma, detém a verdade, guarda o direito de falar” (FOUCAULT, 1988, p. 09). Assim, para a manutenção do sistema patriarcal, a repressão passou a ser um elemento de grande importância para o fortalecimento do elo entre poder e sexualidade.

Ainda segundo essa perspectiva, Bourdieu (2007) afirma que são essas estruturas de poder que sustentam a dominação masculina, a qual, por sua vez, não necessita de justificativa, pois a visão da matriz patriarcal encontra-se ramificada na sociedade, sendo encontrada tanto nos discursos individuais, quanto em textos de circulação social coletiva, como provérbios, jornais, anedotas, livros, etc. Nesse sentido, a dominação masculina alcança uma dimensão simbólica, na qual o homem (dominador) pretende conseguir o controle sobre a maior quantidade possível de

dominados (na maioria das vezes, mulheres). De acordo com esse pensamento, a estrutura da sociedade acaba por refletir essa posição diferenciada entre os sexos:

A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão social do trabalho, distribuição bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos; é a estrutura do espaço, opondo o lugar de assembleia ou de mercado, reservados aos homens, e a casa, reservada às mulheres; ou, no interior desta, entre a parte masculina, com o salão, e a parte feminina, com o estábulo, a água e os vegetais; é a estrutura do tempo, a jornada, o ano agrário, ou o ciclo de vida, com momentos de ruptura, masculinos, e longos períodos de gestação, femininos. (BORDIEU, 2007, p. 18).

O texto literário, conforme já discutido anteriormente, não permite que essas relações de poder passem despercebidas; a leitura literária coloca em questão as convicções que circundam nossa vida cotidiana. Por isso, durante muito tempo, a literatura foi tida como “perigosa” devido à sua capacidade de promover, conforme Culler (1999, p. 45), “o questionamento da autoridade e dos arranjos sociais”. A esse respeito, Medviédev (2012) ressalta que

a literatura insere-se na realidade ideológica circundante como sua parte independente e ocupa nela um lugar especial sob a forma de obras verbais organizadas de determinado modo e com uma estrutura específica própria apenas a elas. Ela, como qualquer estrutura ideológica, refrata à sua maneira a existência socioeconômica em formação. Porém, ao mesmo tempo, a literatura, em seu “conteúdo”, reflete e refrata as reflexões e as refrações de outras esferas ideológicas (ética, cognitiva, doutrinas políticas, religião, e assim por diante), ou seja, do qual ela faz parte. (MEDVIÉDEV, 2012, p. 60).

Assim, o contato com o texto literário nos permite conhecer um pouco mais sobre nós mesmos: “a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe *de* alguma coisa; ou melhor: que ela sabe algo das coisas – que sabe muito sobre os homens” (BARTHES, 2004, p. 19).

A literatura atua, não como um manual, ditando normas sobre o que devemos fazer, ou não, em nossas vidas, mas como um veículo que nos permite vivenciar experiências que possibilitem o questionamento do mundo e de nossas próprias ações; a leitura do texto literário permite vislumbrar possíveis mudanças no interior do sujeito que se insere em seu campo experiencial. Por isso, a literatura, desde os primórdios, procura investigar as relações de poder que permeiam os relacionamentos humanos, buscando desvelar diversas nuances que compõem essas relações.

Aristófanes, por exemplo, em suas comédias, já trabalhava temáticas relacionadas às experiências sociais, com o intuito de criticar as instituições políticas e intelectuais da Atenas daquela época, por meio do riso; como em *Lisístrata*, obra na qual a protagonista lidera uma greve de sexo com o objetivo de pôr fim às guerras entre atenienses e espartanos.

Lisístrata é uma comédia aristofânica composta por 1320 versos, datada de 411 a.C.; foi encenada, pela primeira vez, no festival dionisíaco das Leneias. Nesse texto, a ateniense Lisístrata, cujo nome significa “aquela que dissolve os exércitos” (CANTARELLA, 1996), reúne as mulheres (vizinhas e de outras cidades gregas, incluindo a inimiga Esparta) com o objetivo de pôr um fim à guerra de Peloponeso. Para isso, propõe, então, uma greve de sexo, fato esse que, de acordo com Oliveira & Silva (1991), representa uma “intervenção política no sentido de ação integrada na vida da comunidade”. Nesse jogo de sedução, a personagem principal convence as demais mulheres que a falta de sexo trará os seus maridos para casa e acabará com a guerra.

A protagonista apresenta às demais mulheres as razões pelas quais acredita que as mulheres são mais qualificadas para a resolução de conflitos: “todas juntas salvaremos a Grécia.” (ARISTÓFANES, 1988, p. 14). Nesse momento, o personagem Comissário afirma que o lugar das mulheres é dentro de casa. Surge, então, o conflito: Lisístrata dirige-se ao Coro das Velhas, buscando explicar os esforços que emprega na tentativa de impedir que as mulheres da acrópole “escapem” e mantenham relações sexuais com os maridos. Após impedir várias fugas, ela cita uma profecia que garante a “eficácia” da greve feminina, desde que as mulheres se mantenham firmes em seu propósito. A partir de então, surge uma proposta de paz: os representantes de Esparta e de Atenas encontram-se, e Lisístrata é a intermediadora desse acordo de paz, ou seja, a vitória, dessa “guerra”, é das mulheres.

De acordo com Oliveira e Silva (1991), Aristófanes, por meio de suas comédias, pretendia promover modificações no comportamento social:

Compreende-se, desse modo, que a vida da *polis* apareça como referente natural da comédia, e que o autor assuma explicitamente, como finalidade da obra, a intervenção social, isto é, que, para além de provocar o cômico, o autor intenta “ensinar” e “censurar”. Ou, por outras palavras, “elogiar” e “vituperar”. (OLIVEIRA & SILVA, 1991, p. 08)

Fazendo uso de personagens femininas que apresentam comportamento à frente de seu tempo – tendo em vista que, para a época, o padrão social estabelecia a completa submissão das mulheres, tratadas como objeto de pertencimento -, o autor denuncia a crise existente nas estruturas da Cidade-Estado, desnudando a organização sócio-política existente, que leva as mulheres a promover transformações na cidade, por meio de interesses pessoais.

Conforme Bourdieu (2007), a representação da mulher como objeto do desejo sexual masculino representa um dos mecanismos da repressão exercida pela sociedade patriarcal:

a dominação masculina, que constitui as mulheres como objetos simbólicos, cujo ser (esse) é um ser percebido (percipi), tem por efeito colocá-la em constante estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica: elas existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis. (BOURDIEU, 2007, p. 82)

No entanto, a comédia de Aristófanes apresenta a sexualidade como uma “arma”, um artifício considerado feminino para a obtenção de objetivos, ou privilégios. Assim, o corpo surge como um instrumento na tentativa de subverter o poder masculino. Essa característica é, ainda hoje, considerada um atributo da mulher.

Mais adiante, no século XVII, William Shakespeare nos apresenta Lady Macbeth, mulher ambiciosa, persuasiva e maquiavélica que, para atingir seus objetivos, é capaz de qualquer coisa, inclusive desejar despir-se de sua feminilidade – ou daquilo que representava, à época, o “ser” feminino – a fim de libertar-se de sentimentos como piedade e compaixão. A esposa de Macbeth não pode ser indicada como um “padrão feminino”, já que contraria o senso comum: não é submissa, doce ou frágil; por comportar-se diferentemente dos padrões da época, é considerada uma mulher “antinatural”. Em seus atos e em suas falas, Lady Macbeth apresenta comportamento característico da mulher atual: aconselha ao marido, e representa, para ele, um porto seguro, com o qual ele sempre compartilha seus medos e anseios. Quando a coragem do marido falha, é ela quem age:

Débil vontade! Entrega-me esses punhais.
O sono e a morte são maquiagens. Nada mais.
Somente a uma criança é que o demônio pintado
Amedronta. Se o rei sangra, ainda manchado
Com o sangue sujarei o rosto dos seus guardas.
Que seja deles o crime. (SHAKESPEARE, 2009, p. 63)

Nessa cena, Macbeth mata o rei Duncan e deveria, então, incriminar os vassallos reais, sujando-os com sangue, mas não demonstra coragem para tanto, assim, a esposa critica-o por sua covardia e decide que ela mesma fará o ato.

Lady Macbeth utiliza-se do poder da voz e da ação feminina para convencer o marido a praticar perversidades, com o intuito de assumir o trono; aliás, suas atitudes nos conduzem a pensar que ela parece guardar dentro de si uma ambição impossível de ser concretizada: a vontade de ser homem para poder imperar absoluta em seu reino, conforme nos revela o seguinte excerto:

Espíritos que estais ao labor de ideias
De morte, dessexuai-me aqui. Da crueldade
Mais ignóbil enchei-me até a saciedade.
Desde a cabeça aos pés. Fazei-me o sangue espesso.
Bloqueai a passagem e qualquer acesso
Da compaixão até mim. (SHAKESPEARE, 2009, p. 50)

Lady Macbeth roga aos espíritos que troquem o seu sexo e que a preencham de crueldade (elemento atribuído ao “ser” masculino), de modo que a compaixão (elemento do feminino) não lhe faça retroceder em seus planos. A esposa da Macbeth era mais segura que o marido, quando ele vacila no plano de assassinar o rei, ela o acusa de covardia, referindo-se a uma fábula em que o gato desejava comer o peixe, mas tinha medo de molhar a pata: “[...] No teu amor próprio indeciso, a dizer/Um não ousou e após um bem quisera, assim/Como o felino do adágio?” (SHAKESPEARE, 2009, p 54-55).

Importa ainda registrar que, em uma sociedade alicerçada em princípios patriarcais, a covardia é tida como um grave defeito, de modo que homem nenhum pode apresentar essa característica, pois, conforme Beauvoir, o homem “[...] é corroído pela preocupação de se mostrar macho, importante, superior, desperdiça tempo e forças para temer e seduzir as mulheres, obstinando-se nas mistificações destinadas a manter a mulher acorrentada” (BEAUVOIR, 2016-a, p. 01).

Dessa forma, compreendemos que o corpo, conforme nos orienta Bonnici (2007), constituiu-se, ao longo dos tempos, como um constructo do qual, participam, em especial, elementos históricos e ideológicos. Assim, o uso que se faz do corpo obedece ao sistema ideológico do qual o indivíduo comunga, ou seja, está associado ao que o sujeito compreende como certo ou errado. Segundo Zinani,

a teoria feminista examina o tema do corpo como forma de desconstruir a oposição macho/fêmea, binarismo inscrito na cultura ocidental, que, apoiado na dicotomia mente (masculino-superior) e corpo (feminino-inferior), promove o princípio da subalternidade que reduz a área de atuação das mulheres, reservando aos homens as tarefas que exigem competência, sabedoria, portanto, relacionadas à mente e ao universo exterior, enquanto elas ficam restritas às atividades relacionadas ao corpo, referentes à reprodução e ao cuidado com o lar. (ZINANI, 2010, p. 214).

Em *Um copo de cólera*, o corpo surge como um meio de desconstrução do binarismo macho/fêmea, a partir da subversão dos papéis socialmente construídos como masculino e feminino: o uso do corpo, considerado um atributo feminino, é aqui posto em prática pelo homem, como um modo de manipular a mulher a se submeter às suas vontades; enquanto a razão – elemento masculino, pelo menos para o senso comum – é utilizada pela mulher, na tentativa de se sobrepôr e de rechaçar os argumentos do parceiro, apontando para o que Xavier (2007) esclarece quando nos diz que

considerar os corpos mais em sua concretude histórica do que na sua concretude simplesmente biológica, evitando, a todo o custo, o essencialismo ou categorias universais. Existem apenas tipos específicos de corpos, marcados pelo sexo, pela raça, pela classe social e, portanto, com fisionomias particulares. Essa multiplicidade deve solapar a dominação de modelos, levando em conta outros tipos de corpos e subjetividades. (XAVIER, 2007, p. 23)

A trama de *Um copo de cólera* cria um paradoxo entre a incompatibilidade e a necessidade de completude que existe entre homem e mulher; fica evidente, nessa experiência, a existência de um jogo de sedução que envolve os personagens e, a partir dos papéis desempenhados pelo narrador e pela mulher nesse jogo, é clara também a relação de poder que envolve a trama. Segundo Bourdieu (2007),

os laços entre a sexualidade e o poder se desvelam de maneira particularmente clara, e as posições e os papéis assumidos nas relações sexuais, ativos ou passivos principalmente, mostram-se indissociáveis das relações entre as condições sociais que determinam, ao mesmo tempo, sua possibilidade e sua significação. (BOURDIEU, 2007, p. 30)

Nesse sentido, as relações sexuais passam a ser compreendidas como um processo de dominação, pois se ancoram, conforme o narrador nos permite saber, no princípio masculino ativo, em contraposição ao feminino passivo. O autor ainda indica a assimetria que se encontra nas práticas e nas representações de masculino e feminino, quando se trata de dominação: enquanto, para os homens, a relação sexual constitui-se em um processo de conquista, de dominação, para as mulheres, a

sexualidade representa uma experiência íntima, rodeada de afetividade e que se estende a diversas atividades, não exclusivamente sexuais. Sobre essa temática, Bourdieu (2007) ainda nos lembra que

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 este princípio cria, organiza, expressa e dirige o desejo – o desejo masculino como desejo de posse, como dominação erotizada, e o desejo feminino como desejo de dominação masculina, como subordinação erotizada, ou mesmo, em última instância, como reconhecimento erotizado de dominação (BOURDIEU, 2007, p. 31).

No campo das ações, essa relação de sedução e exercício do poder manifesta-se também por meio do cálculo, da premeditação dos passos do narrador, visando ao efeito produzido sobre a personagem feminina, conforme percebemos no seguinte trecho:

(...) tirei um tomate da geladeira, fui até a pia e passei uma água nele, depois fui pegar o saleiro do armário me sentando em seguida ali na mesa (ela do outro lado acompanhava cada movimento que eu fazia, embora eu displicente fingisse que não percebia), e 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 da minha boca, e sabendo que por baixo do seu silêncio ela se contorcia de impaciência (...) (NASSAR, 1992, p. 10)

Pares de opostos vão surgindo neste momento da narrativa: displicência *versus* cálculo, indiferença *versus* interesse. Esses opostos intercambiam-se e criam sucessivos paradoxos: quanto mais indiferente Ele parecesse à amante, mais despertaria o interesse dEla: “e sabendo acima de tudo que mais eu lhe apetecia quanto mais indiferente eu lhe parecesse” (NASSAR, 1992, p. 10). Ao contrário, então, da tradição, em que a mulher é a sedutora, aqui a situação é invertida: é o homem quem a seduz, fazendo-se de mais forte que Ela e garantindo o exercício do poder masculino.

Ainda em pleno século XXI, a conquista sexual constitui um dos modos de dominação masculina no âmbito social: representa a busca do homem em se autoafirmar como tal, e, nesse processo, é de fundamental importância, para ele (o ser masculino), sentir-se soberano nesse assunto. Bourdieu (2007, p. 31-32) orienta que os rapazes concebem a sexualidade como “um ato agressivo, e, sobretudo, físico, de conquista orientada para a penetração e para o orgasmo”, associando assim, a um “desejo de posse”. Com referência a esse aspecto, Sócrates Nolasco reflete que

(os homens) transformarão as mulheres em adversários e manterão com elas uma atitude de *briga eterna*, em que o sexo funcionará como elemento reconciliador. Com estas, não poderão se envolver amorosamente, porque só um tolo faria isso com o oponente que quer derrotá-lo. Manterão uma distância necessária, formando relações em que a cólera se converterá em gozo erótico, e caminharão lado a lado com elas como grandes desconhecidos. Eles perceberão as mulheres em pedaços lascivos, como se elas estivessem esquartejadas em seios, bundas e vaginas. Assim, elas perderão força e será possível aproximar-se delas (NOLASCO, 2006, p. 156).

No capítulo “Na cama”, as ações do protagonista além de sugerirem a teatralização de seus atos, também reforçam as ideias de poder presentes ao longo do texto. O protagonista esmera-se em exhibir seus pés à parceira, o que pode ser entendido como exibição de sua virilidade e força. Inclusive a palavra “poderosamente” associa-se aos pés na própria fala do narrador: ao referir-se a eles, diz que “incorporavam poderosamente” sua nudez antecipada (NASSAR, 1992, p. 27).

O narrador diz causar profunda impressão na parceira, que parece descontrolar-se diante do intenso sentimento que Ele lhe provoca. Ou melhor, Ele diz causar esse efeito. Ele não só se autoelogia, como faz com que sua coadjuvante o elogie também, e intensamente, legitimando todos os autoelogios masculinos e fazendo parecer que ele realmente é o máximo da virilidade e da proeza sexual:

(...) e logo eu ouvia suas inspirações fundas ali junto da cadeira, onde ela quem sabe já se abandonava ao desespero, atrapalhando-se ao tirar a roupa, embaraçando inclusive os dedos na alça que corria pelo braço, e eu, sempre fingindo, sabia que tudo aquilo era verdadeiro, conhecendo, como conhecia, esse seu pesadelo obsessivo por uns pés, e muito especialmente pelos meus, firmes no porte e bem feitos de escultura, um tanto nodosos nos dedos, além de marcados nervosamente por veias e tendões, sem que perdessem contudo o jeito tímido de raiz tenra, e eu ia e vinha com meus passos calculados, dilatando sempre a espera com mínimos pretextos, mas assim que ela deixou o quarto e foi por instantes até o banheiro, 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’(...) (NASSAR, 1992, p. 13)

O excerto acima pode ser interpretado como um momento em que o protagonista resolve vangloriar-se, contar vantagens sobre si, típica do machista que deseja fazer uma imagem grandiosa de si. Como esclarece Sócrates Nolasco, “as histórias masculinas são narrativas por vezes fantasiosas que buscam reconhecimento, aceitação e afirmação de quem as conta” (NOLASCO, 1995-b, p.

43). Assim, por trás delas esconde-se uma pessoa um tanto insegura e imatura, pois quem já se sente afirmado não tem necessidade de construir discursos positivos a seu próprio respeito. Segundo o chacareiro, a amante teria um “pesadelo obsessivo por pés”. Ou seja, o poder e o domínio também a fascinariam. Os pés dele são descritos como “firmes no porte e bem feitos de escultura, um tanto nodosos nos dedos, além de arcados nervosamente no peito por veias e tendões” (NASSAR, 1992, p. 17) – nada mais sugestivo: símbolo fálico por excelência. Em suma, o tempo todo as imagens predominantes são alusivas à virilidade e força.

Ainda tratando da simbologia do corpo, é interessante mencionar que pé se opõe à cabeça. Na sociedade patriarcal, o homem não só tem a cabeça (tem a capacidade de refletir), mas também o pé, ou seja, o poder de realizar o que pensa (tem o comando). Diferentemente da mulher, que pode até ter a cabeça (capacidade de pensar), mas pouco poder tem ao seu alcance para realizar seus intentos. O fascínio que o pé desse homem exerce sobre a companheira (ou melhor, diz exercer sobre ela) aqui pode ser entendido como o encanto dEla pelo poder que Ele, enquanto homem, detém. Em outras palavras, a atração pelo pé é a admiração pelo poder, que, na sociedade patriarcal, encontra-se no homem. Se a socialização diferencial entre homens e mulheres os predispõe a amar os jogos de poder, predispõe as mulheres, por sua vez, a “amar os homens que os jogam”, explica Bourdieu (2007). Afinal, a posse de poder é, por si mesma, forma de sedução.

As relações ideológicas de controle e de dominância que subjazem ao texto de *Um copo de cólera* também podem ser identificadas nos discursos proferidos pelos personagens protagonistas, já que a palavra, atuando conforme a intenção de quem a utiliza, pode ser utilizada como meio de submissão e de dominação. Na narrativa de Nassar, o papel desempenhado pelos sujeitos é definido não apenas por suas ações, mas também por suas práticas discursivas, pois essas práticas nos fornecem versões desses sujeitos, moldadas por sistemas ideológicos que passam a ser identificados ao longo da leitura do texto.

Instalado em uma casa de campo, o narrador-personagem vai alimentando o seu discurso de poder. Um discurso crítico, onde nada é gratuito, tudo faz parte do jogo. Não há motivo aparente para o clima que se instala entre o casal que então se encontra naquela casa; e se Ele propõe um jogo de sedução e perversão, Ela não esconde o seu gosto de jogar, tornando-se um e outro, cúmplices de uma mesma estratégia.

Nesse jogo, a metáfora da armadilha para a qual o interlocutor é encaminhado pelas estratégias discursivas é frequente, sendo a “presa” ora o protagonista “cairia na sua fisga, beliscando de permeio a isca inteira, mamando seu grão de milho como se lhe mamasse o bico do seio”; “já tinha [...] bolinado demais a isca da pilantra, sentindo que faltava pouco pr’ela me rasgar a boca na sua fisga” (NASSAR, 1992, p. 40 e 56), ora sua parceira “deglutindo o grão perfeito do meu chamariz”; “movendo-lhe o anzol”; “ela mamava sôfrega a minha isca” (NASSAR, p. 38, 41, 73).

Percebe-se, assim, que as posturas assumidas pelos protagonistas remetem a posicionamentos ideológicos divergentes em sua essência; enquanto a mulher é apresentada como militante, engajada na luta contra os abusos do poder, o homem apresenta-se como estando “a parte” do mundo, com discurso marcado pela descrença e pelo cinismo, principalmente, em ralação àquilo que a mulher defende:

(..) já foi o tempo em que via a convivência como viável, só exigindo deste bem comum, piedosamente, o meu quinhão, já foi o tempo em que consentia num contrato, deixando muitas coisas de fora sem ceder contudo no que me era vital, já foi o tempo em que reconhecia a existência escandalosa de imaginados valores, coluna vertebral de toda ‘ordem’; mas não tive sequer o sopro necessário, e, negado o respiro, me foi imposto o sufoco; é esta consciência que me libera, é ela hoje que me empurra, são outras agora minhas preocupações, é hoje outro o meu universo de problemas; num mundo estapafúrdio – definitivamente fora e foco – cedo ou tarde tudo acaba se reduzindo a um ponto de vista, e você, que vive paparicando as ciências humanas, nem suspeita que paparica uma piada (...) (NASSAR, 1992, p. 54-55)

O desenvolvimento do fluxo da narrativa deixa claro que homem e mulher vão, por meio dos seus argumentos, alternando-se nos papéis de manipulador e manipulado. Com efeito, o personagem-narrador comenta os recursos utilizados por sua adversária, que emprega a ironia e o sarcasmo. Além disso, a jornalista dá provas de um recuo crítico “beirava o distanciamento, como se isso devesse necessariamente fundamentar a sensatez do comentário” (NASSAR, 1992, p. 33-34), “me dizendo com bastante equilíbrio” (NASSAR, 1992, p. 38), e demonstra que sabe imprimir o tom adequado ao que diz “e ela falou isso dum jeito mais ou menos grave, na linha reta do comentário objetivo” (NASSAR, 1992, p. 38), “comentou com a mesma gravidade” (NASSAR, 1992, p. 39). Esse recuo, aliado a seu riso de escárnio, é uma tentativa de confundir seu parceiro.

Mais adiante, Ele a compara a uma serpente que, com sua língua “peçonhenta” e “viperina”, daria seu bote com “absoluta precisão” (NASSAR, 1992, p. 45). Ela

também demonstra seu domínio da arte oratória distorcendo o que diz seu parceiro, ou ainda quando se aproveita do embaraço de Ele “para carregar ainda mais a barra” e parodiar seus argumentos em um “transcendente mimetismo” (NASSAR, 1992, p. 49 e 51). A protagonista utiliza igualmente em seu discurso a “técnica primária do sumo apologético”, um “atrevido contorcionismo”, uma “forçada zombaria” e uma “ferina ponta de malícia” (NASSAR, 1992, p. 45, 55 e 66). O riso de escárnio que pontua sua fala é um instrumento eficaz para desestabilizar seu amante/adversário.

Assim sendo, não é de espantar que, por um lado, o personagem-narrador teça-lhe elogios: “eu devia cumprimentar a pilantra, não tinha o seu talento [...] e tinha de reconhecer a eficiência do arremedo”, “eram brilhantes seus torneios de raciocínio, sem dúvida que ela merecia cumprimentos”, “ela devia no café a gulosa ter esvaziado um pote de brilhantina” (NASSAR, 1992, p. 51, 54 e 48). Nem é de surpreender que, por outro lado, Ele irrite-se cada vez mais face a uma adversária tão perspicaz. Mesmo quando Ele se descontrola, deixando-se manipular pela jornalista, o personagem-narrador também comprova que domina as estratégias do discurso.

No início do sexto capítulo, Ele faz uma pergunta a sua caseira, apenas para descarregar sua cólera e incitar sua parceira à briga, oferecendo-lhe “o grão perfeito” de seu “chamariz” (NASSAR, 1992, p. 38). Ele diz ser capaz de inventar sua própria lógica e de saber, “incisivo como ela, morder certo com os dentes das ideias” (NASSAR, 1992, p. 42). Aliás, esse tipo de briga parece fazer parte das “costumeiras intrigas” do casal. O protagonista decide sair pela tangente escolhendo, entre vários argumentos possíveis, um ponto preciso para atacar sua parceira, fala de modo brusco “disparei de supetão”, expelindo “o vitupério aos solavancos” (NASSAR, 1992, p. 42, 44 e 48).

Então, Ele retoma o conflito frontal “voltei a entrar de sola”, mas acaba perdendo o controle: “eu do meu lado estava tremendo [...] soltando inclusive a língua bem mais do que convinha” (NASSAR, 1992, p. 48). Irrita-se quando cai na armadilha que o faz adotar uma estratégia pouco eficaz “putíssimo comigo mesmo por ter passado de repente de um ataque curto e grosso à simples defensiva” (NASSAR, 1992, p. 49). Logo em seguida, finge estar sereno, imprimindo a cada palavra uma “súbita calma (nervosa por dentro)” (NASSAR, 1992, p. 49), e faz de conta que não percebe a estratégia de manipulação de sua adversária “fiz aliás que partia pro bate-boca, fiz que ia na dela”, mas isso é apenas um estratagema “fui montado nos meus cálculos” (NASSAR, 1992, p. 50).

O narrador emprega exemplos concretos para reforçar seus argumentos e, sem poder fazer nada melhor, lança mão de uma frase feita: “não pedi tua opinião” (NASSAR, 1992, p. 52). Quando Ele crê que sua tática não atinge o efeito desejado, decide adotar outra: “eu disse trocando de repente de retórica (tinha vibrado o diapasão e pinçado um tom suspeito) acabei invertendo de vez as medidas, tacando três pás de cimento pra cada pá de areia, argamassando o discurso com outra liga” (NASSAR, 1992, p. 52-53).

Porém, a discussão foge a seu controle e, retomando a metáfora do anzol, Ele percebe-se quase incapaz de escapar à manipulação “faltava pouco pr’ela me rasgar a boca na sua fisga” (NASSAR, 1992, p. 56). No intuito de não se deixar encurralar, desvia astuciosa e inesperadamente o assunto “num passe de prestidigitador”, quando sua adversária toca em um ponto sensível que o abala “de novo me tremeram as pernas” (NASSAR, 1992, p. 57).

A seguir, Ele se vê em posição dominante na briga “eu de novo dei a volta por cima” (NASSAR, 1992, p. 59), fato que atribui a sua estratégia: “eu disse vertendo minha bÍlis no sangue das palavras, sentindo que lHe abalava um par de ossos, tinha sido certa a porretada do disfarce, sem falar na profilática rejeição do seu humanismo” (NASSAR, 1992, p. 66). Apesar de fingir outra vez que está sereno “e como eu recuperasse aquela calma (nervoso por dentro)”, Ele acaba perdendo o controle “minha arquitetura em chamas veio abaixo” (NASSAR, 1992, p. 67 e 69).

Ele detalha seus próprios deslocamentos “estufei um pouco o peito e dei dois passos na direção dela, e ela deve ter notado alguma solenidade nesse meu avanço” (NASSAR, 1992, p. 44), que vão denunciar o momento de maior tensão na obra, quando os seus argumentos não são mais suficientes para que Ele se imponha; parte para a força bruta: “e eu me queimando disse puta que foi uma explosão na minha boca e minha mão voando outra explosão na cara dela” (NASSAR, 1992, p. 69).

A batalha discursiva pelo poder em *Um copo de cólera* é calcada no distanciamento e no cálculo estratégico postos em prática em um exercício de manipulação recíproca. Com efeito, o exame de numerosos indícios textuais leva a concluir que tanto o personagem-narrador quanto sua parceira são oradores hábeis, que se servem de recursos racionais (elaboração e formulação adequada de argumentos eficazes) na busca do controle da situação.

Esse exercício de argumentação faz lembrar que, convencionalmente, durante o ato sexual, o silêncio e a submissão da mulher aos comandos masculinos são o

reflexo, até certo ponto, do sistema tradicional que ainda vigora na sociedade ocidental. Nesse sentido, o embate discursivo entre os protagonistas do texto de Nassar representa a liberação dos pensamentos e das sensações do casal, logo, implica também em um movimento de libertação das atitudes e das palavras dos personagens, que, finalmente, despem-se de suas máscaras e podem apresentar-se, finalmente, em sua (in)completude. Podemos então enxergar, por meio dessa situação, a complexidade do modo como a relação homem-mulher foi construída ao longo da história, que buscou ocultar (e até mesmo eliminar) o agir, o falar e o pensar da mulher, justificando-se, para isso, em aspectos biológicos, econômicos, culturais e ideológicos.

A protagonista de *Um copo de cólera*, apesar de apresentada ao leitor por meio do discurso do homem, é representada em toda a sua complexidade: mulher atuante no sentido sexual (o texto deixa diversas pistas de que Ela também toma a iniciativa ao longo do ato), independente financeiramente (o narrador nos informa, inclusive, sua profissão), esclarecida quanto a questões políticas, econômicas e culturais). Acerca dessa construção, Giddens (1993, p. 18) afirma que, na contemporaneidade, a dominação masculina não é mais aceita para as mulheres cujos objetivos tornaram-se mais abrangentes, os quais originaram, conseqüentemente, “novas demandas e novas necessidades”.

Todavia, a jornalista mostra-se, ao mesmo tempo, dependente desse relacionamento, conforme comprovamos em seu retorno, narrado por Ela mesma, no último capítulo do livro: “... notei também que a porta do terraço se encontrava escancarada, o que poderia parecer mais um sina, redundante, quase ostensivo, de que ele estava à minha espera...” (NASSAR, 1992, p. 84).

A esse respeito, Moraes esclarece que “[...] retornar é narrar, é usar a máscara da linguagem para fingir o movimento de volta. Mas esse retorno é o consolo do sujeito; a sua única possibilidade de conhecer (-se), procurando o sentido de si mesmo, da vida, do mundo [...]” (MORAIS, 2001, p. 138). O retorno da mulher ao “27” (local em que se inicia a narrativa) indica que a vida se desenvolve em ciclos, sem um fim propriamente dito, representando a complexidade/incongruência humana.

No que tange aos protagonistas de *Um copo de cólera*, o estereótipo cultural macho *versus* fêmea, varia constantemente entre os protagonistas na tentativa de usurpar para si o poder de controle da relação: Ele, fazendo uso da sedução, de armadilhas sexuais na tentativa de controlar, de subjugar a parceira; Ela, utilizando a

razão, o raciocínio, a argumentação para sobressair-se ao amante. Desse modo, quando o narrador arquiteta suas ações pautado pela sedução, está tomando posse de um atributo tradicionalmente associado ao feminino, enquanto que a mulher, resguardada por elementos racionais para questionar o personagem, acaba usando técnicas que representam, comumente, o masculino. A conduta dos protagonistas já não se permite mais ser moldada pelos rígidos padrões que as sociedades patriarcais impõem a homens e mulheres, o que passa a existir no universo da narrativa, é a pluralidade e a diversidade do comportamento humano na contemporaneidade: um ser humano individualizado e, ao mesmo tempo, múltiplo.

Percebemos, assim, que as ações e o exercício de reflexão/argumentação dos protagonistas de *Um copo de cólera* apontam para a tentativa de construir (ou até mesmo reformular) suas identidades, não mais compreendidas aqui como um elemento fixo e estável moldado e limitado por convenções sociais baseadas, por sua vez, em relações de poder, mas como um constante processo, sem fim delimitado, no qual novas reconfigurações sociais (heterogêneas e pluralizadas) sobre o “ser homem” e o “ser mulher” constroem-se a partir da refutação do padrão historicamente preestabelecido, pelo patriarcado, de masculino e de feminino.

6 AMORES E AMANTES: OS HOMENS NASSARIANOS EM SUAS RELAÇÕES AFETIVAS

As paixões são afecções da alma. São elas que modelam o nosso temperamento: residem na alma, mas brotam no corpo, nascem da interação, da socialização dos corpos. Por meio delas é que nos aprofundamos, ou nos mantemos recolhidos, retraídos em nossas conexões sociais; são as paixões que regulam, que mediam nossas relações com os demais. Como são afecções, as paixões podem ser compreendidas, por aqueles que as analisam, como afeições, sentimentos, ou até mesmo como doenças:

As tendências, as inclinações, os desejos e as aversões, levados a um certo grau de vivacidade, acrescidos de uma sensação confusa de prazer ou de dor, ocasionados por ou acompanhados de algum movimento irregular do sangue e dos espíritos animais, são o que denominamos *paixões*. Elas chegam a levar à privação da liberdade, estado em que a alma é, de alguma maneira, tornada passiva; daí o nome.

A inclinação, ou certa disposição da alma, nasce da opinião que temos segundo a qual um grande bem ou um grande mal está encerrado num objeto que, por isso mesmo, excita a paixão. Quando, pois, essa inclinação é posta em atividade (e isso ocorre por conta de tudo o que, para nós, é prazer ou sofrimento), logo a alma, atingida imediatamente pelo bem ou pelo mal e não moderando a sua opinião de que é para ela uma coisa muito importante, acredita, por isso mesmo, tratar-se de algo digno de toda sua atenção. Volta-se inteiramente para esse lado, fixa-se a isso, prende-se a ele com todos os seus sentidos e dirige todas as suas faculdades para considerá-lo, esquecendo, nessa contemplação, nesse desejo, ou nesse temor, quase todos os outros objetos: então, ela fica como no caso de um homem arrasado por uma doença aguda; ele não tem a liberdade de pensar em outra coisa senão no que teria causado seu mal. É assim que as paixões são as doenças da alma (AUTOR DESCONHECIDO, 2015, p. 128).

O filósofo holandês Spinoza, por sua vez, na terceira parte de sua obra *Ética*, estabelece uma diferença entre afeto e paixão. Nessa perspectiva, o afeto seria uma afecção com a capacidade de fazer variar a nossa potência para o agir; enquanto a paixão, por sua vez, seria uma afecção passiva. Segundo ele,

Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções. Assim, quando podemos ser a causa adequada de alguma dessas afecções, por afeto compreendo, então, uma ação; em caso contrário, uma paixão (SPINOZA, 2010, p. 163).

Compreendidas como afeto e/ou afecção, as paixões fazem parte da essência humana; nesse sentido, as paixões são mediadas pela razão, pois enquanto a alma é a sede das paixões, o espírito é movido pela razão. Essa, porém, nem sempre é uma

tarefa fácil de executar, já que as paixões, normalmente, tentam convencer a razão de que estão certas em seus objetivos:

As paixões mais suaves chamam insensivelmente nossa atenção sobre o objeto; elas nos fazem encontrar nele tantos encantos que tudo o mais nos parece insípido, e logo não podemos mais considerar senão o objeto. Fracas em seu princípio, elas adquirem seu poder dessa fraqueza mesma; a razão não desconfia de um inimigo que parece, de início, tão pouco perigoso; mas, quando o hábito está formado, ela é surpreendida ao ver-se subjugada e cativa (AUTOR DESCONHECIDO, 2015, p. 138).

Abandonar-se livremente às paixões pode causar grandes prejuízos à existência humana, pois, envoltas pela aparência do bem a si mesmo, ou a outrem, as paixões mais impulsivas não nos permitem enxergar, sob a luz da razão, os contornos do objeto desejado:

Mas é preciso admitir, e a experiência nos diz isto de modo suficiente: nossas inclinações ou nossas paixões, abandonadas de si mesmas, trazem mil obstáculos a nossos conhecimentos e a nossa felicidade. Aquelas que são violentas e impetuosas representam-nos tão vivamente seu objeto que não nos permitem dirigir nossa atenção a não ser para ele. Não nos permitem nem mesmo mirá-lo de outro ponto de vista que não seja aquele em que o apresentam a nós e que é sempre favorável a elas. São vidros coloridos através dos quais vemos espalhada por toda parte a cor que é própria delas. Elas tomam posse de todas as potências de nossa alma; deixam a ela apenas uma sombra de liberdade; elas a atormentam com um barulho tão tumultuoso que se torna impossível dar ouvidos aos conselhos suaves e pacíficos da razão (AUTOR DESCONHECIDO, 2015, p. 138).

Jean de La Bruyère, no livro *Caracteres*, registra que “todas as paixões são ilusórias: ocultam-se tanto quanto podem aos olhos dos outros; escondem-se de si próprias. Não há nenhum vício que não se aproveite de sua falsa semelhança com alguma virtude” (LA BRUYÈRE, s.d., p. 75).

Independentemente de serem valoradas positiva ou negativamente, o fato é que as paixões, como afecções da alma, como expressões de humanidade, encontram-se frequentemente retratadas nos textos literários, tendo em vista que a arte literária nos permite ponderar a respeito do indivíduo e suas relações consigo mesmo e com o meio social.

Sendo assim, passaremos, a partir daqui, à análise das paixões por meio do texto literário, com o intuito de investigar o grande mosaico de afetos que motivam o comportamento humano. Para tanto, direcionaremos nosso foco para as obras eleitas objeto de investigação desta tese: *Lavoura arcaica* e *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar.

6.1 As Paixões em *Lavoura Arcaica* e em *Um Copo de Cólera*

A escrita de Raduan Nassar destaca-se no rico período de produção literária do século XX. Embora considerada curta, em termos quantitativos, mostra-se profundamente ampla em termos temáticos e estéticos. Em 1996, a revista *Cadernos de Literatura Brasileira* fez a seguinte referência ao autor:

[...] *Lavoura arcaica* e *Um copo de cólera* foram mais do que suficientes para situar Raduan entre os escritores de maior envergadura surgidos no país depois de Guimarães Rosa e Clarice Lispector. Pela extraordinária qualidade de sua linguagem, os dois livros representam, sem exagero, verdadeiros momentos de epifania da literatura brasileira. Apesar disso, porém, Raduan permaneceu conhecido e cultuado apenas por um restrito círculo de leitores [...]. (AUTOR NÃO IDENTIFICADO, 1996, p. 05).

Os personagens nassarianos são espécimes perfeitas para a análise em torno das afecções da alma: seres que, arrebatados por suas paixões, são, em algum momento, confrontados pela razão; homens e mulheres que estão envolvidos no eterno embate entre paixão e razão, pois “só usa a razão quem nela incorpora suas paixões” (NASSAR, 1992, p. 75).

Nas obras nassarianas, encontramos homens que buscam conciliar, em seu mundo, paixões e razão, como o protagonista de *Um copo de cólera*: “eu que vinha – metodicamente – misturando razão e emoção num insólito amálgama de alquimista” (1992, p. 39). Mas também nos deparemos com aqueles que pregam a contenção como legado para a família:

O mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio, é contra ele que devemos esticar o arame das nossas cercas, e com as farpas de tantas fiadas tecer um crivo estreito, e sobre este crivo emaranhar uma sebe viva, cerrada e pujante, que divida e proteja a luz calma e clara da nossa casa, que cubra e esconda dos nossos olhos as trevas que ardem do outro lado; e nenhum entre nós há de transgredir esta divisa. (NASSAR, 1989, p. 54)

Nesse sentido, diversas são as afecções da alma identificadas por meio do comportamento dos personagens nassarianos. Às vezes extravasadas, às vezes reprimidas, as paixões regulam o temperamento, as ações e, até mesmo, o discurso desses personagens.

A primeira paixão identificada é a volúpia, o amor pelos prazeres dos sentidos: “A palavra volúpia é, de certa forma, destinada a esse tipo de prazeres. O voluptuoso

é aquele que está demasiadamente preso a tais prazeres; e se o gosto que se tem por eles vai longe demais, chama-se essa paixão de sensualidade (Autor Desconhecido, 2015, p. 136). Voluptuosos e sensuais; assim são os pensamentos de André, em relação à sua irmã Ana. A manipulação do corpo como fonte de prazer é inspirada pela figura da irmã, por sua lembrança:

(...) retesando sobretudo meus músculos clandestinos, redescobrimo sem demora em mim todo o animal, cascos, mandíbulas e esporas, deixando que um sebo oleoso cobrisse minha escultura enquanto eu cavalgasse (...) misturando no caldo deste fluxo o nome salgado da irmã, o nome pervertido de Ana, retirando da fimbria das minhas palavras ternas o sumo do meu punhal, me exaltando de carne estremeçada na volúpia urgente de uma confissão (que tremores, quantos sóis, que estertores!) até que meu corpo lasso num momento tombasse docemente de exaustão (NASSAR, 1989, p. 110)

Outra paixão verificada nas narrativas nassarianas é o desejo. André deseja a irmã. Ela é o seu objeto de prazer e de desejo. É o seu amor ele almeja desesperadamente: "(...) mas tudo, Ana, tudo começa no teu amor, ele é o núcleo, ele é a semente, o teu amor pra mim é o princípio do mundo" (NASSAR, 1989, p. 128).

Para Spinoza, o desejo, juntamente com a alegria e a tristeza constituem os chamados "afetos primitivos", dos quais derivam "os principais afetos e as principais flutuações de ânimo" (SPINOZA, 2010, p. 237).

Sobre as afecções prazer e desejo, Leopardi nos esclarece que:

Da minha teoria do prazer segue-se que o homem, desejando sempre um prazer infinito e que o satisfaça inteiramente, deseje sempre e espere uma coisa que não pode conceber. E assim é com efeito. Todos os desejos e as esperanças humanas, até mesmo dos bens ou seja dos prazeres mais determinados, e até mesmo já outras vezes experimentados, nunca são absolutamente claros e distintos e precisos, mas contêm sempre uma ideia confusa, referem-se sempre a um objeto que se concebe confusamente (LEOPARDI, 2007, p. 62).

Corroborando a assertiva anterior de Leopardi, ainda sobre o desejo, Spinoza acrescenta:

O desejo é a própria essência do homem, enquanto esta é concebida como determinada, em virtude de uma dada afecção qualquer de si própria, a agir de alguma maneira. (...) Compreendo, aqui, portanto, pelo nome de desejo todos os esforços, todos os impulsos, apetites e volições do homem, que variam de acordo com o seu variável estado e que, não raramente, são a tal ponto opostos entre si que o homem é arrastado para todos os lados e não sabe onde se dirigir. (SPINOZA, 2010, p. 237, 239)

Assim, André é esmagado por seus sentimentos por Ana; essas afecções turvam seus pensamentos, seu desejo encobre-lhe a razão: “te amo, Ana’ te amo, Ana’ te amo, Ana’ eu fui dizendo num incêndio alucinado, como quem ora, cheio de sentimentos dúbios, e que gozo intenso açular-lhe a espinha, riscar suas vértebras, espicaçar-lhe a nuca com a mornidão da minha língua” (NASSAR, 1989, p. 117).

Spinoza ainda associa o desejo ao apetite, da seguinte forma:

Esse esforço, à medida que está referido apenas à mente, chama-se vontade; mas à medida que está referido simultaneamente à mente e ao corpo chama-se apetite, o qual, portanto, nada mais é do que a própria essência do homem, de cuja natureza necessariamente se seguem aquelas coisas que servem para a sua conservação, e as quais o homem está, assim, determinado a realizar. Além disso, entre apetite e desejo não há nenhuma diferença, excetuando-se que, comumente, refere-se o desejo aos homens à medida que estão conscientes de seu apetite. Pode-se fornecer, assim, a seguinte definição: o desejo é o apetite juntamente com a consciência de que dele se tem. Torna-se, assim, evidente, por tudo isso, que não é por julgarmos uma coisa boa que nos esforçamos por ela, que a queremos, que a apetecemos, que a desejamos, mas, ao contrário, é por nos esforçarmos por ela, por querê-la, por apetecê-la, por desejá-la, que a julgamos boa. (SPINOZA, 2010, p. 177)

E, mais uma vez, o protagonista de *Lavoura arcaica* demonstra essas afecções, em seu discurso, quando afirma:

“Era Ana, era Ana, Pedro, era Ana a minha fome” explodi de repente num momento alto, expelindo num só jato violento meu carnegão maduro e pestilento, “era Ana a minha enfermidade, ela a minha loucura, ela o meu respiro, a minha lâmina, meu arrepio, meu sopro, o assédio impertinente dos meus testículos (NASSAR, 1989, p. 109)

A cólera é mais uma paixão presente na escrita de Raduan Nassar. Em *Da cólera ao silêncio*, Leyla Perrone-Moisés esclarece que a palavra cólera origina-se do grego *kholé*, que designa um “impulso violento contra o que nos ofende, fere ou indigna ou um violento descontentamento acompanhado de agressividade” (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 69).

Sobre a cólera, Descartes destaca que:

A cólera também é uma espécie de ódio ou aversão que alimentamos contra os que praticam algum mal, ou procuraram prejudicar, não indiferentemente a quem quer que seja, mas particularmente a nós. Assim, contém tudo o que a indignação contém e ainda mais o fato de fundar-se numa ação que nos toca e de que desejamos nos vingar; pois esse desejo a acompanha quase sempre; e ela é diretamente oposta ao reconhecimento, como a indignação ao favor; mas é incomparavelmente mais violenta que essas três outras paixões, porque o desejo de repelir coisas nocivas e de se vingar é o mais imperativo de todos. O desejo unido ao amor que se tem por si próprio é que

fornece à cólera toda a agitação do sangue que a coragem e a ousadia podem causar; e o ódio faz que seja principalmente o sangue bilioso, vindo do baço e das pequenas veias do fígado, que recebe esta agitação e entre no coração, onde, devido à sua abundância e à natureza da bile a que está misturado, excita um calor mais áspero e mais ardente do que o que podem aí excitar o amor ou a alegria (DESCARTES, 1973, p. 299-300).

Em *Um copo de cólera*, essa paixão é evidente no capítulo “O esporro”. Nessa passagem, o relacionamento do casal desagua em uma grande discussão que acaba em agressão física. Aqui, homem e mulher ultrapassam os limites da civilidade e da razão: o discurso inflamado de ambos distribui socos e pontapés antes mesmo do ato físico:

(...) “você não é gente” “fora! fora! você também vai se estrear!” “você não é gente, você é um monstro!” “suma! Suma de vez da minha vida!” “você é um monstro, eu tenho medo de você” “pois foda-se pilantra” “eu tenho medo” “foda-se” “medo” “foda-se” eu berrava quase contente (...) e ela com a cara de fora ainda gritava “você não é gente” “você não é gente” e eu em cima desgovernando mais o carro dela, misturando raiva e gargalhada no escorçoço “foda-se, fascistinha enrustida” “filhota-da-porca-grande” “filha-do-cacete” “porra degenerada” “titica de tico-tico” e tudo isso c’um gosto gordo e carregado (...) e foi um tremendo “broxa!” que ela gritou da rua antes de se atracar no volante (...) eu só sei que pra cobrir a fúria da arrancada do seu carro eu quase estourei a boca com o meu “foda-se” (...) mobilizei todos os meus foles e berrei um “puta-que-pariu-todo-mundo!”, rasgando o peito, rebentando co’a jugular, me regalando grandemente co’a volúpia do meu escândalo (...) (NASSAR, 1992, p. 77-78)

Dessa forma, percebemos como as paixões humanas estão representadas pelos comportamentos e pelos discursos dos protagonistas de *Lavoura arcaica* e *Um copo de cólera*. Esses homens nassarianos vivem, continuamente, buscando equilibrar-se entre paixões e razão: seus discursos, olhares, gestos e, principalmente, seus corpos são os meios pelos quais as afecções da alma encontram espaços para atuar.

6.2 A Maior das Paixões: os Amores Nassarianos

Entre todas as afecções da alma, a mais celebrada é o amor, a principal das paixões. Sobre essa paixão, *O Banquete*, do filósofo Platão, é sempre referência para qualquer análise.

Em *O Banquete*, Platão procura caracterizar o amor por meio da organização de um diálogo ético. Em um simpósio idealizado a fim de celebrar a vitória de Agatão em um concurso de arte dramática, os participantes aceitam o convite de Erixímaco

para que cada um faça o mais belo discurso de louvor a Eros: “Assim, pois, eu afirmo que o Amor é dos deuses o mais antigo, o mais honrado e o mais poderoso para a aquisição da virtude e da felicidade entre os homens, tanto em vida como após sua morte” (PLATÃO, 1983, p. 20).

Para Platão, o amor está associado ao que é bom e belo e, para o pensamento grego, o belo e o bem coincidem entre si, de modo que Eros, o deus do amor, seria um gênio, uma força que eleva o ser humano ao que é bom e belo:

Assim, múltiplo e grande, ou melhor, universal é o poder que em geral tem todo o Amor, mas aquele que em torno do que é bom se consoma com sabedoria e justiça, entre nós como entre os deuses, é o que tem o máximo poder e toda felicidade nos prepara, pondo-nos em condições de não só entre nós mantermos convívio e amizade, como também com os que são mais poderosos que nós, os deuses. (PLATÃO, 1983, p. 27)

Nas narrativas nassarianas em análise, no entanto, o amor não está associado a ideais tão elevados como o bem e o belo. O amor nassariano é uma paixão que pode ser identificada por duas perspectivas diferentes, mas não necessariamente opostas.

Primeiro, em *Um copo de cólera*, temos a presença de um amor sexual, pautado pelo cálculo e na medida, na intenção de seduzir a parceira, capaz até mesmo de teatralizar muitas de suas ações no intuito de atingir seu objetivo:

(...) 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 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 de gritar “é este canalha que eu amo”, e repassei na cabeça esse outro lance trivial do nosso jogo (...) (NASSAR, 1992, p. 14)

Ainda sobre o relacionamento amoroso do chacareiro de *Um copo de cólera* com uma mulher forte, que possui convicções próprias e argumentos expressivos, Sócrates Nolasco (2006) nos lembra que “a cultura masculina já considerou prazer de pederasta amar uma mulher inteligente, ativa na vida”. (NOLASCO, 2006, p. 72).

Já em *Lavoura arcaica*, verifica-se a presença de um amor desmedido, que consome o ser, um amor revoltado, desesperado até, que se rebela e desafia os sistemas sociais:

(...) uma sanha de tihoso me tomou de assalto assim que dei pela falta dela, e me vi de repente, com alguma cautela, no corredor escuro, e perguntei com

palavras claras “se você está na casa, me responda, Ana”, e foi uma pergunta equilibrada, quase branda (...) e repeti “me responda, Ana” e de novo minha voz repercutiu em ondas, e aguardei (...) arrebentei com meus pulmões, berrei o nome de Ana com todos os meus foles, mas foi inútil, os destroços do jardim em frente não se mexiam no seu sono e os bois naquela hora eram de granito, que indiferença, que natureza imunda, nenhum aceno pros meus apelos, que sentimento de impotência! convencido da sua fuga, pensei em arranhar o meu rosto, cravar-me as próprias unhas, sangrar meu corpo, que desamparo!” (NASSAR, 1989, p 114-115)

Sendo assim, o amor desses personagens nassarianos parece relacionar-se a características mais individualizadas e mais instintivas do ser humano, o que nos leva às considerações de Schopenhauer (2000), em *Metafísica do amor*, para quem o amor não seria nada mais do que o impulso sexual para a garantia da perpetuação da espécie:

Todo enamorar-se, por mais etéreo que possa parecer, enraíza-se unicamente no impulso sexual, e é apenas um impulso sexual mais bem determinado, mais bem especializado e mais bem individualizado no sentido rigoroso do termo. Quando, então, sem esquecermos disso, consideramos o papel importante que o impulso sexual desempenha, em todas as suas gradações e nuances, não só nas peças de teatro e romances, mas também no mundo real, onde ele, ao lado do amor à vida, mostra-se como a mais forte e ativa das molas propulsoras, absorvendo ininterruptamente a metade da força e pensamentos da parte mais jovem da humanidade. É ele a meta final de quase todo esforço humano, exercendo influência prejudicial nos mais importantes casos, interrompendo a toda hora as mais sérias ocupações, às vezes pondo em confusão por momentos até as maiores cabeças, não se intimidando de se intrometer e atrapalhar, com suas bagatelas, as negociações dos homens de Estado e as investigações dos sábios, conseguindo inserir seus bilhetes de amor e suas madeixas até nas pastas ministeriais e nos manuscritos filosóficos, urdindo diariamente as piores e mais intrincadas disputas, rompendo as relações mais valiosas, desfazendo os laços mais estreitos, às vezes tomando por vítima a vida, ou a saúde, às vezes a riqueza, a posição e a felicidade, sim, fazendo mesmo do outrora honesto um inescrupuloso, do até então leal um traidor, entrando em cena, assim, em toda parte como um demônio hostil, que a tudo se empenha por subverter, confundir e pôr abaixo; - quando consideramos tudo isso, somos levados a exclamar: para que tanto barulho?! (SCHOPENHAUER, 2000, p. 08)

Nesse sentido, Francis Bacon (2015), para quem o amor é compreendido como uma fraqueza a ser evitada, acrescenta ainda que

Pode-se observar que entre pessoas de mérito e dignas (cuja memória tenha a nós chegado, da antiguidade ou de tempos recentes) não há uma única que se tenha deixado arrebatada ao grau de loucura do amor, o que mostra que os grandes espíritos e os grandes negócios se mantêm afastados dessa fraqueza. (BACON, 2015, p. 47)

Uma outra nuance sobre o amor, que convém aqui registrar, é sobre o amor entre pais e filhos. A esse respeito, Bacon registra que: “Aqueles que são os primeiros

a criar descendentes em suas casas ilustres são na maioria indulgentes com os filhos, considerando-os não só a continuação de sua estirpe como também de suas obras: encaram-nos tanto como sua prole quanto como suas criaturas” (BACON, 2015, p. 40).

Essa perspectiva de controle sobre os descendentes pode ser identificada em *Lavoura arcaica*, onde o espaço familiar é apresentado como um ambiente castrador, no qual a voz do patriarca, estabelecida sobre os ecos das gerações anteriores, prevalece sobre as demais:

- O senhor não me entendeu, pai.
- Como posso te entender, meu filho? Existe obstinação na tua recusa, e isto também eu entendo. Onde você encontraria lugar mais apropriado para discutir os problemas que te afligem?
- Em parte alguma, menos ainda na família; apesar de tudo, nossa convivência sempre foi precária, nunca permitiu ultrapassar certos limites; foi o senhor mesmo que disse há pouco que toda palavra é uma semente: traz vida, energia, pode trazer inclusive uma carga explosiva no seu bojo: corremos graves riscos quando falamos.
- Não receba com suspeita e leviandade as palavras que te dirijo, você sabe muito bem que conta nesta casa com nosso amor!
- O amor que aprendemos aqui, pai, só muito tarde fui descobrir que ele não sabe o que quer; essa indecisão fez dele um valor ambíguo, não passando hoje de uma pedra de tropeço; ao contrário do que se supões, o amor nem sempre aproxima, o amor também desune; e não seria nenhum disparate eu concluir que o amor na família pode não ter a grandeza que se imagina.
- Já basta de extravagâncias, não prossiga mais neste caminho, não se aproveitam teus discernimentos, existe anarquia no teu pensamento, ponha um ponto na tua arrogância, seja simples no uso da palavra! (NASSAR, 1989. p. 165-166)

Aqui, em diálogo com o pai, André registra a medida de sua incongruência dentro desse ambiente familiar que, para o narrador, passa longe do acolhimento e da compreensão pregados por Iohána, onde só reverberam aqueles discursos que se assemelham ao do patriarca. Ainda segundo Bacon, o amor dispensado aos filhos, pelos pais, não pode ser considerado “desinteressado”. Conforme sua perspectiva, os pais, além de sentirem-se como proprietários dos filhos, ainda distribuem seu amor de forma desigual entre os filhos, de acordo com suas preferências:

Os pais que têm vários filhos raramente dedicam a todos igual carinho: há sempre alguma predileção, por vezes injusta, sobretudo por parte das mães; daí a sentença de Salomão: Um filho sábio é motivo de regozijo para seu pai, porém um mau filho é motivo de vergonha para sua mãe. Também se observa nas famílias numerosas que os pais têm mais consideração pelos primogênitos, sendo o caçula o deleite da casa, enquanto os filhos do meio permanecem como que esquecidos, ainda que ordinariamente se portem melhor que os outros (BACON, 2015, p. 40-41)

Essa acepção de Bacon sobre o amor familiar também pode ser identificada na escrita nassariana. Ainda em *Lavoura arcaica*, fica nítido para leitor, por meio da narrativa de André, que seus pais mantêm suas predileções pelos filhos mais parecidos com eles. O patriarca era mais próximo a Pedro, o mais velho dos filhos, representante da figura e do discurso paternos até mesmo longe da família: na missão de resgatar André de volta ao seio familiar, o primogênito, embriagado pelo vinho e pelos sentimentos, não esquece o seu dever:

(...) fui num passo torto até a mesa trazendo dali outra garrafa, mas assim que esbocei entornar mais vinho foi a mão de meu pai que eu vi levantar-se no seu gesto “eu não bebo mais” ele disse grave, resoluto, estranhamente mudado, “e nem você deve beber mais, não vem deste vinho a sabedoria das lições do pai” (NASSAR, 1989, p. 38)

Já a mãe, por outro lado, parece nunca ter feito segredo de sua predileção por André. A fala do narrador sempre rememora os momentos de intimidade com a matriarca da família que, com suas palavras doces e seus carinhos (muitas vezes ambíguos, como comentado anteriormente) parecem sempre acolher o filho “esquerdo”:

E o meu suposto recuo da discussão com o pai logo recebia uma segunda recompensa: minha cabeça foi de repente tomada pelas mãos da mãe, que se encontrava já então atrás da minha cadeira; me entreguei feito menino à pressão daqueles dedos grossos que me apertavam uma das faces contra o repouso antigo do seu seio; curvando-se, ela amassou depois seus olhos, o nariz e a boca, enquanto cheirava ruidosamente meus cabelos, espalhando ali, em língua estranha, as palavras ternas com que sempre me brindara desde criança: “meus olhos” “meu coração” “meu cordeiro”; largado naquele berço, vi que o pai saía para o pátio, grave, como se todo aquele transbordamento de afeto se passasse à sua revelia (NASSAR, 1989, p. 169-170)

Isso posto, pode-se perceber que os amores nassarianos não correspondem às acepções comuns vinculadas, comumente, ao amor romântico; na verdade, a forma como esses personagens ama reflete as contradições, incertezas e necessidades interiores de cada um. Essa concepção nos remete ao que nos lembra Renato Nogueira (2020):

Já Toni Morrison, em *O olho mais azul*, vai dizer que o amor nunca é melhor que o amante. Segundo a escritora, “Quem é mau, ama com maldade, o violento ama com violência, o fraco ama com fraqueza, gente estúpida ama com estupides”. O amor não seria algo maior do que a pessoa, ou um sentimento involuntário sem a responsabilização de quem o tem ou sente; aqui, não haveria a possibilidade de uma transcendência por conta de um “sentimento nobre e lindo”; ele seria externado tão somente a partir do que o sujeito é. (NOGUERA, 2020, p. 14-15)

Sabemos que as interações humanas são mediadas pelas paixões. São elas que delineiam nosso temperamento, nosso ânimo e, muitas vezes, nosso comportamento. Amor, alegria, tristeza, desejo, ressentimento, amizade e cólera, são exemplos das afecções da alma que aqui, nesta tese, chamadas de paixões. Essas, por sua vez, são controladas pelo uso da razão, que busca evitar que o ser humano faça mal a si ou ao outro.

Muitos foram os autores, das mais diversas áreas das ciências humanas, que já escreveram sobre, ou motivados pela influência das paixões nos comportamentos e, conseqüentemente, nos relacionamentos sociais. Desse modo, a literatura, como manifestação artística, por meio de um recorte da realidade, promove uma reflexão sobre a existência humana e, por isso, utiliza-se das afecções da alma para compor o caráter de seus personagens.

Nesse sentido, as narrativas de Raduan Nassar trazem ao público personagens que, submersos em suas paixões, são interpelados pela razão, e dela precisam fazer uso para retomar a convivência com os seus. Assim, *Um copo de cólera* e *Lavoura arcaica* são exemplos riquíssimos de como o texto literário é capaz de investigar a ação das paixões sobre o comportamento humano: são perceptíveis, nessas obras, discursos e comportamentos (associados, principalmente, à prática sexual) que denunciam a desmedida do indivíduo: são homens que não se adaptam aos modelos comportamentais tradicionais, o que resulta, assim, em um processo de fuga do convívio social e, conseqüentemente, em negação e subversão das regras que compõem esses sistemas sociais outrora abandonados.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta tese de doutorado, investigamos como a masculinidade é representada nos textos contemporâneos de Raduan Nassar, levando em conta as transformações históricas e socioculturais que modificaram as condições de produção literária, buscando identificar como os discursos elaborados por esse instrumento reproduzem, fomentam e/ou antagonizam-se às formas de representação longamente impostas ao homem pela tradição do patriarcado. Averiguamos a construção dos protagonistas masculinos de *Lavoura arcaica* e de *Um copo de cólera*, bem como o arcabouço ideológico que embasa os pensamentos e as ações desses personagens; em quais aspectos os narradores nassarianos afastam-se do modelo estabelecido como ideal pela cultura patriarcal; como o desajuste desses sujeitos ao molde preconizado pelo patriarcado influencia seus relacionamentos amorosos, familiares e sociais e, finalmente, observarmos como André e o chacareiro utilizam o discurso e o corpo a fim de influenciar/convencer o outro.

Primeiramente, em *Lavoura arcaica*, por meio da voz de André, Raduan Nassar nos introduz no mundo de uma família tradicional patriarcal, ambientada em um espaço rural, estruturada em bases religiosas, nas quais os sermões e o trabalho na lida diária constituem a rotina familiar. A narrativa foi desenvolvida em 32 capítulos, divididos em duas partes: “A partida” e “A chegada”.

Identificamos a tradição patriarcal na configuração dessa família, pois as atividades laborais são distribuídas conforme o sexo de cada integrante, cabendo às mulheres as atividades domésticas e, aos homens, o trabalho na lavoura e com os animais; além disso, é evidente, a superioridade dos homens, na hierarquia dessa família, em relação às mulheres, que não possuem, sequer, direito à voz, como é o caso de Ana, ou a um nome próprio que a identifique para além de seu lugar na composição familiar, como a mãe de André.

O embasamento religioso dessa casa pode ser verificado durante toda a obra, por meio de referências diretas ou indiretas a textos de tradição judaico-cristã, como o retorno de André à casa paterna, por exemplo, que pode ser compreendida como a parábola do filho pródigo reconstituída de maneira indireta, já que ele não retorna, mas é conduzido ao lar por Pedro. Além disso, a caracterização do patriarca Iohána, como um dos antigos patriarcas do Antigo Testamento bíblico, que guia com zelo o rebanho familiar, corrobora essa perspectiva.

Tomamos conhecimento da realidade desse grupo quando, no início da narrativa, André é surpreendido pela visita do irmão Pedro, que veio reconduzi-lo à casa paterna; aqui, o narrador já começa a deixar pistas sobre a sua natureza excessiva e incongruente ao ambiente familiar: sendo o pai de André, a representação da uma cultura tradicional-patriarcal-religiosa, sua relação com esse pai, e conseqüentemente com seus princípios, é marcada pelo distanciamento e pelo temor. Por meio da conversa com o irmão e de lembranças do passado, André registra o seu descontentamento diante de todo o rigor paterno e austeridade familiar.

No vigésimo quinto capítulo da obra, após retornar para a fazenda, André finalmente conversa com o pai, pensando este, que o filho voltava em busca do perdão paterno. Nessa conversa, ficam registradas todas as diferenças ideológicas existentes entre pai e filho. Ali, Iohána entende que seus ensinamentos não reverberam no coração do filho *gauche*, entretanto, não abre mão de impor sua autoridade e cala o discurso insubordinado do narrador.

A subversão de André não se mostra apenas em seu discurso; diversas são, as ações do personagem, que geram questionamentos no leitor, em relação a princípios morais convencionalmente seguidos em nossa sociedade. Entre todos, destaca-se, com grande relevância, a relação incestuosa com a irmã mais nova.

André nutria uma verdadeira obsessão em relação à Ana. Essa obsessão culmina no intercuro sexual entre os dois. Para ele, o envolvimento entre os irmãos foi um verdadeiro milagre, que essa relação seria aceita e abençoada por toda a família; ele acredita e defende a legitimidade de seu desejo. Ana, todavia, não parece tão apaixonada quanto André; pelo contrário, todo o comportamento narrado pelo irmão nos leva a acreditar que, na verdade, Ana procura um modo de “purificar-se” desse pecado.

No intuito de persuadir a irmã a viver essa relação, André se utiliza dos mesmos recursos que seu pai utilizava para pregar os seus princípios: os sermões. Desse modo, o narrador constrói o seu próprio sermão, pautado pelo discurso da paixão, para exortar a amada. Assim, mesmo contestando as ações paternas, André acaba por reproduzi-las em relação a Ana, ou seja, o narrador transgredir a hierarquia familiar patriarcal para contestar as ações do pai, porém, mantém essa tradição ao tentar impor uma relação insólita à irmã.

Em *Lavoura arcaica*, Ana é o membro da família mais difícil de se investigar; ela é a única personagem que não tem direito a fala. André, Iohána, Pedro e Lula, os

homens da casa, têm o seu discurso registrado de maneira direta, ou indireta no texto; já as mulheres, têm as suas poucas falas apresentadas de maneira indireta, pelo narrador; exceto Ana. Um pouco da alteridade da personagem nos é revelada quando André nos descreve os movimentos de dança da amada. Após a revelação do envolvimento entre os irmãos, um Iohána desvairado assassina a própria filha, diante de todos os convidados da festa em homenagem ao regresso de André.

Ana já não tinha direito à voz, na narrativa de André; com o seu assassinato, ela perdeu também o corpo, ocorrendo, assim, o silenciamento total da personagem, já que era por meio do corpo, com a sua dança, que ela se expressava. Iohána e André atuam, então, como agentes do patriarcado, em relação à Ana, pois André silencia a sua voz e Iohána, a sua vida.

Esse crime nos remete ao conceito de corpos dóceis, de Michel Foucault (1987), segundo o qual, o corpo é compreendido como objeto/alvo do poder: em toda sociedade, o corpo encontra-se inserido em instituições de poder que lhe ditam limites, obrigações e proibições. O exercício do poder se manifesta por meio da disciplina, que possibilita o controle do corpo dócil, conduzindo-o a uma situação de utilidade para o sistema ao qual se submete. Dessa forma, mediante o sacrifício do corpo de Ana, Iohána cometeu o sacrifício de uma alteridade: o pai, que durante os seus sermões pregava a paciência e o comedimento, foi tomado pela paixão.

Em *Lavoura arcaica*, Raduan Nassar “pinta” indivíduos que refletem, em maior ou menor grau de expressão, toda a insatisfação e incompletude humana. Nessa família, aparentemente convencional, os indivíduos procuram os próprios meios para demonstrar sua revolta ante a autoridade e a violência paterna. Pela voz de André, tomamos conhecimento da instabilidade e da tênue linha que delimita os laços afetivos e as amarras sociais familiares. Da mesma forma, a obra revela um jovem homem que, ao mesmo tempo em que busca, ardentemente, transgredir a ordem paterna (uma representação da cultura patriarcal religiosa), acaba por reproduzir, em relação à irmã, o comportamento intransigente do pai.

Já em *Um copo de cólera*, Raduan Nassar desvia-se da tradição patriarcal ao nos apresentar um casal heterossexual envolvido em um relacionamento amoroso-sexual, sem deixar claro o vínculo civil existente entre os dois. Aqui, não existe hierarquia entre os parceiros; homem e mulher ocupam seus próprios espaços de atuação social, e cada um é dono do próprio discurso.

A obra de Raduan Nassar está dividida em sete capítulos intitulados de maneira a explicitar para o público o tempo, os locais e o desenrolar dos acontecimentos; dessa forma, os espaços narrativos apresentam-se como demarcação para as ações “teatralizadas” que serão representadas pelo casal, de modo que o cálculo passa a ser a medida que delimita as atitudes dos dois.

O ritmo dos acontecimentos é marcado pela grande quantidade de informações que o narrador transmite ao leitor, pela pontuação e pela estrutura textual, bem como demonstra um sujeito atordoado, que tenta valer-se das palavras para se afirmar. A narrativa praticamente não apresenta ponto final, este somente é utilizado no fim de cada capítulo, o que indica uma enunciação menos estacada, mais fluente. Os diálogos são introduzidos no meio do texto, onde também são colocados comentários do narrador sobre sua visão com relação ao que está sendo dito.

Após a leitura do texto, tem-se a impressão de que este está disposto de maneira a compor um movimento de circularidade, pois o primeiro e o último capítulos possuem o mesmo título e começam exatamente da mesma forma, com a chegada de Ela ao recanto, isolado da cidade, à chácara onde Ele vive e que serve de cenário para os encontros dos amantes. No entanto, esse retorno não representa, obrigatoriamente, o fechamento da “saga” do casal: na verdade a chegada da mulher (e a mudança da perspectiva do narrador, já que, na segunda chegada, é ela quem nos conta os fatos) aponta para um movimento dúbio da narrativa, o qual não “encerra”, mas “abre” novas possibilidades (o próprio título do último capítulo, “A chegada”, indica esse novo início).

Em “O Esporro”, o protagonista explode após perceber um rombo em sua cerca-viva, feito por formigas saúvas. É essa explosão que gera todo o embate discursivo que se desenrola entre os protagonistas ao longo do capítulo. Nesse embate discursivo, homem e mulher deixam cair suas máscaras e verbalizam suas ideologias, seus pensamentos, suas fraquezas.

Toda essa discussão entre o casal é, na verdade, um intercurso erótico, no qual um argumenta, buscando estimular no outro a réplica – um jogo de forças que implica alguém vencer e alguém perder. Mas independentemente disso, ou justamente por causa disso, causa prazer a ambos. A ambivalência do relacionamento entre os protagonistas faz do encontro amoroso uma situação de contradições: para o nosso casal, estar juntos pode representar prazer, segurança, satisfação mas, ao mesmo tempo, também pode indicar o contrário, como insegurança, disputa e medo.

Essa ambiguidade na relação amorosa, no entanto, não é exclusiva do casal de *Um copo de cólera*, mas representa a incoerência dos relacionamentos humanos, pois as identidades que outrora eram tidas como estáveis, fixas, imutáveis, hoje, com as transformações pelas quais a sociedade vem passando, apresentam-se de forma fragmentada, em constante devir, de modo que essa incompletude reflete-se, sobretudo, nos relacionamentos.

O texto de Nassar vem revelar que, no contexto atual, valores tradicionais que foram cultuados pela sociedade tradicional são desconstruídos e ressignificados, e essa transformação pode ser percebida, sobretudo, nos relacionamentos, já que, contemporaneamente, a sexualidade vem deixando de ser um tabu e tem sido “descoberta” e “revelada” de modo a propiciar estilos de envolvimento dos mais diversificados.

Na sociedade atual, o sexo não permanece às escondidas no ambiente doméstico; pelo contrário, esse assunto vem sendo investigado e discutido sob as mais diversas perspectivas, especialmente, no que diz respeito à sexualidade feminina que se liberta do julgo masculino e adquire autonomia. Assim, a busca pelo prazer sexual, por parte das mulheres, causou certo desequilíbrio nos relacionamentos, já que o homem constatou que não tinha mais controle sobre a sexualidade feminina. Isso leva os parceiros a realizarem modificações relevantes em seus pontos de vista e, conseqüentemente, em seus comportamentos em relação ao outro.

Na novela de Nassar, temos uma mulher atuante profissionalmente, independente financeiramente, dona do próprio discurso, cuja superioridade intelectual não agrada ao parceiro que se autodenomina “uma besta vagamente interessante”. Por isso, é por meio do sexo que Ele busca sobrepor-se a Ela: a relação sexual é a última medida de dominação do homem sobre essa mulher, o único modo que Ele encontra para subjugar-la.

Um copo de cólera nos apresenta ainda uma espécie de paralelo entre os relacionamentos amorosos modernos, desprendidos de qualquer padrão – representado pelo envolvimento dos protagonistas –, e a família que obedece ao modelo tradicional. No final de “O Esporro”, após a agressiva discussão entre o casal, a mulher deixa a chácara enfurecida, enquanto o homem deixa-se cair ao chão e, agarrado à terra, relembra a infância com a família, formada por pai, mãe e irmãos. Ele se recorda ainda da figura da mãe, representante de toda a estabilidade familiar,

que uma vez lhe dissera: “o amor é a única razão da vida” (NASSAR, 1992, p. 79). A lembrança da família passa, então, a contrastar com a situação de insegurança, de fragilidade e de solidão na qual Ele se encontra.

Percebemos, assim, que os sujeitos ficcionais protagonistas de Nassar “deslizam” entre as diversas possibilidades de conduta para o indivíduo contemporâneo. O conceito de práticas masculinas e femininas padronizadas parece não abarcar toda a complexidade do nosso casal: eles oscilam, durante toda a narrativa, entre confirmar comportamentos que “convêm” ao homem e à mulher, e subverter essa ordem estabelecida. Essa ambiguidade é o reflexo do cenário atual, momento no qual existe a necessidade de se colocar em prática diversos papéis sociais que, como resultado, podem vir a transformar o comportamento dos indivíduos. Logo, a singularidade da novela se revela nesse conflito sexual e ideológico em que, pela suposta honestidade do narrador, não se pode falar em “vencedor” e em “vencidos”. Temos, assim, um homem e uma mulher modernos, frutos de uma época de valores conflituosos no qual o jogo se apresenta de uma forma natural e perene em função das condições e situações que condicionam o homem e a mulher contemporâneos.

Lavoura arcaica e *Um copo de cólera* são narrativas pós-modernas que têm, na manipulação da linguagem apresentada nos discurso dos protagonistas, sua maior expressividade. Raduan Nassar utiliza, como estratégia, o uso do monólogo interior para expor as incongruências dos seus narradores-protagonistas. Aqui, entendemos por monólogo interior um aprofundamento maior dos processos mentais, onde ocorre um fluxo ininterrupto de pensamentos que se exprimem em uma linguagem semelhante ao fluxo de consciência dos personagens. Associada a essa técnica, Nassar utiliza a sobreposição de diálogos dos personagens, de modo que não predomina apenas a voz e, conseqüentemente, a verdade do narrador; ou seja, o dialogismo fundado no embate de ideias permite que diversas “verdades”, frutos de perspectivas diferentes, estejam presentes nesses textos.

Além disso, verificamos ainda algumas semelhanças entre os pensamentos dos protagonistas das duas obras nassarianas. Primeiro, os dois consideram-se autossuficientes, com suas escolhas peculiares e não admitindo o julgamento de terceiros. André revela que “e que fora de mim eu não reconhecia qualquer ciência, e que era tudo só uma questão de perspectiva, e o que valia era o meu e só o meu ponto de vista” (NASSAR, 1989, p. 109); já o chacareiro corrobora o pensamento do

jovem, quando declara que “pra julgar o que digo e o que faço tenho os meus próprios tribunais, não delego isso a terceiros, não reconheço em ninguém – absolutamente ninguém – qualidade moral pra medir meus atos” (NASSAR, 1992, p. 52).

Além da visão de si mesmos como pessoas independentes da opinião pública, nossos narradores também compartilham a mesma visão sobre a organização social. De acordo com André, “toda ordem traz uma semente de desordem, a clareza, uma semente de obscuridade, não é por outro motivo que falo como falo” (NASSAR, 1989, p. 158). Nesse mesmo sentido, o amante da jornalista reitera essa perspectiva niilista ao declarar ser “impossível ordenar o mundo dos valores, ninguém arruma a casa do capeta” (NASSAR, 1992, p. 55).

Outra semelhança que identificamos entre *Lavoura arcaica* e *Um copo de cólera*, é a recorrência à simbologia do número sete. Na primeira obra, a família de André é composta por sete irmãos: Pedro, Rosa, Zuleika, Huda, André, Ana e Lula. Já na segunda, sete é a quantidade de capítulos que compõem o seu enredo. Embora o setenário (o poderoso número sete) seja representado como o número que indica perfeição, resultante do equilíbrio, nas obras nassarianas, a harmonia parece estar bem distante desses personagens.

Por todas essas semelhanças, muitos leitores podem chegar ao seguinte questionamento: seria o chacareiro de *Um copo de cólera*, um André de *Lavoura arcaica*, de meia idade, que rompeu de vez com a família, após o assassinato de Ana, o qual, amargurado, procurou refúgio do mundo exterior em uma chácara isolada, criando, nesse lugar, um mundo à parte, no qual só as suas crenças, os seus valores e as suas opiniões seriam acolhidas? As pistas deixadas por Raduan Nassar, contudo, não nos são suficientes para enveredarmos por esse caminho, nesta tese.

Toda essa construção aparentemente irregular de *Lavoura arcaica* e *Um copo de cólera* que causa no leitor, inicialmente, a impressão de caos, na verdade, representa o mundo interior dos protagonistas, um ambiente onde a instabilidade dos vínculos familiares e afetivos, da organização social e do amor, serve como pano de fundo para salientar a desorientação, o desequilíbrio e as contradições do espírito desses narradores. Esses personagens são a representação do sujeito contemporâneo, diante de toda a complexidade da pós-modernidade, buscando (re)conhecer-se como indivíduo distante dos padrões “homogêneos” socialmente estabelecidos.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin. **Literaturas de língua portuguesa**: marcos e marcas – Portugal. São Paulo: Arte e Ciência, 2007.
- ABRANTES, Adriana Aparecida. **Ecos da sociedade patriarcal em *Mulher no espelho***. Dissertação de Mestrado. Juiz de Fora, MG: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2008.
- ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. 2. ed. Trad. e apres. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2012.
- ALENCAR, José de. **Lucíola**. 12. ed. São Paulo: Rideel, 1997.
- ALENCAR, José de. **Senhora**. 34. ed. 2. imp. São Paulo: Ática, 2000.
- ALMEIDA, Marlise Míriam de Matos. Masculinidades: uma discussão conceitual preliminar. In: PUPPIN, Andréa Brandão et al. (Org.). **Mulher, gênero e sociedade**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2001. p. 21-38.
- ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos de Estado**. Trad. Joaquim José de Moura Ramos. 6. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1969.
- ANDRADE, Carla Vanessa Santos; MENEZES, Cristiane da Costa. *Lavoura arcaica*: tradição, desejo e religião. **Revista Fórum Identidades**. Ano 3, vol. 5. Universidade Federal do Sergipe. Itabaiana: GEPIADDE. jan-jun 2009. p. 123-136.
- ANTONINI, Eliana Pibernat. Posfácio. In: BINS, Patrícia. **Pele nua do espelho**. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990. p. 169-172.
- ARISTÓFANES. **Lisístrata**. As nuvens. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: EDIOURO, 1988.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. e notas Edson Bini. São Paulo: Edipro, 1986.
- ASSIS, Machado. Dom Casmurro. In: **Obra completa**, v. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 10-218.
- AUTOR DESCONHECIDO. Paixões. In: **Enciclopédia**. Trad. Thomaz Kawauche. São Paulo: Unesp, 2015.
- AUTOR NÃO INDICADO. A volta do filho pródigo: de como Raduan Nassar revisitou suas raízes literárias e o porquê dessa lavoura no campo da ficção nacional. **Cadernos de Literatura Brasileira**, Instituto Moreira Salles, São Paulo, n. 2, p. 5-6, set. 1996.
- BACON, Francis. **Ensaio**. [Dos pais e filhos; Do amor]. 2. ed. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2015.

BADINTER, Elisabeth. **Um é o outro**: relações entre homens e mulheres. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

BADINTER, Elisabeth. **XY**: sobre a identidade masculina. Trad. Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. M. Lahud e Y. F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 2012.

BARTHES, Roland. **Aula**. 12. ed. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

BAPTISTA, Maria Manuel. Estudos culturais: o quê e o como da investigação. **Revista Carnets** – Universidade de Aveiro. Aveiro, 2009, pp. 451-461.

BATISTA, Edilene Ribeiro. **Fragilidade e força**: personagens femininas em Charles Perrault e no mito da donzela guerreira. Brasília: Published, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: a experiência vivida. Volume 2. Trad. Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016-a.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: fatos e mitos. Volume 1. Trad. Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016-b.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lima Reis, Gláucia Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BLOOM, Harold. Uma elegia para o cânone. In: BLOOM, Harold. **O cânone ocidental**: os livros e a escola do tempo. Trad. Marcos Santarrita. 3. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995, p. 23-50.

BONNICI, Thomas. **Teoria e crítica literária feminista**: conceitos e tendências. Maringá: Eduem, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 5. ed. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **L'économie des échanges linguistiques**. Paris: Larousse, 1977.

BRANCO, Lúcia Castello. **O que é erotismo**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BRUNER, J. **Making stories**: law, literature, life. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2002.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam**: Os limites discursivos do sexo. Trad. Verônica Daminelli e Daniel Yago França. São Paulo: N1, 2019.

CAMPELLO, Eliane Terezinha do Amaral. Pela estrada afora...: re/lendo contos de fadas no feminino. **Estudos feministas**. Florianópolis: UFSC, 2001. p. 661-680.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. Gênero. In: JOBIM, José Luis (org.). **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 11-115.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANTARELLA, Eva. **A calamidade ambígua**: condição e imagem da mulher na antiguidade grega e romana. Trad. Maria del Mar L. Garcia. Lisboa: Clássicas, 1996.

CARVALHAL, Tânia Franco. Encontro na travessia. **Literatura e sociedade**, v. 11, n. 9, p. 70-81, 6 dez. 2006.

CIXOUS, Hélène. O riso da Medusa. Trad. Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne. In: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; COSTA, Cláudia de Lima; LIMA, Ana Cecília Acioli. (Orgs.). **Traduções da cultura**: perspectivas críticas feministas. Florianópolis: EDUCAL, 2017. p. 129-155.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas**. São Paulo: Ática, 1998.

COELHO, Nelly Novaes. **O ensino da literatura**. São Paulo: Quíron, 1974.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Belo Horizonte: UFMG, 2009.

COOPER, David. **A morte da família**. *On-line*, 1986. Disponível em: <https://xdocs.com.br/download/a-morte-da-familia-d8m1i7m7mp8p?hash=094772c99ccb69912b3b13efc3f8699>. Acesso em: 13 fev. 2022

CORDEIRO, Leandra Postay. A história dos nomes: patriarcalismo em *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar. In: ALMEIDA, Julia e SIEGA, Paula. (org.). **Literatura e voz subalterna**: anais. Vitória: GM, 2013, p. 51-60.

CORDEIRO, Leandra Postay. **A volta para casa**: patriarcalismo e violência em *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, 2016.

CORREA, Mariza. **Repensando a família patriarcal brasileira**: notas para o estudo das formas de organização familiar do Brasil. Cadernos de pesquisa, São Paulo (37): 5-16, Maio. UNICAMP, São Paulo: 1981.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária**: uma introdução. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

CUNHA, Helena Parente. **Mulher no espelho**. São Paulo: Art, 1985.

DESCARTES, René. As paixões da alma [Terceira parte]. *In: Os pensadores*. Trad. J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. São Paulo: Abril, 1973.

DOR, Joël. **Estruturas e Clínica Psicanalítica**. Trad. Jorge Bastos e André Telles. Revisão técnica Carmen Mirian Da Poian. Rio de Janeiro: Taurus, 1993.

DUARTE, Albertina & MURARO, Rose Marie. **O que as mulheres não dizem aos homens**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

DUARTE, Constância Lima. *A rainha do Ignoto* ou a impossibilidade da utopia. In: FREITAS, Emília. **A rainha do ignoto**. Atualização do texto, introdução e notas de Constância Lima Duarte; orelhas de Alcilene Cavalcante. 3. ed. Florianópolis: Mulheres, 2003.

FERREIRA, Dina Maria Martins. **Discurso feminino e identidade social**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2009.

FIGUEIRA, Sérvulo Augusto (org.). **Uma nova família?** Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2004.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Trad. Salma Tannus Muchail. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade do saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

FRANZ, Marie-Louise. **O feminino nos contos de fadas**. Trad. Maria Elci Spaccaquerche Barbosa. Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

FREITAS, Emília. **A rainha do ignoto**. Atualização do texto, introdução e notas de Constância Lima Duarte; orelhas de Alcilene Cavalcante. 3. ed. Florianópolis: Mulheres, 2003.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano**. São Paulo: Global, 2013. Edição digital.

FRIEDMAN, Norman. **O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico**. Trad. Fábio Fonseca de Melo. Revista USP, São Paulo, nº 53, p. 166-182, março, maio 2002.

FREUD, Sigmund. **Obras completas**, vol. 4: a interpretação dos sonhos (1900). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **A donzela guerreira, um estudo de gênero**. São Paulo: SENAC, 1998.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Rapsodo do sertão: da lexicogênese à mitopoese. **Cadernos de literatura brasileira**: Guimarães Rosa, n 20-21. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2006. p. 144-186.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade**: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. Trad. Magda Lopes. São Paulo: UNESCO, 1993.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas, SP: Autores Associados, 2013.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 9. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Feminismo em tempos pós-modernos. In: HOLLANDA, Heloisa (org.). **Tendências e Impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 7-22.

I LIVRO DE TIMÓTEO. In: **A Bíblia da mulher que ora**. Comentários de Stormie Omartian. Trad. Neyd Siqueira. São Paulo: Mundo Cristão, 2007, p. 1076-1081.

JOUVE, Vincent. **Por que estudar literatura?**. Trad. de Marcos Bagno e Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2012.

JOZEF, Bella. História e ficção: o papel da mulher em Angeles Mastreta. In: REIS, L., de F.; VIANA, L. H.; PORTO, M. B. (org.). **Mulher e literatura**: VII Seminário Mulher e Literatura, Niterói: UFF, v. 1, 1999. p. 1-10.

KEHL, Maria Rita. A mínima diferença. In: **Portal Geledés**: questões de gênero. Publicado em 15 de junho de 2015. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/maria-rita-kehl-a-minima-diferenca>. Acesso em 23 abr. 2020.

LA BRUYÈRE, Jean de. **Caracteres** [Do coração]. Trad. Antonio Geraldo da Silva. São Paulo: Escala, s.d.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **A formação da leitura no Brasil**. São Paulo, Ática, 1996.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. Trad. Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloisa (org.). **Tendências e Impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

LE GOFF, Jacques & TRUONG, Nicolas. **História do corpo na Idade Média**. Trad. Marcos Flamínio Peres. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LEAL, José Carlos. **A maldição da mulher**: de Eva aos dias atuais. São Paulo: DPL, 2004.

LEMAIRE, Ria. **Repensando a história literária**. HOLLANDA, Heloisa (org.). Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEOPARDI, Giacomo. **Tratado das paixões** [Amizade; Ação civilizadora; Comunicar os prazeres; Amor; Beleza; Delicadeza das formas]. Trad. Miguel S. Pereira. Lisboa: Fim de Século, 2007.

LINS, Ronaldo. **Literatura e violência**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

LIVRO DE GÊNESIS. *In*: **A Bíblia da mulher que ora**. Comentários de Stormie Omartian. Trad. Neyd Siqueira. São Paulo: Mundo Cristão, 2007, p. 03-55.

LOPES, Cícero Galeno. A emergência da linguagem sequestrada no Sul do Brasil. *In*: BERND, Zilá; UTÉZA, Francis. (org.). **Produção literária e identidades culturais**: estudos de literatura comparada. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 1997. p. 209-217.

MACHADO, Lia Zanotta. **Masculinidades e violências**: gênero e mal-estar na sociedade contemporânea. Brasília, DF: Universidade de Brasília/Departamento de Antropologia, 2001. (Série Antropologia).

MEDVIÉDEV, Pavel K. **O método formal nos estudos literários**: introdução crítica a uma poética sociológica. Trad. EkaterinaVólkova Américo & Sheila Camargo Grillo. São Paulo: Contexto, 2012.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. As faces do duplo na literatura. *In*: INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo. (org.). **Discurso, memória, identidade**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000. p. 111-123.

MELLO, Sylvia Leser de. Prefácio. XAVIER, Elódia. **Declínio do patriarcado**: a família no imaginário feminino. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 1998. p. 9-12.

MENDONÇA, Maria Helena. A busca da identidade na ficção feminina contemporânea. *In*: XAVIER, Elódia (org.). **Tudo no feminino**: a mulher e a narrativa brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991. p. 17-27.

MEURER, José Luiz. Uma dimensão crítica do estudo de gêneros textuais. *In*: MEURER, José Luiz; MOTTA-ROTH, Désirée. (org.). **Gêneros textuais**. Bauru, SP: EDUSC, 2002. p. 17-29.

MORAIS, Márcia Marques de. **A travessia dos fantasmas, literatura e psicanálise em Grande sertão: veredas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MUSZKAT, Malvina. **O homem subjugado**: o dilema das masculinidades no mundo contemporâneo. São Paulo: Summus, 2018.

NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica**. 3. ed. rev. pelo autor. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

NASSAR, Raduan. **Um copo de cólera**. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NAVARRO, Márcia. Por uma voz autônoma: o papel da mulher na história e na ficção latino-americana contemporânea. *In*: NAVARRO, Márcia. (org.). **Rompendo o silêncio**: gênero e literatura na América Latina. Porto Alegre: UFRGS, 1995. p. 11-55.

NEVES, W. M. J. **As formas de significação como mediação da consciência**: um estudo sobre o movimento da consciência de um grupo de professores. Tese de doutorado não publicada. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1997.

NOGUERA, Renato. **Mulheres e deusas**: como as divindades e os mitos femininos formaram a mulher atual. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2017.

NOGUERA, Renato. **Por que amamos**: o que os mitos e a filosofia têm a dizer sobre o amor. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2020.

NOGUEIRA, Rose. Revistas masculinas ou de macho?. *In*: GRANDINO, Adilson; MELO, Cândido Pinto de et. al. (org.). **Macho, masculino, homem**: a sexualidade, o machismo e a crise de identidade do homem brasileiro. 6. ed. L&PM, 1986. p. 61-63.

NOLASCO, Sócrates. A Desconstrução do Masculino. *In*: NOLASCO, Sócrates. **A Desconstrução do masculino**: uma contribuição crítica à análise de gênero. Rio de Janeiro: Rocco, 1995-a.

NOLASCO, Sócrates. **O mito da masculinidade**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1995-b.

NOLASCO, Sócrates. **O primeiro sexo e outras mentiras sobre o segundo**: as questões que mais estão mexendo com a cabeça dos homens. Rio de Janeiro: BestSeller, 2006.

NOVAES, Adauto. **O desejo**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras/FUNARTE, 2001.

NUERNBERG, A. H. **Investigando a significação de lugares sociais de professora e alunos no contexto de sala de aula**. Dissertação de mestrado não publicada. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1999.

OLIVEIRA, F. & SILVA, M. F. **O teatro de Aristófanes**. Coimbra: Faculdade de Letras, 1991.

ORTIZ, Renato. A procura de uma sociologia da prática. *In*: ORTIZ, Renato. (org.). **Pierre Bourdieu**: Sociologia. São Paulo: Ática, 1983. p. 7-36.

ORTNER, Sherry B. Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura?. Trad. Cila Ankier & Rachel Gorenstein. *In*: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI,

Ildney; COSTA, Cláudia de Lima; LIMA, Ana Cecília Acioli. (org.). **Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas**. Florianópolis: EDUCAL, 2017. p. 91-123.

PAGLIA, Camille. **Personas sexuais: arte e decadência de Nefertiti a Emily Dickinson**. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PATEMAN, Carole. **O contrato sexual**. Trad. Marta Avancini Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

PAZ, Octávio. **A dupla chama: amor e erotismo**. Trad. Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PÊCHEUX, Michel & FUCHS, Catherine. **A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectiva**. Trad. Bethania S. Mariani. Campinas: UNICAMP, 1990.

PEREIRA, Rodrigo da Cunha. **Família e cidadania**. Belo Horizonte: Del Rey/IBDFAM, 2001.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Da cólera ao silêncio. **Cadernos de Literatura Brasileira**. São Paulo, n. 2, p. 61-77, Instituto Moreira Salles, set. 1996.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

PIRES, Vera Lúcia. **Crise do macho: reflexo das relações de gênero?**. Publicado em 2010. Disponível em: <http://www.docdatabase.net/more-quotcrise-do-machoquot-reflexo-das-rela199213esde-g202nero-847383.html>. Acesso em: 25 jun. de 2022.

PLATÃO. **O banquete**. Trad. José Cavalcante de Souza. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1983. (Os Pensadores).

POMPEIA, Raul. **O ateneu: crônica de saudades**. São Paulo: Abril, 1981.

PROPP, Vladimir. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. Trad. Rosemary Costhek Abílio e Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

QUEIROZ, Rachel de. **Memorial de Maria Moura**. São Paulo: Siciliano, 1992.
RAJAGOPALAN, Kanavillil. Prefácio. In: FERREIRA, Dina Maria Martins. **Discurso feminino e identidade social**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2009. p. 19-26.

RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. 78. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2004.

ROBLES, Martha. **Mulheres, mitos e deusas**. Trad.: William Lagos, Débora Dutra Vieira. 3. ed. São Paulo: Aleph, 2019.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão**: veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. **A mulher na sociedade de classes**: mito e realidade. Petrópolis: Vozes, 1979.

SAID, Edward. **Orientalismo**. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SANDER, Lúcia V. O caráter confessional da literatura de mulheres: um estudo de caso ou um caso em estudo). **Organon**, v. 16, n. 16, 1989, p. 38-51.

SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos. **Dois mulheres de letras**: representações da condição feminina. Caxias do Sul: EDUCS, 2010-a.

SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos. Mulheres de olhos grandes: subjetividade feminina e autonomia. *In*: ZINANI, Cecil Jeanine Albert; SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos. (org.). **Mulheres e literatura**: história, gênero, sexualidade. Caxias do Sul: EDUCS, 2010-b. p. 115-126.

SARAMAGO, José. **O conto da ilha desconhecida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998

SCHMIDT, Rita Terezinha. Em busca da história não contada ou: o que acontece quando o objeto começa a falar?. *In*: INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo. (org.). **Discurso, memória, identidade**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000. p. 42-51.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Pelo viés da cultura: repensando relações entre literatura e psicanálise. *In*: MASINA, Léa; CARDONI, Vera. (org.). **Literatura comparada e psicanálise**: interdisciplinaridade, interdiscursividade. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2002. p. 40-49.

SCHWANTES, Cíntia. Dilemas da representação feminina. **OPIS**: Revista do NIESC, v. 6, 2006. p. 7-19.

SCOTT, Joan. **Gênero**: uma categoria útil para a análise histórica. Trad. Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. Recife: SOS Corpo, 1996.

SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. Trad. Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2009.

SHOPENHAUER, Arthur. **Metafísica do amor**. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. Trad. Deise Amaral. *In*: HOLLANDA, Heloisa (org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

SIDEKUM, Antônio. Alteridade e interculturalidade. *In*: SIDEKUM, Antônio. (org.). **Alteridade e multiculturalismo**. Ijuí: Unijuí, 2003, p. 233-295.

SILVA, Marcos Aurélio Dias da. **Todo poder às mulheres**: esperança de equilíbrio para o mundo. Rio de Janeiro: Best Seller, 2006.

SILVA, Regina Celi Alves da. A tra(d)ição dos nomes na *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar. **Revista Philologus**, v. 25, p. 38-44, 2003.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2005. p. 73-102.

SMOLKA, A. L. B., Góes, M. C. R., & Pino, A. A constituição do sujeito: uma questão recorrente? In J. V. Wertsch, P. Del Río & A. Alvarez (org.): **Estudos socioculturais da mente**. Porto Alegre: Artmed, 1998, p. 218-238.

SOUSA, Luciana Oliveira de. A literatura engajada de Pagu em Parque Industrial. In: MENDES, Algemira de M.; ARAÚJO, Jurema da S. (org.). **Diálogos de gênero e representações literárias**. Teresina: EDUFPI, 2012. p. 117-132.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. [Terceira parte]. 3. ed. Trad. diretamente do latim por Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

SPIVAK, Gayatri. Quem reivindica alteridade? Trad. Patrícia Silveira de Farias. In: HOLLANDA, Heloisa (org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 187-205.

SWAIN, Tânia Navarro. Diferença sexual: uma questão de poder. In: BATISTA, Edilene Ribeiro. (org.). **Gênero e literatura**: resgate, contemporaneidade e outras perspectivas. Fortaleza: Expressão, 2013. p. 305-314.

TEIXEIRA, Renata Pimentel. **Uma lavoura de insuspeitos frutos**. São Paulo: Annablume, 2002.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

WELZER-LANG, Daniel. A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia. **Estudos feministas**. Florianópolis, v. 2, ano 9, p. 460-482, jul / dez 2001.

WIERZCHOWSKI, Leticia. **A casa das sete mulheres**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

WITTING, Monique. The category of sex. In: **The straight mind and other essays**. Boston: Beacon, 1980, p. 106-113.

WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

XAVIER, Elódia. **Declínio do patriarcado**: a família no imaginário feminino. Rio de Janeiro. Record: Rosa dos Tempos, 1998.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse?**: o corpo no imaginário feminino. Florianópolis: Mulheres, 2007.

ZANELLA, A. V., PRADO FILHO, K. & SOBRERA ABELLA, S. I. **Significações acerca de poder em um grupo de formação de gerentes em serviço**. Psicologia Argumento. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2000.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert; SANTOS, R. H. S. dos. Pele nua no espelho: a procura inquietante por uma identidade. *In*: ZINANI, Cecil Jeanine Albert; SANTOS, S. R. P. dos. (org.). **Mulher e literatura**: história, gênero e sexualidade. Caxias do Sul: EDUCS, 2010. p. 127-146.

ZOLIN, L. O. **Desconstruindo a opressão**: a imagem feminina em *A república dos sonhos*, de Nélide Piñon. Maringá: EDUEM, 2003.

ANEXO – FAZER, FAZER, FAZER: ENTREVISTA COM RADUAN NASSAR

Por Equipe IMS Literatura | 28.11.2015

Na última sexta-feira, 27/11, o escritor Raduan Nassar completou 80 anos. Para comemorar a data, o Blog do IMS recupera na íntegra uma rara e extensa entrevista de 1996, concedida pelo escritor para a edição dos Cadernos de Literatura Brasileira dedicada à sua obra (disponível na Loja do IMS na internet). "É com as boas teorias, ou nem tanto, que se faz a má literatura", afirma Nassar, parodiando André Gide.

A conversa - "Conversar é muito importante, meu filho, toda palavra, sim, é uma semente".

Para Raduan Nassar, o capítulo menos atraente da literatura sempre foi o do burburinho literário — noites de autógrafos, debates, assédio da imprensa. Resultado: ele jamais admitiu autografar suas obras em festas de lançamento, não hesitou em comparecer a um encontro de escritores na França só para dizer à plateia que nada tinha a declarar e descobriu um modo educado de falar aos jornalistas que pode recebê-los, sim, a qualquer hora, desde que a conversa não gire em torno de literatura ou temas afins. Não é de estranhar, portanto, que sejam raras as entrevistas dadas por Raduan.

Nesta que concedeu aos CADERNOS, o autor de *Lavoura arcaica* concordou em quebrar duas regras que há anos vinha impondo a si mesmo. A primeira: sempre econômico em palavras, Raduan se dispôs a uma sabatina de setenta perguntas formuladas pela equipe da revista e por convidados. A segunda: para responder às questões e preparar sua participação neste número, ele manteve perto de dez encontros com Antonio Fernando De Franceschi, diretor dos CADERNOS (em sua casa em São Paulo e na Fazenda Lagoa do Sino, onde foi fotografado).

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: O que o levou a dedicar-se inteiramente à literatura numa época, renunciando a tudo em nome dela, e depois parar de escrever?

RADUAN NASSAR: Foi a paixão pela literatura, que certamente tem a ver com uma história pessoal. Como começa essa paixão e por que acaba, não sei.

CADERNOS: Fala-se muito no "silêncio de Rossini" — moço ainda, e no auge da carreira, o músico parou de compor. Sabe-se que esse silêncio teve momentos de fecundidade, quando Rossini produziu obras que não quis destinar à divulgação. Estaria o mesmo acontecendo com você?

RADUAN: Não é o meu caso. A coisa está encerrada há mais de vinte anos.

CADERNOS: Qual era, no início, o seu projeto literário?

RADUAN: O projeto era escrever, não ia além disso. Dei conta de repente de que gostava de palavras, de que queria mexer com palavras. Não só com a casca delas, mas com a gema também. Achava que isso bastava.

CADERNOS: Mas você trabalhou muito com o aspecto formal, ou seja, com a "casca" das palavras, não?

RADUAN: Trabalhei um pouco, com sons, grafias, sintaxes, pontuação, ritmo etc. Se em função disso tudo cheguei às vezes a violentar a semântica de algumas palavras, por outro lado trabalhava também com aquelas coordenadas em função dos significados. Era um trânsito de duas mãos, uma relação dinâmica entre os dois níveis.

CADERNOS: Na época em que você já tinha se definido pela literatura, teorizava-se muito sobre questões de forma, no contexto de uma estética antidiscursiva que, sobretudo na poesia, valorizava a síncope e o espaço em branco. Como você percebia essa tendência?

RADUAN: Acho que não adianta forjar uma escora metafísica para aquela postura, como arrolar a estética disso ou a estética daquilo, porque no fundo o caso daquela tendência seria mesmo de inaptidão pra reflexão existencial. Agora, a casca das palavras, da proposta antidiscursiva, como a laranja que se passa num espremedor, certamente que não excluía resíduos de significados. Fosse então o caso de forjar uma escora, quando muito se poderia falar na estética do bagaço. Não vai aí qualquer conotação pejorativa, é só uma tentativa de adequação vocabular. Entre usar bagaço ou palavras em toda sua acepção possível, cada escritor que fizesse a sua escolha.

CADERNOS: E qual foi a sua escolha?

RADUAN: Suponho que já deixei claro que trabalhar com a casca não excluía um trabalho com a gema também. E depois, vai que o poético se realiza no plano conceitual, sem que os poetas precisassem suar tanto a camisa com seu trabalho antidiscursivo, e com a árdua incorporação do espaço em branco como valor literário.

CADERNOS: Você poderia esclarecer melhor o que é a realização do poético no plano conceitual?

RADUAN: Não tem muito que esclarecer. Em todo caso, veja esses dois versos do Jorge de Lima que já citei à exaustão: "Há sempre um copo de mar / para um homem navegar". As palavras empregadas são do cotidiano, a rima é comum, a sintaxe não poderia ser mais simples. Mas são dois versos generosos para a imaginação. Ou a descoberta que o personagem do Ibsen revela para a mulher em *Um inimigo do povo*: "O homem mais forte é o que está mais só". Uma afirmação sem qualquer artifício no seu enunciado, de que você pode inclusive discordar, mas que é fascinante no contexto da peça. E segura essa: "Desisti de escrever porque há um excesso de verdade no mundo", uma afirmação do Otto Rank, que o Abbate me deu de presente quando abandonei a literatura.

CADERNOS: São frases de efeito as duas últimas.

RADUAN: Frases de efeito também fazem literatura, ou não? Aliás, só pra completar, acredito que a boa prosa tenha sido sempre poética. Porque existe também a arte que se constrói com significados, e que se nutre no mundo inesgotável da semântica. Parte da crítica talvez tenha diminuído o conceito de estilo na literatura ao identificá-lo só no nível da casca. Kafka, que se valeu de um registro realista de linguagem, tem um estilo forte. Durrenmatt, a mesma coisa. Alguns dos seus textos nos jogam pro espaço. De Dostoiévski, dizem até que ele escrevia mal em russo. As leituras que nos acompanham a vida toda foram as dos artistas dos significados. Poucas vezes eles trabalharam a frase com artifícios visíveis demais, mas são deles as nossas leituras inesquecíveis. Mas essas coisas que estou te dizendo são digressões datadas, que você deve situar no, meu tempo de paixão pela literatura. Minha cabeça hoje não está mais aí, que achem que quiserem, se me nefrego. Aliás, com esse papo você está é me fazendo um coveiro de mim mesmo, o coveiro que desenterra a própria ossada, estou até me sentindo mal falando dessas coisas.

CADERNOS: Mude-se então de assunto. O *Jornal do Bairro*, que você dirigiu por alguns anos, tinha colaboradores expressivos como Paulo Emílio Salles Gomes, Paul Singer, José Arthur Giannotti, Walter Barelli, Augusto Nunes e muitos outros. Qual era a linha editorial do semanário?

RADUAN: Além do noticiário regional, que cobria boa parte da zona oeste de São Paulo, o jornal abria espaço para matérias nacionais e internacionais. Fazia oposição ao regime da época e identificava-se com as reivindicações do então chamado Terceiro Mundo. Dava atenção também aos grupos minoritários. E se esforçava no exercício crítico, tanto que algumas iniciativas do regime militar que iam ao encontro

das posições do Terceiro Mundo mereceram registros adequados. Como de resto as primeiras posições políticas da Igreja.

CADERNOS: Como você avalia a sua passagem pelo jornal?

RADUAN: Eu era um sujeito muito trancado e as condições de trabalho na redação me levaram a falar mais do que estava habituado. Antes, eu tinha uma linguagem oral desenvolvida, mas só entre uns poucos amigos. Na redação, pelo menos, acabei virando um pouco gente. Agora, do ponto de vista da escrita, a redação me impôs certo rigor de procedimento. Uma coisa era a palavra numa lauda, outra coisa era a mesma palavra já impressa. Havia uma mudança de qualidade. Coisas assim me levaram, como responsável pelo jornal e redator, a uma leitura mais atenta dos textos, era preciso pesar cada palavra, ainda que tivéssemos cometido besteiras. O jornal destrancou parte da minha timidez, mas me destrancou muito mais como escritor.

CADERNOS: Que papel teve o marxismo em sua formação?

RADUAN: Fiz minhas primeiras leituras políticas no primeiro ano de faculdade. Tinha uma livraria ali mesmo no Largo de São Francisco e foi lá que me abasteci de uma coleção que se chamava Estante do Pensamento Social. Entre os livros da Estante, li com entusiasmo, grifando muitos parágrafos, A nova mulher e a moral sexual, de Alexandra Kolontai. Isso em 55. Que essa revelação sirva de flerte com as feministas radicais, se é que ainda existem.

CADERNOS: E depois?

RADUAN: Na época, a Faculdade de Direito tinha ainda uma feição bem conservadora, era fácil identificar os estudantes de esquerda, que eram poucos. Acabei me enturmando, mas ao longo dos anos alguns episódios acabaram me levando a pôr atenção menos na ideologia e mais na qualidade dos seus portadores. Daí que não me surpreendi muito, bem mais tarde, com a queda do muro de Berlim.

CADERNOS: A propósito, como você viu o colapso do comunismo?

RADUAN: Tinha de dar no que deu. A União Soviética desempenhou um papel importante sobretudo com seu apoio aos movimentos de libertação. Em alguns casos esse apoio foi decisivo. Como de resto inibiu as ações do Ocidente. Por outro lado, os soviéticos reproduziram muito do que pretendiam combater. Pra não falar do folclórico, como as filas pra ver rapidinho o Lênin embalsamado, uma exaltação da individualidade cuidadosamente preparada por um regime que se pretendia coletivista. Mesmo assim acho que o colapso teve a dimensão de um segundo dilúvio, deixando o Ocidente de mãos livres para impor sua nova ordem internacional, quer

dizer, as elites que decidem devem se compor de um número cada vez menor de indivíduos, e, infernalmente controlado, o resto que se dane. Sem esquecer, é claro, de um sistema de propaganda para fazer a qualquer custo o elogio das supostas democracias.

CADERNOS: Como você vê o islamismo hoje, com cerca de um bilhão de adeptos ao redor do mundo? É uma "religião de fanáticos" ou esta é uma ideia vendida pelo Ocidente, que teme uma expansão ainda maior?

RADUAN: O Ocidente controla o Islã. O traço de ironia é muito antigo: passar uma imagem pejorativa justamente dos povos que contribuem para a abastança dos dominadores. Aperta-se um botão no sistema de propaganda lá no Norte e imediatamente nós escutamos em São Paulo algumas tolices sobre o Islã, com conotação racial. Mas é óbvio que os países islâmicos são responsáveis também pela situação em que estão.

CADERNOS: Você acha que existe preconceito contra árabes no Brasil?

RADUAN: Não fale por um negro, se você não for negro. Só um negro conhece o tamanho da sua dor. Não fale por qualquer minoria, se você não pertencer a essa minoria. No caso árabe, basta fazer um levantamento da literatura de ficção dos últimos vinte anos no Brasil e ver como são tratados os personagens portadores de nomes árabes. Livros inclusive adotados em escolas. Livros de autores contaminados pela propaganda. Parte desses autores seria de esquerda. Tinha mesmo de dar no que deu.

DAVI ARRIGUCCI JR.: Como Borges, você se orgulha mais dos livros que leu? Qual o peso da leitura na sua escrita?

RADUAN: Por uns bons anos, certas leituras me fizeram bem. É do que me lembro. E tem isso: a leitura que mais eu procurava fazer era a do livrão que todos temos diante dos olhos, quero dizer, a vida acontecendo fora dos livros. Dessa leitura da vida não senti exatamente orgulho, embora achasse a leitura mais importante a fazer, como escritor. Isso aliás me lembra um conto do próprio Borges em que ele descreve uma pequena agrura de Averróis, o filósofo que passou a vida debruçado sobre Aristóteles. Averróis consulta livros e queima as pestanas com as palavras comédia e tragédia do texto em que trabalhava, sem conseguir transpor essas palavras para o árabe. E nem poderia encontrar essa correspondência, uma vez que não poderia entender também o que era teatro no âmbito do islamismo. No conto, que você certamente conhece, Borges, entre outras coisas, contrapõe a busca infrutífera

através dos livros e da especulação aos dados escancarados da realidade. Seria nessa realidade próxima que Averróis teria encontrado o que procurava, mas que não mereceu sua devida atenção. E note a ironia: Borges, autor desse conto, era um rato de biblioteca. Agora, apesar da importância que eu punha na leitura do Livrão (Livrão com maiúscula), é certo que muito do meu aprendizado foi feito também em cima de livros, especialmente de uns poucos autores, autores que iam ao encontro das minhas inquietações, mas não me pergunte quais que já não me lembro.

CADERNOS: Como você dividia o tempo entre a leitura de livros e a leitura do "Livrão"?

RADUAN: Nunca senti muito apego pelos livros. Os livros que me sobraram estão esquecidos lá nas prateleiras, me pergunto sempre que é que estão fazendo ainda nas estantes. Depois, a gente se empanturrar de leituras não me parecia muito diferente de se empanturrar numa comilança. Sentia também outros apelos, necessidade de fazer coisas, no sentido inclusive braçal, devido à minha formação familiar. Mas quanto à questão que você colocou, digamos que eu punha um olho nos livros, e um Olhão fora dos livros.

CADERNOS: "Olhão" com maiúscula?

RADUAN: Claro!

CADERNOS: Do modo como você fala, pode dar a impressão de que a literatura está distante da vida. É isso o que você pensa?

RADUAN: Acho que não fui claro. Valorizo livros que transmitam a vibração da vida, só que a vida nesses livros, por melhores que esses livros sejam, será sempre a vida percebida pelo olhar do outro. Valorizo o relato da experiência do outro e procuro até dialogar com ele sobre sua experiência vivida, mas posso sentir de modo diferente, se eu vier a viver uma experiência correspondente. Seria a vivência de um escritor, e não um olhar de empréstimo, o que poderia imprimir voz própria ao que ele escreve. Só isso.

CADERNOS: Você também acha que há um excesso de verdade no mundo?

RADUAN: Se há escassez ou excesso de verdade, isso não ia mudar a vocação deste mundo. Me desculpe, mas este planeta estava destinado desde sempre a ser a caca do Universo. Não deu outra.

JOSÉ PAULO PAES: Em entrevistas, você tem manifestado um relativismo radical em matéria de valores a ponto de dizer que não há criação artística ou literária que se compare a uma criação de galinhas. Esse relativismo estaria ligado à sua condição

de ex-estudante de filosofia, ou representaria a destilação de uma experiência de vida? Ou um traço do seu temperamento?

RADUAN: Acho que tem um pouco de cada coisa, mas desconfio que tenha mais do meu temperamento, ou mais precisamente da minha falta de temperança. Se eu fosse um sujeito equilibrado, eu não teria tido a liberdade de fazer aquela afirmação. Só desequilibrados é que descobrem que este mundo não tem importância. O bom senso seria uma prisão.

CADERNOS: Foi também a sua "falta de temperança" que o levou a afirmar que "na ordem ou desordem geral das coisas a literatura é uma coisinha"?

RADUAN: Posso sair pela tangente?

CADERNOS: Responda como você quiser.

RADUAN: Quando fiz aquela afirmação, digamos que era mais que óbvio que a chamada modernidade no sistema de produção, com sua ênfase na eficiência, vinha esmagando certas manifestações de humanismo, incluindo-se nesse humanismo o delírio de alguns. Só pra se ter uma ideia, já disseram que o conceito de solidariedade não será mais entendido pelas novas gerações do próximo milênio. Em sintonia com isso, certos escritores vinham há tempos chupando o sangue das palavras, queriam a qualquer custo acabar com os sentimentos na literatura. Andaram complicando um pouco as coisas. Isso me faz lembrar um conto húngaro, em que um ferreiro fazia operações de catarata com um instrumento rústico, mas sempre com muito êxito. Sua fama trouxe até ele os sábios da medicina, já viu! Deitaram tanto conhecimento em cima do pobre ferreiro que acabaram por inibi-lo, a ponto de ele nunca mais conseguir levar a cabo uma cirurgia. Aqueles sábios procuravam provavelmente compensar a sua falta de talento para fazer com um suposto conhecimento de como fazer. Deviam até passar por ótimos teóricos, mas só atrapalhavam. Acho que a literatura perdeu certa ingenuidade, como aquele ferreiro depois da visita dos sábios. Em literatura, quando você lê um texto que não toca o coração, é que alguma coisa está indo pras cucuias. Na minha opinião.

CADERNOS: É sabido que ao escrever seu primeiro trabalho de ficção, o conto "Menina a caminho", você valeu-se de reminiscências da cidade de Pindorama. O desfecho da narrativa, tão surpreendente e violento, é também fruto de recordações?

RADUAN: Acho que precisei exorcizar um episódio da minha infância, que nunca tinha contado a ninguém. Eu tinha sete ou oito anos e estava no alto de um pé de laranja, no fundo do nosso quintal, quando ouvi gritos de uma mulher que estava

sendo surrada no quintal do vizinho, talvez junto ao fundo da casa dela. Eu ouvia o estalo das chicotadas, mas não conseguia ver nada devido aos pés de mamona que se interpunham, do lado do vizinho. O fato de eu não conseguir ver a cena, nem identificar as pessoas, deve ter me traumatizado mais fundo. Eram só gritos e chicotadas. Eu não sabia naquela idade o que era angústia, mas foi com certeza angústia o que senti, pois desci da laranjeira, entrei em casa e me joguei na cama a tarde inteira.

CADERNOS: Você revelou que *Um copo de cólera* foi produzido em quinze dias, numa espécie de surto criativo que o dominou quase sem interrupção. Do que se nutria aquela inspiração poderosa?

RADUAN: Disse que escrevi a narrativa em quinze dias, mas esses quinze dias foram só o tempo de descarga. É que a novela deveria estar em estado de latência na cabeça, e sabe-se lá quanto tempo levou se carregando, ou se nutrindo — de coisas amenas, está claro — e se organizando em certos níveis, até que aflorasse à consciência. Então, a inspiração de que você fala só teria a ver com o tempo curto da descarga, um tempo que teria sido tanto mais curto quanto mais trabalhado na cabeça, consciente ou inconscientemente, incluindo-se aí as nossas intuições, ou insights, se você preferir. Pra não falar dos seis meses de 1976 que fiquei em cima do texto.

CADERNOS: Certa vez, quando lhe perguntaram quanto tempo você levou para escrever *Lavoura arcaica*, a resposta foi "a vida toda". Você poderia explicar isso melhor?

RADUAN: É que no *Lavoura* eu cavoquei muito longe. Além disso, a coisa foi meio complicada, mesmo se só levei uns oito meses para escrever, tudo somado. Nos anos 60, eu andava entusiasmado com o behaviorismo, por conta de um dos cursos de psicologia que eu fazia. Daí que tentava um romance numa linha bem objetiva. Só que em certo capítulo um dos personagens começou a falar em primeira pessoa, numa linguagem atropelada, meio delirante, e onde a família se insinuava como tema. Tudo isso implodia com o meu esqueminha de romance objetivo. Diante do impasse, abandonei o projeto, o que coincidia também com minha ida pro jornal. Quando deixei o jornal alguns anos depois, retomei aqueles originais, mas logo acabei me debruçando em cima daquele capítulo em primeira pessoa, e desprezando todo o resto. Sem hesitar, transformei um velho, que ouvia aquela fala delirante, em irmão mais velho do personagem que falava, e foi aí que começou a surgir o *Lavoura*.

CADERNOS: Como você analisa a família hoje?

RADUAN: A família continua sendo um filão e tanto para um escritor de ficção. Não tem quem não se toque, não tem quem não blasfeme contra a família, não tem quem não chore de nostalgia. O que prova que todo mundo tem pelo menos um pezinho bem plantado nela e de onde concluo que a família é ainda um porto seguro.

OCTÁVIO LANNI: Lavoura arcaica não é um romance sobre a família patriarcal ou a crise da família patriarcal. É um romance sobre a danação, a vida humana como uma danação sem fim. A busca da realização, emancipação ou redenção é muito mais o caminho da danação. Você concorda com essa leitura?

RADUAN: Estou mais é sendo informado dessa sua leitura. Se o Lavoura passa a ideia de que a vida humana é uma danação sem fim, nesse caso a narrativa não é de se jogar fora. Só que essa danação poderia acontecer no âmbito de uma família patriarcal, em crise ou não. Seja como for, talvez a gente concorde nisso: nenhum grupo, familiar ou social, se organiza sem valores; como de resto, não há valores que não gerem excluídos. Na brecha larga desse desajuste é que o capeta deita e rola.

CADERNOS: André, o filho tresmalhado de Lavoura arcaica, e o chacareiro de Um copo de cólera têm em comum a mesma violência de discurso, o mesmo ímpeto avassalador que os leva a uma espécie de êxtase malévolos, e é justamente nas passagens onde isto acontece que sua literatura parece alcançar a mais alta realização. Do ponto de vista literário, é importante para você a ideia metafísica do Mal?

RADUAN: Acho que uma camaradagem com o Anjo do Mal é um dos pressupostos da nossa suposta liberdade. Impossível deixá-lo de fora quando eu pensava em fazer literatura. Não se pode esquecer que ele é parte do Divino, a parte que justamente promove as mudanças. Seria mais este Anjo que está presente nos meus textos.

CADERNOS: Esses dois personagens centrais de sua obra parecem entregues aos próprios demônios sem chances de expiação, numa espécie de catarse que revoluciona sem contudo salvar. A impossibilidade de redenção faz solapar a crença nos valores tradicionais e, diante disso, o nihilismo seria a única atitude filosófica coerente. O que você pensa dessa interpretação?

RADUAN: Deixando personagens de lado, e reduzindo valores tradicionais a valores simplesmente, o nihilismo seria sim uma atitude filosófica coerente, como coerente seria você retirar a importância deste mundo. Isto, se você for até às últimas consequências de certa reflexão. Resta saber qual o alcance efetivo dessas atitudes. Acho até que podem se prestar a usos circunstanciais, uma espécie de sedativo para

algumas dores curtidas em solidão. Como de resto fazem uma ponta de charme na literatura... Mas perderiam qualquer função diante do mais trivial enfrentamento da vida.

OCTÁVIO LANNI: Em *Lavoura arcaica*, o sermão do pai-patriarca-patrão é um belíssimo monólogo sobre o tempo, sobre a importância da duração da vida das coisas e das gentes: nascer, crescer, amadurecer, declinar, sucumbir, renascer. Mas o tempo, aqui, é uma metáfora do trabalho como duração, exorcismo, castigo e expiação. Gostaria que você comentasse esta colocação.

RADUAN: A colocação me parece um pouco discutível quando se leva em conta aquele contexto familiar e sua irrecusável carga de afeto. Até mesmo um trabalho contratado e corriqueiro, dentro de limites, é um antídoto contra o marasmo do tempo, o que gratifica e, portanto, enfraquece o seu caráter de castigo e expiação. No caso em que se é sujeito e o trabalho é uma escolha, o bom trato com o tempo seria revertido em recompensas, tematizadas por sinal naquele sermão. Seja como for, não sei bem por onde transita aquela pregação. Só mesmo o modo de sentir de cada leitor.

JOSÉ PAULO PAES: Num artigo que escrevi em 95 no *Jornal da Tarde**, citei seu *Lavoura arcaica* como um dos poucos exemplos de romances brasileiros nos quais se poderia falar em "anfíbismo cultural". Você concorda com isso?

RADUAN: Não sei se entendi bem a pergunta, pois não li o artigo. Em todo caso, arrisco lembrar outra opinião, a de Alceu Amoroso Lima, que em artigo no *Jornal do Brasil* achou que só de leve foi tratada a questão da miscigenação, vale em parte dizer, a dualidade cultural. O mesmo Alceu Amoroso Lima já tinha enfatizado em outro momento o recurso à tradição clássica mediterrânea como atmosfera e contexto da tragédia. Uma tradição que acabou abarcando todo aquele fundo de Mediterrâneo. O *Maktub* árabe teria a ver com a implacabilidade do Destino grego. Por outro lado, a Europa mediterrânea da Antiguidade teria pouco a ver com o conceito de Europa de hoje. Era todo um Mediterrâneo, europeu ou não, em processo de integração cultural. Seja como for, até que eu pense melhor sobre o assunto, vou de anfíbio mesmo quanto ao *Lavoura*.

* "Os dois mundos do filho pródigo", São Paulo, 02.12.

ALFREDO BOSI: Quando penso na sua prosa de ficção, sobretudo em *Lavoura arcaica*, tenho em mente um certo padrão formal representado pelo romance de Graciliano Ramos, pelo trabalho estilístico de Osman Lins e em parte pela prosa de

Cyro dos Anjos e de Autran Dourado. Essas aproximações fazem sentido quando você procura entender os seus próprios valores literários?

RADUAN: São Bernardo, do Graciliano, O Amanuense Belmiro, do Cyro dos Anjos, e Uma vida em segredo, do Autran Dourado, são lembranças que fazem parte dos meus afetos. Quanto ao Osman, mais que qualquer dos seus livros, é a lembrança dele que me acompanha, de quem estive próximo no seu último ano de vida. Nunca me detive na aproximação de valores literários, mas a qualidade dessas lembranças talvez revele algum parentesco.

ALFREDO BOSI: No quadro da narrativa brasileira contemporânea posterior a Guimarães Rosa e a Clarice Lispector, o que você considera mais significativo como realização artística?

RADUAN: Raramente leio alguma coisa. Seria uma leviandade eu citar três ou quatro nomes sem uma leitura abrangente do que tem sido publicado.

MARILENA CHAÚÍ: Sua escrita tem o ritmo, a cadência e a elegância da poesia, numa prosa na qual se entremeiam, nos momentos exatos, e num tecido coeso, o lírico e o trágico, o lírico e o épico, o cômico e o melancólico. Você escreve poesias que ficam nas gavetas ou decidiu-se exclusivamente pela prosa poética?

RADUAN: Nunca escrevi poesia. Não cheguei nem mesmo a ensaiar qualquer coisa. Minhas gavetas têm a tranqueira das gavetas comuns. Ou melhor, coloquei em forma de versos uma brincadeira curta que leva o nome de "Ficção da boa", trazendo embaixo uma advertência entre parênteses: (poeminha obsceno).

DAVI ARRIGUCCI JR.: Em contraste com o que se dá na América hispânica, aparentemente a experiência histórica conta menos para a ficção brasileira. Como você vê a questão?

RADUAN: Não tenho recursos para avaliar o que acontece.

CADERNOS: Você é um dos escritores brasileiros contemporâneos mais exigentes com a qualidade da linguagem no texto literário, em suma, com a expressão formal. Em que medida e por que seu compromisso com o rigor o aproxima ou distancia dos escritores ditos construtivistas?

RADUAN: Nunca pensei em expor qualquer teoria a respeito do meu minguado trabalho, nem vejo sentido nisso. Ou esse trabalho fala por ele mesmo, sem o socorro de qualquer suporte teórico expositivo, ou deve ser descartado. Acho que essa já é uma atitude inteiramente oposta à dos procedimentos que você arrola, o que bloqueia de partida qualquer cotejo. Enquanto escritor, se há interesse em saber, tive sim três

preocupações: desenvolver meu aprendizado da língua, um processo que não acaba nunca; fazer leituras pertinentes de alguns autores, segundo meus critérios; e fazer uma leitura atenta da vida que acontece fora dos livros. Tem mais isso, no que fui radical: não permitir que transformassem minha cabeça numa lata de lixo.

CADERNOS: Sua literatura vale-se muito das ideias de "velocidade", "força" e "violência", que eram preceitos literários sustentados por Marinetti nos manifestos futuristas. Ainda que exteriormente apenas, limitada ao aspecto formal, essa aproximação lhe parece plausível?

RADUAN: Futurismo, cubismo, dadaísmo, surrealismo etc. Confesso que sou o exemplo mais acabado de ignorância de tudo isso, por consciente desinteresse. No bojo desse desinteresse se enunciava qualquer coisa assim: fui posto neste mundo sem ter sido consultado, não esperem que eu vá consultar alguém sobre como fazer, na hora de eu expressar minha rejeição a tudo que está aí. Uma rejeição, aqui entre nós, talvez ingênua, coisas do adolescente que fui.

CADERNOS: É difícil acreditar que você tenha passado ao largo da teorização estética daqueles movimentos todos. Você não teve nem mesmo curiosidade?

RADUAN: Nem mesmo curiosidade. Me remetendo só ao fim dos anos 50, quando eu já tinha mergulhado de cabeça nos meus objetivos literários, havia, pelo menos em São Paulo, uma atmosfera cultural constrangedora, compatível em parte com o que ocorreria logo depois no plano político. Aliás, a prepotência veio a se instalar confortavelmente em muitas áreas, além da literatura. Tudo bem que o Brasil todo já tinha um perfil autoritário bem antes do golpe militar, mas na literatura também? Os jovens escritores que não cediam às propostas da época eram inibidos pela falta de espaço. Se saí inteiro daquele pega-para-capá é que eu não era lá muito sociável, era até um tanto rude, que não viessem pedir pro meu pessegueiro que produzisse pitangas. Daí que ignorei ostensivamente aquelas teorias todas que eram usadas como instrumento de proselitismo, resvalando inclusive no engraçado. Afinal, cruzadas literárias, por favor!

CADERNOS: Você não chegou a ser assediado para aderir àquelas propostas?

RADUAN: Nem podia, eu era um anônimo, como é que iam saber que eu me ligava em literatura? Se bem que a briga de foice para arregimentar seguidores era tão ferrenha que, apesar do meu anonimato, não era impossível alguém de voz sedutora, travestido de monge, bater na minha porta e dizer: "Olha, nós queríamos lhe mostrar uns bloquinhos pré-fabricados, muito bem esquadrejados, próprios pra erguer paredes

bem aprumadas, temos até um prospecto com a descrição completa do produto. O sr. não quer participar da ereção da nossa capela?" E estou usando aqui a expressão do Euclides da Cunha só pra valorizar a mercadoria. "Bloquinhos pré-fabricados pra quê?" "Ereção da capela." Eu, hem... "Passe amanhã."

CADERNOS: Você não parece ter saído tão ileso assim dessa atmosfera cultural que acaba de descrever.

RADUAN: Acho que se deve aproximar com cuidado de jovens escritores, escritores jovens são sempre portadores de sonhos. Tudo bem que um dia vão cair na real, mas quando muito podemos dizer a eles: aventurem-se diante de uma folha em branco, façam o que lhes der na telha, estamos torcendo por vocês, mas não lhes proponho uma camisa-de-força. Nada contra quem inventa sua própria camisa-de-força, só acho uma impertinência propor a terceiros a mesma indumentária. Literatura é coisa muito pessoal. Infelizmente são poucos os jovens que se atrevem a isso, mas com folha de teoria a gente faz uma bolinha e manda longe com um piparote.

CADERNOS: Por que essa atitude de recusa radical em relação às teorias literárias? Você acredita que um autor possa dispensá-las?

RADUAN: Suponho que exista em toda obra uma teoria subjacente do autor, podendo ser apreendida pelos que eventualmente se interessem por ela. Mas quando um escritor faz a exposição da sua teoria, para suprir de significados uma poética que não consegue falar por ela mesma, acontece aí um evidente desajuste. A poética pretende ser revolucionária por desestruturar a linguagem convencional, só que seu autor, para explicá-la, acaba se socorrendo da mesma linguagem que usamos pra pedir um copo d'água, o que é o fim da picada. Ou então a teoria tem cumulativamente caráter programático com o claro objetivo de arregimentar seguidores. Mas, nesse caso, o miolo da questão é outro. Seria mais sensato então que esse escritor fundasse um partido político. Sem rodeios.

CADERNOS: Mas as teorias não poderiam estar propondo inovações?

RADUAN: Acho que um texto efetivamente inovador, como tantos na história, pode acontecer sem alarde. Lima Barreto, que foi vítima de um assassinato cultural em vida, como já disseram, reduzido que foi ao silêncio quase absoluto, desencadeou mudanças na linguagem narrativa antes de 22. Aliás, a melhor literatura brasileira não tem sido produzida aqui neste Estado, por que São Paulo faz tanto barulho?

CADERNOS: Você parece não alimentar simpatia pelas vanguardas. No entanto, seu

texto se aproxima muito de algumas conquistas vanguardistas, como o fluxo da consciência. Como explica esta contradição?

RADUAN: As ideias estão no ar. Se assimilei uma e outra no meu trabalho, as tais conquistas de que você fala, foi cheirando involuntariamente a atmosfera. Por decisão mesmo, sempre me mantive à distância de toda especulação teorizante ou programática, sobretudo por uma questão de assepsia, quero dizer, para preservar alguma individualidade da minha voz. Não ia arrogância nisso. Se tivesse de me pautar pela leitura de manifestos literários, eu jamais teria escrito uma linha. Na época, já tinha sido decretada a morte do lirismo, e eu não ignorava essa presunção. Quanto a não alimentar simpatia pelas vanguardas, de que vanguardas você está falando? daquelas que em vez de calor com "c" escrevem calor com "k"? Vai ver que você está falando das vanguardas da Antiguidade, que faziam poemas em forma de ovo, de bola etc., propiciando ao Montaigne tirar o maior sarro delas.

CADERNOS: Você certamente leu James Joyce. Poderia ser vista alguma ressonância do monólogo de Molly Bloom, do *Ulisses*, em *Um copo de cólera*?

RADUAN: Nunca li Joyce, mas já ouvi falar que tem gente que se prostra três vezes ao dia na direção dessa meca. Eu pensava que só muçulmano é que fizesse isso. Afinal, quem é esse cara? Dando uma aparente guinada nesse papo, aqui entre nós: a espécie humana muitas vezes tem das suas como só ela mesma! Estou pensando no episódio que aconteceu lá no Rio, quando um inspirado deixou uma terceira mão impressa num quadro do Miró, que antes só tinha duas. O que se seguiu a isso me lembrou a reação ao pastor que chutou a santa. No caso do Miró, veio aquela senhora do Museu de Madri, toda correta, até parecia representante do Vaticano; depois foi o noticiário que se prolongou por dias, entrevistas e mais entrevistas, faniquito de alguns críticos, especialistas para restaurar o original, despesas sem fim pra resgatar a heresia. Achei o episódio ilustrativo porque o nosso carioca, mesmo que à sua revelia, pôs a nu muita baboseira: se o quadro tivesse duas, três, ou cinco mãos, ou mesmo se não tivesse nenhuma, tanto fazia.

CADERNOS: Quanto ao seu comentário sobre Miró, imagine que um tradutor ou mesmo um editor brasileiro incluísse numa edição ou reedição de qualquer um dos seus livros, frases que não fossem de sua autoria. Você pretende sugerir que isso não teria a menor importância?

RADUAN: Acho que não fui claro. Não fiz o elogio do ato, mas da ilustração. A terceira mão impressa no quadro do Miró nem precisaria ter sido feita com tinta, mas só com

a imaginação. Essa é uma prática corriqueira entre os que fazem leituras críticas de textos ou de quadros. No caso do Miró, penso, pois, que seria preciso distinguir o que era passível de cobrança judicial, do que só valia como ilustração de uma crítica. Mas havia outros conteúdos no relato que tentei, conteúdos de maior peso: pior do que conspurcar uma obra é alguém prostrar-se de joelhos diante dela. Um casinho como aquele ganhou a dimensão de grande heresia. É tudo muito obsceno.

CADERNOS: Obsceno de que modo?

RADUAN: Obsceno é toda mitificação. Obsceno é dar um tamanho às chamadas grandes individualidades que reduz o homem comum a um inseto. Obsceno é não fazer uma reflexão pra valer sobre o conceito de mérito, dividindo tão mal o respeito humano. Obsceno é prostrar-se de joelhos diante de mitos que são usados até mesmo como instrumento de dominação. Obsceno é abrir mão do exercício crítico e mentir tanto.

CADERNOS: Você disse que não leu Joyce, mas você não acha que certas leituras são indispensáveis para quem escreve?

RADUAN: Seria um pressuposto falso achar que quem escreve deva fazer necessariamente certas leituras. O pressuposto correto seria a leitura da vida. Todo texto que consegue passar a vibração da vida é um texto que vale, na minha opinião. Nesse sentido, entre os antigos, que jamais poderiam imaginar a avalanche de publicações que ocorreria dois milênios mais tarde, há os que escreveram coisas mais interessantes que as vanguardas deste século, levando-se em conta que a espécie não mudou de lá até os nossos dias. Se são mais interessantes, é porque eles tiveram pouca experiência livresca, punham um olhinho nos pergaminhos e um Baita Olhão na vida.

CADERNOS: Você acredita efetivamente que a espécie não mudou nesses dois milênios?

RADUAN: Acho que seria um equívoco recorrer a usos e costumes como critério de avaliação de mudanças humanas. Que eu saiba, a espécie continua igualzinha ao que era antes, cada indivíduo fazendo o caminho de sempre, que vai de santo a capeta. O que acontece nesse percurso é nosso patrimônio.

CADERNOS: E o que acontece nesse percurso?

RADUAN: Sacanagem, inveja, generosidade, amor, violência, ódio, sensualidade, interesse, mesquinhez, bondade, egoísmo, fé, angústia, medo, ambição, ciúme, prepotência, humilhação, insegurança, mentira e por aí afora, mas sobretudo

passionalidade, além do eterno espanto com a existência. É este o patrimônio da espécie. Mas não será surpresa se alguém logo mais, passando por cima disso, pegar um fio elétrico com um plugue em cada ponta, enfiar um plugue no computador e o plugue da outra ponta não sei onde, e sair alardeando por aí que é o dono exclusivo da modernidade, em mais um desdobramento da estética do bagaço. Que se aventure diante de uma tela em branco, faça o que lhe der na telha, estamos torcendo também por esse escritor eletrônico. Só incorpore, se possível, um pouco de dúvida como instrumento de trabalho. Aliás, de onde é que tiram tanta segurança quando apontam este ou aquele caminho a seguir? Fico assustado com tamanha segurança. Nem as ciências exatas procedem assim, longe disso. E depois, todas essas disputas por valores estéticos são feitas em nome do quê? Que é que acrescentam na zorra que é este mundo? É a espécie que tem melhorado com isso? Ou querem ser reconhecidos como a elite? É isso o que querem? Sentem-se mais seguros, mais felizes assim? Ótimo. No que me toca, como bom caipira, lhes concedo sem qualquer dificuldade o título de aristocratas.

ALFREDO BOSI: Você vê a si mesmo como um escritor que resiste às investidas da pós-modernidade ou como alguém que entra naturalmente em diálogo com o seu tempo?

RADUAN: Não consegui apreender o conceito de pós-modernidade, porque perdi o interesse por esses assuntos. Sei que é difícil abrir um jornal e não esbarrar nessa nova entidade. Se estivesse ligado em literatura, provavelmente teria posto mais empenho na coisa. Como o mundo não começa e termina na literatura, arrisco dizer que estou em diálogo com meu tempo, só que no terreno da agricultura. Os pós-modernos que me desculpem, mas isso prova que podemos viver passando ao largo das suas preocupações.

CADERNOS: Você teve, de fato, influências do nouveau roman, especialmente em Um copo de cólera, como sugeriram algumas resenhas?

RADUAN: Tive conhecimento do nouveau romannos anos 60 através de uma série de artigos que a Leyla Perrone-Moisés publicou sobre o assunto, nos bons tempos do "Suplemento Literário" do Estadão. Logo em seguida fui à Livraria Francesa e encomendei uns sete ou oito títulos, todos catados daquele apanhado feito no "Suplemento". Assim que os livros me chegaram às mãos, li de enfiada três deles, estava ansioso por conferir. Mas foi preciso mobilizar toda minha boa vontade pra levar a cabo a empreitada. Li inclusive o Les Gommés, do Robbe-Grillet, que me

pareceu bem construído, quero dizer, construído assim como uma cara-velinha dentro de uma garrafa. Você olha pra caravelinha e o seu primeiro olhar é de admiração; não demora e você olha de novo e o segundo olhar já é de puro enfado. Apesar das descrições de uma plasticidade visual notável, o texto era tão frio que precisei cobrir os ombros com minha manta de lã enquanto lia. Era uma literatura muito civilizada, daí que decididamente não era a minha. Mas pode ter deixado alguma marca.

CADERNOS: Uma parte da crítica afirma que não consegue detectar influências em sua literatura, outra faz as mais desconstruídas aproximações: André Gide, Graciliano Ramos, Dostoiévski, Joyce, Jorge de Lima, Albert Camus, Lúcio Cardoso, William Faulkner, além de outros. Afinal, quais foram as suas influências?

RADUAN: Por onde ia passando, fui tirando uma lasquinha, de artigo de jornal, fisgava até ideia de um bom papo. Nunca pensei num escritor determinado, como se só nele é que estivesse a mina. É que achava que qualquer autor isolado era sempre muito pequeno perto da complexidade infinita da vida. Mas também não precisavam exagerar nas aproximações que já fizeram. Até dos concretos já me aproximaram, pode?

CADERNOS: A aproximação com os concretos incomoda?

RADUAN: De modo algum, são boas praças, só que já estariam em outra hoje. Resta saber também se eles conseguiriam engolir um paralelepípedo lírico como eu. Aliás, se queimou muita vela nessa conversa com teóricos e teorias. Mas já que você voltou ao assunto, devo dar minha mão à palmatória. Afinal, que culpa têm os profetas além de brandir o cajado? Nenhuma. No ritual da castração, foram sempre os seguidores que deram em oferenda seus próprios testículos. Foi sempre assim, de mão beijada, numa bandeja de prata. Justiça seja feita, com a mão em cima da Bíblia.

LEYLA PERRONE-MOISÉS: Você acha que a crítica literária pode ter alguma influência nas obras subsequentes de um escritor?

RADUAN: Caberia a cada escritor dar a sua resposta. No meu caso, não deu tempo. Quando fiz minha estreia com o *Lavoura*, já tinha escrito minha obra completa... Vantagens de quem escreve curto.

LEYLA PERRONE-MOISÉS: Sua obra teve sempre uma recepção favorável por parte da crítica especializada. Como você receberia uma opinião crítica desfavorável?

RADUAN: Também não deu tempo pra sentir essa barra. Em todo caso, penso que a questão da avaliação de um texto seja menos um problema do escritor e mais um problema do crítico. Aliás, o crítico português Eduardo Lourenço tem uma sacada

primorosa a propósito: não é o crítico que julga a obra, mas a obra é que julga o crítico. Sem qualquer arrogância.

DAVI ARRIGUCCI JR.: Que papel, afinal, você atribui à crítica?

RADUAN: Se digo o que penso, vou ser condenado como escritor *ad aeternitatem*; se não digo o que penso, eu mesmo vou me condenar *ad aeternitatem*. Você que é especialista no assunto, desconfio que pela primeira vez você esteja diante de um escorpião verdadeiramente encalacrado. Sugiro pois que você retire a pergunta e eu, do meu lado, recolha meu ferrão engatilhado. Faça isso por este pobre escorpião.

CADERNOS: Para quem não se importa mais com a literatura, qual o problema de ser condenado como escritor *ad aeternitatem*?

RADUAN: Era óbvia minha intenção de armar uma brincadeira com o autor de O escorpião encalacrado. Agora, se você acha que o abandono da literatura não foi bem resolvido no meu caso, vai ver que não foi mesmo. Mas e daí que ficaram rebarbas? A obra bem-acabada é uma ficção.

CADERNOS: "É com as boas intenções que se faz a má literatura". Você concorda com essa afirmação de André Gide?

RADUAN: A tirada é clássica, vale pelo enunciado, só que a obra do próprio Gide, que é muito boa, teria sido feita com boas intenções. Se o Gide ainda vivesse, ele que era bem antenado no humanismo, não seria impossível que ele hoje parodiasse a si mesmo: é com as boas teorias, ou nem tanto, que se faz a má literatura.

CADERNOS: Não existem bons escritores que também sejam bons teóricos da literatura?

RADUAN: Suponho que existam, mas não pelas nossas bandas. Como devem existir maus escritores que também sejam maus teóricos, e isso é bem mais visível. Como de resto existiria boa literatura feita com boas intenções, ao contrário do que disse o Gide. Agora, bons escritores com teoria de empréstimo, aí a coisa se complica, me parece mais uma fantasia como enxerto de beterraba com melancia.

CADERNOS: Por que você acha que Gide faria hoje aquela afirmação sobre as teorias?

RADUAN: Parece que as artes de um modo geral ainda não se refizeram do impacto que sofreram com o êxito das ciências de um século para cá. O impacto foi tão forte que trouxe até risco de vida para as artes. Tentaram imitar procedimentos, falaram em técnica com algum exagero, enfatizaram a razão de forma exorbitante, como se a produção de um poema devesse acontecer no âmbito de um laboratório. Como de

resto a importância que veio sendo atribuída à teorização literária, transformada em pressuposto da própria produção. A coisa parece que tinha virado arremedo.

CADERNOS: Você está querendo dizer que o concurso da razão não conta na elaboração literária?

RADUAN: Certamente que não disse isso. Mas dos escritores que diziam cultivar a razão como instrumento asséptico, e até cirúrgico, capaz inclusive de expurgar emocionalismos em seus trabalhos, quantos deles teriam alcançado o nível de reflexão, ou de racionalidade, de um autor de romances passionais como foi Dostoiévski? Aliás, de que razão estamos falando? Você está pensando nas matemáticas, da razão que atua nas chamadas ciências exatas? Se é nisso, caímos de novo no arremedo. Então, o sujeito, antes de escrever, coloca sobre sua mesa de trabalho a régua, o compasso, o transferidor, o esquadro, a tabelinha de raiz quadrada, tudo isso ao lado do computador, de última geração, claro. Não é nem arremedo, seria um procedimento caricato. Os temas que elegemos, o repertório de palavras que usamos, além de outros componentes da escrita, tudo isso passa pela triagem dos nossos afetos. A literatura não precisa rastrear as ciências exatas, nem vejo como, literatura é outro papo.

CADERNOS: A que você está se referindo quando diz que a literatura "é outro papo"?

RADUAN: Só um exemplo — suponho que até mesmo um executivo, por mais enquadrado que seja, tenha um instante em que ele pense em escapar de sua rotina burocrática, ou em que ele perca suas referências, ou mesmo que delire, ou lhe passe até pela cabeça atirar-se pela janela do apartamento. Isso me faz lembrar daquele bancário linha justa, personagem do Hermann Hesse, que dá um desfalque no banco em que trabalhava e se refugia numa aldeia italiana do Adriático. Quando as formas de controle da individualidade se aprimoram, impossível imaginar hoje o que acontecia antigamente num cais de porto. Um anônimo qualquer, em troca de trabalho, embarcava num navio com destino desconhecido, sem qualquer formalidade burocrática. Esses instantes de sentimento de evasão, de delírio, de angústia exasperada em relação a uma ordem que enquadra e oprime, esses instantes ainda não abandonaram nosso imaginário. Pensando em situações como essas é que tenho dificuldade para entender certos procedimentos transplantados pra literatura, quando se recorre inclusive a cálculos de raiz quadrada, como fez um crítico na sua análise de um romance, tentando transferir pro seu trabalho o prestígio das matemáticas. No fundo, um burocrata como tantos outros, que ajudam a antecipar o dia em que teremos

de sair às ruas com um número estampado no peito, restando a clandestinidade como único espaço onde poderemos exercer nosso humanismo agonizante.

CADERNOS: Mas então como convivem, nos seus textos literários, a razão e as paixões?

RADUAN: Veja bem — nos meus dezenove anos, tive dois encontros muito fecundos, esbarrei primeiro nos sofistas, aqueles trapaceiros da Antiguidade, que se encarregaram na época de desmoralizar o uso da razão; e esbarrei também num mau-caráter que viveu muitos séculos mais tarde, um empirista inglês, conhecido pelos seus calotes, mas que contribuiu decisivamente pra metodologia científica. Quanto aos sofistas, meu entrosamento com eles tinha a ver com a minha própria prática. Numa discussão, por exemplo, não ia mais que o tempo de eu sacar qual era a do meu interlocutor pra imediatamente defender a tese contrária. Me entreguei por muitos anos a esse jogo, e fazia isso com ardor, com paixão, e se por acaso meu interlocutor chegasse até a minha, eu imediatamente passava a defender sua tese original. Afinal, eu também pensava, quando esbarrei nos sofistas, que a razão não era exatamente aquela donzela cheia de frescor que acaba de sair de um banho numa tarde de verão. Ao contrário, era uma dama experiente que não resistia a uma única cantada, viesse de onde viesse, concedendo inclusive os seus favores a quem pretendesse cometer um crime. O aporte ético, que tentaram colar nela desde os tempos antigos, lhe é totalmente estranho. A razão não é seletiva, ela traça de tudo. Acho mesmo que a razão é uma belíssima putana, mas vem daí o seu grande charme, se bem que esse charme venha mais da sua humildade, passando longe da arrogância de certos racionalistas. E quando você lida com valores, e estou falando da razão que atua no mundo dos valores, e a ficção é um espaço privilegiado pra isso; e quando de enfiada ainda entram fortes componentes passionais, e entram necessariamente, pra não falar de algum misticismo como condimento, então a companhia da razão pode ser um acontecimento.

CADERNOS: O personagem-narrador de Um copo de cólera seria uma ilustração do que você acaba de descrever? Afinal, esse personagem não só forja uma encenação, como as palavras trapaça e trapaceiro estão presentes no texto, numa atmosfera de alta emotividade.

RADUAN: Talvez a resposta só pudesse ser encontrada no próprio texto.

MARILENA CHAÚÍ: Você fez filosofia. Foi por causa da literatura que você fez filosofia, ou você "passou" de uma para outra? É bem verdade que Borges diz que a

filosofia pertence ao campo da ficção e, neste caso, não haveria por que passar de uma para a outra. Ou não é isso?

RADUAN: Penso já ter respondido pelo menos em parte a essa pergunta, quando falava dos sofistas e da razão que atua no mundo dos valores e dos conteúdos passionais subjacentes nessa reflexão. Mas do ponto de vista dos fatos, só me decidi pelo curso de filosofia quando dei conta de que minha contaminação literária já era um caso irreversível. Na época, eu não conhecia a sacada do Borges, que acho ótima.

CADERNOS: Quanto ao empirista inglês, sabemos que se trata de Francis Bacon, pois você já falou dele em outras ocasiões. Por que ele teve tanta importância na sua formação?

RADUAN: Bacon sacou uma coisa muito simples, simples como outras grandes sacadas na história. Colocou sob suspeição o que ele chamava de idola, ou ídolos, que, segundo ele, eram entraves para se chegar ao conhecimento. Abreviando as coisas, ele arrolou entre os idola os juízos de autoridade, ou seja, aquelas afirmações que vinham acompanhadas com força de verdade só porque tinham sido feitas por pessoas que gozavam de grande prestígio intelectual. Então, Aristóteles poderia ter dito uma besteira na sua história natural, mas essa besteira atravessava séculos como verdade só porque tinha sido dita por Aristóteles. E o que o Bacon propunha é que não seria possível fazer ciência sem verificar através da investigação experimental certas verdades, que só passavam por verdades pela autoridade dos seus autores. Com essa coisa tão simples - mas um simples que pra aguentar a mão é preciso caráter — Bacon alavancou a virada dos incipientes procedimentos científicos, deu uma contribuição decisiva pra metodologia da época. Agora, se Bacon podou a praga em áreas passíveis de verificação, em áreas adjacentes, que são o mundo dos valores, onde não se consegue ultrapassar os limites da opinião, a praga rebrotou, quatro séculos depois, com uma virulência capaz até de comprometer vidas humanas. Cinco minutos de um prestigioso jornal de tevê, prestígio para o qual centenas de atores dão o melhor do seu talento, são capazes de fazer a cabeça de uma população. No compartimento dos valores estéticos, que são uma titica perto disso, a coisa não é diferente. Nesta área, é raro alguém questionar o que vem embrulhado de prestígio e autoridade, reverenciam-se mitos de modo obscuro, daí que tem gente que fala em Joyce ou em Pound e parece que está dando cria. Aliás, as vacas lá na fazenda são bem mais discretas em hora tão crítica. Como você vê, o que aconteceu comigo

acontece nas melhores famílias. Na minha adolescência andei em más companhias, trapaceiros e caloteiros, mas de que trago boas lembranças por terem sugerido posturas para a reflexão. Os trapaceiros atuando no mundo turvo dos valores, o caloteiro, na linha reta da investigação objetiva, os dois atuando em áreas tão diferentes, mas convergindo, e como na cabeça de um jovem que pretendeu um dia fazer literatura com liberdade. Se é que isso seja possível.

CADERNOS: Atualmente suas preocupações são outras. O tempo se encarregou de dispersar seu grupo de amigos e você acabou trocando a literatura pela atividade rural. Como é sua vida hoje?

RADUAN: Hoje minha vida é fazer, fazer, fazer, no âmbito da fazenda evidentemente, num espaço em constante transformação, o que não deixa de ser uma outra forma de escrever. Além disso, tem em comum com a literatura o fato de eu não saber por quê. Então, é fazer, fazer, fazer.

CADERNOS: Fazendo um balanço da sua trajetória como escritor, você diria que a literatura lhe proporcionou mais alegrias ou mais tormentos?

RADUAN: As duas coisas. Os tormentos estavam ligados à falta de espaço para eu escrever. Éramos doze morando num apartamento de três dormitórios, daí que eu lia ou estudava em bibliotecas. Fui dispor desse espaço só mais tarde, mas antes disso a mesa onde eu pudesse escrever acabou virando uma obsessão. Até que um dia minha situação econômica mudou e cheguei a esta mesa aqui, onde cabia toda minha tranqueira. Minhas alegrias, também, estão mais ligadas ao espaço confinado da mesa. Me sentei poucas vezes para escrever, mas quando fazia isso, ia com muita sede ao pote. Eu vibrava quando chegava perto do que queria, tudo entremeado de idas e vindas. Mas deixa pra lá, que tudo isso já rolou. Se pudesse naquele tempo ter antecipado o balanço rigoroso que acabei fazendo depois, talvez não tivesse nem começado. Já foi.

CADERNOS: Por que você coloca as coisas nesses termos?

RADUAN: O Hamilton Trevisan dizia que continuamos na vida adulta a recitar "Batatinha quando nasce", esperando por aplausos. Ele falava isso com muita graça, imitando a menina que puxa as pontas da saia para os lados e curvando o corpo pra frente com falsa modéstia ao agradecer os aplausos. A gente ria muito cada vez que ele imitava a menina, mas todos nós continuávamos a investir na nossa "batatinha". E há quem diga também que a diferença entre o adulto e a criança está só no tamanho do brinquedo. Comecei a me perguntar num certo momento por que expor em público

o meu brinquedo. O que há de lúdico numa atividade você transfere para outra com certa facilidade, desde que você seja sujeito do seu trabalho. E comecei a achar que podemos trabalhar também de modo mais adequado esse nosso lado narcisista. Mas talvez as coisas não sejam tão simples assim.

Equipe IMS