



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**AS GOTAS QUE TRANSBORDAM DO COPO: A DISPUTA PELO PODER EM *UM
COPO DE CÓLERA***

MARIJARA OLIVEIRA DA ROCHA

**FORTALEZA
2016**

MARIJARA OLIVEIRA DA ROCHA

**AS GOTAS QUE TRANSBORDAM DO COPO: A DISPUTA PELO PODER EM *UM
COPO DE CÓLERA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Orientadora: Professora Doutora Edilene
Ribeiro Batista

FORTALEZA

2016

MARIJARA OLIVEIRA DA ROCHA

AS GOTAS QUE TRANSBORDAM DO COPO: A DISPUTA PELO PODER EM *UM
COPO DE CÓLERA*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Aprovada em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Edilene Ribeiro Batista (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

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

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

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

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

R574g Rocha, Marijara Oliveira da.
As gotas que transbordam do copo: a disputa pelo poder em Um copo de cólera / Marijara Oliveira da Rocha. – 2016.
129 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2016.
Orientação: Profa. Dra. Edilene Ribeiro Batista.

1. Linguagem. 2. Poder. 3. Sedução. 4. Discurso. 5. Um copo de cólera. I. Título.

CDD 400

À minha família, por me apresentar à plenitude do amor.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por sua infinita misericórdia e por me fortalecer a cada dia.

À minha mãe, Fátima Rocha, por seu amor incondicional.

Aos meus filhos, Lara Rocha e Misael Rocha, por quem busco ser um ser humano melhor.

Às minhas amigas Denilma Almeida, Josefa Duete e Cláudia Pinho, pelo encorajamento durante todo o caminho e pela ajuda nos momentos difíceis.

À minha orientadora, Profa. Dra. Edilene Ribeiro Batista, com quem aprendi que as teorias sobre gênero devem ser vivenciadas nas práticas cotidianas.

Aos demais professores do Programa de Pós-graduação em Letras pelo conhecimento compartilhado até aqui.

“Só consegue fazer uso da razão, quem a ela
incorpora suas paixões”.

Raduan Nassar

RESUMO

A linguagem é compreendida como necessidade de interação social do ser humano. Contudo, ela não é usada somente para veicular informações; a função referencial da linguagem não é senão uma entre outras. Entre estas, ocupa a função de comunicar ao ouvinte a posição que o falante ocupa de fato na sociedade. As pessoas não falam somente para serem ouvidas, mas também para serem respeitadas e exercer influência no ambiente comunicativo. O poder da palavra é o poder de mobilizar a autoridade acumulada pelo falante e concentrá-la em um ato linguístico. 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, e a realizar determinadas ações, através do discurso ideológico do locutor. A literatura não deixa passarem despercebidas, em suas produções, essas relações de poder, bem como o modo como o discurso foi elaborado de acordo com os interesses do produtor do ato locutório. Verifica-se com frequência a manifestação do discurso erótico, sedutor, como tentativa de manter ou burlar o poder vigente, ou ainda como forma de tomar para si o poder, 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. Detendo-se especificamente ao poder que se estabelece por meio da sedução, o presente trabalho dissertativo tem por objetivo analisar as relações de poder registradas a partir do discurso erótico em *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar, delimitando o conceito de discurso erótico ao embate linguístico e ao jogo de sedução existente entre os personagens.

Palavras-chave: Linguagem. Poder. Sedução. Discurso. *Um copo de cólera*.

ABSTRACT

The language is understood as a need for social interaction of human beings . However, it is not only used to convey information; referential function of language is but one among others. Among these, occupies the function of communicating to the listener's position that the speaker actually occupies in society. People do not talk just to be heard but also to be respected and exert influence in communicative environment. The word power is the power to mobilize the accumulated authority by the speaker and concentrate it into a linguistic act. The language, in addition to serving the need for communication, is also used by humans in order to entice the recipient to share ideas, and to perform certain actions via the ideological discourse of the speaker. The literature does not go unnoticed in their productions these power relations, and how the speech was prepared in accordance with the interests of the locutionary act producer. There is often a manifestation of the erotic, seductive discourse in an attempt to maintain or circumvent the ruling power , or as a way to take the power for himself , and is commonly associated with the idea that man is the oppressor, the dominant element in relationship, while the woman's role is oppressed, dominated entity that can sometimes be accommodated, now seek to subvert the order. Focusing specifically to power it down from the seduction, the present work aims to analyze the relations of power recorded from the erotic discourse of rage *A glass of cholera*, by Raduan Nassar, delimiting the notion of the erotic discourse linguistic clash and the game of seduction between existing characters .

Keywords: Language. Power. Seduction. Discourse. *A glass of cholera*.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 LINGUAGEM, PODER E SEDUÇÃO.....	14
2.1 A arte da palavra: as relações de poder e a literatura.....	19
2.2 Conhecendo mais sobre o autor e sua produção literária.....	22
2.3 Linguagem e poder em <i>Um copo de cólera</i>	24
3 REPRESENTAÇÃO SOCIAL DOS PAPÉIS FEMININOS E MASCULINOS POR MEIO DO TEXTO LITERÁRIO.....	39
3.1 Perfis literários femininos e suas representações sociais.....	41
3.2 A literatura e a representação do papel masculino.....	50
3.3 Perfis feminino e masculino em <i>Um copo de cólera</i>	57
4 CONTROLE E DOMINÂNCIA: QUEM PODE MAIS?.....	67
4.1 A relevância dos espaços narrativos em <i>Um copo de cólera</i>	69
4.1.1 A Chegada.....	73
4.1.2 Na Cama.....	74
4.1.3 O Levantar	75
4.1.4 O Banho.....	75
4.1.5 O Café da manhã.....	76
4.1.6 O Esporro.....	77
4.1.7 A Chegada.....	78
4.2 Sedução e exercício de poder: o corpo e a linguagem como instrumentos de usurpação do poder.....	81
5 CONSIDERAÇÕES	96
REFERÊNCIAS.....	100
ANEXOS – FAZER, FAZER, FAZER: ENTREVISTA COM RADUAN NASSAR.....	108

1 INTRODUÇÃO

A linguagem, como todas as demais manifestações humanas, é manipulada, em várias situações, para promover os objetivos do locutor, produzindo o efeito esperado no locutário. Dessa forma, o discurso do locutor vai estar impregnado por sua ideologia, suas crenças, sua visão a respeito do mundo, por meio da persuasão, ele busca convencer o outro sobre seu ponto de vista.

Trata-se de um processo de sedução, no qual o enunciador procura perscrutar os pensamentos do leitor/ouvinte; comunicar-se com seus sentimentos: medos, inseguranças, esperanças, expectativas e desejos.

Sob a perspectiva de que a linguagem pode ser utilizada como meio de seduzir o outro, o presente trabalho tem por objetivo analisar os traços discursivos dos relatos que compõem a trama e o enredo de *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar, observando a construção dos sujeitos a partir das ideologias dos protagonistas Ele e Ela, bem como investigar as artimanhas empregadas no discurso erótico por meio do qual essas personagens agem, na tentativa de tomar para si o poder sobre a relação existente entre os dois.

É por meio dos dois relatos, feitos pelos protagonistas, que o leitor conhece a trama e o enredo da obra. Ele e Ela (eu e ela, nos seis primeiros capítulos; eu e ele, no último), como são batizados os narradores, contam o seu encontro amoroso e como se dá o desenlace deste. Desenlace que culmina com um acesso colérico por parte do narrador-personagem, seguido por uma ardente discussão entre os amantes por causa da divergência de ideias e pontos de vista dos sujeitos.

Um dos protagonistas, Ele, cuja tarefa é expor a trama quase que completa, na tentativa de se autoafirmar enquanto sujeito dominante da relação, inicia seu discurso apresentando o tempo e o espaço, deixando clara a voz sobre a qual o texto se estrutura. Esse discurso se apresenta em primeira pessoa, e utiliza recursos expressivos da língua, manipulando-os, de modo a demonstrar a existência de um objetivo específico a ser atingido.

Esse narrador não contava, no entanto, com a reação da parceira, que, respaldada por sua sólida argumentação, não só se iguala, como supera o amante no embate verbal, de modo que a discussão resulta em diversas formas de agressão por parte dEle.

Os primeiros capítulos de *Um copo de cólera*, apesar de curtos, são como que o preâmbulo do penúltimo, que é mais denso. O enredo é construído a partir de um jogo psicológico, com um mínimo de peripécias, por um narrador homodiegético. A narrativa gravita

em torno de três dias intensos na vida de uma jovem jornalista e de um homem de meia-idade, ambos materialmente remediados, com certa formação intelectual.

Certa manhã, em um sobrado na chácara dele, no interior de São Paulo, depois de uma tórrida noite de amor, a tranquilidade do casal é interrompida por um fato supostamente banal e os dois iniciam uma discussão, presenciada pelos caseiros. Assim que Ele descobre um rombo aberto por saúvas na sua cerca-viva, fica transtornado e daí em diante a cólera toma conta do personagem, que irrompe em agressões verbais, em uma linguagem grosseira contra a namorada, depois que Ela debocha de sua reação, aparentemente exagerada, ao estrago causado pelas formigas.

Tal incidente desencadeará o período narrativo mais denso: O Esporro, título do sexto capítulo. Instaure-se, então, um diálogo áspero que, aos poucos, revela a insegurança sexual e o alheamento político do macho, cujos valores apoiam-se sobre uma visão de mundo burguesa. Passa-se, então, a um debate ideológico, em que as posições dEle são mais vulneráveis do que as dEla. O machismo do homem contrasta com sua fragilidade, que remonta aos laços familiares. A submissão aparente da mulher desfaz-se na superfície, uma vez que Ela pensa, entende e reage.

O primeiro capítulo deste trabalho dissertativo promove a reflexão sobre as relações de poder que se manifestam explícita ou implicitamente (por meio do discurso erótico) no texto de Raduan Nassar. Para atingirmos esse objetivo, elencamos uma série de referenciais teóricos, considerando conceitos como erotismo, prazer, poder e linguagem, buscando discutir esses elementos à luz da Crítica Feminista. Ainda nesse capítulo, trouxemos um breve histórico sobre a vida e a produção literária do Autor em análise.

O segundo capítulo analisa dos perfis literários femininos e masculinos, desde as produções literárias medievais, até a narrativa pós-moderna de Nassar. A ideia central do texto parte do pressuposto de que a escrita literária reflete as transformações que ocorrem nas vivências e nas experiências humanas.

O terceiro capítulo examina o enredo e da estrutura de *Um copo de cólera*. Esse capítulo é importante para percebermos como ocorre o processo de sedução entre as personagens. No enredo, identificamos que ocorre uma minimização da ação externa que se contrapõe ao aumento da ação no plano interno, e é a partir do plano interno que se desenrola o jogo discursivo, que é ponto central da narrativa. A estrutura do texto é dividida de maneira a promover a atmosfera de teatralização, de encenação que existe entre os amantes.

Ainda no terceiro capítulo, analisamos os papéis do masculino e do feminino, trazendo um pequeno panorama elaborado a partir da consideração de algumas obras da literatura brasileira, até chegar ao texto em estudo. A intenção do capítulo é investigar como os personagens de *Um copo de cólera* vão agir para confirmar em alguns momentos, e desconstruir em outros, esses papéis socialmente impostos.

Por fim, adicionamos, como anexo, uma rara entrevista de Raduan Nassar concedida ao Cadernos de Literatura Brasileira, em 1996, e republicada na íntegra pelo Blog do IMS, em 2015, como comemoração aos 80 anos de vida do Autor. Esse acréscimo foi feito com o intuito de conhecermos mais sobre os pensamentos desse recluso escritor sobre a sua relação com o fazer literário.

Dessa forma, analisaremos o modo por meio do qual o discurso de poder está introjetado nas relações amorosas/sexuais de matriz heteronormativa, e como a linguagem surge como instrumento que ora corrobora, ora subverte esse modelo socialmente estabelecido.

2 LINGUAGEM, PODER E SEDUÇÃO

A linguagem foi desenvolvida como um meio de promover a mediação entre os seres humanos e com 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.

Contudo, a linguagem não é usada somente para veicular informações, ou seja, a função referencial denotativa da linguagem não é senão uma entre outras diversas; entre estas, ocupa uma posição central: a função de comunicar ao ouvinte a posição que o falante ocupa de fato na sociedade em que vive. 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. 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 vista acerca de uma determinada temática.

Sobre essa temática, Santos & Zinani 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” (2010, p. 128).

Conforme esclarece Bakhtin, um discurso não é apenas a mera expressão de uma consciência, pois essa consciência é o resultado final de uma série de discursos absorvidos por um sujeito ao longo dos anos. A consciência individual seria assim 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, e é isso o que propõe Michel Pêcheux ao dizer 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, 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 (...) (PÉCHEUX & 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.

Althusser reconhece um “jogo dos efeitos ideológicos em todos os discursos” (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” (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.

Segundo Roland Barthes,

(...) 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 (BORDIEU, 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 o tema, escreveu José Luiz Meurer,

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, pois, 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, Bhabha (1998) assevera:

A razão pela qual um texto ou sistema de significados culturais não pode ser auto-suficiente 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 (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. 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 (2004), em *A ordem do discurso*, 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” (1995, 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, 1995, 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” (1995, 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, 1995, 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, 2004, 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, 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 – ima 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. 198-190).

Dentre as relações de poder vigentes em nossa sociedade, faz-se necessário, para subsidiar as ideias defendidas nesta pesquisa, destacar os modos como o poder se manifesta na relação homem *versus* mulher, pautando-nos nas teorias que embasam a Crítica Feminista.

Monique Witting destacou a capacidade que muitos discurso (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” (WITTIG, 1980, p. 106-107).

Em *Feminismo em tempos pós-modernos*, Heloisa Buarque de Hollanda, esclarece 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 estabeleceu-se no campo acadêmico, impondo-se como tendência teórica de forte potencial crítico e político.

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. (SAID, 1990). Dessa forma, passou-se a evidenciar a discussão, tanto em âmbito político, como o 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, 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.

A esse respeito, Ria Lemaire 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).

Assim, 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, pois,

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).

2.1 A arte da palavra: as relações de poder e a literatura

A literatura, 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 passar despercebida 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 fala 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, pois 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.

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.

A literatura, como 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 (1997) 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” (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 reajuntarmos 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.

Por meio do texto literário, o autor descortina 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, pois

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. (SANTOS & ZINANI, 2010, p. 131).

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.

Afrânio Coutinho, em seu livro *A literatura no Brasil*, afirma que “(...) se o fim da obra de arte é o conhecimento mais completo do homem, da natureza humana, não se pode omitir o lado erótico, muitas vezes absorvente e determinante do todo o comportamento do indivíduo” (COUTINHO, 1978, p. 15)

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.

Dentre 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 amavios 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)

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 aos menos através de um jargão científico e sob a roupagem de doentes ou médicos, autores e leitores poderiam enfim explorar seus desejos proibidos. (apud BRANCO, 1987, p. 54)

Uma vez estabelecidas as relações entre erotismo e poder, pretende-se analisar, neste trabalho dissertativo, a atuação dos protagonistas de *Um copo de cólera*, um sobre o outro, como forma de dominação, de superioridade, a partir do uso do discurso erótico.

2.2 Conhecendo mais sobre o Autor e sua produção literária

Nascido em Pindorama, interior da cidade de São Paulo, Raduan Nassar é o sétimo filho de João Nassar e Chafika Cassis, libaneses da aldeia de Ibel-Saki que imigraram para o Brasil em 1920. Aqui chegando, a família Nassar une-se a parentes que já estavam estabelecidos no interior do Rio de Janeiro, iniciando-se, assim, no ramo do comércio com a loja de tecidos Casa Nassar.

Em 1950, Raduan sofre uma série de convulsões, durante dois dias consecutivos. Após tratamento médico, o autor retorna da crise sofrendo de amnésia parcial, o que desencadeia um comportamento introvertido. Em decorrência da doença, não consegue concluir o ano letivo e passa a ter lições em casa, com sua irmã, Rosa, como sua professora de português. A partir daí, começa a desenvolver o gosto pela leitura dos clássicos da literatura brasileira.

Ingressa, em 1955, na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco e no curso de Letras Clássicas da Faculdade de Filosofia, Ciência e Letras da Universidade de São Paulo, ao mesmo tempo. No curso de Direito, conhece Hamilton Trevisan e Modesto Carone. Nesse período, Raduan manifesta suas primeiras preocupações a respeito da produção literária.

No ano de 1957, ingressa no curso de Filosofia da USP, passa, então, a ser o sexto filho da família Nassar a frequentar essa faculdade. Lá, conhece José Carlos Abbate que se une ao grupo de amigos para aprofundar suas discussões sobre as leituras de obras e autores, as

reuniões do grupo acontecem na Biblioteca Mário de Andrade e na biblioteca da Faculdade de direito.

Após a morte do pai, em 1960, Raduan escreve o conto “Menina a caminho” viaja a diversos países e desliga-se dos negócios da família. Retorna ao Brasil quando, por cartas de amigos, toma conhecimento do golpe militar de 31 de março e, em 1963, conclui o curso de Filosofia. Nesse mesmo ano, declina do convite para assumir a assistência da cadeira de Psicologia Educacional no *campus* de São José do Rio Preto, da USP.

A partir de 1965, dedica-se à criação de coelhos (chegando a presidir a Associação Brasileira de Criadores de Coelho) e ao jornalismo. Em 1967, juntamente com os irmãos, funda o Jornal do Bairro que, apesar de regional, dedicava-se também a discussões referentes à política nacional e internacional.

Em 1968, o Autor inicia as primeiras anotações que resultariam, posteriormente, no romance *Lavoura arcaica*. Algum tempo depois, escreve a primeira versão da novela *Um copo de cólera* e os contos “O vento seco” e “Hoje de madrugada”.

Com a morte da mãe, em 1971, Raduan passa a participar da leitura comentada que a família faz do Novo Testamento. Durante esse período, ele retoma, ao mesmo tempo, a leitura do Antigo Testamento e do Alcorão. Essa preocupação com temas religiosos irá refletir-se, posteriormente, em *Lavoura arcaica*.

No ano seguinte, por não concordar com mudanças no editorial do Jornal do Bairro, deixa sua direção e passa, então, a dedicar-se à escritura de *Lavoura arcaica*, chegando a produzir por até dez horas diárias. Raja, seu irmão, seria o primeiro leitor dos originais. Sem a autorização do Autor, Raja faz duas cópias do romance e distribui-as entre amigos. Uma das cópias chega até Dante Moreira Leite (ex-professor de Raduan na Faculdade de Filosofia) que encaminha os originais à Livraria José Olympio Editora. Em 1975, *Lavoura arcaica* é publicado por essa editora.

A obra vence, em 1976, o prêmio Coelho Neto para romance, da Academia Brasileira de Letras. Recebe, também, o prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, na categoria Revelação de autor. Recebeu ainda a Menção Honrosa e o prêmio Revelação de autor da Associação Paulista de Críticos de Arte – APCA. Em 1978, a obra *Um copo de cólera* é lançada pela Livraria Cultura Editora. Nesse mesmo ano, a novela recebe o prêmio Ficção da APCA. Em maio deste ano, o Autor foi agraciado com o Prêmio Camões, pela força poética da sua obra.

Posteriormente, Raduan Nassar compra a Fazenda Lagoa do Sino, em Buri, sudeste de São Paulo, e passa a dedicar-se, exclusivamente, à produção rural. Em entrevista ao “Folhetim”, suplemento do jornal Folha de São Paulo, o Escritor declara seu abandono à literatura, no entanto, no mesmo número, o jornal publica o conto “O ventre seco”, de autoria de Nassar.

Sua obra, entretanto, ainda suscitaria grande interesse por parte de estudiosos e de leitores. Em 1991, com roteiro de Aluizio Abranches e Flávio R. Tambellini, *Um copo de cólera* torna-se filme; a mesma coisa aconteceria, em 2001, com *Lavoura arcaica*, dirigido por Luiz Fernando Carvalho. Após tradução para a língua inglesa, *Um copo de cólera* concorre, com mais doze finalistas, ao prêmio Man Booker International 2016.

A narrativa de Nassar é marcada por determinados elementos formais e temáticos: a tensão narrativa se sobressai ao enredo, a linguagem frenética dos narradores e a força do embate discursivo entre os personagens.

Além disso, percebe-se ainda um alinhamento psicológico entre os narradores de suas principais obras: de certa forma, tanto André (*Lavoura arcaica*), como o chacareiro (*Um copo de cólera*) parecem não se adaptar ao *status quo* vigente, de tal forma que procuram, cada um a seu modo, isolar-se daquele universo social; André deixa o seio familiar e parte em direção à vida, enquanto, em sua chácara, o narrador sem nome vive isolado do mundo. Conforme Thayse Lima (2006), revolta e negação são, portanto, elementos comuns entre as obras do autor.

Embora “pequena” em relação à quantidade, a produção artística de Raduan Nassar apresenta imensa profundidade semântica. À sua escrita não interessa somente o retrato do contexto histórico ou o circunstancial – característica comum aos textos produzidos durante o período da ditadura Militar, com o intuito de promover a conscientização política contra o autoritarismo -, mas, acima de tudo, seu trabalho visa à investigação da incidência dos aspectos sociais sobre a constituição das relações afetivas.

2.3 Linguagem e poder em *Um copo de cólera*

Novela de Raduan Nassar, *Um copo de cólera*, escrita durante quinze dias e publicada em 1978, é a segunda das três expressivas obras do Autor de *Lavoura arcaica*. O ano de sua publicação foi ainda marcado pela repressão da ditadura militar. Nessa época, o Presidente da República era o general Ernesto Geisel.

Estruturada em traços contemporâneos, a obra possui grande representatividade no cenário literário brasileiro devido à intensa carga ideológica presente na trama. Dividida em sete capítulos, cada um deles estruturado em um único período e com apenas um ponto final, a narrativa utiliza linguagem que mescla expressões de baixo calão, construções onomatopaicas e elementos coloquiais. O Autor utiliza, ainda, o recurso da intertextualidade, ao mesmo tempo em que cria uma atmosfera teatral a partir da demarcação contínua dos ambientes e da descrição minuciosa das ações.

O texto de Raduan Nassar segue uma perspectiva pós-moderna de extravasamento humano diante das pressões da realidade vigente. Apresenta uma minimização da ação externa que se contrapõe ao aumento da ação no plano interno. Esse momento ocorre na obra quando nos deparamos com uma história aparentemente banal, contudo, se o externo aparente é mínimo, o interno cresce às maiores proporções, a ponto de ocorrerem discussões de caráter socioexistencialista, econômico, filosóficos e cultural, enleivadas por uma linguagem marcada, paradoxalmente, por força e amálios, mediante disputa de gêneros, ideologias e alienações; por meio dos efeitos de sentido de seus conteúdos discursivos, os personagens descortinam sua visão sobre o mundo.

Santos e Zinani esclarecem que a relevância desse perfil narrativo está nas possíveis modificações sociais que podem promover, pois, de acordo com as autoras,

a existência, em sua complexidade, passa por um processo de buscas identitárias e ressignificações, visto que o cotidiano é descrito minuciosamente por muitas obras produzidas (...) na contemporaneidade. O discurso passa a ser pretexto para a reflexão que, a partir da desconstrução de certas personagens, procura construir sujeitos mais conscientes e sensíveis. (SANTOS & ZINANI, 2010, p. 128)

Um copo de cólera retrata um dia na vida de um suposto casal (utiliza-se aqui o termo “suposto”, tendo em vista que a narrativa não permite estabelecer qual seja a relação vigente entre Ele e Ela). Ele é um homem de meia-idade (sem nome e cuja profissão se desconhece) que constrói para si uma chácara nos arredores de uma grande cidade, um mundo só dele, à margem do que se entende por sociedade. Ela é uma jovem (jornalista, também sem nome) inteligente, feminina e atraente, politicamente atuante.

Embora os personagens principais, ELE-NARRADOR e ELA-PERSONAGEM, não sejam nomeados por substantivos próprios, a nomeação dos dois dá-se por uma dupla relação ou uma dinâmica de jogo a dois e de duas ordens generalizadas: amor – ódio, maturidade – juventude, sujeito – objeto, dominador – dominado, sedutor – seduzido, violência – ironia, emoção – razão e alienação – inserção. Portanto, embora não nomeados diretamente, suas

características os identificam a partir do paradigma relacional homem *versus* mulher e, enquanto faz-se o desenrolar do enredo, as singularidades vão se montando, em fractais de significação:

A polaridade “masculino” / “feminino” tem sido e ainda é um dos temas centrais de quase todas as representações da sexualidade. Dentro do “senso comum”, as sexualidades masculina e feminina aparecem como distintas: a sexualidade masculina é considerada ativa, espontânea, genital, facilmente suscitada por “objetos” e pela fantasia, enquanto que a sexualidade feminina é vista em termos de sua relação com a sexualidade masculina, como sendo basicamente expressiva e responsiva à masculina (BLAND, 1981, p. 57).

A história se inicia no final da tarde, quando Ele chega à sua chácara, Ela já se encontra a sua espera. Sem muito diálogo, os dois passam pelo terraço, pela cozinha, vão para o quarto e começam e se despir. Logo em seguida, dão início a uma tórrida e ardente relação sexual, que se desenrola durante toda a noite. É na cama que ocorrerá a liberação dos instintos reprimidos pelas convenções da sociedade. Interessante registrar que, no momento do ato sexual, as ações de ambos estão concentradas no que Ele faz. É Ele quem dirige todo o processo: “cabendo aos dois ficar de olho no que eu ia fazendo, e não no que ela ia fazendo” (NASSAR, 1992, p. 12)

Na manhã seguinte, após um demorado banho (no qual o carinho e a atenção dedicados por Ela ao personagem masculino fazem lembrar os de uma mãe para com seus filhos), enquanto tomam o café da manhã, Ele percebe um rombo feito por formigas saúvas em sua cerca viva:

(...) desabalei feito um louco, e assim que cheguei perto não agüentei “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 [...] eu estava uma vara vendo o estrago, eu estava puto com aquele rombo (...) (NASSAR, 1992, p. 31).

Esse acontecimento, aparentemente banal, deflagra nEle um súbito ataque de cólera, e a suposta harmonia entre os dois é rompida. Eles se embatem em uma rude discussão, desencadeando um turbilhão de emoções e ideologias, em um clima tenso e contundente.

Ele enlouquece com a organização ordeira das formigas, transportando todo esse furor para a amante, que perplexa com a atitude dEle, enfrenta a discussão armada com argumentos politizados:

(...) só um idiota recusaria a precariedade sob controle, sem esquecer que no rolo da vida não interessam os motivos de cada um – essa questãozinha que vive te fundindo a cuca – o que conta mesmo é mandar a bola pra frente, se empurra também a história co'a mão amiga dos assassinos; aliás, teus altíssimos níveis de aspiração, tuas veleidades tolas de perfeccionista tinham mesmo de dar nisso: no papo autoritário dum reles iconoclasta – o velho macaco na casa de louças, falando ainda por cima nesse tom trágico como protótipo duma classe agônica... sai de mim, carcaça! (NASSAR, 1992, p. 58- 59).

A cólera a que remete o título da obra corresponde ao fluxo verbal que toma conta das personagens durante o momento de fúria, no qual, razão e emoção não mais se dissociam. O Autor procuraria mostrar como os indivíduos manipulam o discurso do poder e, quando provocados, podem usar as armas da linguagem contra a insatisfação gerada por esse mesmo discurso. Nesse trecho, por exemplo:

(...) e eu poderia atrevido largar às soltas o raciocínio, espremendo até o bagaço o grão do seu sarcasmo, mas eu não falei nada, não disse um isto, tranquei minha palavra, ela não teve o bastante, só o suficiente, eu pensava, por isso já estava lubrificando a língua viperina entorpecida a noite inteira no aconchego dos meus pés e etcétera, eu só sei que continuei de cabeça baixa mas avançando, as coisas aqui dentro se triturando (...) (NASSAR, 1992, p.35).

Em uma outra vertente de interpretação, as formigas podem ser compreendidas como o símbolo de algo mais abrangente, como a representação das relações de poder estabelecidas na sociedade entre dominantes *versus* dominados. Nessa perspectiva, o narrador-personagem representaria o poder dominante e toda a sua fúria diante do poder e da organização do povo: “... é porque eu é que sei o que sinto, puto com essas formigas tão ordeiras, puto com sua exemplar eficiência, puto com essa organização de merda que deixava as pragas de lado” (NASSAR, 1992, p. 32).

Em *Um copo de cólera*, o ser humano é desnudado sem censura, desvencilhando-se das normas e imposições impostas pela sociedade. Há ainda a busca pela identidade por meio de jogos de simulações. Nota-se que o relacionamento do casal chega ao nível do espetáculo. Os protagonistas sobem ao palco e forjam um espetáculo ao longo da trama. Eles são atores, e têm plena consciência disso, pelo menos é o que o narrador-personagem nos deixa saber:

(...) por alguns momentos, lá no quarto, nós parecíamos dois estranhos que seriam observados por alguém, e este alguém era sempre eu e ela [...]; 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 meu palco quem estivesse ao meu alcance, pois não seria ao gosto dela, mas *sui generis*, eu haveria de dar espetáculo sem plateia [...]; (ela sabia bem representar o seu papel) entrou em cena me dizendo [...]; precisava mais do que nunca para atuar, dos gritos secundários de uma atriz, e fique bem claro que eu não queria balidos de plateia [...]; um ator sem

plateia, sem palco, sem luzes, debaixo de um sol glorioso e indiferente (...) (NASSAR, 1992, p. 10, 33, 34 e 38).

O cume conflituoso da narrativa é estabelecido quando o narrador-personagem percebe o estrago feito em sua cerca viva pelas formigas saúvas. É a “gota d’água” na tempestade do copo de cólera. O protagonista, diante de sua própria impotência em relação ao trabalho das formigas, age com desespero, com ímpetos de vingança sobre as formigas. Questionado em suas ações pela parceira, arremessa frustrações à mulher, aos empregados ao cachorro, Bingo, e ao mundo, verbaliza tão freneticamente que chega à agressão física quando é vencido pela amante na discussão. Seus devaneios recebem respostas equivalentes da mulher, o que faz com que ele reconheça intimamente o raciocínio ágil da jovem:

(...) eu devia cumprimentar a pilantra, não tinha o seu talento, não chegava a isso o 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).

É com a descrição da derrota do narrador que o capítulo mais complexo da obra se encerra: prostrado ao chão, em espasmos de ressentimentos profundos, quando é logo amparado pelos empregados Dona Mariana e “Seu” Antônio, como se fosse um menino acalentado: “... os dois tentando me erguer do chão como se erguessem um menino...”. (NASSAR, 1992, p. 82). Essa cena dá vazão, então, ao último capítulo da obra: “A Chegada”, no qual a mulher o encontra regredido por completo, em posição fetal, como se estivesse à sua espera. E Ela, ao sentir-se inundada por um aflorado instinto maternal, encerra a trama ambientada pelo vislumbre de uma possível trégua:

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

Na escritura de *Um copo de cólera*, as relações de poder são questionadas por meio da análise do discurso erótico. Esse discurso é construído por meio de duas situações: primeiro, a partir da relação inicial entre os protagonistas não nomeados pelo autor (EU: narrador – personagem, masculino. ELA: personagem feminino), que pode ser resumida como uma relação de dependência entre ambos e, segundo, pelos embates verbais verificados entre os dois no capítulo “O Esporro”.

Em “O Esporro”, a relação amorosa do casal sofre uma alteração devido ao acesso de cólera do personagem masculino, o qual acabou sendo correspondido pela mulher. Nesse acesso, os protagonistas “despejam”, um sobre o outro, todos os seus pensamentos, suas convicções, suas razões, suas crenças, ou seja, suas ideologias.

“O Esporro” é um dos capítulos do livro que possui vários níveis de leitura. Funciona como uma espécie de síntese de tudo o que foi apresentado antes e confirma o que virá em seguida. É o ápice da escritura, o ponto onde a personagem feminina tem espaço para discursar sobre sua alteridade, apesar desse discurso ser apresentado por meio da onisciência da voz narrativa. É também o lugar onde o narrador – personagem expõe suas ideologias acerca da sociedade, da política e dos sentimentos, como podemos identificar no seguinte excerto:

(...) tolos ou safados é que apregoam servir a um único senhor, afinal, bestas paridas de um mesmíssimo ventre imundo, éramos todos portadores das mais escrotas contradições [...] a verdade é que me enchiam o soco essas disputas todas entre filhos arrependidos da pequena burguesia, competindo ingenuamente em generosidade com a maciez das suas botas, extraindo deste cortejo uns fumos de virtude libertária, desta purga ela gostava, tanto quanto se purgava ao desancar a classe média, essa classe quase sempre renegada, hesitando talvez por isso entre lançar-se às alturas do gavião, ou palmilhar o chão com a simplicidade das sandálias (...) (NASSAR, 1992, p. 41).

A tessitura textual dessa teia literária, pelo poder de sedução, cria novas formas de organização, em ruptura de paradigmas, em subversão, em trapaça da arte sobre a linguagem, estabelecendo-se outras formas de leitura a partir de vazios e de plenitudes, de desconstruções e de reconstruções da língua.

Dois capítulos da obra recebem o mesmo título, “A Chegada”. Nestes são retratadas chegadas distintas, haja vista ser a primeira narrada por Ele e a segunda por Ela. Desta forma, o leitor tem a oportunidade de compartilhar visões e inferências distintas sobre o papel de cada um na relação amorosa na narrativa, bem como de suas identidades e ideologias, dependendo de quem está proferindo o discurso, visto que, como afirma Lubbock (1993, p. 55), “o locutor constrói seus instrumentos linguísticos como únicos adequados para seus interesses a cada discurso. Essa atividade de constituição transforma o locutor em sujeito”. É a tentativa de construção e consolidação de um *ethos* que os caracterize, os individualize, tendo em vista que, pela primeira vez na narrativa, a personagem feminina terá acesso ao discurso direto, por meio do qual Ela promove um exercício reflexivo sobre relacionamento estabelecido com o homem, deixando claro para o leitor que a discussão constituía apenas um dos ciclos daquela relação, e que não representava, necessariamente, o seu fim:

(...) 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 para me lembrar que eu, mesmo atrasada, sempre viria, incapaz de dispensar as recompensas da visita (...) (NASSAR, 1992, p. 83-84).

Esse ato discursivo, por sua vez, servirá como filtro às escolhas significativas que o leitor realizará durante sua interação com o texto, instrumentalizando o material linguístico que tem a sua disposição a fim de construir, manter e/ou alterar sua realidade com base no material lido.

No primeiro capítulo, Ele mostra, a partir dos seus comentários durante a narração, qual sua visão com relação à visita dEla e à postura que deve ter para supostamente agradá-la: “(...) sabendo que seus olhos não desgrudavam da minha boca, e sabendo que por baixo do seu silêncio ela se contorcia de impaciência, e sabendo acima de tudo que mais eu lhe apetecia quanto mais indiferente eu lhe parecesse (...)” (NASSAR, 1992, p. 10).

Já no capítulo final, narrado pela mulher, tem-se a descrição da sua chegada à casa dEle. Na revelação dos seus sentimentos, o leitor conhece o que a locutora pensa sobre aquele homem que a espancara, mas que sabia exatamente como comovê-la: “(...) ele dormia, não era a primeira vez que ele fingia esse sono de menino, e nem seria a primeira vez que me prestaria aos seus caprichos, pois fui tomada de repente por uma virulenta vertigem de ternura, tão súbita e insuspeitada, (...)” (NASSAR, 1992, p. 85).

Desta forma, o narrador de *Um Copo de Cólera* se mostra por meio de seu discurso, como um sujeito que não consegue situar-se no mundo e tão pouco aceitar-se, fato que é trazido à tona durante a discussão do casal:

(...) 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’ (que sabia a pilantra das minhas transas de trabalho?), sugerindo então que eu, na discussão, não devia ir além das minhas chinelas, se bem que eu não estivesse mais aí, quero dizer, já não me interessava ser acatado no pasto das ideias (...) (NASSAR, 1992, p. 45).

Por meio dos relatos e das impressões dos personagens principais, Ele e Ela, percebe-se um narrador, segundo a terminologia de Genette (SILVA, 1974, p. 27), homodiegético, pelo fato destes participarem da história da narrativa sob a forma de um eu que analisa os personagens, inclusive a si mesmo, à luz do modelo proppiano (modelo desenvolvido por Vladimir Propp, autor de *Morfologia do Conto Maravilhoso*), no qual a personagem se caracteriza pela esfera de ação.

É interessante notar como Ele acredita, como agente do discurso que tem, em diversas situações, saber exatamente o que Ela pensa, sente ou gosta, reconhecendo os seus desejos por um simples suspiro seu:

(...) mas logo tornei a entrar no foco dos seus olhos, sua cabeça reclinada no encosto da almofada, a pele cor-de-rosa e apaziguada, um suspiro breve e denso como se dissesse “eu não tive o bastante, mas tive o suficiente” (que era o que ela me dizia sempre) (...) (NASSAR, 1992, p. 26).

Ele, um homem maduro, impregnado com uma ideologia machista, enxerga-se como um verdadeiro garanhão pelo fato de se relacionar com uma jovem jornalista a quem acredita ter ensinado tudo sobre vida, sexo, botânica:

(...) 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 de minha boca e o brilho que eu forjava nos meus olhos, onde eu fazia aflorar o que existia 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. 13-14).

Conceituando ideologia como sistemas de crenças e ideias compartilhadas por um grupo e que, muitas vezes, são inconscientes, há ideologia machista percebida nas palavras do personagem. Ele é apresentado em seu discurso por meio da utilização de estruturas linguísticas e ideias que revelam a crença da superioridade e dominação masculina sobre a mulher, cultivando, inicialmente, as ideias propagadas pelo senso comum que estabelece que

O homem é reacional por natureza. A mulher, em contraste, é emotiva, passional, sentimental. Enquanto o homem é movido pela lógica, a mulher usa como arma a retórica. Enquanto ele argumenta, ela apela. E, o que vem a se constituir na maior ameaça para o homem é ser a mulher dotada de poder de sedução (RAJAGOPALAN, 2009, p, 20).

Ao mesmo tempo em que Ele apresenta uma ideologia machista, nota-se, na obra, a descrição exata do cuidado e atenção que Ela tem para com Ele, demonstrando um sentimento maternal quando o banha; veste; sente ternura ao vê-lo dormindo, o desejo de se “abrir inteira e prematura pra receber de volta aquele enorme feto” (NASSAR, 1992, p. 85).

Podemos inferir a ideologia machista também na personagem feminina, que se torna submissa diante do homem, cuidando deste como se fosse um filho e submetendo-se a

suas vontades, mandos, concepções de mundo e noção de posição social ocupada por si. Pode-se notar esse fato analisando-se o seguinte excerto:

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

O narrador, tomado pela cólera provocada, inicialmente, pelas saúvas, busca diminuir a parceira, atribuindo-lhe características que, do seu ponto de vista, seriam depreciativas:

(...) a claridade do dia lhe devolvendo com rapidez a desenvoltura de femeazinha emancipada, o vestido duma simplicidade seleta, a bolsa a pendurada no ombro caindo até as ancas, um cigarro entre os dedos, e tagarelando tão democraticamente com gente do povo, que era por sinal uma das suas ornamentações prediletas (...) (NASSAR, 1992, p. 32).

Na passagem acima, percebemos, por meio do discurso do narrador – personagem, que ele coloca a mulher em situação de equivalência ao povo, sendo que a construção “tagarelando tão democraticamente com gente do povo” deixa subentendido um valor depreciativo dessa relação, enquanto implicitamente, ele se coloca em situação superior à do povo = mulher.

Essa observação pode ser confirmada no seguinte trecho da discussão do casal:

(...) o povo nunca chegará ao poder! não seria pois com ele que teria de me haver; ofendido e humilhado, povo é só, e será sempre, a massa dos governados; diz inclusive tolices, que você enaltece, sem se dar conta de que o povo fala e pensa, em geral, segundo a anuência de quem o domina (...) (NASSAR, 1992, p. 61).

O chacareiro, em sua narrativa, estabelece uma analogia entre as formigas e aquela mulher. Refere-se a Ela no diminutivo (“conversinha”, “bundinha”, “femeazinha”) e explicitamente compara-as - referindo-se à amante, diz: “não chegava sequer a nanica, era um inseto, era uma formiga” (NASSAR, 1992, p. 78); em ambas critica a atitude racional, planejada, ordenada. É em nome da razão e na defesa de uma nova ordem social que a mulher dirige suas críticas ao amante.

Ao empregar a racionalidade para diminuir o homem, essa mulher está se utilizando de uma arma (ou um atributo) que sempre foi considerada masculina. As formigas podem representar o subterrâneo movimento das minorias que, nos anos de 1960/70, já mostra organização e começa a ameaçar o sistema patriarcal, muitas vezes utilizando-se das mesmas armas que aquele se utilizou, entre elas a racionalidade: “é porque só eu é que sei o que sinto, puto com essas formigas tão ordeiras, puto com sua exemplar eficiência, puto com essa organização de merda” (NASSAR, 1992, p. 32).

Ferreira (2009) informa que para romper com o tradicional paradigma feminino,

A mulher (...) busca na contrapartida masculina qualidades internas, figurações abstratas, *inteligência, cultura, sensibilidade, integridade, caráter* (grifos da autora). Esse sujeito quebra estereótipos patriarcais ao somar à figura masculina sua expectativa de sensibilidade, conhecida pelo senso comum como partícipe feminino. Ao romper a rigidez valorativa do sistema falocêntrico, 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 valores do meio tempo. Da ruptura da rigidez tradicional emerge o sujeito mulher “feminilidade”, que, mesmo que tal categoria “feminilidade” não consiga dissolver o par masculino / feminino já que transita no masculino em sua agência, não deixa de iniciar um tipo de hibridação identitária (FERREIRA, 2009, p. 123-124).

Portanto, temos aí uma espécie de usurpação, que muito incomoda ao homem, em geral e, em especial, ao nosso narrador. Ele mesmo se sente tentado a sucumbir em uma discussão racional - “... eu poderia atrevido largar às soltas o raciocínio, espremendo até o bagaço o grão do seu sarcasmo, mas eu não falei nada” (NASSAR, 1992, p. 35), mas sabe que ali não iria vencê-la, e que é preciso trazer o embate para outro plano, para o plano daquilo que concerne ao desejo e ao corpo, terreno no qual a razão fria jamais poderia dominar: “... fui é pro terreno confinado dela, fui para uma área em que Ela se gabava como femeazinha livre, é ali que eu a pegaria, só ali é que lhe abriria um rombo [...], é ali que eu haveria de exasperar sua arrogante racionalidade” (NASSAR, 1992, p. 42-43). O que Ele talvez não soubesse é que, ao arrastar a companheira para o espaço do emocional, acabaria sendo arrastado junto, resgatando para si a profunda dor da perda afetiva.

Desde logo, o protagonista observa irritado a cumplicidade entre as duas mulheres (a amante e dona Mariana de conversa), uma cumplicidade e solidariedade como a que há entre as formigas, por oposição à sua atitude de isolamento. O chacareiro também se demonstra irritado com a desenvoltura de “femeazinha emancipada” da moça. Em outras palavras, é emancipada, mas continua fêmea, uma contradição em termos, já que fêmea é uma palavra que

conota ser submisso ao macho. A palavra fêmea ressalta a condição animal e biológica da mulher, condição esta justamente da qual as “emancipadas” tentam desembaraçar-se.

O adjetivo “emancipada” também faz referência à emancipação feminina, originada na década de 60, que lutava pela liberdade sexual e pela igualdade de direitos. Na década de 70, a mulher assume papéis sociais até de organização da sociedade, vida produtiva, direitos profissionais e intelectuais.

As mulheres falam; reivindicam; sentem prazer sexual e assustam aos homens “...além claro, do susto que te provoco como mulher que atua...’ (...) diz ela, acertadamente” (p. 67). Dina Maria Martins Ferreira acrescenta, a esse respeito, o conceito de “feminilidade”, segundo o qual

Uma teia identitária do feminino se forma – mulher executiva, mulher do lar, mulher política (...). E nessa rede, novamente, feminilidade e “feminilidade” se fazem pertinentes. A essa altura, poderíamos perguntar por que a manutenção dessa rede. Primeiro, porque a feminilidade atende a significações constitutivas de valorações patriarcais ainda existentes em nossa sociedade. Discordando ou não se o perfil da mulher feminilidade está em extinção devido à força de trabalho feminino, ainda este flanco da feminilidade faz parte do imaginário popular, haja vista a ainda proliferação midiática de uma imagem feminina idealizada: mulher princesinha, protegida dos percalços da vida, esposa, mãe, companheira no mundo masculino, bonita, elegante, jovem, senhora distinta, disponível às solicitações do grupo familiar. Segundo, porque a “feminilidade” daria sustentação à prática social da mulher política, da mulher executiva, da mulher trabalhadora: a mulher agente, diretora de seu caminho (FERREIRA, 2009, p. 13).

Dessa forma, o adjetivo “feminilidade” traduz uma hibridez identitária que absorve elementos que o senso comum atribui à mulher (dona de casa, mãe, disponível para as necessidades familiares) e ao homem (provedor financeiro, líder familiar).

Notamos então, a presença do macho onipotente *versus* fêmea emancipada, enlaçados numa relação amorosa de servidão voluntária, dominante *versus* dominado, impondo-se, um ao outro, uma relação de senhor – escravo.

A posição masculina, machista, de ser onipotente, dono da situação, pode ser também observada na passagem:

... nunca te passou pela cabeça que tudo o que você diz, e tudo que você vomita, é tudo coisa que você ouviu de orelhada, que nada do que você dizia você fazia, que você só trepava como donzela, que sem minha alavanca você não é porra nenhuma, que eu tenho outra vida e outro peso (NASSAR, 1992, p. 48).

Michael Foucault assinala, em *O cuidado de si*, uma forma específica de relação sexual para a espécie humana, o “face a face” preconizada por Artemidoro, filósofo do séc. II

d.C., que reconhece o ato sexual como uma relação de superioridade e inferioridade, em um jogo de dominação-submissão, uma vez que o corpo do homem fica estendido sobre o da mulher. Nota-se, a partir disso, que a superioridade masculina adveio do próprio ato sexual, vale dizer, do exercício do poder sobre o outro. A esse respeito, Teresa Lauretis nos diz que

com sua ênfase no sexual, a “diferença sexual” é antes de mais nada a diferença entre a mulher e o homem, o feminino e o masculino; e mesmo os conceitos mais abstratos de “diferenças sexuais” derivados não da biologia ou da socialização, mas da significação e de efeitos discursivos (e a ênfase aqui é menos no sexual e mais nas diferenças como “*différance*”) acabam sendo em última análise uma diferença (da mulher) em relação ao homem – ou seja, a própria diferença no homem (LAURETIS, 1994, p. 207).

A superioridade do homem consistia no seu “poder” de reprodução; em outros termos, cabia ao homem a perpetuação da espécie. No decorrer do tempo, o homem perdeu esse *status* de perpetuador da espécie, ao passo que a mulher deixou de ser tão “dependente” do sexo masculino, pelo menos (em alguns casos) em relação ao ato sexual procriativo. Em virtude de novas técnicas de fertilização, ela pode recorrer à tecnologia moderna para procriar.

Na obra de Raduan Nassar, a superioridade do personagem masculino manifesta-se em três aspectos: físico, intelectual e material. O narrador-personagem parece desviar a atenção do leitor de sua situação de incapacidade de satisfazer sexualmente a amante – “não tive o bastante, mas tive o suficiente” (NASSAR, 1992, p. 26), ressaltando as suas características físicas e intelectuais a fim de confirmar sua superioridade, como uma espécie de subterfúgio para iniciar uma nova relação sexual. Diz Ele: “... me lave a cabeça, eu tenho pressa disso” (NASSAR, 1992, p. 22), já envolvido no banho. Essa fala marca um exercício do papel masculino, uma experiência de domínio, enquanto Ela parece (apenas parece) desempenhar uma posição inferior, mas dentro, na verdade, de um jogo de opressão/prazer, do qual ambos desfrutam. Quando Ele a oprime, jogando está, talvez, fazendo o que Ela quer. Supõe-se que, quando se trata de sexo, não há “vencido” ou “vencedor”.

No capítulo “Na cama”, enquanto o chacareiro seria sexualmente “seguro” e “ousado”, (o que impressionaria a parceira), ela ficava atrapalhada, embaraçava-se na alça do vestido, era confusa ao descrever sua experiência do gozo (que ele teria proporcionado a ela). E se ela possuía uma inteligência “ágil e atuante”, isso só ocorreria debaixo dos estímulos dele:

(...) 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 (...) e com isso fui repassando sozinho na cabeça as coisas todas que fazíamos, de como ela vibrava com os trejeitos iniciais da minha boca (...)

em que eu, fechando minha mão na sua, arrumava-lhe os dedos, imprimindo-lhes coragem, conduzindo-os sob um comando aos cabelos do meu peito, até que eles, a exemplo dos meus próprios dedos debaixo do lenço, desenvolvessem por si sós uma primorosa atividade clandestina (...) e ia pensando sempre nas minhas mãos de dorso largo, que eram muito usadas em toda essa geometria passional, tão bem elaborada por mim e que a levava invariavelmente a dizer em franca perdição “magnífico, magnífico, você é especial”, e eu daí entrei pensando nos momentos de renovação (...) em que ela tentava me descrever sua confusa experiência do gozo, falando sempre da minha segurança e ousadia na condução do ritual, mal escondendo espanto pelo fato de eu arrolar insistentemente o nome de Deus às minhas obscenidades, me falando sobretudo do quanto eu lhe ensinei (...) e era então que eu falava da inteligência dela, que sempre exaltei como a sua melhor qualidade na cama, uma inteligência ágil e atuante (ainda que só debaixo dos meus estímulos) (...) (NASSAR, 1992, p. 15-16).

Na cena final da narrativa, no dia seguinte à discussão, Ela retornou até a casa dEle e o encontrou no quarto dormindo um “sono de menino” e, subitamente, tomada por um ímpeto de ternura, aprontou-se para se “... abrir inteira e prematura pra receber de volta aquele enorme feto” (NASSAR, 1992, p. 85), pois não seria a primeira vez que Ela atenderia aos seus caprichos. Para Beauvoir (1980 apud ZOLIN, 2003), o ato sexual obriga a mulher a cumprir o seu papel de objeto passivo, que concorre para a perda de sua subjetividade. Millet (1970 apud ZOLIN, 2003) acredita que, assim como Sartre e Beauvoir, a mulher aceita a opressão que lhe é imputada, uma vez que toda manifestação de poder exige o consentimento do oprimido.

A protagonista de Nassar aponta para a polaridade funcional existente no mundo feminino: a mulher que comanda e a mulher que é comandada e, em cada uma das situações, estruturas linguísticas diversas exprimem valores sociais e que o uso da língua é condicionado por fatores sociais. Assim:

Pelo parâmetro patriarcal, os pares categóricos poder / submissão, comando / aceitação, razão / emoção, identificadores das linguagens masculina e feminina, respectivamente, não seriam mais privativos do biologismo – sexismo e linguagem – mas indicariam outro pressuposto de caráter sociocultural – função / circularidades sociais e linguagem (FERREIRA, 2009, p. 16).

Em *Um copo de cólera*, a fala da personagem marca um exercício do papel feminino, visto que Ela se posiciona como uma jornalista politicamente atuante: “... além, claro do susto que te provoco como mulher que atua” (NASSAR, 1992, p. 63-64). Além disso, as atitudes dela apontam, possivelmente, uma cobrança de sexo mais intenso, o que a coloca como uma mulher atual, reivindicadora de seus “direitos” femininos. De fato, ela repreende o parceiro por “... não atuar na cama com igual temperatura [com a mesma ardência que emprega no extermínio das formigas]” (NASSAR, 1992, p. 34-35).

Em certos momentos da narrativa, a mulher consegue superar o protagonista na argumentação verbal, respondendo com sagacidade durante toda a discussão; em outros, Ela contraria alguns pontos da narrativa, sujeitando-se ao sexo masculino, como, por exemplo, na cena inicial do romance em que o narrador-personagem chega a sua chácara, e Ela já está “ansiosa”, à sua espera: “E quando cheguei à tarde na minha casa lá no 27, ela já me aguardava andando pelo gramado, veio me abrir o portão pra que eu entrasse com o carro, e logo que saí da garagem subimos juntos a escada pro terraço [...]” (NASSAR, 1992, p. 09).

Nesse sentido, o protagonista assume o papel de “macho superior”, revelando uma situação milenar, uma vez que é ela quem vai até a casa dEle. Na cena final do texto, depois da discussão, Ela retorna até a casa dele; afinal, os dois acabavam sempre resolvendo as suas diferenças na cama, pois já estava acostumada a atender aos seus caprichos, como se percebe na passagem “... e nem seria a primeira vez que me prestaria aos seus caprichos” (NASSAR, 1992, p. 85).

No texto de Raduan Nassar, o narrador-personagem, a princípio, nos faz considerá-lo culturalmente justo quando Ele cumprimenta a amante por sua inteligência, chamando-a de “jornalista exímia”, reconhecendo a capacidade dela, mas instintivamente machista: “... não que ela não fosse inteligente, sem dúvida que era, mas não o bastante, só o suficiente” (NASSAR, 1992, p. 35). Ao passo que a mulher não perde a oportunidade de lembrá-lo de que Ele não fez curso superior, e aproveita para tripudiar ao chamá-lo ironicamente de “mestre”, demonstrando que ela também tem seus preconceitos:

(...) ó! Honorável mestre!...” ela disse e foi um zás-trás (...) 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’ (que sabia a pilantra das minhas transas de trabalho?) (...) (NASSAR, 1992, p. 45).

Dessa forma, a mulher, nesse caso, é supostamente mais esclarecida do que o homem, uma vez que ela teve mais oportunidades de formação; Ele, por sua vez, parece não ter tido as mesmas oportunidades, embora tenha uma situação financeira estável.

O protagonista de Raduan Nassar está numa situação financeira privilegiada, contudo faz questão de também exercer o seu domínio sobre os empregados, o que desencadeia uma discussão na qual Ela o compara aos fascistas: “...eu não entendo como você se transforma, de repente você vira um fascista (...)” (NASSAR, 1992, p. 38), e Ele assim responde: “... não é você que vai me ensinar como se trata um empregado’, lembrando de enfiada que ninguém,

pisando, estava impedido de protestar contra quem pisava (...)” (NASSAR, 1992, p. 40). Instaura-se, a partir daí, uma discussão de ideais políticos, filosóficos e existenciais, revelando antigas diferenças afetivas até então ocultas, alcançando o mundo de conflitos psicológicos que irão expor as fraquezas de cada um deles.

Em *Um copo de cólera*, o relacionamento personificado pelos protagonistas perpassa diversos níveis da convivência íntima, indo da afeição e da proximidade, até a dominação e a coerção. Essa tênue linha que divide os extremos dessa relação que abrange desavenças pessoais e conflitos ideológicos aponta para a “insidiosa contaminação das relações individuais pelo discurso do poder” (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 69).

Comprova-se, então, que o texto de *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar, é constituído por discursos ideológicos que se manifestam por meio do comportamento e, principalmente, dos diálogos dos personagens principais. A denúncia da ideologia a partir do signo linguístico ocorre no momento do Esporro, onde os dois personagens sofrem uma alteração no relacionamento devido ao acesso colérico do personagem masculino, sendo que a mulher corresponde à provocação. Figura-se aí então, o contexto, tornando o leitor conhecedor de uma situação mais ampla, que atravessa o muro da linguagem dessa narrativa.

Partindo do pressuposto de que a literatura reflete as relações humanas e, conseqüentemente, as modificações sofridas por esse meio, no próximo capítulo, analisaremos as transformações ocorridas, ao longo dos tempos, nos perfis literários femininos e masculinos, bem como os aspectos sociais que motivaram essas mudanças.

3 REPRESENTAÇÃO SOCIAL DOS PAPÉIS FEMININOS E MASCULINOS NO 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 determinados 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, 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, mas, de acordo ainda com o crítico, não se pode afirmar que o texto traduz a realidade, pois

[...] a criação literária corresponde a certas necessidades de representação do mundo, às vezes como preâmbulo a uma praxis 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 Bloom (1995) classifica como um dos valores 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 (ARISTÓTELES, 1986), pressupõe a inter-relação com os demais elementos estruturais da obra, propiciando a articulação harmônica entre os mesmos.

Durante a leitura da obra, 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, dentre elas, destacaremos a modificação sofrida pelos perfis feminino e masculino 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*, acredita na diferença entre os sexos; 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 sexos 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, implica “um elemento de captura, uma manipulação subliminar que leva à infantilização física e emocional do homem” (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. 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 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.” (1994, p. 64). Essa busca pela completude entre homem e mulher 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 julgo 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, pois, do nascimento à juventude, vivia sob os cuidados do pai, para, em seguida, passar a viver sob as leis do esposo. Welzer-Lang (2001, p. 461) afirma que “os homens dominam coletiva e individualmente as mulheres. Esta dominação se exerce na esfera privada ou pública e atribui aos homens privilégios materiais, culturais e simbólicos”. Baditner (1986, p. 95) confirma esse pensamento quando diz 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 nasce de um poder do pai”.

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, pois a associação entre masculinidade e mente 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. 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:

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, pois 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 (2008) 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” (p. 125). A esse respeito, Edilene Ribeiro Batista esclarece que 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).

Beauvoir (2008) 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).

Na Idade Média, por exemplo, 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 Paz, 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” (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” (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, foi um passo em direção à igualdade dos gêneros (PAZ, 1994, p. 86).

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. 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 Perrot (1992), 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 apenas 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, 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.

As ideias sobre o amor romântico estavam claramente associadas 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 transforme-se 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 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, pois, para Culler (1999, p. 45), “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, de *Senhora*, 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” (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, 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 nos 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 que 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, em *Lucíola*, 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. Santos 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, 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 constringida 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 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.

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, pois, das mulheres, foi retirada a capacidade de falar, tendo em vista que, durante longo tempo, o acesso ao conhecimento, até mesmo nos níveis mais elementares, fora-lhes negado:

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).

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.

Dentro das áreas do conhecimento, especificamente no campo das letras, as mulheres escritoras conquistaram participação expressiva. A esse respeito, 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).

Uma autora 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).

Dentre suas personagens femininas, destaca-se 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. (SOUZA, 2012, p. 212).

Na narrativa de Rachel de Queiroz, 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: 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 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 acompanha as 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”. Nesse livro, a mulher é apresentada como a responsável por instaurar o pecado dentre 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).

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.

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. 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” (2006, p. 52). Ela era instruída, desde sempre, a se submeter ao homem no casamento. Seu marido, geralmente, não era conhecido, e a mulher deveria casar-se virgem: a Igreja “construiu belos conventos em terrenos cercados por muros altos. [...] Esses refúgios abrigavam muitas filhas de famílias de nobres e donos de terras” (GORDON, 2002, p. 28), no intuito de “preservar” a tão inestimável virgindade.

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 que nas narrativas épicas ele é apresentado como o “herói casto, fiel, dedicado, enfim, o escolhido para a peregrinação religiosa” (ABDALA JÚNIOR, 2007), originalmente,

o cavaleiro feudal está ligado à luta pela defesa da Europa Ocidental contra os mouros, eslavos, magiares e dinamarqueses que ameaçavam destruir a cristandade. [...] Não eram os perfeitos gentis-homens [...]. Eram animalescos na sua fúria guerreira” (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 casto e fiel à doutrina religiosa, como recompensa por sua obediência, obteria glória e vida eterna. 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.

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 (cf. 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. Dentre eles, destacaremos Aristarco, personagem de *O Ateneu*.

Em *O Ateneu*, romance de Raul Pompéia, 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 vêem 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 (POMPÉIA, 1981, p. 08).

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 (POMPÉIA, 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* (1889). 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 idéia 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, outro romance, *São Bernardo* (1936), de Graciliano Ramos, vai apresentar situação semelhante. 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 contra sua esposa sentimentos de vingança: “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.

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. Dentre 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 sua pesquisa feita a partir de revistas classificadas como “masculinas”, e mostra que, examinando meticulosamente cinquenta destas revistas, 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 *vitorioso* (itálico da autora), não interessa a que preço (NOGUEIRA, 1986, p. 61).

Essa ideia representa um modelo tido como ideal para uma determinada sociedade, inserida em determinado contexto histórico. Devido a 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).

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”, já que o próprio conceito de gênero constata a existência de diversas identidades para os sujeitos

sociais. 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.

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. Dentre esse, 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: pois apaixonar-se por outro jagunço colocaria sob suspeita suas convicções morais e sexuais. Durante seu relato, Riobaldo, de forma conflituosa, tenta confessar e, ao mesmo tempo, justificar seus sentimentos, pois “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).

Diadorim representa um tipo de personagem já utilizado, há muito, no texto literário: uma jovem que se traveste de homem para poder lutar, de modo igualitário, com os demais na guerra, justificando sempre sua ação com um motivo nobre. Nesse sentido, Walnice Nogueira Galvão revela que essa

personagem frequenta as civilizações, as culturas, 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, suspensa do acesso à maturidade, presa ao laço paterno, mutilada nos múltiplos papéis que a natureza e a sociedade lhe oferecem (GALVÃO, 1998, p. 11-12).

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 fazia 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 calcar 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 estremececi, de dentro, mas repeli esses alvoroços de doçura (ROSA, 1984, p. 30).

Assim, o texto literário 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.

3.3 Perfis feminino e masculino em *Um copo de cólera*

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, 2005, p. 09).

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 readaptações 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, pois 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.

Na segunda metade do século XX, a narrativa de Raduan Nassar 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.

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 associados ao sexo, é lá que o homem faz uso das artimanhas que conhece para, juntamente com a mulher, atuar em perfeita sintonia sexual. 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” (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.

Nassar, no entanto, desconstrói essa ordem ao não estabelecer de forma clara o vínculo entre o casal protagonista de sua narrativa: 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.

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.

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 cerca-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 (2000) nomeia de “indivíduos moderno-líquidos”.

A complexidade do ser, do existir, passa pelo processo de buscas identitárias e pela resignificação 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.

Compreendo que “o narrar (-se) é identificar (-se)” (Lopes, 1997, p. 124), a resignificação 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, 1989, 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 narrativa nassariana traz uma mulher que rompe, em diversos aspectos, com esse modelo tradicional: é uma mulher independente, atuante, com vida sexual ativa. Segundo esse aspecto, Navarro (1995), reconhece 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”:

(...) 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 saí da 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. 09-10).

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:

(...) 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).

Simultaneamente ao período de 1960/1970, em que as mulheres passaram a reivindicar direitos iguais aos dos masculinos, os homens passaram também a questionar sua própria identidade, conforme assinala Elisabeth Badinter, em seu livro *XY: sobre a identidade masculina* (1993). Como consequência desse processo, a autora classifica a década de 1980 como um período de dúvidas e angústias masculinas. 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 associado à ideia de virilidade.

De maneira indireta, a obrigação do “ser masculino” de afirmar sua virilidade seria, segundo Bourdieu (2005), 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 de vir, implica um dever-ser, uma virtus, que se impõe sob a forma do ‘é evidente por si mesma’, sem discussão” (p. 63).

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 a parte do mundo real, um mundo 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 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, dentre 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, unvida 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, p. 45, 1992).

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, 2004, p. 11).

A sociedade contemporânea, ainda apresenta diversos resquícios da cultura patriarcal; dentre esses resquícios, está a certeza de que a mulher, por pior que seja o relacionamento, nunca irá abandoná-lo. Duarte & 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 revelam 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 (2003) 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, 2003, 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) nos fala 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” (p. 63), o que poderia indicar o crescimento da necessidade de individualização.

O último capítulo da obra de Nassar é o único em que a mulher obtém o direito à voz, já que, até então, todas as suas falas eram apresentadas pela voz masculina. Esse momento de direito à voz vem representar a atuação feminina, concretizada por meio da verbalização, o que, de acordo com 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, fronteira, 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 próprios 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 *Um copo de cólera* e outras obras contemporâneas vêm apresentar são personagens atuando de maneira individualizada, cada um demonstrando ser o “dono de si” e de seu próprio destino. No entanto, ficam perceptíveis, no texto em análise, marcas originárias das relações heterossexistas. 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 individuais, sem preocuparem-se com rótulos ou modelos.

Buscando dar continuidade a esta pesquisa, no terceiro capítulo apresentaremos um breve referencial teórico sobre o qual se fundamentam os conceitos de controle e dominância, e buscaremos identificar o modo como essas práticas são representadas em *Um copo de cólera*.

4 CONTROLE E DOMINÂNCIA: QUEM PODE MAIS?

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 constitui-se 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 apropria-se 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 uma relação. Então, o conceito de lugar social relaciona-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 relaciona-se 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 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 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).

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?*, 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 guiariam 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, 1988, p. 186, *apud* JOUVE).

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.

4.1 A relevância dos espaços narrativos em *Um copo de cólera*

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.

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 ele 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 (1967) 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 refere-se 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.

4.1.1 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 narrador, “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 possui 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.

4.1.2 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 (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.

4.1.3 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.

4.1.4 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.

4.1.5 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,

animal de plena lealdade e subserviência ao dono – tão diferente dessa mulher que pretende desafiar a tradição hierárquica patriarcal.

4.1.6 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 comporta-se da mesma forma, dirigindo-se ao amante sempre num tom sarcástico e humilhante. De acordo com Barthes 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 co-proprietários; *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 insequente 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 intercurso 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.

4.1.7 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 fronteira”, 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, fronteira, 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 orgulhar-se, 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, delineia-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 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.

4.2 Sedução e exercício de poder: o corpo e a palavra como instrumento de usurpação do poder

O 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.

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)

O texto bíblico, por alcançar grande influência no meio social ocidental, constituiu-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 TIMÓTEO: 2, 9 – 15).

Portanto, o texto bíblico foi utilizado, 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 diminuíssem as mulheres fossem praticadas sem receber nenhuma forma de oposição.

Convém registrar ainda que, ainda sob um viés “cristão”, a Igreja pregava a ideia de que seria por meio da sexualidade que o demônio apropriava-se 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).

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 (1993) 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 Lenéias. 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, 1998). 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 mantenham-se 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 & 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, 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, deveria então, incriminar os vassalos 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 idéias
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, 1967, 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 e 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 sobrepor 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, p. 23, 2007).

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,

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.

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”.

No capítulo “Na cama”, as ações do protagonista além de sugerirem a teatralização de suas ações, 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 resolveu vangloriar-se, contar vantagens sobre si, típica do machista que deseja fazer uma imagem grandiosa de si. Como esclarece Sócrates Nolasco, “as estórias masculinas são narrativas por vezes fantasiosas que buscam reconhecimento, aceitação e afirmação de quem as conta” (1995, 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 de Ela 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 relação 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 de 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: impossível ordenar o mundo dos valores, ninguém arruma a casa do capeta; me recuso pois a pensar naquilo em que não mais acredito, seja o amor, a amizade, a família, a igreja, a humanidade; me lixo com tudo isso! me apavora ainda a existência, mas não tenho medo de ficar sozinho, foi conscientemente que escolhi o exílio, me bastando hoje o cinismo dos grandes indiferentes (...) (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” (Ibidem, p. 33-34), “me dizendo com bastante equilíbrio” (Ibidem, 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” (Ibidem, p.38), “comentou com a mesma gravidade” (Ibidem, 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” (Ibidem, p.45). Ela também demonstra seu domínio da arte oratória distorcendo o que diz seu parceiro, ou ainda quando se aproveita do embaraço dEle “para carregar ainda mais a barra” e parodiar seus argumentos em um “transcendente mimetismo” (Ibidem, 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” (Ibidem, 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” (Ibidem, 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 descontrola-se, 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” (Ibidem, p.38). Ele diz ser capaz de inventar sua própria lógica e de saber, “incisivo como ela, morder certo com os dentes das ideias” (Ibidem, p.42). Aliás, esse tipo de briga parece fazer parte das “costumeiras intrigas” do casal. O protagonista decide sair pela tangente escolhendo, dentre vários argumentos possíveis, um ponto preciso para atacar sua parceira, fala de modo brusco “disparei de supetão”, expelindo “o vitupério aos solavancos” (Ibidem, 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” (Ibidem, 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” (Ibidem, p.49). Logo em seguida, finge estar sereno, imprimindo a cada palavra uma “súbita calma (nervosa por dentro)” (Ibidem, 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” (Ibidem, 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” (Ibidem, 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” (Ibidem, 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 fiska” (Ibidem, 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” (Ibidem, p.57).

A seguir, Ele se vê em posição dominante na briga “eu de novo dei a volta por cima” (Ibidem, p.59), fato que atribui a sua estratégia: “eu disse vertendo minha bilis 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” (Ibidem, 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” (Ibidem, 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” (Ibidem, 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” (Ibidem, 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, Morais 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 desenvolve-se em ciclos, sem um fim propriamente dito, representado 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.

5 CONSIDERAÇÕES

Um copo de cólera é uma narrativa pós-moderna que tem, na manipulação da linguagem apresentada nos discursos dos protagonistas, sua maior expressividade. O Autor fez uso do monólogo interior para expor as incongruências dos 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 no texto.

Notamos que, ao longo da narrativa, os discursos de contestação não chegam a se sobrepor, muito menos a anular um ao outro: o discurso do protagonista choca-se com as ideologias da amante que, por sua vez, também aponta as inconsistências da fala do homem. Nesse sentido, notamos a presença de certo ceticismo na escritura de *Um copo de cólera*, já que a dúvida gerada pela sobreposição de discursos e pelo embate ideológico que ocorre entre os amantes é a principal impressão que marca o leitor ao final da obra. Nela, os questionamentos representam os pontos de partida e de chegada; os questionamentos giram em torno não apenas dos lugares de poder, mas também dos próprios discursos de resistência.

Outro elemento que permeia todo o desenrolar da obra é a paixão, associada, não apenas, à relação amorosa-sexual que envolve o casal mas, principalmente, na linguagem empregada pelos personagens para proferir suas suas perspectivas ideológicas e, em especial, procurar questionar o ponto de vista do outro.

Importante registrar que os questionamentos dos protagonistas não visam impor, ou estabelecer uma verdade absoluta; pelo contrário, a escritura do texto possibilita o debate sobre antigas verdades, possibilitando novas interpretações – e, conseqüentemente, novas remodelações – para paradigmas culturais cristalizados na ordem social estabelecida.

A obra de Raduan Nassar está dividida em sete capítulos intitulados de forma 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.

Toda essa construção aparentemente irregular que causa no leitor, inicialmente, a impressão de caos, na verdade, representa o mundo interior do protagonista, 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 do narrador. Esse personagem é uma representação do sujeito contemporâneo, diante de toda a complexidade da pós-modernidade, buscando (re)conhecer-se como indivíduo distante dos padrões “homogêneos” socialmente estabelecidos.

Após a leitura do texto, tem-se a impressão de que o texto 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 cercaviva, 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.

A obra 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.

REFERÊNCIAS

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. **Literaturas de língua portuguesa: marcos e marcas** – Portugal. São Paulo: Arte e Ciência, 2007.

ADORNO, Theodor W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: _____. **Notas de literatura I**. 2ª ed. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Editora Duas Cidades, 2012

ALENCAR, José de. **Senhora**. 34ª ed. 2ª imp. São Paulo: Editora Ática, 2000.

_____, José de. **Lucíola**. 12ª ed. São Paulo: Rideel, 1997.

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**. 6ª. Ed. Rio de Janeiro: Graal, 1969.

ANTONINI, Eliana Pibernat. Posfácio. In: BINS, Patrícia. **Pele nua do espelho**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

ARAÚJO, I. L. **Foucault e a crítica do sujeito**. Curitiba: Ed. da UFPR, 2001.

ARISTÓFANES. **Lisístrata**. As nuvens. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: EDIOURO, 1988.

ASSIS, Machado. **Dom Casmurro**. In: *Obra Completa*. Vol. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

BADINTER, Elisabeth. **Um é o outro** – relações entre homens e mulheres. Tradução de Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. **XY**: sobre a identidade masculina. Tradução Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec Editora, 2012.

BARTHES, Roland. **Aula**. 12ª ed. Trad. De Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. *Fragmentos de um discurso amoroso*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

BATISTA, Edilene Ribeiro. **Fragilidade e força**: personagens femininas em Charles Perrault e no mito da donzela guerreira. Brasília: Editora Published, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

_____. **Amor líquido:** sobre a fragilidade dos laços humanos. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo.** São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura.** Trad. de Myriam Ávila, Eliana Lima Reis, Gláucia Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BÍBLIA. Português. Tradução do Novo Mundo das Escrituras Sagradas. São Paulo: Sociedade Torre de Vigia de Bíblias e Tratados, 1986.

BLAND, Lucy. **The domain of sexual:** A response. Screen Education 39, 1981.

BLOOM, Harold. “Uma elegia para o cânone”. In: _____. **O cânone ocidental:** os livros e a escola do tempo. 3. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995, pp. 23 – 50.

BONNICI, Thomas. **Teoria e crítica literária feminista:** conceitos e tendências. Maringá: Eduem, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina.** 5ª ed. Trad. de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

_____. **L'économie des échanges linguistiques.** Paris: Larousse, 1977.

BRANCO, Lúcia Castello. **O que é erotismo.** 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BRUNER, J. **Acts of meaning.** Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990.

_____. **Making stories:** law, literature, life. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2002.

BUTLER, Judith. **Bodies that matter:** on the discursive limits of sex. New York: Routledge, 1993.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade.** Rio de Janeiro: Ed. Ouro sobre azul, 2006

CANTARELLA, Eva. **La Calamidade ambígua:** Condicion e imagen de la mujer em la antigüedad griega e Romana. Clássicas, 1996.

CASTELO, José. **Inventário das sombras.** Rio de Janeiro: Ed. Record, 1999.

CHALHUB, Samira. **Semiótica dos afetos.** São Paulo: Hacker, 1997.

COELHO, Nelly Novaes. **O ensino da literatura.** Quíron: São Paulo, 1974.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil.** 6ª ed. São Paulo: Global, 2001.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária**: uma introdução. Trad. de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

DUARTE, Albertina & MURARO, Rose Marie. **O que as mulheres não dizem aos homens**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

FERREIRA, Dina Maria Martins. **Discurso feminino e identidade social**. 2ª ed. São Paulo: Annablume Editora, 2009.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade do saber. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. **História da sexualidade III**: o cuidado de si. Trad. de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Revisão de José Augusto Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

_____. **As palavras e as coisas**. Trad. De Salma Tannus Muchail. 6ª ed. São Paulo: M. Fontes, 1992.

_____. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão (5ª ed.). Petrópolis: Vozes, 1987.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Leipzig e Viena: Franz Deuticke, 1900.

FRIEDMAN, Norman. Point of view in fiction: the development of a critical concept. In: STEVICK, Philip. **The theory of the novel**. New York: The Free Press, 1967.

FROMM, Erich. **A arte de amar**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **A donzela guerreira, um estudo de gênero**. São Paulo: SENAC, 1998.

_____. Rapsodo do sertão: da lexicogênese à mitopoese. In **Cadernos de literatura brasileira** – Guimarães Rosa, n 20-21. São Paulo: IMS Instituto Moreira Salles, 2006.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa. Ensaio de método**. Lisboa: Arcádia, 1979.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade**: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. São Paulo: UNESCO, 1993.

_____. **As consequências da modernidade**. Tradução: Raul Fiker. São Paulo: Editora Unesp, 1991.

GORDON, Richard. **A assustadora história do sexo**. Tradução de L. Alves e A. Rebello. 2. ed. São Paulo: Ediouro, 2002.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 9ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

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.

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. REIS, L., de F.; VIANA, L. H.; PORTO, M. B. (org.). **Mulher e literatura**. VII Seminário Mulher e Literatura, Niterói: UFF, v. 1, 1999.

KAPLAN, Cora. **Language and gender**. University of Sussex, 1977.

LAJOLO, Marisa. ZILBERMAN, Regina. **A formação da leitura no Brasil**. São Paulo, Ática, 1996.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa (Org.). **Tendências e Impasses – O feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LE GOFF, Jacques & TRUONG, Nicolas. **História do corpo na Idade Média**. Tradução de Marcos Flamínio Peres. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LEMAIRE, Ria. Repensando a história literária. In: HOLLANDA, Heloisa (Org.). **Tendências e Impasses – O feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LIMA, Thayse Leal. **O mundo desencantado: um estudo da obra de Raduan Nassar**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, 2006.

LOPES, Cícero Galeno. A emergência da linguagem sequestrada no Sul do Brasil. In: BERND, Zilá; UTÉZA, Francis. **Produção literária e identidades culturais: estudos de literatura comparada**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 1997.

LUBBOCK, P. **A técnica da ficção**. São Paulo: Cultrix/ Edusp, 1976.

MEDVIÉDEV, Pavel K. **O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica**. Trad. de Ekaterina Vólkova Américo & Sheila Camargo Grillo. São Paulo: Editora 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.

MEURER, José Luiz. Uma dimensão crítica do estudo de gêneros textuais. In: _____; MOTTA-ROTH, Désirée. (Org.). **Gêneros textuais**. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

MORAIS, Márcia Marques de. **A travessia dos fantasmas, literatura e psicanálise em Grande Sertão: Veredas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

NASSAR, Raduan. **Um copo de cólera**. 5ª 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: _____. (Org.) **Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina**. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1995.

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.

NOGUEIRA, Arnaldo, Jr. **Releituras** – resumos biográficos e bibliográficos. Em <http://releituras.com/rmassar_bio.asp> Acesso em: 10 de abril de 2016.

NOGUEIRA, Rose. Revistas masculinas ou de macho?. In: GRANDINO, Adilson; MELO, Cândido Pinto de & NORONHA, Decio et. all. **Macho, Masculino, Homem**: a sexualidade, o machismo e a crise de identidade do homem brasileiro. 6. ed. L & PM editores, 1986, pp. 61 – 63.

NOLASCO, Sócrates. **O mito da masculinidade**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

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 Aristófanés**. Coimbra: Faculdade de Letras, 1991.

ORTIZ, R. A procura de uma sociologia da prática. In R. Ortiz (Org.), **Pierre Bourdieu: Sociologia** (pp. 7-36). São Paulo: Ática, 1983.

PAGLIA, Camille. **Personas sexuais**: arte e decadência de Nefertiti a Emily Dickinson. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PATEMAN, Carole. **O contrato sexual**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

PAVEL, T. Univers de lafiction. Paris: Seul, 1988. In: JOUVE, Vincent. **Por que estudar literatura?**. Trad. de Marcos Bagno e Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2012.

PAZ, Octávio. **A dupla chama**: amor e erotismo. São Paulo: Siciliano, 1994.

PÊCHEUX, Michel & FUCHS, Catherine. **A propósito da análise automática do discurso**: atualização e perspectiva. Campinas: Ed. Unicamp, 1975.

PEREIRA, Rodrigo da Cunha. **Família e Cidadania**. Belo Horizonte: Ed. Del Rey/IBDFAM, 2001.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Da cólera ao silêncio**. Cadernos de literatura brasileira. Raduan Nassar. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, n. 2, p. 61 - 77, set. 1996.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da história**: operários, mulheres e prisioneiros. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

PINTO, Joana Plaza, (2013). **O percurso da performatividade**. Revista Cult, 185, 35-37.

PIRES, Vera Lúcia. **Crise do macho**: reflexo das relações de gênero?. Disponível em: <<http://www.docdatabase.net/more-quotcrise-do-machoquot-reflexo-das-rela199213esde-g202nero-847383.html>>. Acesso em 25 de junho de 2015.

- PLATÃO. **Coleção Os Pensadores**. 3ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1983.
- POMPÉIA, Raul. **O ateneu**: crônica de saudades. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- RAJAGOPALAN, Kanavillil. Prefácio 1ª Edição. In: FERREIRA, Dina Maria Martins. **Discurso feminino e identidade social**. 2ª ed. São Paulo: Annablume Editora, 2009.
- RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. 78ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2004.
- ROSA, Guimarães. **Grande sertão**: Veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- SAID, Edward. **Orientalismo**. 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. Porto Alegre, v. 16, n. 16, 1989.
- SANTOS, Salette Rosa Pezzi dos. **Dois mulheres de letras**: representações da condição feminina. Caxias do Sul: Educus, 2010.
- 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.
- SCHWANTES, Cíntia. **Dilemas da representação feminina**. OPSIS - Revista do NIESC, Vol. 6, 2006.
- SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil para a análise histórica**. Recife: SOS Corpo, 1996.
- SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. Tradução de Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2009.
- SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloisa (Org.). **Tendências e Impasses – O feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- SILVA, V. M. de A. E. **A estrutura do romance**. Coimbra: Livraria Almedina, 1974.
- SIDEKUM, Antônio (org.). Alteridade e Interculturalidade, In: _____. **Alteridade e multiculturalismo**. Ijuí: Ed. Unijuí, 2003, pp. 233 – 295.
- SIMONNET, Jacques. “Uma estética masculina: dor e relação na preocupação consigo mesmo”. In: NOLASCO, Sócrates (org.). **A desconstrução do masculino**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995, pp. 103 – 127.
- 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 (Orgs.): **Estudos socioculturais da mente** (pp. 218-238). Porto Alegre: Artmed, 1998.

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.

SOUZA, Keyle Sâmara Ferreira de. “Memorial de Maria Moura: símbolo de liberdade e transgressão feminina”. In: MENDES, Algemira de M.; ARAÚJO, Jurema da S. (Org.). **Diálogos de gênero e representações literárias**. Teresina: EDUFPI, 2012.

SPIVAK, Gayatri. Quem reivindica alteridade? In: HOLLANDA, Heloisa (Org.). **Tendências e Impasses – O feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

WELZER-LANG, Daniel. A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia. In: **Estudos Feministas**. Florianópolis, v. 2, ano 9, p. 460 – 482, jul / dez 2001.

XAVIER, Elódia. **Declínio do patriarcado: a família no imaginário feminino**. Rio de Janeiro. Record: Rosa dos Tempos, 1998.

_____. **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. **Literatura e gênero: a construção da identidade feminina**. Caxias do Sul, RS: Educs, 2006.

_____. “A doce canção de Caetana: entre o simulacro e a sexualidade”. In: _____; SANTOS, S. R. P. dos. (Org.). **Mulher e literatura: história, gênero e sexualidade**. Caxias do Sul: Educs, 2010.

_____. & SANTOS, R. H. S. dos. Pele nua no espelho: a procura inquietante por uma identidade. In: _____; SANTOS, S. R. P. dos. (Org.). **Mulher e literatura: história, gênero e sexualidade**. Caxias do Sul: Educs, 2010.

SCOTT, Joan. Gender: a useful category of historical analysis. In: **The american historical review**. Vol 91 nº 5, dez. 1986.

WITTIG, Monique. **The straight mind**. Feminist Issues 1, 1980.(p. 106-107).

ZOLIN, L. O. **Desconstruindo a opressão: a imagem feminina em A república dos sonhos**, de Nélide Piñon. Maringá: Eduem, 2003.

_____. Crítica feminista. In: BONNICI, T. (org.) e ZOLIN, L. O. **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 21ª ed. Maringá: Eduem, 2003.

Fazer, fazer, fazer - Entrevista com Raduan Nassar. Disponível em: <http://www.blogdoims.com.br/ims/entrevista-com-raduan-nassar-2>. Acesso em 10 de abril de 2016.

ANEXO– FAZER, FAZER, FAZER - ENTREVISTA COM RADUANNASSAR

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 desenvolta, 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 obscuro).

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-*pra-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 propor 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 conspirar uma obra é alguém prostrar-se de joelhos diante dela. Um casinho como aquele ganhou a dimensão de grande heresia. É tudo muito obscuro.

CADERNOS: Obscuro de que modo?

RADUAN: Obscuro é toda mitificação. Obscuro é dar um tamanho às chamadas grandes individualidades que reduz o homem comum a um inseto. Obscuro é não fazer uma reflexão pra valer sobre o conceito de mérito, dividindo tão mal o respeito humano. Obscuro é prostrar-se de joelhos diante de mitos que são usados até mesmo como instrumento de dominação. Obscuro 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 roman* nos 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 Gommès*, 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 desencontradas 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, fisingava 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 cultuar 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 CHAUI: 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 irrecuperável. 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 pro-punha 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 entremeadado 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

