



Revista Eletrônica

Fundação Educacional São José

ISSN:2178-3098

10^a Edição

Av. Presidente Getúlio Vargas nº. 547
Santos Dumont – MG - CEP.: 36.240-000

Telefax (0XX32)3251-3817

CNPJ: 00.684.397/0001-88

RESPONSÁVEL PELA EDIÇÃO DA REVISTA PROF. Ms. ELIANI DE LIMA VILLAS GOMES

O discurso da paixão colérica teatralizado em Um copo de cólera, de Raduan Nassar

Claudiane de Lucca Marcílio¹
Cláudia Campolina Tartágia²

RESUMO

Este artigo aborda a novela **Um copo de cólera**, de Raduan Nassar, narrativa da vida de um casal cujo relacionamento é aparentemente, harmônico; mas que em determinado instante um acontecimento trivial deflagra um intenso ataque verbal entre eles, ocasionando o rompimento da relação e, conseqüentemente, a separação. A convivência entre eles é permeada de um jogo silencioso e de sedução ocorrido desde o início dos capítulos da narrativa sendo que no ápice do capítulo “O esporro” é que se evidencia o embate verbal e findando, após a discussão, uma ação de agressão física. Neste contexto é necessário cotejar como objeto de análise deste artigo a discursivização da paixão entrelaçada na cólera utilizada pelos personagens inominados (Ele e Ela) através de seus olhares, atitudes silenciosas, emprego no poder das palavras e da manifestação do corpo físico que utilizam através de seus papéis dissimulados e o caráter de fingimento que um agia com o outro como se fossem atores encenando num palco ao longo da trama. A narratividade desta história amorosa tecida por Raduan se confronta na rusga dos amantes com uma linguagem carregada desde termos eruditos até palavreados coloquiais e chulos, descrevendo a tessitura da metáfora do formigueiro num jogo de encenações. É com esse corpus literário que será abordada a temática da paixão e da cólera sob o viés da razão através das cenas dramatizadas e articuladas num jogo amoroso de aparências, de contradições e de trapaça entre as personagens principais.

Palavras Chaves: Relacionamento. Discursivização. Paixão. Cólera. Palco.

¹ Mestranda de Letras-área de concentração em Literatura Brasileira pelo CES/JF. Especialização em Literatura Brasileira pela PUC/Minas. Formação em Pedagogia no CES/JF, com Pós-Graduação em Psicopedagogia. Professora do Ensino Fundamental (Educação Infantil até o 4º Ano) na PJF. Artigo proveniente do curso de Mestrado do CES- Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora. Rua Dr. Constantino Paleta, 83/301, centro. CEP: 36015-450 Juiz de Fora. Tel.. 32132384.

² Mestre em Letras - área de concentração em Literatura Brasileira pelo CES/JF. Especialização em Educação para a Ciência pela UFJF. Licenciada em Psicologia pelo CES/JF e Ciências Biológicas pela UFJF. Professora de Ciências e Biologia da rede Pública Municipal de Juiz de Fora/MG. Rua Benjamin Constant, 815/808, Santa Helena. CEP: 35015-410 Juiz de Fora. Tel. (32) 32125731; (32) 99581765. E-mail: campolina.claudia@yahoo.com.br

ABSTRACT

The present article addresses the novel *Um copo de cólera*, by Raduan Nassar, a narrative of life of a couple whose relationship is apparently harmonious, until a trivial event triggers an intense verbal attack between them, resulting in the end of the relation and, consequently, in divorce. Their relationship is permeated by a silent seduction game that happens since the first chapters of the narrative, until the climax of the chapter “*O esporro*”, when the verbal clash happens, ending in physical aggression. In this context, it is necessary to collate as the object of analysis of this article the passion discursivization interlaced with the cholera used by the unnamed characters (He and She), through their gazes, silent attitudes, use of the power of the words and the manifestation of the physical body through their disguised roles and the pretending manner that they used with each other throughout the novel, as actors playing on a stage. The narrativity of this love story created by Raduan confronts itself in the lovers’ conflict, with a language that goes from erudite to colloquial and vulgar terms, describing the contexture of the anthill’s metaphor in a staging game. The passion and cholera themes will be addressed using this literary body, under the reason bias, through scenes dramatized and articulated in a love game of appearances, contradictions and cheats between the main characters.

Keywords: Relationship. Discursivization. Passion. Cholera. Stage.

1-Introdução:

1.1- Contextualização de Raduan Nassar na textualidade de *Um copo de cólera*

Raduan Nassar nasceu em Pindorama cidade do interior de São Paulo, filho de João Nassar e Chafika Cassis. Seus pais casaram-se no sul do Líbano e em 1929 imigraram para o Brasil, de forma que Raduan passou toda a sua infância em Pindorama. Quando adolescente, mudou-se com a família para São Paulo, vindo a cursar Direito, Filosofia e Letras na USP. Exercendo várias atividades, desistindo de alguns cursos proposto por ele por uns tempos, começa seu interesse pela literatura, carregando em seu bojo colossais inspirações literárias e artísticas quanto às obras que escreve.

O escritor faz, em 1968, as primeiras anotações para o futuro romance **Lavoura arcaica**. Dois anos depois escreve a primeira versão da novela **Um copo de cólera** e os contos **O ventre seco** e **Hoje de madrugada**.

Ambas as obras **Lavoura arcaica** e **Um copo de cólera** foram escritos durante o período militar e apresentam como temática a violência e a constituição de valores.

Em setembro de 1996, a revista paulista **Cadernos de Literatura Brasileira** consagra a Nassar o seu segundo número; justificando, dessa forma, sua escolha e já sugerindo a ele a vocação para torná-lo um clássico:

[...] **Lavoura arcaica e Um copo de cólera** foram mais do que suficientes para situar Raduan entre os escritores de maior envergadura surgidos no país depois de Guimarães Rosa e Clarice Lispector. Pela extraordinária qualidade de sua linguagem, os dois livros representam, sem exagero, verdadeiros momentos de epifania da literatura brasileira. Apesar disso, porém, Raduan permaneceu conhecido e cultuado apenas por um restrito círculo de leitores [...]. (A volta do filho pródigo, 1996, p. 5).

Mais recentemente, o escritor paulista teve a sua novela, **Um copo de cólera**, adaptado para o cinema em 1995, dirigido por Aluizio Abranches e produzido por Flávio R. Tambellini, de forma que Abranches faz uma adaptação da obra-prima nassariana para um filme brasileiro de inestimável valor. Atualmente, Raduan Nassar desistiu da carreira literária para ser fazendeiro e criar galinhas.

A obra literária **Um copo de cólera** escrita no ano de 1978, em quinze dias, composta por oitenta e cinco páginas é um exemplo de novela na literatura brasileira escrita pelo autor paulistano Raduan Nassar. Esta obra tem grande representatividade no cenário brasileiro, com traços essenciais da literatura moderna e contemporânea. Quanto à produção do livro nos dias citados acima, os **Cadernos de Literatura Brasileira** nos concedeu uma revelação de Nassar sobre a novela ter sido escrita em 1970, em poucos dias e retrabalhada durante seis meses, em 1976 como é descrito abaixo revelado pelo escritor:

Disse que escrevi a narrativa em quinze dias, mas esses quinze dias formam 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 [...]. (A Conversa, 1996, p.29).

Segundo Passos (1995, p. 6 apud RODRIGUES, 2006, p. 167), a obra **Um copo de cólera** é um exemplo de que a circularidade é uma das obsessões do autor de forma que a imagem de recolhimento ao útero materno (relacionado ao retorno e movimento circular) é significativamente presente no enredo da novela. Passos (ibidem) reitera essa característica em toda a obra de Raduan Nassar e faz o seguinte comentário: “Raduan parece ter uma obsessão pela origem que se manifesta, em seus textos, pela recorrência de imagens que remetem ao

útero, ao retorno e aos círculos”.

A obra de Raduan Nassar está constituída por sete capítulos apresentados na seguinte sequência: A Chegada, Na Cama, O Levantar, O Banho, O Café Da Manhã, O Esporro, A Chegada. Essa disposição delimita uma estrutura de linearidade cíclica, de forma que o primeiro e o último capítulo dos sete capítulos da novela estão intrincados nominalmente, porém com narradores diferentes. Do começo até o sexto capítulo o texto narratório é realizado pelo chacareiro que é o narrador protagonista – “ele” (NASSAR, 2009, p. 83) e em primeira pessoa e o último ocorre uma inversão da narrativa feita pela jornalista – “ela” (NASSAR, 2009, p. 9), também em primeira pessoa.

De acordo com a leitura da obra nassariana, podemos constatar que a narrativa pode ser dividida em dois momentos: os cinco primeiros capítulos são curtos e referem-se a uma convivência tranquila entre dois personagens (são nomeados por ele e ela e/ou outros epítetos) fatídica de uma ritualização cotidiana no jogo sensual/amoroso, porém percebem-se poucos diálogos entre as personagens sendo a indiferença e o silêncio uma prevalência durante esses capítulos no contato entre eles. Os primeiros cinco capítulos têm, em média, duas páginas cada um. O sexto é o maior e o mais tenso de todos. O sétimo sendo o último capítulo (“A Chegada”), cuja protagonista é a jornalista, contabiliza uma página e meia. Totalizando são oitenta e cinco páginas estreitas em “garamond” e muito espaço entre os capítulos.

Por outro lado, o penúltimo capítulo é o mais longo e o que possui a maior parte dos diálogos ferrenhos dos capítulos (“O Esporro”), contendo 50 páginas de uma obra padrão e letra graúda é apontado pela ocorrência de um incidente banal causado pelo estrago da cerca viva por um exército de formigas vindo a desencadear no narrador protagonista o acometimento de borbotões verbais de forma que sua fúria se dirige primeiramente à caseira e depois seu humor transtornado é transferido para a amante, quando a retórica entre o casal adquire proporções ofensivas, agressivas com a finalização de uma violência física. O fragmento abaixo, segundo Teixeira (2002, p. 50), aponta o fundamento desse discurso retórico que tem origem objetiva, mas traduz questões subjetivas:

[...] o evento que desencadeia a contenda verbal é um incidente trivial, mas a disputa adquire contornos extremos no plano da linguagem e todos os estereótipos dos papéis masculino e feminino, além dos lugares-comuns dos “grandes discursos” retóricos, políticos e existenciais, são denunciados e reduzidos mesmo à disputa entre os sexos [...] (TEIXEIRA, 2002, p. 50).

O texto narrativo da escritura da novela **Um copo de cólera**, evidencia uma estrutura não-linear, de forma que a ação dos personagens personifica uma escritura em ritmo contínuo com o uso de vírgulas, parênteses, aspas, evidenciando um “discurso hemorrágico” (NASSAR, 2009, p. 64). As palavras fluem com rapidez compondo frases e essas frases correm formando um capítulo. Nesse jorro verbal do discurso narrado não há pontos rompendo a narrativa, existe apenas vírgulas que trazem um ritmo das palavras lavradas, que desencadeiam num ponto final. De acordo com Tânia Pellegrini (1999, p. 108 apud CUNHA, 2006, p. 26) a novela nassariana escrita de um fôlego só, cuja inspiração está na revelação do próprio texto, porém não considera uma verborragia e sim que “as palavras irrompem, ferinas, em cáustica enxurrada, respingando fel, instaurando o caos na clara ordem das coisas banais”.

Partindo dessa narrativa textual de não-linearidade, conjectura-se que o emprego das palavras no discurso e sua fluidez apresentam uma intensa significação, permitindo revelar que o encadeamento dessa narrativa não obedece, temporalmente, a uma evolução linear.

Para sintetizar o enredo da novela, podemos resumi-la da seguinte forma: o chacareiro chega de carro em sua casa, onde sua amante já o espera impacientemente e fumando. Ambos não trocam palavras, apenas sobem para o terraço, ele vai até a cozinha e depois retorna para onde estava antes, e vão para o quarto onde tem relação de amor, dormem, acordam, e depois, encaminham para o terraço para tomar café e em seguida tem-se o irrompimento da cólera no personagem (Ele) em que emerge o discurso da cólera e da paixão entre o casal.

O motivo da fúria masculina está relacionado com uma visão de um buraco das formigas-saúvas na construção do ligustro de sua cerca-viva. Nesse momento, ele fica desnortado, e sua ira é deslocada das formigas para o caseiro (Antonio), atinge a caseira e transferindo para a parceira que o invoca com princípios humanitários tirando-lhe a razão como diz a ele: “não é pra tanto mocinho que usa a razão” (NASSAR, 2009, p. 33). Esta frase o irrita profundamente despertando-lhe rancores adormecidos e latentes de todos os teores: políticos, sociais, culturais, econômicos e existenciais. Durante a maior parte do enredo da novela o embate verbal entre eles é feito de xingamentos vulgares, comparações sofisticadas de modo a trocarem ofensas éticas, morais e sentimentais. No final da celeuma entre o casal, ele a trapaceia e a estapeia. Diante dessa cena agressiva, ela parte e ele se deixa cair no pátio, com um choro convulsivo de menino abandonado. Os dois caseiros assistindo a encenação levantam-no através de seus braços e o conduzem para o quarto. Mas ela retorna à casa dele, lê o bilhete dirigido a ela sobre a mesa por ele: “estou no quarto” (NASSAR, 2009, p. 83) e

ela adentra o quarto com uma enorme carga de ternura em acolhê-lo, pois não era a primeira vez que ele fingia que dormia encolhido como um “enorme feto” NASSAR, 2009, p. 84).

A novela se fecha com a prioridade da razão sobre a animalidade e machismo dele. O capítulo final demonstra a supremacia do agredido (Ela) sobre o agressor (Ele). Dessa forma, Gomes (1988, p.45) comenta uma conclusão brilhante sobre a escritura nassariana desse jogo entre a paixão colérica permeada pela razão que nem sempre controla as emoções. Abaixo, ele faz a citação abordando indícios de renovação e continuidade de uma relação sujeita a discórdias, diferenças de opiniões, mas busca de união face ao desamparo, a solidão e o abandono.

[...] Ela, subitamente magnânima, toma-se de sentimentos maternos por ele, que, por seu lado, numa espécie de regressão emocional, enrodilha-se em posição de feto. Força e resistência da mãe face à fragilidade do nascituro. A brutalidade do macho revela-se, afinal, puro desamparo mas também possibilidade de renascimento. (GOMES, 1988, p. 45).

2- Desenvolvimento

2.1- Estruturas cênicas da escritura nassariana de *Um copo de cólera*

A partir da escritura de **Um copo de cólera**, utilizamos de um estudo de Samira Chalhub (1997, p. 75) sobre **Um copo de cólera** em que ela formula uma divisão cênica subjetiva conforme o fluxo temático do texto. Ela preconiza nesse contexto as seguintes cenas: amoroso-erótica, ideológica, colérica e retórica (esta última repartida em ritmo, linguagem coloquial, metáfora e ironia). A partir do fato inusitado entre dois personagens que convivem num relacionamento diário, no processo de decomposição do discurso perpassa a seguinte significação sintática da narrativa: a cena retórica compreende todo o discurso da obra literária; a cena amoroso-erótica abrange três capítulos intitulados “Na cama”, “O Levantar” e “O Banho”; e “O Esporro” incorporando as cenas ideológica e colérica. Portanto, trabalharemos o artigo sob o viés da palavra “cenas” de forma que à medida que formos lendo os capítulos, eles vão se interagindo com a proposição criada pela professora.

Quanto à cena amorosa-erótica composta nos capítulos Na Cama, O Levantar, O Banho os títulos demonstram referências de lugar, de atos que demonstram a relação entre as

personagens num jogo atrativo-sedutivo de corpos que envolvem a erotização e a amorosidade aliado à frieza e à seqüidão presenciadas pelos poucos diálogos permutados e tácitas ações não correspondidas. Percebiam-se apenas olhares... e indiferença nas palavras emudecidas.

A cena principal apresentada “Na Cama” esboça um cenário de disfarce e estranheza entre o casal de forma a antecipar o clima prazeroso a que fatalmente seriam incitados e excitados à união prazerosa dos corpos, como aponta o fragmento a seguir:

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 [...] e me pus em seguida, com propósito certo, a andar pelo assoalho, simulando motivos pequenos pra minha andança no quarto [...] (NASSAR, 2009, p. 12-13).

Logo a seguir, “O Levantar” é um indício de um novo dia que começa, de forma que o narrador aparenta certo incômodo e desconforto frente à presença da parceira. É interessante destacar nesse jogo conjugal, que ele que afirma saber tudo sobre plantas e o pouco que ela sabia fora ensinado por ele, reforçando, assim, uma dualidade de embate de forma que cada um assume o seu papel: ele, representando a árvore que busca luz para trilhar suas ramificações; ela, a trepadeira, busca nele apoio e proteção para enrolar-se aderindo a ele, principalmente quando o chama de “meu mui grave *cypressus erectus* (NASSAR, 2009, p. 19). Essa expressão tem a conotação de um nome científico de um cipreste da família das coníferas e que apresenta uma madeira forte e durável, segundo a significação dada por ela do adjetivo ereto por referenciar a virilidade do seu parceiro.

No capítulo “O Banho”, há um jogo simbiótico entre o casal, em que ele se entrega totalmente aos “cuidados e zelos” dela num resgate psicanalítico segundo Freud, em que o carinho maternal busca no passado conforto nas carências que sente no dia-a-dia. Sua parceira nesse momento, atua como amante e como uma mãe que pudesse suprir uma falta diante de sua incompletude da fusão dual da relação entre mãe e filho. Para ilustrar esse fragmento submetido à linguagem simbólica e não biológica a respeito dessa relação de dualidade fusional, apontamos a citação feita por Nassar (2009, p. 23-24), baseado nos fundamentos psicanalíticos freudianos:

[...] e eram mãos minuciosas que me entravam com os dedos pelas orelhas, me cumulando de afagos, me fazendo cócegas, me fazendo rir baixinho sob a toalha, e era extremamente bom que se ocupando do meu corpo [...] eu só sei que me entregava inteiramente em suas mãos pra que fosse completo o uso que ela fizesse do meu corpo. (NASSAR, 2009, p, 23-24).

Quanto à cena “O café da manhã” (ou o desjejum) solicitado por ele de forma ordenada à caseira, observava que os olhos dela não se desgrudavam dos dele e, de acordo com a abstenção da palavra, o narrador ficava imaginando o que ela diria através do olhar, pois declarava sempre que “... não tive o bastante, mas o suficiente” (NASSAR, 2009, p. 26). “Eu taciturno em meu canto, sem dizer nada me curvei sobre o tampo da mesa de sucupira” (NASSAR, 2009, p. 26). Mais uma vez, surge a descrição de uma árvore nobre cuja madeira é de lei e tem sua relação também com a virilidade dele.

Neste capítulo surgem dois personagens secundários: dona Mariana (caseira) e o cachorro Bingo. O início do capítulo “O Esporro” é de crucial importância, pois através da descrição do narrador protagonista complementado por um fragmento narrativo da caseira (“o calor de ontem foi só um aperitivo”) marca o prenúncio de dona Mariana pelo presságio do clima que antecede o entrevero entre o casal resultado do estrago das formigas em sua cercaviva. A citação abaixo esclarece essa narrativa abordada pelo protagonista narrador segundo NASSAR (2009 p. 29-30):

O sol já estava querendo fazer coisas em cima da cerração, e isso era fácil de ver, era só olhar pra carne porosa e fria da massa que cobria a granja e notar que um brilho pulverizado estava tentando entrar nela, e eu me lembrei que a dona Mariana, de olhos baixos mas contente com seu jeito de falar, tinha dito minutos antes que “o calor de ontem foi só um aperitivo” [...]. (NASSAR, 2009, p. 29-30).

O calor (citado pela caseira) alude a uma associação do surto colérico feito pelo narrador que implode e explode com palavreados torrenciais com conotação sexual pejorativa tais como: “piranha”, “bicha”, “puta” (NASSAR, 2009, p. 68-69) entrando em contraposição ao silêncio e atitudes secas e dissimuladas até então contidos por ele.

Ao referenciar a cena ideológica proposta e retratada no capítulo “O Esporro”, percebe-se na maior parte da contextualização da trama os diálogos travados pelos personagens (Ele e Ela) estão imbricados, nas entrelinhas, aos anos de repressão do modelo militar, ditatorial, ao teor político, social e econômico que movia a situação panorâmica dos anos 70 que o Brasil vivia historicamente.

Segundo Sedlmayer (1997, p. 36) o contexto ficcional de **Um copo de cólera** diverge

radicalmente do contexto histórico da década de 70. Esta obra novelesca, segundo ela, “falamos de um casal de amantes que se encontram, se amam, brigam e se separam, tendo como base sustentadora da narrativa exclusivamente o trabalho com a linguagem”. (SEDLMAYER, 1997, p. 36). Complementando a citação acima, Vieira (2007, p. 72) alude que “vemos grande possibilidade de se ler **Um copo de cólera** como uma novela (literária) que teatraliza sentimentos humanos pela linguagem pregada a esses seres”. Finalizando com a frase de Sedlmayer (1997, p. 37) com referência a linguagem, acrescenta justamente o exercício com a linguagem, predispondo o caráter mimético da literatura, como demonstra o trecho abaixo:

[...] “Todo caminho dá na linguagem, pode-se ler. Tanto em São Bernardo como em um **Copo de cólera**, o processo escritural desemboca no empreendimento com a palavra, na descoberta de que só através dela é possível ser levado até o outro e só por ela a história pode ser revisitada” [...] (SEDLMAYER, 1997, p. 38).

Ela ressalta ainda que, no embate verbal amoroso de **Um copo de cólera** – no capítulo denominado “O Esporro”, que, pela extensão, constitui a maior parte da novela – é sugestivo dizer que o leitor ao se confrontar com a escrita e o artifício literário redigido por Raduan, se sente diante de uma dificuldade na apreensão da linguagem e o modo como o narrador constrói a narrativa paralelamente ao tempo de sua enunciação. Assim, Nassar cita um trecho no sentido de veicular o signo linguístico, como é ressaltado no fragmento abaixo:

[...] era pois na infância (na minha), eu não tinha dúvida, que se localizava o mundo das idéias, acabadas, perfeitas, incontestáveis, e que eu agora – na minha confusão – mal vislumbrava através da lembrança (ainda que viesse inscrito no reverso de todas que “a culpa melhora o homem, a culpa é um dos motores do mundo”) [...] ao mesmo tempo em que acreditava, piamente, que as palavras – impregnadas de valores- [...] (assim como atrás de cada gesto sempre escondia uma paixão) [...]. (NASSAR, 2009, p. 80).

Ressalta-se que a discursividade entremeada entre o casal na cena ideológica estava embutida à cena colérica com todos os elementos sígnicos e códigos de linguagem da cena retórica que despertou e evoluiu para um discurso de contradições sociais, políticas, filosófico-existenciais e dialéticas de ser e estar no mundo entre o casal.

O buraco feito pela organização hierárquica das formigas é o cerne da narrativa³,

³ Como o narrador-personagem revela na página 32 de **Um copo de cólera**, a cerca-viva é constituída de uma planta do filo das angiospermas: o ligustro, designação comum das árvores e dos arbustos da família das

culminando num acesso de cólera pelo personagem narrador.

Ao nos referirmos à cólera, é nítido o surgimento impactante da metamorfose comportamental do chacareiro frente à ação devastadora das formigas cortadeiras em sua cerca viva, que, na trama narrativa o formigueiro, é representada como uma metáfora, de forma que segundo Chalhub (1997, p. 99-100) o formigueiro é uma analogia ao funcionamento da paixão, como alude o fragmento seguinte:

[...] a paixão “solapa as bases da razão”, trabalha, sorrateira, corrói, consome, corta e coleta, é subterrânea, enfurnada, arde, avermelha... enfim, talvez o formigueiro seja uma metáfora paradigmática da paixão, seja a paixão amorosa, seja a paixão colérica [...]. (CHALHUB, 1997, p. 99-100).

Segundo um comentário feito por Leyla Perrone-Moisés (1996, p. 61) a cólera vem do grego *kholé*, designa um “impulso violento contra o que nos ofende, fere ou indigna” (Aurélio) ou um violento descontentamento acompanhado de agressividade” (Petit Robert).

É interessante notar o paradoxo que envolve a palavra cólera por ser a paixão dos impacientes, pela etimologia semelhante entre as duas palavras, a paixão e a paciência, origina de *passio*, isto é, sofrimento. O recurso do ser humano está relacionado em suportar ou não esse sofrimento. Sendo assim, o discurso retórico utilizado pela briga de amantes durante o furacão verbal é caracterizado por um diálogo de cunho político, filosófico, social e existencial, sendo que, nas entrelinhas, percebe-se que as afetações estavam intrincadas nos afetos e nas relações pessoais e conjugais pouco expostas. Com isso as palavras e as atitudes entre eles são veiculadas de antagonismos, tais como: machão X feminista; o anarquista X reformista; o individualista X a populista.

Percebe-se que através do “esporro verbal” utilizados por eles numa linguagem que oscila entre o erudito e as palavras chulas, o discurso entre ele e ela presentifica a oposição da ordem e a desordem, como é narrado por eles: “tenho colhão, sua pilantra, não reconheço poder algum!” “hosana! eis chegado o macho! Narciso! sempre remoto e frágil, rebento do anarquismo!”... (NASSAR, 2009, p. 61-62).

2.2- A linguagem do espetáculo no cenário da teatralidade

Esta temática da representação de personagens no teatro abordada pela escritora Nassariana apresenta-se já na estrutura narrativa do texto, uma forma diferenciada e contextualizada a nível interno na forma de narrar: a linguagem do espetáculo.

Vale ressaltar, que essa obra escrita por Raduan Nassar deixa transparecer na narrativa literária uma reflexão crítica, direcionado a metaficção de posicionamento abalizador, como é retratado por Silviano Santiago (1989, p. 44-45) ao descrever sobre a experiência do narrador e do personagem na ficção narrativa:

[...] ficção que existe para falar da incomunicabilidade de experiências: a experiência do narrador e do personagem. A incomunicabilidade, no entanto, se recobre pelo tecido de uma relação, relação esta que se define pelo olhar. Uma ponte, feita de palavras, envolve a experiência muda do olhar e torna possível a narrativa [...]. (SANTIAGO, 1989, p. 44-45).

A narração segue uma trajetória rítmica de fluxo de consciência, enfatizando as ações e pensamentos do narrador protagonista. Esta enxurrada de pensamentos dele ocorre devido à percepção de um narrador onisciente e homodiegético, que segundo Genette (1995, p. 243-244 apud GÓES, 2010, p. 381), homodiegético refere-se a um tipo de narrativa em que o narrador é presente como personagem na história que conta.

Ele é o agente do discurso na grande maioria da história narrada, e, sabe, portanto, o que sua parceira pensa, sente, gosta, manipulando-a ao ponto de adivinhar os seus desejos, impulsos e olhares mais sutis como alude o trecho a seguir: “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, 2009, p. 26).

Ao longo do enredo da novela, evidencia-se a teatralização entremeada tanto no silêncio contundente dos protagonistas nos cinco capítulos da obra, quanto no furor dele ao inicializar o jorro verbal com a jornalista no capítulo de “O esporro”. O entrave conjugal tem um efeito catártico de forma que essa trama apresenta a vida de um casal que passam por momentos alucinantes de relação sexual, mas se deparam com suas diferenças e subjetividades, muitas das vezes intocáveis, portanto passíveis de serem refletidas a ponto do narrador cair em si num fluxo de culpa e arrependimento.

No final do capítulo “O esporro”, eles eximem do discurso verbal, e após esbofeteá-la fazem um sexo libidinoso, sendo que ele a seduz forjando um reencontro amoroso/sexual. Ela se sente passada prá trás, vai embora e se separam. Diante da sensação de abandono que ele mesmo cativou, faz-se presente o desvelamento de suas palavras falidas, como aponta o trecho abaixo:

[...] fiquei um tempo ali parado, olhando o chão como um enforcado, o corpo enroscado nas tramas da trapaça, estraçalhado nas vísceras pela ação do ácido, um ator em carne viva, em absoluta solidão – sem platéia, sem palco, sem luzes, debaixo de um sol glorioso e indiferente [...] (NASSAR, 2009, p. 78).

Na novela os personagens não têm nome, diferenciam-se pelo sexo e atitudes antagônicas, num jogo de encenações e discurso retórico. Com isso, o narrador é cômico da teatralidade que encerra toda a sua prolixidade rebuscada, o que faz uma alusão a Pessoa (1972, p. 164) “ator, eu só fingia, a exemplo, a dor que realmente me doía”⁴.

A linguagem usada pelo narrador reincidentemente está relacionada com a palavra fingimento e seus cognatos como no trecho a seguir: “e eu, sempre fingindo” (NASSAR, 2009, p. 13); “me passando um pito de cenho fingido” (NASSAR, 2009, p. 23), e coexiste com o seu comportamento dominador, autoritário diante da subserviência da jornalista.

A máscara é da mesma categoria do fingimento, e o narrador ao usar um tipo de máscara que lhe predispõe a verbalizar sem ter que assumir o que fala, leva o leitor a refletir sobre a fragmentação do eu e o desvio de uma personalidade como um todo

De acordo com Oliveira (2009, p. 127-128): “No jogo entre o real, o fictício e o imaginário [...] constata-se o jogo de máscaras que ocultam a verdadeira face, que impedem o indivíduo de se reconhecer como único [...]”; [...] Na astúcia do fingimento, esconde-se o rosto sob máscaras [...]”.

Toda a teatralização dos atos e palavras, específicos de uma encenação dramática ocorridos em **Um copo de cólera** é um tipo de intervenção de quem deseja representar, usando o outro (no caso ela) para contracenar: “precisava mais que nunca - pra atuar - dos gritos secundários duma atriz, e fique bem claro que não queria balidos de platéia”

⁴ Frase retirada de um verso do célebre poema intitulado Autopsicografia com o nome de “O poeta fingidor” de Fernando Pessoa (1972, p. 164).

(NASSAR, 2009, p. 42-43). Portanto, a atuação dele como se fosse um ator representando num palco, faz parte da narrativa onde a teatralidade é a própria escritura e seu estado irado, corrobora com a encenação. Dessa forma, não estamos afirmando que o texto nassariano foi estruturado como um texto dramático, mas analisando o personagem, evidencia-se que ele ao se travestir de ator, se apodera de expressões teatrais para expressar todo o seu exacerbado acesso de cólera.

Segundo Delmaschio (2002, p. 35) em nota feita à sua tese **Entre o palco e o porão**, propõe que seja feita uma leitura desse texto como uma narrativa de modo que a razão e a paixão são temas pilares da obra e aparecem encenados num jogo de sedução, de farsa e de aparências. De acordo com ela, o “drama” vivido pelos personagens deve ser vistos sob a ótica da essencialidade humana, o que sugeriria uma interpretação mais romântica do texto. E acrescenta: “lendo **Um copo de cólera** a partir da artificialidade constitutiva do seu tecido” (DELMASCHIO, 2002, p. 35).

3- Conclusão

Em face da teatralização de atos, olhares, discursividade dos personagens durante o enredo da novela e, principalmente em “O Esporro”, característicos de cenas dramáticas, não podemos inferir que o texto literário nassariano como teatral. A linguagem utilizada pelos personagens foi presentificada nos capítulos em forma de encenações de cunho amoroso-afetivo, ora ideológico, ora colérico e ora retórico. Sendo assim, podemos deduzir que a articulação da narrativa nos remete a metalinguagem, onde o palco era forjado para encenações dos acessos de cólera do narrador personagem, sendo contracenado pela jornalista como uma atriz coadjuvante (sua parceira), e os personagens secundários (dona Mariana e seu Antônio) representando a platéia que assistiam de camarote os atores contracenando.

Concluí-se que esse ataque encolerizado do chacareiro diante do arrombamento das formigas do ligustro da cerca-viva construída por ele, é que constitui o foco da *mise-em-scène* do narrador, e que a partir disso é enfatizado o discurso colérico entre eles de forma que as formigas ordeiras adquirem um teor metafórico comparado às idéias, a posição ocupada pela jornalista, o que contraria na visão do narrador a forma de ver, conviver e aceitar as mudanças exercidas com o papel da mulher na sociedade atual. Ele como um homem retrógrado e dominador não se rebaixa a posição ocupada pela jornalista emancipada e libertária.

No discurso que emerge da metáfora do formigueiro, o personagem se sente invadido em sua privacidade e todo ceulema que trava com a parceira, é permeado de contradições políticas, dialéticas existenciais, oposições ideológicas, num jogo em que a paixão e a cólera são discursivizadas através da razão e da emoção travestidas de máscaras, fingimentos e dissimulação. Mas ao final do capítulo, depara-se com o desvelamento da máscara do personagem narrador. Com isso, pela circularidade não-linear da escrita narrativa, configura-se um desfecho sugestivo de uma idéia de repetição, que mesmo frente a essa atmosfera do discurso ofensivo e da agressão física, o casal provavelmente permanece numa relação *ad infinitum*.

Bibliografia:

A VOLTA do filho pródigo: de como Raduan Nassar revisitou suas raízes literárias e o porquê dessa lavoura no campo da ficção nacional. **Cadernos de Literatura Brasileira**, Instituto Moreira Salles, São Paulo, n. 2, p. 5-6, set. 1996.

CHALHUB, Samira. **Semiótica dos afetos**: roteiro de leitura para Um copo de cólera, de Raduan Nassar. São Paulo: Hacker, 1997.

CUNHA, Renato. **As formigas e o fel**: literatura e cinema em Um copo de cólera. São Paulo: Annablume, 2006.

DELMASCHIO, Andréia. **Entre o palco e o porão: uma leitura de Um copo de cólera, de Raduan Nassar**. 2002, 160f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Vila Velha, Espírito Santo, 2002.

GÓES, Fernando. Anais do Seta: ponto de vista em A ostra e o vento. N. 4. 2010, p. 378-392. Disponível em: >//<http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/seta/article/view/.../899>.< Acesso em: 30 nov. 2012.

GOMES, Eustáquio. Notas à margem de **Um copo de cólera**. In: _____ **Ensaios mínimos**. Campinas: Pontes, 1988. p. 39-45.

NASSAR, Raduan. A conversa. **Cadernos de Literatura Brasileira**, Instituto Moreira Salles, São Paulo, n. 2, p. 23-39, set. 1996.

NASSAR, Raduan. **Um copo de cólera**. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu. **Máscaras, segredos, fingimentos**: o rosto escondido. In _____; COSTA, Leila de Aguiar; BALDRAN, Jacqueline, *et. al.* **SIGILA**. Région Île-de-France: Gris-France, 2009, p. 127-136.

PASSOS, Vinícius Lopes. **“O eloquente laconismo de Raduan Nassar”**. Porto Alegre: *Zero Hora*, Caderno Cultura, 1995.

PEIXOTO, Ana Paula Mello. **Nas tramas da trapaça**: uma análise de um copo de cólera sob a perspectiva de gênero. 2011, 204f. Dissertação (Mestrado em Letras, área de concentração em Estudos Literários, Letras e Artes) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.

PELLEGRINI, Tânia. **A imagem e a letra**: aspectos da ficção brasileira contemporânea. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 1999.

PERRONE- MOISES, Leyla. Da cólera ao silêncio. **Cadernos de Literatura Brasileira**, Instituto Moreira Salles, São Paulo, n. 2, p. 61-77, set. 1996.

PESSOA, Fernando. **“Obra Poética”**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1972.

RODRIGUES, André Luis. **Ritos da paixão em Lavoura arcaica**. São Paulo: Edusp, 2006.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In _____ **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SEDLMAYER, Sabrina. **Ao lado esquerdo do pai**. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

TEIXEIRA, Renata Pimentel. **Uma lavoura de insuspeitos frutos**. São Paulo: Annablume, 2002.

VIEIRA, Miguel Heitor Braga. **As obrigações da ordem e os chamados do desejo**: a transgressão na obra de Raduan Nassar. 2007, 107f. Dissertação (Mestrado do Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas do Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação) - Universidade Estadual de Londrina, Paraná, 2007.