

**RADUAN NASSAR:
MASCULINO E FEMININO, CONTEMPORÂNEO**

Tânia Pellegrini
Universidade Estadual Paulista
Araraquara, SP

This article argues that Raduan Nassar in the text *Um copo de cólera* mixes the vestiges of values previously reserved for Brazilian regional literature (land, family, man) with elements typically associated with contemporary urban fiction (uncertainty, angst, imbalance, etc.) to create a dense yet subtle work. The redefinition and the questioning of many of Brazilian society's patriarchal values and ideas, which were challenged by "modernization" during the military regime, are subversely expressed in the treatment of social relations, especially between men and women. In the final analysis, that subversion is reflected in the inability to define the text within a specific literary genre.

*Num mundo estapafúrdio – definitivamente fora de foco – cedo
ou tarde tudo acaba se reduzindo a um ponto de vista.
(Raduan Nassar, Um copo de cólera)*

A prosa de ficção, no Brasil, pode ser considerada uma das mais novas do mundo, pois mal completou cento e cinqüenta anos. Mesmo tendo se iniciado como uma das “primas pobres” da literatura portuguesa, e por isso às vezes um tanto rarefeita e hesitante, sobretudo durante o período colonial, vista historicamente, pode-se afirmar que já abriga um grupo de autores importantes, surgidos sobretudo sobre a base de um esforço longo e continuado para a construção de uma literatura diferente daquela de Portugal, que correspondesse à formação da nacionalidade brasileira, como aponta Antonio Candido (1969). Tais autores, Machado de Assis, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e Clarice Lispector, são, com certeza, comparáveis aos melhores das outras literaturas nacionais. Parecem poucos, os quatro, mas grandes autores são raros em qualquer literatura; a maioria de qualquer conjunto sempre é composta de autores médios, como afirma Berta Waldman, acrescentando: “a abundância, para mais ou para menos, decorre de uma literatura média composta de diluidores talentosos dos autores de gênio. Esses escritores médios são necessários em qualquer literatura. São eles que mantêm, como se diz, a carruagem em marcha” (1969).

Nessa linha, quando hoje se fala em narrativa contemporânea, no Brasil, não se pode ter unicamente em vista a idéia de “grande autor”, mesmo porque ainda não há suficiente perspectiva histórica para afirmar quem terá força suficiente para construir uma obra de relevo, quais aqueles que se revelarão bons autores de manutenção, ou ainda, aqueles outros que,

mesmo tendo escrito obras significativas, acabarão não resistindo às expectativas do mercado, o qual vem se impondo como uma espécie de novo critério de valor, cada vez com maior força.

Há ainda um outro elemento a considerar, ligado à questão da periodização. Costuma-se hoje usar o termo “contemporâneo”, em relação à literatura brasileira, de maneira mais ou menos vaga, referindo-se àquela produzida a partir da década de 20, sendo que aí “contemporâneo” passa a ser um sinônimo difuso de “moderno”, obviamente ligado ao sentido de “modernista”. Então, o autor contemporâneo seria o autor moderno, ou melhor, aquele que, por suas características, encontra-se mais ou menos ligado às questões estéticas levantadas desde a Semana de Arte Moderna, em 1922. Ora, 1922 está a completar quase um século e muitas foram as transformações pelas quais passaram o País e o mundo desde então, transformações essas econômicas, políticas, sociais e técnicas, que influenciaram sobremaneira também os modos de produção cultural e literária.

No Brasil, essas transformações acentuaram-se a partir da década de 60, com o advento do regime militar, que além de investir na “modernização”, através da industrialização do país – deixemos de lado os “investimentos” político-sociais e seus efeitos, por demais conhecidos –, incentivou, por meio de mecanismos variados, a implantação de modernas técnicas e esquemas de organização no setor da cultura, o que culminou na definitiva consolidação de um novo mercado de “bens” culturais, dentro do qual vai se inserir a literatura.

Desse modo, seria mais adequado usar o termo “contemporâneo” com referência ao período que se inicia mais ou menos nessa década, a qual, em termos culturais, vai assistir o esvaziamento gradativo dos cinemas, o surgimento das rádios FM, a televisão ocupando todos os espaços públicos e privados, a expansão do mercado fonográfico, o crescimento do mercado editorial, a definitiva profissionalização do escritor e a introdução dos computadores.

Os autores que começam a escrever nesse período ou que continuam a produzir ao longo de seu curso, não podem evitar, no conteúdo e na forma de seus textos, as marcas do novo horizonte econômico, social, técnico e ideológico que se desenha, sendo essas marcas o índice de sua contemporaneidade.

Desse modo, aos poucos vão ficando raros, então, temas ligados à terra, à natureza, ao misticismo, ao clã familiar, ao sincrretismo religioso, que recheavam a chamada literatura *regionalista*, uma das vertentes mais atuantes da ficção brasileira, desde o século XIX, cujos ápices Graciliano Ramos e Guimarães Rosa representam. Esses resíduos de um mundo pré-capitalista encontram representantes em textos de Jorge Amado, Márcio Souza, Antônio Torres, João Ubaldo Ribeiro, Darcy Ribeiro e outros, todavia sem a agudeza descarnada de Graciliano ou o experimentalismo quase poético de Rosa.

O que ganha espaço é a outra vertente, a da temática urbana, intimista, com ênfase na solidão, ansiedade e angústia relacionadas a todos os problemas existenciais colocados pela vida nos grandes centros urbanos, temática essa na qual, sem dúvida, vez ou outra insinuam-se bem longe ecos machadianos e despona, maior ou menor, a influência de Clarice Lispector. Inserido nessa vertente urbana, mas constituindo um seu aspecto particular e único, está o *realismo feroz* (Candido, 1987, 212), presente já em Dalton Trevisan, acentuado em João Antônio, potencializado em Rubem Fonseca (ressalvadas as óbvias diferenças entre eles), com certeza produto de um tempo de violência em todos os níveis.¹

Surgem também os primeiros textos abordando a questão homossexual, como os de Caio Fernando Abreu, já nos anos 80, e o exercício de pseudotransgressão literária de Sérgio Sant'Anna, de distantes raízes oswaldianas, muito relacionado à sociedade de consumo. Todos esses autores, ao lado de muitos como Luís Vilela, João Gilberto Noll, Moacyr Scliar, João Silvério Trevisan, Zulmira Ribeiro Tavares, Ignácio de Loyola Brandão, Raduan Nassar, etc. são os novos narradores brasileiros – os “novíssimos”, como às vezes são chamados –, os verdadeiramente contemporâneos, e dentre estes e outros já se destacam aqueles que, talvez, farão mais que apenas manter o “andar da carruagem”.

Nessa linha, vem se revelando extremamente instigante o trabalho de Raduan Nassar, autor de apenas dois livros, *Lavoura arcaica* e *Um copo de cólera*, nos quais entrecruzam-se resquícios de valores antes reservados à literatura chamada *regionalista* com elementos típicos da ficção urbana, o que confere ao seu texto traços da mais viva contemporaneidade,

expressa sobretudo numa espécie de subversão de forma e conteúdo. Tal subversão está também necessariamente ligada à redefinição e questionamento de muitos dos valores e ideais patriarcais típicos da sociedade brasileira, postos em xeque a partir da “modernização” encetada durante o regime militar, por mais conservadora que esta tenha sido. Em *Um copo de cólera* a mencionada subversão imprime sua marca no tratamento conferido às relações sociais, notadamente entre homem e mulher, e, em última instância, expressa-se na indefinição do texto enquanto gênero literário.

De fato, a crítica ligeira dos jornais e revistas parece não ter chegado a um acordo com relação ao gênero desse texto, que passou quase despercebido por ela e pelo público em geral, quando da sua primeira publicação, em 1978. Não obstante, a crítica acadêmica logo lhe reconheceu extraordinário valor e, muito embora o livro não tenha aparecido com destaque em listas de mais vendidos, circulou preferencialmente nas mesas de cabeceira de leitores selecionados, assim como *Lavoura arcaica*, de 1975.

Publicados numa década marcada por situação política específica criada pela ditadura militar, culturalmente materializada na censura, ambos causaram uma certa perplexidade – seguida de discreta euforia, por parte dessa mesma crítica – por romperem com a predominância da narrativa de cunho político claro ou implícito, dominante no período, muitas vezes mais preocupada com o conteúdo do que com a forma, embora eles mesmos apontassem para a possibilidade desse tipo de leitura – a política –, pela densa abrangência de seu simbolismo.²

Bem a propósito, a contracapa da edição aqui utilizada pergunta: “O que é um copo de cólera? É uma guerra entre sexos? É um discurso do marginalizado? É uma descrição de Narciso? É uma reflexão sobre o poder? É um confronto entre a força do corpo e o postigo das ideologias? É uma reflexão sobre as relações entre razão e emoção? É uma história de amor?” E responde: “Pode ser tudo e até mais, *mas é sobretudo linguagem*” (Grifo meu). Seja como for, parecia enfim surgir nas letras brasileiras contemporâneas um escritor com perfeito domínio da língua e da linguagem literária, capaz de criar, num estilo muito particular, livros inteligentes que, a seu modo, também prestavam contas às injunções da realidade social e política do momento.

Se *Lavoura arcaica* recebeu sem problemas o rótulo de romance, o mesmo não ocorreu com *Um copo de cólera*. Chamado de novela, *narrativa sintética*, *romance*, *pequeno romance*, o texto curto, de apenas oitenta e uma páginas, envolve muito mais questões que a de seu enquadramento enquanto gênero, a qual, contudo, é delas um índice significativo.

Há mais de meio século, Walter Benjamin já afirmava ser muito vasto o horizonte a partir do qual se impunha repensar a idéia das formas ou gêneros literários, com vistas a alcançar as “formas de expressão adequadas às energias literárias do (nosso) tempo” (123). Observada por esse prisma, a indefinição genérica de *Um copo de cólera* confere-lhe um toque de indiscutível atualidade naquilo que se refere justamente à reformulação pela qual vêm passando os gêneros literários, agudizada hoje pela acelerada transformação do horizonte técnico, num nível que Benjamin jamais ousaria pensar.

Claramente centrada num estilo que reflete uma percepção imediata e veloz da realidade, entremeando movimento, fala e pensamento das personagens em cortes abruptos, o texto também poderia ser chamado de *conto* e provavelmente só não o foi porque sua extensão ultrapassa um pouco a média usual para narrativas desse tipo. Tem unidade de ação, poucas personagens, densidade, intensidade, tensão e brevidade, tudo o que se costumou achar adequado para os contos em geral.

Se o rótulo aqui só tem importância pelo que *não* consegue definir, o mesmo não acontece com o texto em si. Narrativa hemorrágica, rompe de repente uma barragem minada que, entretanto, depois ainda fica de pé. As palavras irrompem, ferinas, em cáustica enxurrada, respingando fel, instaurando o caos na clara ordem das coisas banais. As frases escorrem, rápidas e líquidas, como o conteúdo de um copo emborcado, só vírgulas como goles abruptos, um copo de cólera que se despeja ou engole e depois descansa vazio...

Trata-se de um momento na vida de um homem, um dono de chácara, sua mulher e o casal de empregados, momento esse que se instaura de repente, em meio à suave quietude da manhã fria que sucede uma noite de amor entretanto carregada de indícios. A ordem aparente súbito se rompe com um fato corriqueiro: o homem enxerga um buraco feito por formigas na verde uniformidade de uma cerca-viva.

...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, aí de mim... (28)

Esse é o fato banal a desencadear a crise, um violento acesso de cólera, que cresce a partir daí, como círculos concêntricos na água parada, cuja irradiação atinge primeiro a empregada, depois seu marido, mas toca principalmente a mulher, desdobrando-se então numa espécie de duelo verbal em que as palavras ferem tanto quanto a movimentação dos corpos e o dardejar dos olhares. Contudo, esgotado o copo, a cólera se aplaca e restaura-se a ordem (qual?), tanto que o último capítulo tem o mesmo nome do primeiro, *A chegada*, mudando porém o foco narrativo que, da primeira pessoa do homem, passa agora à primeira pessoa da mulher. Fecha-se o ciclo (conserta-se a cerca), restaura-se o equilíbrio rompido e, na aparência, tudo volta a ficar como fora.

O espaço de tempo ocupado entre as duas chegadas é preenchido de determinações que se estruturam com base numa relação triangular, na qual o vértice é a figura masculina, o macho e patrão. Num dos lados da base, a mulher, no outro, os caseiros. Se é verdade que esse triângulo enforma claramente a questão do poder e da ordem, estabelecidos de cima para baixo, do mais forte para o mais fraco, todavia não o faz de modo linear, pelo menos não no que se refere à relação homem/mulher, que se lerá melhor se feita pelo avesso. Dizendo de outra forma, o colérico transbordamento do macho pode ser entendido como o seu contrário, não como furibundo exercício de dominação, mas como exorcismo da dependência, frustração e incompletude em relação à mulher, que só em presença dela se aplacam. Consciente do perigo que ela, enquanto necessidade física e psicológica, representa, o macho corcoveia e sacode os arreios ("mas – atrelado à cólera – eu cavalo só precisava naquele instante de um tiro de partida") (34) numa vã tentativa de se libertar, ao mesmo tempo que escolhe os empregados, contudo já acostumados à submissão.³

Temos nesse livro de novo o discurso em primeira pessoa, como na grande maioria das narrativas contemporâneas brasileiras. De novo o eu, minimizado e perplexo, que na escrita busca recompor a integridade perdida, que na escrita disfarça o

medo e a frustração quase à flor da pele, tanto que basta um fato da magnitude de uma formiga para romper o equilíbrio a duras penas mantido. O buraco no ligustro da cerca-viva é o buraco através do qual se pode olhar para além do jardim e da casa quieta, o buraco que representa o desequilíbrio e a desordem, as paixões deixadas à solta,⁴ a torrente desatada, pois a normalidade da branda quietude é como que o disfarce de um reservatório interior subterrâneo e turvo: "... as cortadeiras trabalham em geral no escuro da noite" (35).

Desde o início, a atitude do homem pauta-se pela contenção e pela representação, como se ele fosse espectador de si mesmo: "...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..." (10). Observando e controlando cada gesto ou sentimento, mesmo no ato de amor, ao qual não parece se dar inteiro,⁵ ele se mostra como personalidade dividida, Narciso, que precisa sempre do olhar de outrem para se sentir completo e, como num teatro, a platéia é o seu espelho. Pessoalmente, "ator, (eu) só fingia, a exemplo, a dor que realmente me doía" (37) e no clímax do exercício do papel, cheio de sutilezas e filigranas, afive-la ao rosto uma máscara demoníaca, que surpreende essa mesma platéia pela virulência.

...precisava mais do que nunca – pra atuar – dos gritos secundários de uma atriz, e fique bem claro que não queria balidos da platéia, longe disso, tinha a lúcida consciência então de que só queria meu berro tresmalhado... (40)

Mais ainda: ele quer transformar a todos, a mulher e os empregados, em co-participes do seu ato, ampliando o jogo de cena, de maneira a reinar sozinho como protagonista onipotente, desde que, no fundo – inseguro e ameaçado – é sempre o mais agudo e implacável espectador de si mesmo. Isso se revela pelo modo obsessivamente meticuloso com que *observa os outros a observá-lo*, atento aos seus menores movimentos.

...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... (28)

Embora negue com veemência, até a opinião dos caseiros importa-lhe e o incomoda; olha atento dona Mariana a olhá-la lá da horta, tentando ver nela o que ela vê de si :

...comecei a pensar quase com cuidado no que poderia passar pela sua cabeça de purezas, e fui concluindo como sempre (...) “bolas! pra sua falta de entendimento, dona Mariana, sim, a mesma cama escancarada, mas bolas! pro que a senhora pensa” ... (25)

É como se sua inteireza pessoal residisse sobretudo na opinião e manifestação dos outros, numa admirável atualização do problema da identidade, da divisão do ser e do desdobramento da personalidade, simbolizados pelo mito de Narciso. Isso leva ao questionamento implícito dos limites entre ordem e desordem, entre equilíbrio e desequilíbrio e até entre razão e loucura, se quisermos considerar essa última como o paroxismo de impulsos irrefreáveis que subitamente acometem o narrador, numa espécie de ato gratuito e inexplicável, o qual, contudo, mais revela do que busca esconder. Sim, pois como ele mesmo explica, as nuances são mais sutis e os limiares muito mais fluidos do que se poderia pensar:

...minha razão naquele momento trabalhava a todo vapor, suspeitando menos ainda que a razão jamais é fria e sem paixão, só pensando o contrário quem não alcança na reflexão o miolo propulsor, pra ver isso é preciso ser realmente penetrante... (33)

Dessa forma, se os atos e sentimentos do narrador parecem cercar-se de um halo de absurdo, de gratuidade (“mas o que foi?”) (28), que tornaria difíceis quaisquer valorações morais ou psicológicas, na essência revestem-se de uma lógica própria, de uma razão específica, peculiar à paixão desenfreada, que o tempo todo disseca, analisa e seleciona sua própria

substância, enquanto nela se consome. É no fio dessa lâmina⁶ que o relato se constrói: a ambigüidade dessa razão dilui os conceitos preestabelecidos e revela um mundo escorregadio, onde os opostos se interpenetram e dissolvem.

Apesar da organização linear e cronológica dos fatos, estruturados em capítulos – *A chegada, Na cama, O levantar, O banho, O café da manhã* –, que pressuporia a quieta ordem de uma rotina comum, nada se mantém sob esse aparente controle. As formigas trabalham na escuridão, apesar do calculado esforço para manter o silêncio e o equilíbrio: “...no terraço a gente só ouvia o ruído alegre do alumínio das panelas, e eu estava achando muito bom que tudo fosse exatamente assim...” (25).

Antes que se desencadeie a crise, porém, há um breve instante em que o homem parece apaziguado, quando o que sobressalta na crueza anterior do ato amoroso quase desaparece: é o banho, no qual a água do chuveiro como que limpa o “visgo grosso” (16) da vontade de potência, transformando de novo o narrador num menino que se entrega dócil ao carinho materno (“e eu ali, todo quieto e largado aos seus cuidados”) (20),⁷ como em suave reminiscência:

...e com os olhos escondidos vi por instantes, embora pequenos e descalços, seus pés crescerem metidos em chinelões, e senti também suas mãos afiladas se transformarem de repente em mãos rústicas e pesadas, 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... (21)

A linguagem maleável consegue “efeitos especiais” plásticos e inesperados, em que a carga visual fica por conta da transformação de pés e mãos jovens e ágeis em similares “rústicos e pesados”, com uma irreprimível dose da ternura que falta em todo o resto do relato masculino. Esse instante fugaz, que quase passa despercebido, essa súbita imagem simbiótica da mãe/mulher ilumina o texto com a tênue luz da fragilidade masculina, a medo revelada: “...eu só sei que me entregava inteiramente em suas mãos para que fosse completo o uso que ela fizesse do meu corpo...” (22).

Assim, é o ritual do banho que revela um dos conteúdos dessa que, na verdade, é mais que tudo uma relação de dependência mútua. Entretanto, a ele corresponde, ao contrário, o ritual do amor, sendo que ambos estão carregados de simbologia. Se, no primeiro, são as mãos e dedos da mulher que agem e controlam, disfarçadas na tarefa inofensivamente feminina de cuidar do asseio do amante, no último são as masculinas que dirigem e subjugam às claras, imprimindo uma “elaborada geometria” (14), calculadamente passional, que a mulher aceita como parte do jogo: “...eu, fechando minha mão na sua, arrumava-lhe os dedos, imprimindo-lhes coragem, conduzindo-os sob meu comando...” (12). Juntamente com as mãos, porém com muito mais força simbólica, os pés completam a inquietante relação.

“Patás” (38), “cascos” (39), inconfundíveis sinais de força e dominação, esses pés masculinos todavia também são dois desconcertantes “lírios brancos”(15), fetiches eróticos irresistíveis para a mulher, com toda sua carga sexual aflorando no clímax da discussão entre os dois, à página 70. Na verdade, porém, eles são uma insofismável imagem narcísica masculina, cultivada na meticulosa descrição de cada detalhe:

...firmes no porte e bem feitos de escultura, um tanto nodosos nos dedos, além de marcados nervosamente no peito por veias e tendões, sem que perdessem contudo o jeito tímido de raiz tenra... (11)

O todo pela parte. Esses pés que se sentem ternos, que se sabem tenros e naturais, “como se tivessem sido arrancados à terra” (11),⁸ mas que usam a “prensa do calcanhar”(30) quando querem demonstrar força, são um retrato de si que o narrador exhibe, talvez sem perceber: contraditório, dividido, frágil na nudez que a rudeza das botas na maior parte do tempo encobre. Como fêmea, a mulher capta a muda linguagem desses pés que se oferecem brancos e limpos e, apesar e por causa de sua fragilidade, o apelo sexual que deles emana transforma-os em instrumentos de dominação, no jogo que ambos jogam com perícia: “...e eu vi então que eu tinha definitivamente a pata em cima dela...” (70).

A sexualidade latente e/ou declarada é o moto-contínuo de todo o texto, o responsável pela economia narrativa e pela

linguagem que escorre, liquefeita, tanto que o capítulo principal tem o nome de *O esporro*, ou seja, jato seminal, jorro incontido, como se na explosão colérica se produzisse um outro orgasmo, muito mais forte, do qual os anteriores, reais, porém apenas sugeridos, foram apenas preâmbulos: “ela nunca tinha o bastante, só o suficiente” (67). Através dessa sexualidade irreprimível alcança-se um nível mais profundo, que vai tocar questões relativas à tentativa de transformação da mulher em objeto do homem, estreitamente vinculadas à alienação e reificação.

Todo o texto sugere um surdo intento de devoração da mulher através do discurso masculino, dominante, de que o ato sexual é apenas a metáfora. A realização deste, filtrada pelo tempo da memória – “(que) trabalha e embaralha simultaneamente coisas díspares e insuspeitadas” (15) – e pautada por um quase sadismo, revestido do que “existia (em mim) de mais torpe e sórdido” (12), deixa inequivocamente aflorar a vontade de potência masculina que, entretanto, é usada em proveito próprio pela mulher, parceira e cúmplice atuante no ritual, fruidora de todo o prazer que lhe cabe. Essa “devoração consentida”, porém, só existe na cama; fora dela, a mulher revela-se a “femeazinha emancipada” (30), que reage, contesta e enfrenta, retribuindo à altura o esporro aparentemente inexplicável. Assim como “inteligência ágil e atuante” (14) na cama – nas palavras do próprio parceiro – ela não se presta ao papel de simples objeto de prazer, também não aceita o de platéia ou atriz coadjuvante, que apenas secunda o monólogo do protagonista. Participa como sujeito de uma cena que não escreve, mas que pressente como sua também, na medida em que intui a importância do próprio papel: esse é um dos elementos a espicaçar a ira masculina e a determinar o ritmo do discurso.

O duelo verbal que se instaura, a partir do esporro inicial, tematiza as várias formas de dominação, de que a relação homem/mulher é apenas um nível. As relações de classe surgem nítidas, com toda a sutileza de suas contradições, não no tratamento direto dado aos empregados, que amedrontados saem de cena – óbvio índice –, mas na substância do discurso masculino, que vitupera contra o “populismo” da mulher, de quem não suporta o jeito de tagarelar “tão democraticamente com gente do povo que, por sinal, era uma das suas ornamentações

prediletas" (30). Ele aponta, apoplético, a contradição de quem nunca "dá o ar de sua graça nas áreas de serviço" (*id.*), esses "filhos arrependidos da pequena burguesia, competindo ingenuamente em generosidade com a maciez de suas botas, extraíndo desse cotejo uns fumos de virtude libertária..." (38).

O que ressuma desse caldo, construído num diálogo fortemente em que as palavras sucedem o pensamento num ritmo de galope, é o quadro ideológico dominante dos anos da repressão, em que as várias posições de esquerda se digladiavam pela melhor forma de ocupar o pouco espaço que restava para ação ou esperança sob as patas da ditadura. Alardeando o poder dos "próprios tribunais" (49), negando qualquer "'ordem' que se instale" (58),¹⁰ caracterizando o povo como "massa de manobra" (*id.*),¹¹ zombando dos "filhos arrependidos da pequena burguesia" (p.38), derrubando "o altar dos dogmas" (44), exaltando a "força do empirismo" (45), o narrador, no seu catártico discurso, incorpora ao texto – como nenhum outro conseguiu – o cerne das discussões políticas do período, com uma densidade na qual a paixão, tão negada então, é a corrente subliminar que se incorpora à razão exaltada, desnudando-lhe as fissuras, apontando as brechas, enfim, mostrando o buraco na cerca-viva, no corpo vivo do ser humano cercado.

Contudo, é preciso destacar que a ordem que ele renega aí é a que vem de fora, com as formigas, símbolo de organização eficaz;¹² os valores, os que lhe são impostos, inclusive os do poder constituído ("negado o respiro, me foi imposto o sufoco"), (52) e assim, anarquicamente, pode proclamar, em convulsão:

não aceito pois nem a pocilga que está aí, nem outra ordem que se instale, olhe bem aqui (...) tenho colhão, sua pilantra, não reconheço poder algum! (...) toda ordem privilegia... (59)¹³

O círculo se fecha: renegando qualquer poder que não seja o seu próprio, claramente falocêntrico, reage como pode ao domínio feminino que sente insinuar-se na sua carência de indivíduo só e fragmentado, que tem como único refúgio e lenitivo a chácara cercada – *locus amenus* – e as sólidas lembranças da infância em família, dentre as quais avulta com força a figura materna, uterina e envolvente.

Tanto aqui como em *Lavoura arcaica*, a força da personagem feminina é subliminar, sub-reptícia, insinua-se pelas rachaduras das paredes da casa, minando os fundamentos e vigas inabaláveis “daquela estufa” (76) com seu amor visceralmente carnal, feito de toques macios e cheiros mornos,¹⁴ ao contrário da seca autoridade de fato e de direito que protege o homem nesse universo machista. Em *Lavoura arcaica*, a figura do pai, personagem fundante, é a do pãtriarca, do *pater familias*, do pastor bíblico que tange seu rebanho para onde lhe apraz, até que uma ovelha desgarrada aponte a existência de outros caminhos, de abismos profundos, assinalando a autoridade de outros laços; aqui, essa figura ainda permanece, mas como uma fotografia desbotada sobre a cômoda do quarto: “... ele solene, o peito rijo, um grão de prata fechando o colarinho sem gravata, e mais a cara angulosa de lavrador severo, o bigode denso, o olhar de ferro...” (76), a povoar o inconsciente do narrador com seu apelo imemorial.

Eis que, esgotado o copo de cólera até a última gota, quando o narrador larga-se enfim, derreado, “um ator em carne viva, em absoluta solidão – sem platéia, sem palco, sem luzes...” (75), a primeira imagem que lhe vem à mente, como a socorrê-lo, não é a do pai, viga mestra, “círculo de luz”, mas a da mãe, sua contraparte feminina, uma espécie de área de penumbra, fundamentalmente entranhada em si, “o cotovelo fincado na mesa, a cabeça apoiada na mão, os olhos pregados no passado” (*id.*), espicaçando-lhe a culpa ao repetir mais uma vez a lição não cumprida de que “um filho só abandona a casa quando toma uma mulher por esposa e levanta outra casa para nela procriarem...” (76).

Dessa maneira, a figura feminina reveste-se de um sentido mítico, quase bíblico, ancorado no pecado original¹⁵ – e por isso pleno de culpas e conflitos – entretanto essencial para a completude do ser humano. Masculino/feminino, revela nas entrelinhas o discurso do homem, que, então, textualmente se completa no da mulher, do último capítulo, também *A chegada*, a sugerir um eterno retorno: “...eu, mesmo atrasada, sempre viria...” (80).

É quando toma forma definitiva a mulher também como personagem principal da narrativa, aquela cuja importância vem crescendo aos poucos pela força da negação, à medida que o

narrador, opondo-se-lhe, contra ela despeja sua fúria; aquela cuja quase ausência de fala diz mais que a própria voz, até que, no final, fica com a última palavra. Soberana, volta porque sabe que quer e que pode voltar; entra calma e vai decifrando as calculadas pistas espalhadas pelo amante, entre as quais avultam as "sandálias de couro cru, abandonadas displicentemente como as sandálias de uma criança" (81), a lembrar os pés brancos como lírios e tudo o que eles significam. Recolhendo os sinais com o olhar, como se fossem os últimos fiapos de afeto que ele deixara soltos, ela os fia devagar e suave no seu texto até chegar de novo ao quarto, onde mãe/mulher, sabendo-se necessária e vital, abre-se "inteira e prematura para receber de volta aquele enorme feto" (*id.*).

Assim, pode-se dizer que, além de uma reflexão sobre o poder e a autoridade, além de um confronto entre a razão e as paixões, além de um libelo político e de um poderosa história de amor, o livro é uma profunda reflexão sobre a complexidade do ser humano, dividido entre as pulsões masculinas e femininas que habitam o âmago de cada um, agudizadas num mundo hoje estapafúrdio, "definitivamente fora de foco" (52).

A toda essa complexa temática corresponde um estilo denso, "breve, descarnado pelo cálculo" (80), em que cada palavra parece incrustar-se no engaste da frase como pedra escolhida a dedo pelo matiz específico ou textura própria, de maneira a produzir, como que de propósito, a impressão de que nenhuma outra poderia substituí-la sem alterar substancialmente o conjunto, sem desfazer o elaborado desenho, profundamente individual e subjetivo. Se a seleção e a combinação das palavras acordam ecos poéticos de inegável ressonância pessoana, o encadeamento sintático torrencial, em que as vírgulas mais que nunca são apenas pausas para respirar, a fim de que não se perca o fôlego, lembra, por sua vez, as soluções encontradas por alguns autores latino-americanos, tais como García Márquez ou Roa Bastos.

O resultado disso é uma composição que nunca deixa que se desvaneça a percepção lingüística do texto, que nunca permite à força verbal ser substituída por imagens mais plásticas ou fotográficas, como costuma acontecer na maioria das narrativas de hoje, com freqüência tentando recriar, em simulacros verbais, as imagens cambiantes das telas dos cinemas ou da TV.

Paradoxalmente, porém, a economia das ações, contraposta ao esbanjamento de discurso, faz com que o leitor se sinta – sim – como se estivesse assistindo a um filme em câmera lenta, em que as ações fossem sempre retardadas, quadro a quadro, em fotogramas fixos, em imagens paralisadas pela força líquida dos pensamentos imediatamente transformados em palavras que tudo inundam, em primeiro plano. Alguns closes meticulosos em partes do corpo – pés, mãos, boca, língua, olhos – acentuam essa impressão e evidenciam uma temporalidade específica: tudo acontece em poucos e rápidos minutos engastados em outras tantas poucas horas, talvez vinte e quatro, se quisermos considerar que a volta da mulher deu-se no entardecer do mesmo dia.

É essa unidade de tempo, de uma certa forma estática, associada à unidade do espaço da chácara e à estrutura em quase monólogo, que faz com que, além de tudo, o texto tenha também um caráter teatral – aliás insistentemente assinalado no seu interior, como vimos – um caráter de cena clássica, quase fixa, enquadrada na moldura de um palco.

O entrecruzamento dessas possibilidades de linguagem – a teatral, a cinematográfica e a literária – é, portanto, uma das importantes marcas do nosso tempo no trabalho textual de Raduan Nassar. Um tempo que, no seu frenesi tecnológico, aproxima distâncias impossíveis, desenha horizontes improváveis, desconhece limites, territórios, fronteiras. Um tempo em que o indivíduo não se reconhece mais como sujeito, em que as relações entre os seres, entre as classes e entre os sexos desfazem antigos padrões para criar outros tantos esboços, projetos, rascunhos de possíveis aproximações, talvez melhores, talvez piores, mas com certeza bem outros. São essas incertezas do tempo que criam o homem incerto, a mulher incerta, o gênero incerto, traduzidos na forma meticulosa, audaz e peculiaríssima criada pelo autor, forma essa que, por trás da aparente rudeza e virulência, deixa transparecer um lirismo impregnado de força questionadora, eco de tempos outros, talvez, mas profundamente ancorado na experiência sensível da vida dos nossos dias.

Ainda é cedo para dizer se Raduan Nassar será um daqueles “autores de gênio” a que nos referimos no início deste trabalho, um “clássico” que será lido pelas gerações futuras; mas com certeza sua prosa apresenta a espessura e a densidade

necessárias que impellem a muitas releituras, ou seja, a uma possível permanência, apesar de tudo ainda um critério importante a determinar o valor de um texto.

NOTAS

¹ É importante também mencionar, não como vertente constante, mas como tipo específico de um período, a ficção produzida na década de setenta, sob o signo da censura e da repressão. São os chamados "textos de resistência", de caráter marcadamente político. A respeito, ver: PELEGRI, Tânia. *Gavetas vazias – ficção e política nos anos 70*. Campinas/São Carlos: Mercado de Letras/Edufscar, 1996; SILVERMAN, Malcom. *Protesto e o novo romance brasileiro*. São Carlos/Porto Alegre: Edufscar/Editora da Universidade, 1995.

² "...é importante para a gênese da obra ter-se em vista que ela foi escrita em 1970, em pleno período Médici." *Istoé*, 10/abr./1985.

³ Encontra-se esse mesmo tema, estruturado dessa maneira, em *Lavoura arcaica*, pungente narrativa de um incesto entre irmãos, André e Ana, em que a figura do pai representa a autoridade exercida sobre os filhos, mas solapada pela força da feminilidade das mulheres da casa, principalmente a mãe: "Se o pai, no seu gesto austero, quis fazer da casa um templo, a mãe, transbordando no seu afeto, só conseguiu fazer dela uma casa de perdição". (*Lavoura arcaica*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989. p. 136).

⁴ "...o mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio, é contra ele que devemos esticar o arame das nossas cercas, e com as farpas de tantas fiadas tecer um crivo estreito, e sobre este crivo emaranhar uma sebe viva, cerrada e pujante, que divida e proteja a luz calma e clara da nossa casa, que cubra e esconda dos nossos olhos as trevas que ardem do outro lado." (*Lavoura arcaica*, 56).

⁵ Nesse sentido, é bastante feliz a solução encontrada para a descrição do amor físico, no capítulo *Na cama*. A descrição não é direta; proustianamente, o narrador descreve o momento em que, esperando pela mulher, já deitado, saboreia as minuciosas lembranças do último encontro. Ele não narra o ato, mas as lembranças que tem dele e, nessa espécie de narrativa de segundo grau, duplamente filtrada, *sozinho*, mais uma vez se faz espectador de si mesmo: "...e me atirando na cama fiquei aguardando por ela (...) e com isso fui repassando sozinho na cabeça as coisas todas que fazíamos..." (12).

⁶ "...a razão é pródiga, querida irmã, corta em qualquer direção, consente qualquer atalho, bastando que sejamos hábeis no manejo desta lâmina..." (*Lavoura arcaica*, 133).

⁷ "e eu ali, entregue aos cuidados de tantas mãos..." (*Lavoura arcaica*, 153): descreve-se também aí uma cena de banho, preparado pelas irmãs, quando André volta para casa, depois de ter dali fugido, tângido pelo medo e pela culpa.

⁸ A associação dos pés com a terra, elemento feminino, fundante, em que eles se prendem como raízes, é imagem recorrente também em *Lavoura arcaica*, como se por aí se realizasse a síntese uterina e apaixonada entre homem e natureza, entre homem e mulher: "eu desamarrava os sapatos, tirava as meias e com os pés brancos e limpos ia afastando as folhas secas e alcançando debaixo delas a camada de espesso húmus, e a minha vontade incontida era (...) me cobrir inteiro de terra úmida..." (32).

⁹ "...notei com o rabo do olho direito – espichada no canto da casa – a dona Mariana recolhendo com presteza a cara, e com o rabo do esquerdo – atropalhada entre as folhas do arbusto – apanhei em cheio a cara lerda do seu Antônio..." (49).

¹⁰ "...'ordem', palavra por sinal sagaz que incorpora, a um só tempo, a insuportável voz de comando e o presumível lugar das coisas..." (58)

¹¹ "...o povo fala e pensa, em geral, segundo a anuência de quem o domina..." (58)

¹² Desnecessário reiterar aqui as conotações de "exército" laborioso e eficiente, mas as formigas, como vimos, também estão relacionadas às angústias internas do narrador: "...eu estava dentro de mim, eu já disse (e que tumulto!), estava era às voltas c'o imbróglio, co'as contorções terríveis duma virulenta congestão, co'as coisas fermentadas na panela do meu estômago, as coisas todas que existiam fora e minhas formigas pouco a pouco carregaram..." (41)

¹³ "Hosana! eis chegado o macho! Narciso! sempre remoto e frágil, rebento do anarquismo!..." (59)

¹⁴ "...até que eu, que fingia dormir, agarrasse suas mãos num estremecimento, e era então um jogo sutil que nossas mãos compunham debaixo do lençol, e eu ria e ela cheia de amor me asseverava num cicio 'não acorda teus irmãos, coração' e ela depois erguia minha cabeça contra a almofada quente de seu ventre e, curvando o corpo grosso, beijava muitas vezes meus cabelos..." (*Lavoura arcaica*, 27).

¹⁵ Esse aspecto é muito forte em *Lavoura arcaica*, notadamente no que se refere à irmã, Ana, a qual carrega consigo toda a simbologia da serpente no paraíso: "...seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda, desenvolvendo com destreza gestos curvos entre as frutas e as flores dos cestos (...) os braços erguidos acima da cabeça serpenteando lentamente ao trinado da flauta..." (31).

TRABALHOS CITADOS

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: —. *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CANDIDO, Antonio. *A formação da literatura no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 1969, 2. v.

—. A nova narrativa. In: —. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

WALDMAN, Berta. Romance. Para onde vai? *Correio Popular*, Campinas, 6 jun. 1996.