

UM COPO DE CÓLERA À LUZ DA ESTÉTICA NEOBARROCA

Cleide de Oliveira Lemos

*E já que tudo depende do contexto, que culpa tinham
as palavras?*

Raduan Nassar

Um romance posto à prova em uma discussão explosiva e aparentemente desmotivada é a história absolutamente banal contada pela novela *Um copo de cólera*¹, uma das obras mais intrigantes da literatura brasileira contemporânea. Esse pretexto bem pouco nobre para a confecção literária, contudo, transforma-se em exemplo acabado da produção neobarroca graças ao tratamento primoroso que recebe. Num registro coloquial próximo ao da literatura de massa, o texto impressionista e cortante de Raduan Nassar alegoriza questões vitais para a arte como um todo e para a literatura em particular: o discurso como forma de constituição subjetiva, a disputa entre a teoria e a práxis, a paixão e a razão, a alienação e o engajamento, o sacro e o profano, a descoberta da necessidade da existência de um cânone e o desejo de subvertê-lo. A precisão na escolha do momento de crise encenado permite ao leitor apreciar a questão da relatividade do conhecimento e a da fragmentação do familiar mundo ordenado, colocando em xeque a idéia do homem como condutor da história e reafirmando a tese laciana do sujeito como ser na linguagem.

A análise dos aspectos gramaticais e narrativos do texto revela-se essencial para a compreensão do discurso de cada um dos personagens. A novela trata do embate entre um homem e uma mulher, com ênfase sobre o seu relacionamento sexual e suas respectivas visões de mundo e do outro. Sem dar nome ou descrição tradicional a eles, lança ao longo da disputa verbal uma ou outra característica física: a juventude, a baixa estatura e as mãos pequenas e ágeis dela, alguns fios grisalhos, os cílios longos e a alvura dos pés dele. Os traços psicológicos são dados a conhecer pelo discurso que um faz do outro e só podem ser analisados dentro dele. Aliás, a recorrência da metalinguagem justifi-

ca-se por estarem os personagens centrais plenamente conscientes de sua constituição discursiva, o que não impede que a comunicação entre eles só se dê pelo corpo.

A apresentação da diegese possui um princípio neobarroco. Embora a narrativa tenha um perfil tradicional, com início, meio e fim, ela foge aos parâmetros de causalidade ao fazer com que o fim de certa forma coincida com o início. O primeiro e o último capítulos possuem o mesmo título, talvez como forma de expressar a circularidade do relacionamento dos protagonistas e o movimento que desenvolvem ao longo da diegese. Se no capítulo inicial ele chega e encontra a moça andando pelo gramado da casa dele a esperá-lo, no final ela chega e também o encontra à sua espera, só que dormindo, numa posição fetal. Ela compartilha com o leitor de sua espera, totalmente ostensiva. Já a forma sutil com que ele a aguarda — o portão aberto, a porta escancarada, o bilhete em cima da mesa — não levam o leitor a participar da espera, especialmente porque ocorre depois de um corte brutal na relação dos dois.

É assim que a espera reflete a personalidade deles, ou pelo menos o que se tem conhecimento dela: ele é misterioso e enigmático e suas posições não podem ser precisadas; ela, mais exposta à apreciação, parece um pouco mais previsível (embora este seja um juízo suspeito, porquanto extraído do discurso dele).

Como todo texto contemporâneo, a minimalização da ação externa contrapõe-se ao aumento da ação no plano interno. Os personagens centrais dão inúmeras voltas sobre si mesmos, sempre conscientes do que estão fazendo, e apresentam como agir externo mais relevante a disputa verbal travada no capítulo "O esporro". Trata-se ali de uma ação de denúncia mútua, da luta pela autoridade e legitimidade do discurso. Um procura desnudar o outro, arrancando-lhe a máscara e roubando-lhe a linguagem. Autoconsciente do poder do discurso, ele trava uma verdadeira batalha íntima antes de se entregar ao duelo proposto por ela. Tal hesitação encontra fundamento no desenrolar da narrativa, pois o discurso hemorrágico acaba servindo como arma de desconstituição daqueles seres. Depois de reduzi-la a quase nada, ele a aniquila pela frustração do desejo que nela despertara. A moça, por sua vez, ainda detentora de um punhal lingüístico, revida contra o que parece ser o centro da subjetividade dele — sua potência de macho. O aniquilamento mútuo pelo discurso enfatiza o único canal de diálogo possível entre eles: a comunicação embrionária e aconchegante da pele.

Num estado de relaxamento comparável ao pós-orgástico, o protagonista antecipa o prazer de fumar um cigarro depois do café quando percebe, repentinamente, o rombo na cerca-viva do jardim de sua casa. A partir desse ponto, a diegese ganha um verdadeiro valor dramático:

... ai de mim, amasso e queimo o dedo no cinzeiro, ela não entendendo me perguntou 'o que foi?', mas eu sem responder (...) desabalei feito um louco... (pp.28-29).

O enorme transtorno que demonstra leva o leitor a desconfiar que, de certa forma, aquele buraco foi aberto nele, na armadura que ele, como bom ator, sempre sabia vestir. Encolerizado com as formigas, o protagonista amaldiçoa todo o tipo de ordem que elas representam, deixando que o leitor participe dessa sua fúria incontrolável:

... puto com essas formigas tão ordeiras, puto com sua exemplar eficiência, puto com essa organização de merda (pp.29-30).

A partir desse momento, seu discurso veicula um visível menosprezo em relação às mulheres, ali representadas pela antagonista e por D. Mariana. Especialmente voltado contra a moça, ele abusa de diminutivos e adjetivações para se referir a ela: “a bundinha dela”, “a desenvoltura da femeazinha emancipada”, “a juvenzinha”, “a jornalista de merda” etc. A indiferença das mulheres à sua desgraça, o desprezo que devotam ao seu egocentrismo, provoca nele a reação do macho ferido:

... alguém sempre tem de pagar queira ou não, era esse um dos axiomas da vida, era esse o suporte espontâneo da cólera (quando não fosse o melhor alívio da culpa) (p. 41).

Para ele, embriagado de cólera, elas estavam mancomunadas e dispostas a fazer com que perdesse o juízo. O comportamento delas é avaliado como um jogo:

... uma e outra, embora lado a lado, se encontravam habilmente separadas, ela não só tinha forjado na caseira uma platéia, mas me aguardava também c'um arzinho sensacional que era de esbofeteá-la assim de cara (p. 31)

O desejo final, implícito na fala do protagonista, de retornar à infância e a necessidade da existência de um mito — estável, confiável e organizado — capaz de conferir segurança ao seu mundo, surgem com toda a força à medida que o discurso da moça o desconstitui. A indiferença do cosmos frente à miséria humana acentua ainda mais a tragicidade desse momento desconstitutivo:

... fiquei um tempo ali parado, olhando o chão como um enforcado, (...) um ator em carne viva, em absoluta solidão - sem platéia, sem palco, sem luzes, debaixo de um sol já glorioso e indiferente - (...) e foi de repente que cáí pensando nela (...) e daí passei direto pra fotografia antiga, o pai e a mãe sentados, (...) e aí me detive nos fundamentos e nas colunas e nas vigas inabaláveis daquela estufa, tínhamos então as pernas curtas, mas debaixo desse teto cada passo nosso era seguro, nos parecendo sempre lúcida a mão maciça que nos conduzia (...), tudo tão delimitado, tudo acontecendo num círculo de luz, contrapondo com

rigor (...) à zona escura dos pecados (...) vindo da parte do demônio toda mancha de imprecisão, era pois na infância (na minha), eu não tinha dúvida, que se localizava o mundo das idéias, acabadas, perfeitas, incontestáveis (...) e ali, no meio daquela quebradeira, de mãos vazias, sem ter onde me apoiar, não tendo a meu alcance nem mesmo a muleta duma frase feita ...(pp. 75-77).

Até aqui avesso à ordem, o protagonista agora anseia pela segurança que só ela parece ser capaz de imprimir ao conhecimento do mundo, por separar artificialmente o inseparável. Não por acaso, ele então se refere ao mundo platônico das idéias, onde o espírito se encontra definitivamente cindido do corpo no divórcio entre razão e paixão. Daí lhe ocorrem alguns dos tradicionais símbolos da ordem: o lar, a família, a procriação, a mãe...

Depois de anular a sexualidade demandante da moça, ele regride ao tempo de menino e se expõe aos cuidados e ao acalanto de D. Mariana, que representa idealmente a mãe — figura santa, portanto dessexualizada. O processo de regressão continua com a posição fetal adotada no sono e produz uma imagem de fragilização do ser que desperta na antagonista o desejo de reintegrá-lo ao útero. Como uma mãe, ela junta os fragmentos da presença dele dispersos pela sala. O relacionamento deles parece adquirir, a partir daí, uma forma nova de materialização do diálogo corporal, antes concentrado na ansiedade do sexo. Intertextualmente, isso traz à memória uma canção de Chico Buarque:

Prometo te querer
até o amor cair doente, doente
(...)
Depois de te perder
te encontro com certeza,
talvez no tempo da delicadeza,
onde não diremos nada,
nada aconteceu,
apenas seguirei como encantado
ao lado teu.²

Além dos protagonistas, surgem no texto dois criados e um cachorro - sugestivamente chamado de Bingo. Ao contrário dos primeiros, os personagens secundários apresentam-se ao leitor quase à maneira tradicional, pois recebem nomes e são descritos fisicamente. E digo quase tradicional porque mesmo ali há uma tendência ao impressionismo: D. Mariana tem um jeitão de mulata protestante, manchas na pele parda e desbotada, óculos de lentes grossas e é encabulada; Seu Antônio, figura fugidia e ausente no início e na complicação da trama (quando se esconde atrás dos arbustos), só se faz presente no momento de erguer o protagonista do chão, mas ainda ali surge de má vontade. Como o cachorro de Heathcliff, em *O morro dos ventos uivantes*, Bingo goza de absoluta empatia com o dono, antecipando o estado anímico dele através de suas

reações instintivas.

O espaço da diegese tem os limites da granja, isolada do mundo por uma cerca-viva, em algum lugar do país no tempo da ditadura. Esse fato tem extrema relevância para o desenrolar da trama, pois vai ressaltar a diferença entre ela, jornalista atuante contra a ditadura, e ele — ermitão confortavelmente auto-exilado no seu feudo ecológico. A militância dela e a falta de militância dele responsabilizam-se por uma convivência ideológica fadada à extrema complexidade, exceção feita aos momentos em que a ideologia é displicentemente esquecida, como aqueles dedicados ao sexo.

O acesso que o leitor tem ao espaço interior não lhe garante entendimento da personalidade do protagonista, porque fica sempre a desconfiança de que ele esteja envergando a máscara que usa diante da moça e que, às vezes, confessa usar diante de si mesmo. Isso reforça o distanciamento do leitor, posto na condição de mero espectador.

O tempo parece ser bastante curto no plano da diegese — um dia, talvez. Todavia, no plano do discurso, tem-se o tempo imprecisável de constituição, ou melhor, de desconstituição do ser.

A utilização de um narrador autodiegético põe em suspeição a versão dos fatos relatados, pois enfatiza a relatividade da perspectiva e implica um certo distanciamento do leitor para observar e acompanhar o desenrolar da trama, graças à consciência de estar conhecendo apenas uma das tantas versões possíveis. A desconfiança assim instalada pela perspectivação do relato dos protagonistas gera um certo descentramento. Não se espera dele nenhuma verdade universal, mas apenas a exposição das visões de mundo daquelas personagens, aplicáveis tão somente às suas próprias experiências, absolutamente particulares e intransferíveis:

... só eu é que sei o que é porque só eu é que sei o que sinto (p. 29).

Fácil é perceber a ênfase permanente na parcialidade do conhecimento do mundo, veiculada pelo uso reiterado do “eu só sei que...”, e isso não se restringe ao discurso do protagonista masculino. A transferência do foco narrativo para a mulher, no último capítulo, que poderia alterar a consciência da relatividade de visão, serve para reforçá-la ainda mais.

Além da voz dele e dela, há várias vozes dialogando, ou tentando dialogar, dentro do texto: a voz dele, dialogicizada pela voz dela nele, pela voz dele nela que existe nele e pela voz da caseira nele; a voz dela, a dele nela e a do povo sobre ele, veiculada por ela. Essas vozes estão continuamente em conflito e são elas que fazem progredir a trama.

A voz dele nela que existe nele diz que ele é o mestre, aquele a quem ela deve tudo o que sabe e não foi aprendido no altar dos dogmas (p.44), leia-se, na escola. Ele lembra, ironicamente, como ela só trepava como uma donzela (p.45) quando eles se conheceram e afirma como ele lhe ensinou a linguagem dos olhos (numa clara alusão sobre a forma de conhecimento que ele reconhece como

legítima nela - a ótica que ele lhe forneceu do mundo). Essa voz reifica a personalidade dela e a transforma numa “trepadeirainha”, agarrada ao cipreste representado por ele. É uma voz que lhe autoriza a cuidar do corpo dele, mas sem tirar qualquer prazer dessa tarefa:

... e eu já estava bem enxaguado quando ela, resvalando dos limites da tarefa, deslizou a boca molhada pela minha pele d'água, mas eu, tomando-lhe os freios, fiz de conta que nada perturbava o ritual...(p.21).

Essa é a voz que a transforma em aluna ao mesmo tempo que lhe garante o *status* de mãe, objeto incestuosamente desejado. É a voz nele que deixa transparecer o desejo incestuoso de manter a mãe sob o seu fascínio sexual, mas, paradoxalmente, afastando para longe a hipótese de efetivamente a possuir:

... 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 (...) eu só sei que me entregava inteiramente em suas mãos pra que fosse completo o uso que ela fizesse do meu corpo. (p. 21-22)

O tema mais evidente do texto, o da sexualidade, recebe um tratamento eminentemente perspectivado: representa a visão de um homem. Não surpreende, pois, o fato de estar imbuído de uma arraigada herança de preconceitos:

... a femeazinha que ela era, a mesma igual à maioria, que me queria como filho, mas (emancipada) me queria muito mais como seu macho... (p. 74).

A história narrada é a de um homem que deixa a mulher absolutamente fora de si pelo modo como lhe explora a sexualidade. O prazer dela é cantado e decantado pelo protagonista, enquanto o dele se apresenta esparsamente ao longo do texto. Mestre absoluto na arte do sexo, ele deixa transparecer no seu comportamento a ideologia subjacente da vulnerabilidade feminina.

Logo no primeiro capítulo, estabelece-se o clima de sedução: o homem, cômico de seu magnetismo, provoca o desejo da mulher e o explora ao limite, mediante a exibição de um fetiche. Todavia, o leitor não acompanha o desenrolar efetivo de uma relação sexual, mas a lembrança do modelo que a preside e a referência às conseqüências dela:

... mas ela então se enroscou em mim feito uma trepadeira, suas garras se fechando onde podiam, e ela tinha as garras das mãos e as garras dos pés, e um visgo grosso e de cheiro forte por todo o corpo...(p.16).

A rememoração do modelo é tão impressionista, há tantos cheiros, formas e

secreções, que o leitor custa a se dar conta da condição de discurso do ato.

De acordo com o protagonista, a provocação que ela lhe faz no capítulo “O esporro”, incitando-o à discussão, resulta do fato de estar frustrada por não ter tido o bastante dele, mas apenas o suficiente:

... o achincalhe escondia como sempre um nevoeiro denso de sensualidade, a mesma solicitação queixosa, provocadora, redundante, afinal, a jovenzinha nunca tinha o bastante deste ‘grisalho’ ... (p. 51).

Interessante notar que o protagonista desvia o olhar do leitor para o olhar da moça, que segundo ele, repousa-se sobre a gratificante “madeira do seu fogo” (p.37), sempre que ela consegue fazer com que ele perca o fio da meada na discussão. Esse artifício, porém, não lhe parece bastante forte para neutralizar a pecha de “bicha” que ela lhe impinge (p.65) e que demarca o fim da agressão verbal e o início da agressão física. Atingido no âmago de sua potência de macho, ele revida rápido com uma bofetada e com o rótulo de “puta” (p.66).

Observe-se, a essa altura, a apresentação *en bloc* da clássica herança cultural dos papéis impostos aos gêneros. Ele se ofende porque o papel que lhe cabe como homem é ser macho e viril. Em contrapartida, procura ofendê-la, acusando-a de ser infiel ao papel que lhe é atribuído, qual seja o de ser pura e casta. Afinal, puta é quem não honra o compromisso cultural da castidade feminina.

Dando-se conta de que as bofetadas a colocavam diante do “canalha” que ela adorava na cama, o protagonista — que já conhecia aquela “femeazinha de várias telhas” (p.68) — habilmente provoca o desejo dela. Num crescendo, faz emergir o desejo de dentro dela e trabalha calculada e impiedosamente sobre ele, até deixá-la completamente vulnerável. Explora o fetiche dela por seus pés e depois goza o resultado:

... e eu vi então que eu tinha definitivamente a pata em cima dela, e que eu podia subverter - debaixo da minha forja - o suposto rigor da sua lógica (...) e vendo o calor, sacro e obsceno, fervilhando em sua carne eu poderia dizer ‘mais cuidado nos teus julgamentos, ponha também neles um pouco desta matéria ardente’ e ela sem demora concordaria ‘claro amor claro’ e me lembrando do escárnio com que ela me desabou, eu, sempre canalha, poderia dizer como arremate ‘e quem é o macho absoluto do teu barro?’ e ela fidelíssima responderia ‘você amor você’ (...) mas eu não fiz e nem disse nada disso, e só fiquei um tempo olhando pra cara dela entorpecida e esmagada debaixo dos meus pés, examinando, quase como um clínico, e sem qualquer clemência, o subproduto da minha bruxaria... (pp. 70-72).

Ao perceber que ela está completamente tomada pelo desejo, ele “lava” o canalha da cara, dá o pulo do gato e a destroça, com um gosto gordo e carregado (p.72):

...’tira o dedão pelo menos e enfia no meio das tuas pernas, é ele que te

mexia o grelo' (...) e eu vi a sua cara de espanto, a tartaruga livre a quem eu tinha sabido devolver o peso e a tortura da carapaça, reduzi seu tempo de reação a uma agonia, vi o terror nos olhos dela, não basta sacrificar um animal, é preciso encomendá-lo corretamente em ritual ... (pp. 72-73).

A crueldade do ataque que ele desfere é indizível. Castiga duplamente a mulher pela ousadia de querer desafiá-lo, embora o resultado também lhe seja maléfico: sente-se esvaziado e abandonado. Parece que destruindo a antagonista, ele destrói o seu próprio referencial de masculinidade. Regrida, então, ao tempo seguro da infância e se esconde na segurança dos mitos ali possíveis. Nesse nível, é capaz de reconhecer um novo tipo de contato com a mulher, um contato físico mais primitivo, que lembra o aconchego do útero materno.

A estruturação da narrativa segue dois modelos: a do jogo e a do espetáculo. Trata-se de um jogo de sedução e de dominação, e ambos os oponentes (jogadores-joguetes) têm consciência dos lances que desenvolvem. De fato, inúmeras referências à condição de jogo podem ser detectadas ao longo do discurso, como no momento em que a antagonista vai ao banheiro e o protagonista antecipa um “lance trivial” do jogo deles “(...) e tão necessário como fazer avançar de começo um simples peão sobre o tabuleiro” (p. 12), que é o de conduzir os dedos dela aos cabelos de seu peito, para que ela se sinta encorajada. Durante “o esporro”, o jogo de sedução e dominação continua, mas agora em declarados termos bélicos. Eles se armam das palavras, únicas responsáveis pelos ferimentos dos dois lados:

... 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 os dentes das idéias, já que era com esses cacos que se compunham de hábito nossas intrigas, sem contar que — empurrado pela raia do rigor — meus cascos sabiam inventar a sua lógica... (p. 39).

Além do jogo da dominação, pode-se perceber, nessa passagem, o outro nível em que a narrativa é estruturada, o do espetáculo. Os personagens centrais literalmente armam o circo durante a discussão e forjam um espetáculo ao longo de toda a trama, calculando, inclusive, o efeito que sua atuação exercerá sobre o outro. Daí ele inspecionar seus próprios pés a fim de checar se estão na posição certa para provocarem o desejo dela. São atores e têm plena consciência desse *status*, pelo menos é o que o discurso dele dá a conhecer. Narcisista ao extremo, ele chega a figurar como espectador de si próprio:

Por alguns 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 (...) meus pés, (...) descalços e muito brancos, incorporavam poderosamente minha nudez antecipada (...) e eu, sempre fingindo, (..)

ia e vinha com meus passos calculados, dilatando sempre a espera com mínimos pretextos... (pp. 10-11)

... daí que fui intimando duramente a dona Mariana, a quem, de novo embatucada, tornei a perguntar (...) forjando dessa vez na voz a mesma aspereza que marcava a minha máscara, combinando estreitamente essas duas ferramentas, o alicate e o pé-de-cabra para lhe arrancar uma palavra, não que eu fosse exigir do seu marido o resgate daquele rombo (...) mas - atrelado à cólera - eu cavalo só precisava naquele instante dum tiro de partida, era uma resposta, era só de uma resposta que eu precisava... (p. 34).

O espírito do espetáculo está tão presente na constituição do relacionamento dos personagens principais que parece ser ele mesmo o responsável pelo embate: aparentemente os dois se dispõem a discutir para assistir até que ponto podem ir com a palavra:

... não que eu cultivasse um gosto raivoso pelo verbo carrancudo, puxando aí pro trágico, não era isso e nem o seu contrário... (p. 32)
... eu já puxava ali pro palco quem estivesse a meu alcance, pois não seria ao gosto dela, mas, sui generis, eu haveria de dar um espetáculo sem platéia... (p. 34).

Dessa forma, jogam com o espetáculo, confundindo a um só tempo os aspectos lúdico e cênico da narrativa. O jogo faz-se espetáculo e este se converte em jogo, exatamente como acontece na era contemporânea com o limite e o excesso. O leitor não é capaz de definir, então, se o discurso dos dois é um ato limitativo ou excessivo. Aliás, a confusão aumenta com o desfecho da briga e da novela: depois da briga, o discurso parece ter sido excessivo; com a volta dela, não se sabe sequer se ele foi limitativo. Na aparência, nada foi alterado no sistema, mas subjaz a leitura de uma promessa de relacionamento, construído agora em novas bases.

O registro lingüístico utilizado no texto é predominantemente coloquial, mas há a introdução, durante a luta discursiva dos dois, de um jargão mais elitizado, como se o nível da argumentação dependesse, em última análise, da escolha dos termos a serem empregados — à semelhança de um duelo, em que a vida ou a morte podem depender da escolha da arma certa. O léxico recebe um tratamento especial, a fim de se adequar perfeitamente às imagens transmitidas. No texto inteiro, há o prevalência da metáfora sexual:

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...(p. 27)
(minha cama larga quase sempre escancarada) (p. 24)
(quantas vezes não disse a ela que a prosternação piedosa correspondia à ereção do santo?) (p. 72).

A abundância do conectivo “e”, além de sua lógica e previsível função de ligação das idéias, sugere algo de infantil na linguagem dele, algo do menino do fim do livro, já presente desde o início da narrativa. Reforça essa noção o egocentrismo do discurso, tão típico da idade infantil. A simples reiteração do conectivo provoca, assim, um resultado paradoxal nas imagens: por trás da figura do macho ostensivo, existe a de um menino desamparado.

Ainda que a narrativa pareça seguir o modelo do fluxo de consciência, traduzido pela veiculação ininterrupta de pensamentos e ações e pela ausência de ponto na linguagem escrita, ela incorpora os diálogos, apresenta-se bem conectada e divide-se em episódios: a chegada, o estar na cama, o levantar, o banho, o café da manhã, o esporro, a chegada. A correção gramatical do uso da vírgula, do travessão e do ponto e vírgula oferece um certo ritmo à narrativa, traindo um pouco a idéia de fluxo de consciência, mas sem impedir que o protagonista envolva o leitor na enxurrada de seus pensamentos. Os parênteses, abertos invariavelmente no discurso do protagonista masculino, veiculam reflexão, interpretação e algumas falas da moça, numa amostra evidente de que elas também já fazem parte de um esforço hermenêutico do protagonista.

Variações interpretativas

Numa leitura de viés marxista, o embate apresentado por Raduan Nassar em *Um copo de cólera* acontece entre dois legítimos representantes do mundo burguês que, na disputa pelo poder, tentam se apossar um do outro e acabam por se reificar. Reiteradas vezes, ao longo da narrativa, essa reificação é representada:

... tive ímpetos então - e não era essa a primeira vez - de meter dois dedos em cada canto dos lábios, esticando-os até escancarar a boca do meu forno (...) ‘abra minha boca e conte você mesma os dentes deste cavalo’ (...) já que eu pra ela não passava de ‘uma besta vagamente interessante’... (pp.44-45)

... me deixava uma vara ver a pilantra (...) sendo puxada por este ou aquele dono, uma porrada de vezes tentei passar o canivete na sua coleira... (p. 43).

Por meio de uma luta de classes, contrapõem-se as perspectivas intelectualizante dela e pragmatizante dele, caracterizando um duelo entre a teoria e a práxis. O discurso dele traduz o desprezo que experimenta pelo mundo das idéias e a valorização que procura imprimir à sua experiência:

... a reflexão não passava de excreção tola e enobrecida do drama da existência, ora, o Seu Antônio na semana anterior, já tinha esterçado os canteiros de hortaliças. *o que fazer então com o farelo das teorias?* (p. 40)
... ‘tinha treze anos quando perdi meu pai, em nenhum momento me cobri de luto, nem mesmo então sofri qualquer sentimento de desamparo,

não estaria pois agora à procura de nova paternidade, seria preciso resgatar a minha história p'reu abrir mão dessa orfandade'... (p. 50).

Como o filósofo Cioran, o protagonista encara a reflexão como uma doença que pode acometer qualquer um e não a supervaloriza por isso:

... já não me interessava ser acatado no pasto das idéias, tantas vezes aliás já tinha dito a ela que não era pela profissão, (...) mas pela garganta que se reconhecia a fibra da reflexão, pelo calibre ranzinza da goela na hora de engolir, 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... (p. 43).

Mas, paradoxalmente, como não podia deixar de ser numa obra neobarroca, ele se mantém inerte no seu pragmatismo, cabendo a ela agir, ainda que movida por idealismo:

... e quanto a esse teu arrogante 'exílio' contemplativo, a coisa agora fica clara: enxotado pela consciência coletiva, que jamais tolera o fraco, você só tinha de morar no mato... (p. 60)

'... se o nosso metafísico pusesse os pés no chão, veria que a zorra do mundo só exige soluções racionais, pouco importam que sejam sempre soluções limitadas (...) só um idiota recusaria a precariedade sob controle, sem esquecer que no rolo da vida não interessam os motivos de cada um (...) o que conta mesmo é mandar a bola pra frente... (p. 55)

... 'Não é comigo, solene delinqüente, mas com o povo que você há de se ver um dia'... (p.57)

... 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 (...) por isso vá em frente, pilantra - com o povo na boca, papagueando sua fala tosca (...) embora engrossando co'arremedo a sufocante corda dos cordeiros... (pp. 57-58).

Ele é acusado de reacionário e alienado, mas é ele que se revolta contra a ordem:

... a força escrota da autoridade necessariamente fundamenta a 'ordem', palavra por sinal sagaz que incorpora a um só tempo a insuportável voz de comando e o presumível lugar das coisas (...) entenda, pilantra, que toda 'ordem' privilegia ... (p. 58)

... não aceito pois nem a pocilga que está aí, nem outra 'ordem' que se instale... (p. 59)

Ela, militante contra a ditadura e potencialmente tida como revolucionária, responsabiliza-se, paradoxalmente, pela defesa da ordem:

... 'entenda, seu delinqüente, que a desordem também privilegia, a começar pela força bruta'... (p. 59).

De um lado, ele desautoriza o tratamento “democrático” que ela dá à caseira ao “tagarelar” com ela, afirmando que ela até se recusava a freqüentar a área de serviço da casa. Do outro lado, o próprio discurso dele sobre as limitações do povo e o desprezo que devota às concepções da criada sobre sua pessoa enfatizam sua visão elitista de mundo.

De todo modo, ambos os personagens parecem estar certos de que detêm o poder sobre suas ações e que estão de posse da verdade. Essa posição equivocada só faz com que o leitor atente mais para a relatividade de suas visões.

Um olhar feminista lançado sobre o texto certamente autoriza a seguinte interpretação: a desconstituição do ser é provocada pela consciência do descentramento masculino, pelo choque que a presença ativa da mulher pode causar no seu mundo. O homem, e aqui me refiro ao gênero, deixa de ser o centro das expectativas e daí se dispõe a um duelo, em que arrisca a própria vida, para resgatar a identidade ameaçada. O resultado do duelo é a destruição de ambos os discursos.

Numa leitura mais abrangente, que procura englobar as perspectivas dos dois gêneros, a novela parece ser uma alegoria dos conflitos vividos por homens e mulheres diante da transformação da paisagem histórica contraposta à estabilidade dos papéis culturalmente legados. O resultado do embate parece sugerir a renúncia ao desejo de entendimento ou comunhão total e o reconhecimento da possibilidade relativa de diálogo — via linguagem do corpo — exigida pela necessidade da convivência.

A sexualidade é trabalhada no texto de forma intertextual, sobretudo paródica. Parodia-se a história bíblica, o que a um só tempo revela um certo desejo de subverter a rígida ordem cristã e serve para ratificar a culpa proveniente da vivência ao limite da própria sexualidade. As referências intertextuais trazem à baila alguns dos maiores nomes da literatura, como Shakespeare e Fernando Pessoa.

Em diversas ocasiões, a relação sexual serve como metáfora para a oração ou o sacrifício e em todas elas há sempre uma idéia de pecado que deve ser purgado e de caça às bruxas (trazendo à mente o tempo das inquisições). Proliferam pelo texto expressões que sugerem uma interligação entre a história desse casal, a de Adão e Eva e a de Cristo e Madalena, numa tentativa de sacralização da narrativa profana.

O uso das imagens que carnalizam de alguma forma a história sacra é mais poderoso e fica gravado na retina do leitor: ele (Adão) comendo a fruta do paraíso (tomate) sob o olhar atento e cheio de desejo dela (Eva), pouco

antes de cometerem o “pecado original”; a oração que os dois, ajoelhados e com os braços se abrindo num exercício quase cristão (p.13), simulam na hora do sexo; a referência implícita à defesa de Madalena feita por Cristo e a paixão deste último:

... e foi de embolada que ela desfechou a saraivada, levando firme a mão lá na pedreira, me atirando de novo a razão na cara, espetando de quebra espinhos terríveis... (pp.61-62).

Além disso, o espanto dela diante do fato de ele *arrolar insistentemente o nome de Deus às suas obscenidades* (p.14) ecoa a profanação de um dos Dez Mandamentos (Não chamar seu santo nome em vão). Ele fala ainda de um calor sacro e obsceno que toma conta do corpo dela e do aparente estado de graça em que ela ingressa com a expectativa da transa, logo depois que é esbofeteada. Ela o acusa de ressuscitar como Lúcifer para redimir a culpa do mundo — numa clara inversão da *dogmática cristã* —, ao mesmo tempo que adora os seus pés, comparando-os a dois lírios brancos (ecos da fala de Cristo sobre os lírios e Salomão!). A adoração aqui tem sabor de fetiche e de idolatria. Essa comparação acaba por jogar luz sobre as dúvidas quanto às atividades profissionais dele (será que ele também não tece nem fia? Como terá arrecadado tantas posses?).

O berro final do protagonista, *puta-que-pariu-todo-mundo* (p.74), tem o sabor de “Pai, pai, por que me abandonastes?”, e o ímpeto mal contido da moça de se *abrir inteira e prematura pra receber de volta aquele enorme feto* (p.81) lembra, às avessas, o “sim” de Maria.

Mas nem só de paródia se enche um copo de cólera. Uma teia de fios intertextuais responsabiliza-se pela instabilidade sempre crescente do texto, que traz à baila poetas e filósofos. Há nele uma referência explícita à Pessoa do poeta fingidor: ... *ator, eu só fingia, a exemplo, a dor que realmente me doía*. E a voz d’O Bardo, ecoando *Macbeth*, ressoa no trecho *nem a banheira do Pacífico teria água bastante para lavar (e serenar) o vocabulário* (p.77). Já Aristóteles aparece veladamente citado como *aquele remoto peripatético (...), que na sua história natural, atribui ao cavalo certo número de dentes, fazendo, com o andar lento mas autoritário, seu erro atravessar séculos com força de verdade* (p.44). O mundo das idéias (p.77) recupera não só a segurança da infância, mas sobretudo o período inaugural da história filosófica, ao ecoar a fala platônica. Por fim, mesmo o título do livro é intertextual: copo de cólera traz à lembrança o cálice amargo de Cristo.

Em suma, pode-se dizer que a novela apresenta a marca indelével da contemporaneidade, especialmente ao fundir razão e paixão no plano da linguagem. O discurso daí resultante não se restringe ao signo verbal, mas o ultrapassa, alcançado o corpo. De fato, a sedução do mundo sensível, a busca alucinada (e até perversa) do prazer, o reconforto e a efetividade dos corpos lânguidos do pós-gozo inscrevem e encenam a união corpo-espírito. E se essa fusão é interdita pelo peso da herança iluminista que sempre privilegia o intelecto, ela se impõe com nova força, caetanamente, “num outro nível de vínculo”.

NOTAS

¹ NASSAR, Raduan. *Um copo de Cólera*. 4 ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

² BUARQUE, Chico. *Chico Buarque ao Vivo*. Paris : RCA, 1990. 2 discos (116min):
33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 124.0001.

CLEIDE DE OLIVEIRA LEMOS é mestranda no Curso de Teoria da Literatura da UnB