



Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Licenciatura em Letras/Português
Monografia em Literatura

DANIELA DE SOUTO INOCÊNCIO

08/27312

O OLHAR SOBRE A VIRGEM E A MERETRIZ

O sagrado e o profano em *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar.

MENÇÃO	SS
---------------	-----------

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Virgínia Maria Vasconcelos Leal

Brasília
2011.



Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Licenciatura em Letras/Português
Monografia em Literatura

DANIELA DE SOUTO INOCÊNCIO

08/27312

O OLHAR SOBRE A VIRGEM E A MERETRIZ

O sagrado e o profano em *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar.

Monografia em Literatura apresentada ao programa de Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciada em Letras – Língua Portuguesa e Respectiva Literatura, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Virgínia Maria Vasconcelos Leal.

Brasília
2011.

Para meus pais e avós,
por cada linha escrita na história de minha vida.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer a Deus, por possibilitar-me a concretização do meu maior sonho, graduar-me pela Universidade de Brasília.

Ao meu pai e à minha mãe, por cultivarem meu amor pela literatura e pelo constante incentivo à minha educação.

Aos meus caros professores de língua portuguesa do ensino fundamental e médio: Áurea, Hildeone, Ivanildo e Camilla, os grandes responsáveis pela escolha de minha carreira.

Aos doutores e mestres do Instituto de Letras, que me mostraram interessantes caminhos nesse mundo da literatura e da língua portuguesa, em especial a professora Sylvia Helena Cyntrão, que acompanhou minha graduação tão de perto, e ao professor Marcos Bagno que, embora não tenha me lecionado uma aula sequer, me ensinou um conceito muito importante, o preconceito linguístico.

À minha paciente orientadora, professora Virgínia Maria Vasconcelos Leal, pela compreensão, dedicação e prontidão em ajudar-me durante esse processo.

Ao meu amado marido, que me suportou em inesgotáveis e incontáveis noites sem dormir, escrevendo linhas e mais linhas de trabalhos acadêmicos e acalmando-me em seu caloroso abraço, como quem me dissesse que conseguiria transpor quaisquer dificuldades.

Às minhas queridas amigas, que estiveram presentes nesses quatro anos de crescimento chamados universidade, segurando minha mão em momentos difíceis e celebrando minhas conquistas.

Aos meus amigos, pelo constante apoio e por acreditarem em um potencial que nem eu acreditava ter.

Não era a primeira vez que ele fingia esse sono de menino, e nem seria a primeira vez que me prestaria aos seus caprichos, pois fui tomada de repente por uma virulenta vertigem de ternura, tão súbita e insuspeitada, que eu mal continha o ímpeto de me abrir inteira e prematura pra receber de volta aquele enorme feto.

Raduan Nassar.

RESUMO

O estudo esboça uma análise a respeito das manifestações do sagrado e do profano, a partir da figura feminina em *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar, que se apresenta em duas perspectivas distintas, uma mulher que evoca, ao mesmo tempo, a figura da mãe e da voluptuosa amante – a partir do olhar masculino que a define dessa forma, estabelecendo, portanto, como se dá a relação entre as personagens que protagonizam a novela em questão.

Palavras-chave: literatura brasileira contemporânea, ritual, mito.

SUMÁRIO

1 Introdução	7
2 O ritual	9
3 O olhar sobre a virgem e a meretriz	31
4 Considerações finais	41
Referências bibliográficas	43

1 INTRODUÇÃO

Embeber-se com *Um copo de cólera* é restar com o acre sabor entre os lábios e uma inquietude de espírito. Ininterruptamente, as palavras são atiradas em quem ousou provar o conteúdo desse recipiente que transborda volúpia e respinga furor. Assim, embrenhar-se em suas oitenta e cinco páginas é um descobrir o corpo antes da roupa e perder-se nestes dois indivíduos desencontrados. Um desencontro de almas, apesar do encontro constante dos corpos.

Publicada em 1978, a novela de Raduan Nassar perpassou um período bastante significativo na história brasileira, os anos de chumbo. O regime militar estabelecido no ano de 1964 reprimiu os cidadãos, deixando-os à mercê de um governo que não lhes permitia opinião contra sua política. Permaneceram calados sob tortura ou foram perseguidos e exilados por seu empenho e obstinação. Foram muitos os anos de silêncio. Mesmo passados mais de vinte e cinco anos, há muito que se falar e discutir a respeito da ditadura militar. Infelizmente, o ano de 1985, com a restauração da democracia, não trouxe consigo todas as verdades veladas nesses anos nebulosos de governo.

Embora o autor não se prestasse à denúncia ou à literatura engajada comum à época, podemos encontrar alguns vestígios desse momento histórico entranhados à narrativa, com o viés social do discurso das personagens em um de seus capítulos, fazendo menção ao governo – “o povo nunca chegará ao poder”¹ (UCC, p. 60) – e à imprensa – considerando que uma das protagonistas seja uma jornalista. E, porque uma obra também representa o tempo em que foi escrita, é possível que se encontrem, mesmo que em poucas linhas, referências a esse tempo e – sobretudo – aos acontecimentos desse período.

Contudo, ainda que seja interessantíssima uma leitura desta obra literária partindo de uma perspectiva histórica, optamos por um viés diverso. O estudo em questão presta-se a uma análise da narrativa, embasada em pesquisas de fundamentação religiosa e mitológica, de modo a evidenciar os

¹ As citações retiradas diretamente da novela *Um copo de cólera* serão apontadas pela sigla UCC, seguida do número da página.

elementos sagrados e profanos presentes na novela nassariana. Tomamos por hipótese a complexa relação afetiva entre as duas personagens protagonistas de *Um copo de cólera*, com vistas a comprovar que o narrador-personagem constrói uma imagem de sua parceira por duas perspectivas distintas, a de mãe e de amante, papéis para os quais atribuímos as alcunhas de virgem e meretriz, respectivamente. A hipótese também versa a respeito da figura masculina, que é narrador autodiegético², para a qual também estendemos o caráter dual, que busca, na figura feminina, encontrar-se.

Convém ressaltar que, além da fundamentação teórica de cunho religioso e mitológico, providas pela meticulosa leitura das obras de Mircea Eliade (1992), Roberto Da Matta (1978), Elaine Prado dos Santos (2008), e Arnold van Gennep (1978), buscamos os estudos de representação de gênero, a partir da obra de Lúcia Osana Zolin (2009), e da análise de textos, com os compêndios de Tânia Pellegrini (1999), além das referências bibliográficas concernentes a estudos anteriores sobre a obra selecionada, a partir dos artigos de Edna Nascimento e Vera Lúcia Abriata (2008).

O presente estudo foi desmembrado em dois capítulos. No primeiro, tratamos da relação afetiva dos protagonistas de *Um copo de cólera*, esboçada em uma espécie de ritual, além da análise da narrativa em questão. Em contrapartida, o segundo capítulo pretende evidenciar as personagens da novela nassariana separadamente, para que possamos compreender o olhar sobre a virgem e a meretriz.

² Diz respeito ao narrador que é, também, protagonista da história que narra.

2 O RITUAL

Um copo de cólera (1992), de Raduan Nassar, conforma-se em uma narrativa breve, cuja estrutura se decompõe em uma epígrafe e em sete capítulos, a saber: *A chegada*, *Na cama*, *O levantar*, *O banho*, *O café da manhã*, *O esporro* e, novamente, *A chegada*. Em sua maioria, estes capítulos são curtos, com a exceção do penúltimo, denominado *O esporro*, cuja extensão ultrapassa a metade da novela. A esse respeito, cabe ressaltar o caráter cíclico desta obra literária, que não se confirma apenas pelo fato de o primeiro e o último capítulos receberem o mesmo nome.

A narrativa desenrola-se em uma espécie de ritual entre o narrador e uma figura feminina, desenvolvido em uma série de passos que podem ser descritos pela denominação de cada capítulo. Repetindo-se inúmeras vezes, esse ritual flui como a reiniciação de um ciclo, qual assevera a pesquisadora Tânia Pellegrini, em sua publicação *A imagem e a letra*: “Fecha-se o ciclo, restaura-se o equilíbrio rompido e, na aparência, tudo volta a ficar como fora” (PELLEGRINI, 1999, p. 109).

De modo a compreendermos como se estabelece a relação entre os protagonistas desta obra literária, é interessante trazer à baila o conceito de *ritual*, abordado pelo historiador e antropólogo Roberto da Matta (1978), que consiste em “um fenômeno dotado de certos mecanismos recorrentes (no tempo e no espaço), e também de certo conjunto de significados, o principal deles sendo realizar uma espécie de costura entre posições e domínios” (DA MATTA, p.16).

Em outros termos, trata-se de um acontecimento, que pode ou não remeter a um viés religioso, que é ordenado em tempo e espaço determinados e, ainda, é executado regularmente, com um propósito que “está aquém e além da repetição das coisas reais e concretas do mundo rotineiro” (idem, p. 11). Assim, podemos entender o ritual como a sacralização de um momento fundamental para os indivíduos que o realizam e, por sua importância adquirida, é reproduzido outras tantas vezes, de maneira a evocar a sensação ou o sentimento iniciais sentidos naquela determinada ocasião.

Segundo Da Matta (1978), um ritual não pode ser compreendido completamente se não forem conhecidas as etapas que o precederam e, tampouco, se não forem estudadas as suas consequências, porquanto sejam essenciais ao provimento dos elementos necessários à construção de seu significado. No entendimento do pesquisador:

[...] É vendo toda a combinação de fases que se pode não só ter uma visão globalizada de todo o ritual, como também saber qual o ponto onde ele é mais dramatizado. Este seria, teoricamente, o ponto crítico que forneceria os elementos chaves para o seu significado. (p. 18).

Considerando, pois, os pressupostos elencados por Roberto da Matta, faz-se necessário, ainda, abordar as definições de sagrado e profano, conquanto estes elementos também sejam fundamentais à significação de *ritual*. Conforme os estudos realizados por Mircea Eliade (1992), mitólogo e historiador romeno, em seu compêndio *O sagrado e o profano*, “a primeira definição que se pode dar ao sagrado é que *ele se opõe ao profano*” (ELIADE, p. 14, grifos no original). Entretanto, não tomemos esta afirmação em seu aparente tom simplista. Trata-se, ainda, de uma questão ontológica³, de que maneira o homem realiza e lida com as suas escolhas. Mircea Eliade assevera:

[...] Pode-se medir o precipício que separa as duas modalidades de experiência – sagrada e profana – [...] Bastará lembrar no que se tornaram, para o homem moderno e a-religioso, a cidade ou a casa, a Natureza, os utensílios ou o trabalho, para perceber claramente tudo o que distingue de um homem pertencente às sociedades arcaicas [...]. Para a consciência moderna, um ato fisiológico – a alimentação, a sexualidade, etc. – não é, em suma, mais do que um fenômeno orgânico, qualquer que seja o número de tabus que ainda o envolva (que impõe, por exemplo, certas regras para ‘comer convenientemente’ ou que interdiz um comportamento sexual que a moral social reprova). Mas para o ‘primitivo’, um tal ato nunca é simplesmente fisiológico; é, ou pode tornar-se, um ‘sacramento’, quer dizer, uma comunhão com o sagrado. (ELIADE, idem, p. 17).

Em outros termos, Eliade estabelece uma correlação entre as possíveis experiências humanas, *i.e.*, sagradas e profanas, e a maneira que o homem decide vivenciá-las e percebê-las. Embora o autor verse a esse respeito

³ Ontologia, conforme a definição de Caldas Aulete (2011), é de ordem filosófica. Refere-se a estudar o ser enquanto ser.

correspondendo a conduta profana ao homem moderno e a sagrada, ao primitivo, em outros momentos de sua pesquisa, afirma que o homem moderno também atribui a sacralidade a acontecimentos e objetos em sua existência. Partindo de tais pressupostos, interessa à análise em questão compreender de que maneira as personagens de *Um copo de cólera* ritualizam seu relacionamento amoroso, para que possamos confirmar ou refutar a hipótese de que o narrador-personagem retrata sua parceira como uma figura que evoca, ao mesmo tempo, o sagrado e o profano, a mãe e a amante. Para tanto, faz-se fundamental delinear a estrutura narrativa desta obra de Raduan Nassar, que define, em seus capítulos, as etapas que constituem esse ritual.

No que diz respeito à epígrafe, o autor selecionou duas citações que sugerem a presença de dois discursos antagônicos, ressoando por toda a narrativa. A primeira, “Ninguém dirige aquele que Deus extravia” (UCC, p. 8), apresenta-se como uma das falas do narrador no penúltimo capítulo da novela. Enquanto a segunda, “Hosana! Eis chegado o macho! Narciso! Sempre remoto e frágil, rebento do anarquismo” (id. ibidem), demonstra um trecho da fala da figura feminina, também neste mesmo capítulo. Esta última representa o narrador como uma figura fortemente dominadora – pela referencialidade ao macho – e egocêntrica, voltada para o próprio eu, como sugere a comparação à figura mitológica de Narciso, que se afogara ao tentar buscar a sua imagem no espelho das águas.

Além disso, também faz referência à frágil condição desse homem que se percebe forte e que, contudo, é nada mais que um rebento. Pode-se, aí, associar a figura feminina ao elo materno. É importante salientar, ainda, a alusão feita ao anarquismo, que consiste na ideia de que a “liberdade do homem não deve ser cerceada ou limitada, seja pelo Estado, seu governo e suas leis, seja por convenções, seja pela defesa da propriedade, seja por imposições de caráter moral ou religioso.” (AULETE, 2011). Em outros termos, um rebento do anarquismo é alguém que não se sujeita a ninguém. Partindo desse pressuposto, a sentença “Ninguém dirige aquele que Deus extravia” apenas confirma as insinuações da fala feminina neste diálogo, afinal, Narciso apenas é capaz de olhar para si mesmo.

Com a linguagem densa e envolvente, Raduan Nassar dá a voz a um narrador que, por vezes, confunde sua voz com a da personagem com quem

contracena, uma voz feminina e sem nome – aqui, definida por duas imagens distintas, a da virgem e a da meretriz. Não obstante, este narrador ainda se contrapõe à voz feminina, oprimindo-a, como que incapaz de enxergar ao outro. Em primeira pessoa, o narrador corta e entrecorta seus pensamentos, permeando a própria fala de silêncios, interrupções e digressões. Basicamente, esta é uma narrativa de fluxo de consciência. A esse respeito, manifesta-se a doutora em teoria e história literária Tânia Pellegrini:

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. (PELLEGRINI, op. cit., p. 108).

Ainda, é possível perceber que seu discurso vem banhado pelas águas de Narciso, pois o eu parece apenas importar-se com o que lhe interessa, oprimindo os discursos dos demais personagens. Além da figura feminina que não possui nome próprio, apenas um casal de empregados e um cachorro adentram a narrativa. Todos estes personagens têm nome, entretanto, com os dois primeiros, é possível visualizar a evidente hierarquia e posição de poder na qual se coloca o narrador, enquanto, com o último, parece haver uma relação de companheirismo e proteção, porém, o eu ainda parece sobrepor-se como figura dominante.

Trata-se de um narrador opressor, que apenas permite que os outros conheçam aquilo que lhe apetece, somente se percebe o que é refletido nos olhos de Narciso. Contudo, percebe-se a existência de outro foco narrativo⁴ ao longo do texto. Esta voz oprimida, a voz feminina, insiste em adentrar o discurso do eu, reforçando a existência do outro. E parece que esta outra voz, este outro foco narrativo, cresce de importância ao passar dos capítulos. No primeiro capítulo, praticamente, não há falas dessa personagem, ela é simplesmente apresentada pela perspectiva do narrador, como um controlador

⁴ Segundo a professora e pesquisadora Ligia Chiappini Moraes Leite, entende-se foco narrativo por “problema técnico da ficção que supõe questionar ‘quem narra’, ‘como?’, ‘de que ângulo?’. Para muitos é sinônimo de ponto de vista, perspectiva, situação narrativa ou mesmo narrador.” (CHIAPPINI, 2002, p. 85)

absoluto; enquanto o último capítulo, que possui o mesmo nome do primeiro, apresenta a personagem feminina como narradora, portadora do discurso.

Percebe-se, portanto, a complexidade das relações afetivas nesta narrativa nassariana, que ora permite que a figura feminina tenha voz, e ora a reprime, especialmente pelo fato de o narrador caracterizar-se pelo discurso falocêntrico de uma maneira bastante perturbadora. Por falocentrismo, entendemos o discurso predominantemente centrado na ordem masculina, de acordo com a pesquisadora em literatura brasileira contemporânea e representações de gênero, Lúcia Osana Zolin (2009), em seu artigo *Crítica feminista*.

Interessa observar que *Um copo de cólera* é fonte inesgotável para os estudos a respeito do gênero, que delineiam as diferenças sexuais e culturais implicadas pelo gênero sexual. E, embora façamos menção a esta vertente de estudos, a análise em questão prioriza uma análise interdisciplinar, porquanto o âmbito de pesquisa da Antropologia, Filosofia, Análise do Discurso e Representação de Gênero sejam fundamentais para a compreensão do fenômeno sugerido pela hipótese de que o protagonista da novela de Raduan Nassar evoque, na figura feminina, a mãe e a amante, justamente pela condição em que estes laços afetivos se fortalecem ou se enfraquecem. Além disso, a hipótese pretende confirmar que a dualidade em relação à figura feminina estende-se ao narrador-personagem, que busca, nesse Outro⁵, encontrar-se.

Nesse diapasão, Tânia Pellegrini avigora que o diálogo estabelecido entre as personagens da narrativa nassariana conforma-se na sensação de incompletude dessa figura masculina que procura em sua parceira encontrar aquilo que não descobre em si mesmo. Assim, este ritual trata-se não somente de manter seu olhar sobre o Outro, mas, também, de voltar os olhos para sua identidade. Conforme sugere a autora:

⁵ A utilização do termo *Outro*, com letra maiúscula, deve-se a representação de alteridade, que conforma-se no “fato de ser um outro ou qualidade de uma coisa ser outra” (AULETE, 2011). Em outros termos, trata-se daquilo que não se é, mas que o outro pode ser. De acordo com estudos filosóficos, que logo foram apropriadas por outras áreas do conhecimento, *i.e.*, psicanálise, literatura, etc., a alteridade é entendida pela ideia de “exterioridade, um estranho, uma ‘negativa’ de si mesmo, orbitando ao seu redor”. (ZOLIN, op. cit., p. 219).

[...] o colérico transbordamento do macho pode ser entendido como o seu contrário, não como furibundo exercício de dominação, mas como exorcismo de dependência, frustração e incompletude em relação à mulher, que só em presença dela se aplacam. Consciente do perigo que ela, como necessidade física e psicológica, representa, o macho corcoveia e sacode os arreios. [...] numa vã tentativa de se libertar. (PELLEGRINI, op. cit., p. 109).

E é por meio desse olhar que se conforma o ritual, meticulosamente estruturado por Raduan Nassar, pela distinção dos capítulos que compõem *Um copo de cólera*, esboçando um ciclo – que sugere a repetição das ações e consagrações dessa espécie de cerimônia. Eis um trecho da narrativa, que menciona explicitamente a ideia de ritualização:

[...] e em que ela tentava me descrever sua confusa experiência do gozo, falando sempre da minha segurança e ousadia na condução do **ritual**, mal escondendo o espanto pelo fato de eu arrolar insistentemente o nome de Deus às minhas obscenidades, me falando sobretudo do quanto eu lhe ensinei, especialmente da consciência no ato através dos nossos olhos, que muitas vezes seguiam, pedra por pedra, os trechos todos de uma estrada convulsionada. (UCC, p. 16, grifo nosso)

Com vistas a elucidar as etapas do ritual, cabe uma breve análise de cada um dos capítulos. No que diz respeito ao primeiro capítulo, intitulado *A chegada*, apresenta-se o retorno do narrador à própria casa, onde a figura feminina o aguarda. Pouco se menciona a respeito dessa mulher que está junto dele, apenas a descreve como alguém impaciente por alguma ação que estaria por acontecer, neste caso, o início desse ritual. É interessante salientar que o narrador aparenta estar deveras confortável em seu espaço, como um macho dominante, enquanto ela observa-o, inquieta, em todos os seus movimentos, como que a esperar que lhe conduza. Entretanto, embora se demonstre à vontade, o narrador também observa, apesar de deixar ser observado. Como ratifica o trecho:

[...] tirei um tomate da geladeira, fui até a pia e passei uma água nele, depois fui pegar o saleiro do armário me sentando ali na mesa (ela do outro lado acompanhava cada movimento que eu fazia, embora eu displicente fingisse que não percebia). (UCC, p. 10)

Um dos pontos que sugerem o modo como este ritual é conduzido jaz nos parênteses da fala do narrador-personagem, indicando as ações dele e também dela, mas especialmente dela, como quem espera determinadas reações previsíveis. É por meio dessa condução do Outro que o narrador demonstra seu instinto de dominância, uma dominância opressora, que parece indicar que essa figura feminina tem apenas um caminho possível, que é estar sob os comandos dele. Ela parece saber, precisamente, o seu papel na realização desse ritual:

[...] e foi sempre na mira dos olhos dela que comecei a comer o tomate, salgando pouco a pouco o que ia me restando na mão, fazendo um empenho simulado na mordida pra mostrar meus dentes fortes como dentes de cavalo, sabendo que seus olhos não desgrudavam da minha boca, e sabendo que por baixo do seu silêncio ela se contorcia de impaciência, e sabendo acima de tudo que mais eu lhe apetecia quanto mais indiferente eu lhe parecesse. (p. 10)

O capítulo seguinte, *Na cama*, se mostra como um dos mais interessantes de *Um copo de cólera* (1992). Já por sua nomenclatura é possível perceber que se configura de modo diferente dos demais. Todos os capítulos, com a exceção deste, se iniciam por um artigo definido, enquanto este se inicia com a preposição *na*, resultado de uma contração da preposição *em* com o artigo definido *a*. É possível que esta diferenciação ocorra justamente porque a relação dos dois parece basear-se fortemente na atração sexual existente entre o narrador e a personagem feminina. Apenas *na cama* é que os dois se entendem num ritual silencioso, onde os dois parecem saber exatamente o que fazer:

[...] 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. (UCC, p. 12)

Quando diz o narrador que parecem dois estranhos cujos movimentos são observados, é possível depreender que fora da cama o narrador a personagem feminina não partilhem tantas outras coisas além do sexo. O trecho supracitado também permite compreender que o eu enxerga a figura

feminina como um ser submisso, haja vista que ele apenas permite que ela siga os movimentos feitos por ele, deixando-a à mercê de suas vontades.

Outro ponto interessante a se ressaltar neste capítulo diz respeito à relação destes dois personagens. Este segundo capítulo descreve, basicamente, o ato sexual entre o narrador e a personagem, entretanto, de uma forma um tanto diversa. O leitor toma conhecimento da relação sexual entre os dois por meio do devaneio do eu, enquanto espera que a mulher se apronte para a consumação do ato. Permanece deitado, imaginando as suas façanhas de encontros anteriores, deliciando-se de um gozo antecipado da imaginação, como se não fosse o momento do sexo que lhe desse prazer e, sim, a adoração das próprias proezas. A voz feminina, nesse ponto, apenas aparece em alguns poucos trechos dessa memória, em geral, ressaltando as qualidades de bom amante do narrador, no momento de seu devaneio:

[...] e logo eu fechava os olhos pensando nas artimanhas que empregaria (das tantas que **eu** sabia), e com isso **fui** repassando sozinho na cabeça as coisas todas que fazíamos, de como ela vibrava com os trejeitos iniciais da **minha** boca e o brilho que **eu** forjava nos meus olhos, onde **eu** fazia aflorar o que existia em mim de mais torpe e sórdido, sabendo que ela arrebatada pro meu avesso haveria de gritar 'é este o canalha que eu amo', e repassei na cabeça esse outro lance trivial do **nosso** jogo, preâmbulo contudo de insuspeitadas tramas anteriores. (UCC, p. 14, grifos nossos)

É interessante ressaltar, no trecho acima, a quantidade de pronomes em primeira pessoa do singular, que demonstram o quão incisivo é o narrador em seu domínio, no anseio de conduzi-la em suas artimanhas. Como se a figura feminina fosse tão-somente expectadora e espectadora desse espetáculo, sendo manipulada em seus movimentos, sua voz sendo reservada apenas para ressaltar o êxtase do coito, subjugando-se a ele. A esse respeito, manifesta-se Pellegrini:

Desde o início, a atitude do homem pauta-se pela contenção e pela representação, como se ele fosse espectador de si mesmo. [...] Observando e controlando cada gesto ou sentimento, mesmo no ato de amor, ao qual não parece se dar inteiro, ele se mostra como personalidade dividida, Narciso, que precisa sempre do olhar de outrem para se sentir e completo e, como num teatro, a platéia é o seu espelho. (PELLEGRINI, op. cit., p. 110-111).

Contudo, o narrador não a exclui de todo desse momento do ritual, ele refere-se a *nosso* jogo, o que pressupõe o entendimento dele de que, sem ela, todo esse ritual não fosse possível, mesmo que não fosse possível apenas por ser uma figura feminina, que pode ser substituída por outra, já que ela não possui um nome próprio, pode-se depreender que Narciso apenas necessita de uma figura para admirá-lo além de si mesmo:

[...] fosse quando eu, em transe, e já soberbamente soerguido da sela do seu ventre, atendia precoce a um dos seus (dos meus) caprichos mais insólitos, atirando em jatos súbitos e violentos o visgo leitoso que lhe aderira à pelo do rosto e à pele dos seios. (UCC, p. 15)

O capítulo seguinte, *O levantar*, narra brevemente o momento pós-coito, quando levantam da cama para dirigirem-se ao banho. Neste capítulo, é perceptível a sensação opressiva de superioridade que o narrador demonstra em relação à figura feminina, especialmente por meio dos seus parênteses, como a explicar para o leitor, sem lhe deixar dúvidas, que é ele quem a domina e que é ele quem lhe ensina todas as artimanhas, mesmo aquelas fora da cama:

[...] a gente já estava quase se engalfinhando eu disse ‘me deixe, trepadeirinha, sabendo que ela gostava que eu falasse desse jeito, pois ela em troca me disse fingindo alguma solenidade ‘eu não vou te deixar, meu mui grave cypressus erectus’, gabando-se com os olhos de tirar efeito tão alto no repique (se bem que ela não fosse lá versada em coisas de botânica, menos ainda na geometria das coníferas, e o pouco que se atrevia sobre plantas só tivesse aprendido comigo e mais ninguém). (UCC, p. 19)

Entretanto, a *levantar* também podemos associar ao discurso feminino, que parece crescer de importância a partir deste capítulo. Mesmo que, aqui, não lhe fossem oferecidas muitas oportunidades de fala, é possível perceber que, agora, ela não é simplesmente conduzida. Como se dissesse que é passado o momento da opressão, “suas garras se fechando onde podiam, e ela tinha as garras das mãos e as garras dos pés” (UCC, p. 18). É possível que a alusão às garras se faça compreender de modo que ela não queira mais ser

guiada, e que, mesmo à força, demonstrará que não pode ser dominada. Outra interpretação possível remete à perspectiva do narrador ao encarar este abraço envolto em garras qual uma “isotopia⁶ figurativa do amor como aprisionamento” (NASCIMENTO; ABRIATA, p. 145), conforme sugerem as pesquisadoras Edna Nascimento e Vera Abriata (2008a). O eu, deixando-se dominar, contudo, parece ainda suprir as suas vontades e não as dela. Ele se permite ser conduzido, não é forçado a tal:

[...] quando ela veio por trás e se enroscou de novo em mim, passando desenvolta a corda dos braços pelo meu pescoço, mas eu com jeito, usando de leve os cotovelos, amassando um pouco os seus firmes seios, acabei **dividindo com ela** a prisão a que estava sujeito, e, lado a lado, **entrelaçados, os dois passamos**, aos poucos, a trançar **nossos passos**, e foi assim que **fomos** diretamente pro chuveiro. (UCC, p. 20, grifos nossos)

Partindo do trecho selecionado, é notável como a figura feminina ganha importância no ritual. Agora, são momentos *divididos com ela*, são ações que executam *juntos*, o que pode ser comprovado pelo uso de verbos e pronomes na primeira pessoa do plural. Ambos estão sujeitos àquilo por opção, não é como se ele a motivasse ou impelisse a participar do rito. E, conforme o entendimento do antropólogo Roberto Da Matta (1978), o ritual tem por funcionalidade a integração dos indivíduos, porquanto seja essencial a participação de ambos para que o acontecimento torne-se sagrado:

Os ritos em sistemas individualistas, então, seriam ocasiões de totalização, [...] nossos rituais seriam mecanismos que objetivam a busca da totalidade frequentemente inexistente ou difícil de ser percebida no nosso cotidiano. Num sistema como o nosso, onde o indivíduo sempre tem primazia, tudo já está separado conceitual e concretamente. Por causa disso, aqui o rito não divide, junta. Não separa, integra. Não cria o indivíduo, mas a totalidade. (DA MATTA, op. cit., p. 21)

No entanto, não só a integração entre essas personagens compõem o ritual em sua inteireza. Há dois elementos fundamentais em seu arranjo: o tempo e o espaço. De acordo com o supracitado pesquisador (1978) e também

⁶ Segundo definição do *Dicionário online da língua portuguesa Caldas Aulete*, isotopia refere-se à qualidade de lugar comum.

na perspectiva do mitólogo Mircea Eliade (1992), esses dois elementos não são os mesmos quando comparados à esfera do profano, *i.e.*, daquilo que não participa da celebração do rito. No que diz respeito ao tempo, Eliade de tal modo assevera:

[...] *o tempo sagrado é por sua própria natureza reversível*, no sentido em que é, propriamente falando, um *Tempo mítico primordial tornado presente*, [...] representa a reatualização de um evento sagrado que teve lugar num passado mítico. [...] Por consequência, o Tempo sagrado é indefinidamente recuperável, indefinidamente repetível, [...] mantém-se sempre igual a si mesmo, não muda e nem se esgota. (ELIADE, op. cit., p. 60-61).

Tais assertivas corroboram a compreensão a respeito da noção espaço-temporal da obra literária *Um copo de cólera*. O tempo, apesar de presumível, é impreciso, conquanto a narrativa não nos forneça um tempo cronológico definido. Considerando o fato de que podemos sentir a passagem do tempo apenas pelas descrições ofegantes, sem pausas, do narrador, torna-se plausível a inferência de um tempo ritual, que não esgota em si mesmo e, por seu caráter cíclico, pode repetir-se indefinidas vezes. O mesmo ocorre em relação ao espaço, que se define em uma espécie de microcosmos (ELIADE, op. cit., p. 138), onde o homem vê sua casa como a abertura para o sagrado e a reclusão para aquilo que é profano. Na narrativa nassariana, a casa torna-se o espaço sacralizado, reservado para o ritual e resguardado por seu dono, como se fosse o próprio corpo.

Em sequência, a narrativa apresenta o capítulo *O banho*, que representa mais uma etapa a ser cumprida do ritual que parece ter se repetido tantas vezes que a fala se mostra desnecessária. Indubitavelmente, a presença da mulher se faz bem mais forte neste capítulo do que nos demais anteriores. O narrador a representa como amante e também como mãe, uma faceta até então desconhecida:

[...] fiquei aguardando até que ela me jogou uma ampla toalha sobre a cabeça, cuidando logo de me enxugar os cabelos, em movimentos tão ágeis e precisos que me agitavam a memória, 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, e era extremamente bom ela se ocupando do meu corpo e me conduzindo lá pro quarto e me penteando diante do espelho e me passando um pito de cenho fingido **e me fazendo pequenas recomendações** [...] (UCC, p. 23, grifos nossos)

A partir do trecho selecionado, denota-se que o narrador transfigura a amante em mãe, quando descreve a mudança de seus delicados pés se transformando em grandes pés com chinelões, as mãos finas que agora lhe parecem rústicas e pesadas, além das pequenas recomendações feitas, que são tipicamente maternas. E, de acordo com Pellegrini, a apresentação da figura feminina neste capítulo configura-se em “[...] instante fugaz, que quase passa despercebido, essa súbita imagem simbólica da mãe/mulher ilumina o texto com a tênue luz da fragilidade masculina” (op. cit., p. 114). Percebe-se que o cuidado que a figura feminina demonstra é bastante diferente do retratado nos capítulos anteriores e, ainda, em contraposição a trechos deste mesmo capítulo. Eis um exemplo:

Debaixo do chuveiro **eu deixava** suas mãos escorregarem pelo meu corpo, e suas mãos eram inesgotáveis, e corriam perscrutadoras com muita espuma, e elas iam e vinham incansavelmente, e nossos corpos molhados vez e outra se colavam pr’elas me alcançarem as costas num abraço, e eu achava gostoso todo esse movimento dúbio e sinuoso, me provocando súbitos e recônditos solavancos. (UCC, p. 22)

É interessante destacar que o narrador frisa constantemente que estes cuidados e prazeres são permitidos por ele, não são atos transgressores da figura feminina, tampouco seu desejo de dominar aflorando, e, sim, uma liberdade fingida, com a qual parece satisfazer-se, pois já estivera tão oprimida que não era capaz de enxergar o uso que ele fazia dela, embora parecesse a ela que ocorria o contrário, como é possível perceber pelo emprego do verbo *entregar-se*:

e me fazendo estender meus pesados sapatos no meu regaço para que ela, dobrando-se cheia de aplicação, pudesse dar o laço, eu só sei que **me entregava** inteiramente em suas mãos para que fosse completo o uso que ela fizesse do meu corpo. (UCC, p. 24)

A narrativa segue com o capítulo *O café da manhã*, no qual é introduzida outra personagem além do casal, dona Mariana, empregada do narrador, que serve a refeição matinal aos dois. A presença desta outra figura feminina mostra alguns aspectos a respeito desse narrador que não fala diretamente sobre si mesmo, mas que se revela a partir de seu discurso e das poucas ações que ocorrem na novela. Minúcias como o fato de ser um homem que estabelece um vínculo empregatício com outra pessoa, sendo ele o patrão, o que significaria aparentemente uma condição financeira estável. Nota-se, ainda, que a relação entre estes dois personagens é fundada por uma hierarquia:

[...] a dona Mariana agachada junto a um canteiro da horta lá embaixo, as mãos na terra, o regador ao lado, espreitando de espaço a espaço, e foi então que saí pro patamar da escada e, prendendo as mãos na cerâmica da mureta, gritei seu nome pedindo por café [...] e foi nesse momento que a dona Mariana entrou com seu jeitão de mulata protestante, as manchas na pele parda e desbotada, os óculos de lentes grossas, nos cumprimentando como sempre encabulada, mas sem dar bola pro seu embaraço, eu imediatamente encomendei ‘o café’, e ela sabia muito bem, pelo tom, que eu queria dizer com isso [...] por isso ela tratou envergonhada de correr rápida pra cozinha. (UCC, p. 26-27)

Percebe-se que o narrador descreve dona Mariana como alguém que sabe exatamente o papel a exercer neste ritual – embora se trate de uma função periférica – servindo-o sem dizer palavra. Também é notável que o narrador conduza tudo à sua maneira, não deixando espaço para que esta personagem se manifeste:

[...] e a dona Mariana, sempre sem nos olhar, já tinha voltado quem sabe mais tranqüila pra cozinha [...] e eu estava achando muito bom que fosse tudo exatamente assim. (p. 27)

No que concerne à outra figura feminina, que nos capítulos anteriores se destacava por sua avidez e pressa em despir-se, deitar-se e regozijar-se neste momento, agora é retratada como um ser apaziguado, tranquilo e, como sugere a fala do narrador, é como se transpirasse por seus poros a calma de ter a medida certa de amor: “não tive o bastante, mas tive o suficiente” (UCC,

p. 26). Em outros termos, a mulher parece bastante satisfeita com o que conseguiu: “logo tornei a entrar no foco dos seus olhos, sua cabeça cor-de-rosa e apaziguada, um suspiro breve e denso” (UCC, p. 26). Enquanto isso, o narrador-personagem apenas se mantém quieto, pensando no que está por acontecer:

quando ela me perguntou ‘que que você tem?’, mas eu, sentindo o cheiro poderoso do café que já vinha em grossas ondas do coador da cozinha, **eu não disse nada, sequer lhe virei o rosto**, continuei alisando o Bingo, meu vira-lata, e fui pensando que o primeiro cigarro da manhã, aquele que eu acenderia dali a pouco depois do café, era, sem a menor sombra de dúvida, uma das sete maravilhas. (UCC, p. 27-28)

E, apesar de algumas falas do narrador e mesmo da figura feminina, podemos considerar esta uma narrativa de silêncios, até o presente momento, como sugerem as sentenças em destaque. Os discursos e as ideias das personagens são compreendidos tão-somente nas falas entrecortadas do narrador, que deixa apenas lacunas para as demais vozes.

Contudo, ainda que em uma narrativa de silêncios, os discursos percorrem as entrelinhas e determinam o decurso do ritual. Abaliza Tânia Pellegrini (1999), a respeito dessa voz feminina que ressoa nas páginas da obra de Raduan Nassar:

[...] ‘Inteligência ágil e atuante’ (p.14) na cama – nas palavras do próprio parceiro –, ela não se presta ao papel de simples objeto de prazer e também não aceita o de platéia ou de atriz coadjuvante, que apenas secunda o monólogo do protagonista. Participa como sujeito de uma cena que não escreveu, mas que pressente como sua também, na medida em que intui a importância do próprio papel. (PELLEGRINI, op. cit., p. 116).

Em seu desassossego, a figura feminina parece compreender bem quão fundamental é sua presença para que a celebração ritual tenha sua continuidade, do mesmo modo que insinua esse limiar de corda bamba em que atravessa em uma ponta para a ternura maternal e, na outra, para a voluptuosidade de uma amante. E interessa salientar que a figura masculina tende a permitir que invada seu espaço sagrado justamente por essa dualidade

que a figura feminina representa e que, ao mesmo tempo, o mesmeriza, por desejar buscar para si a completude nessa outra pessoa.

O capítulo subsequente, *O esporro*, pode ser considerado o mais significativo da narrativa. Primeiramente, cabe ressaltar o título e seus porquês. A palavra *esporro* é ambígua. De acordo com o *Dicionário Online Caldas Aulete* (2011), uma primeira definição remete a “esperma, sêmen”, enquanto outra diz respeito à “reprimenda violenta”. Percebe-se, portanto, que esta palavra remete a uma conotação sexual, embora também se refira a uma espécie de sermão. Em relação a esta primeira definição, é possível considerar que esta discussão acalorada que se desenvolve no capítulo, além de uma série de atitudes opressoras representaria um gozo muito mais intenso do que aquele atingido no ato sexual. Conforme abaliza Pellegrini,

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 [...] E por meio dessa sexualidade irreprimível alcança-se um nível mais profundo, que vai tocar questões relativas à tentativa de transformação da mulher em objeto do homem. (op. cit., p. 115).

Também reforça a questão de opressão e submissão sofrida por essa figura feminina que não é nomeada, numa espécie de reificação da mulher. De acordo com estudos de representação de gênero, como sugere Lúcia Osana Zolin, por meio da categorização “para caracterizar as tintas do comportamento feminino em face dos parâmetros estabelecidos pela sociedade patriarcal” (ZOLIN, op. cit., p. 219), a mulher pode ser considerada sujeito ou objeto. No primeiro caso, a mulher-sujeito “é marcada pela insubordinação aos referidos paradigmas, por seu poder de decisão, dominação” (idem, p. 219), ao passo que a mulher-objeto é definida “pela submissão, pela resignação e pela falta de voz” (id. ibid.). Considerando, pois, a dualidade dessa personagem na narrativa em questão, é crível que ela possua atributos de ambas as categorias.

Contudo, faz-se necessário ponderar a respeito do fato de esta personagem não possuir uma alcunha pela qual pudesse ser chamada. Até mesmo os empregados da casa e o cachorro possuem um nome pelos quais são chamados. Por que, então, não ocorre o mesmo com ela? Poderia este

fato demonstrar a insignificância dela diante deste narrador masculino? É uma realidade muito provável. Considerando, por exemplo, o fato de que ela somente se refere a ele por seus pés, tal adoração pode representar certa submissão, se relacionarmos à popular expressão *estar aos pés de alguém*, que significa, em suma, adorar alguém a ponto de submeter-se aos seus desejos e caprichos, enquanto ele se refere a ela pelas partes sensuais do seu corpo, num forte apelo sexual:

[...] que cobria parcialmente meus pés com algum mistério, sabendo que eles, descalços e muito brancos, **incorporavam poderosamente minha nudez antecipada**, e logo eu ouvia suas inspirações fundas ali junto da cadeira, onde ela quem sabe **já se abandonava ao desespero**, atrapalhando-se ao tirar a roupa, [...] e eu, sempre fingindo, sabia que tudo aquilo era verdadeiro, conhecendo, como conhecia, **esse pesadelo obsessivo por uns pés**, e muito especialmente pelos meus, firmes no porte e bem feitos de escultura, um tanto nodosos nos dedos, além de marcados nervosamente no peito por veias e tendões, sem que perdessem contudo o jeito de raiz tenra, **e eu ia e vinha com meus passos calculados, dilatando sempre a espera com mínimos pretextos**. (UCC, p. 13, grifos nossos)

Em relação ao presente capítulo, é interessante relembrar que se trata do ponto mais complexo e mais extenso da narrativa. Comprovam-se, aqui, as maiores expressões de opressão e também onde o eu se revela para o leitor. No que concerne à questão de submissão da figura feminina e de seus empregados, além do que foi ressaltado no trecho selecionado acima, é possível arranjar-se em outros fragmentos do texto, qual o seguinte: “a dona Mariana, **de olhos baixos**, mas contente no seu jeito de falar” (UCC, p. 29).

O ato de abaixar os olhos geralmente é associado ao excesso de respeito e submissão, ou mesmo medo, e pelo modo como é conduzida a relação entre patrão e empregados na narrativa, mostra-se pouco provável que seja a primeira opção. Além disso, outro ponto fundamental é o modo como o narrador se sente à vontade em seu espaço e como sente que domina tudo o que está a sua volta ou em seu território:

[...] e percorria com os olhos as árvores e os arbustos do terreno, sem esquecer as coisas menores do **meu** jardim [...] pois estava gostando de demorar os olhos nas amoreiras de folhas novas, e se destacando da impertinência do seu verde (bonito toda vida!), mas meus olhos foram de repente conduzidos , e essas coisas quando acontecem a

gente nunca sabe bem qual o demônio e, apesar da neblina, eis o que vejo: um rombo na **minha** cerca-viva. (UCC, p. 30)

Mais uma vez, retoma-se a ideia de um espaço sagrado, no qual a casa representaria – ao mesmo tempo – o microcosmo que remete ao divino e ao próprio corpo, de modo que o homem sente tão senhor de seu lar quanto é de si mesmo. De maneira que, transgredir o limiar deste espaço e destruir a sua ordem, significa o mesmo que ultrapassar os limites do corpo. Corpo este que é sacralizado à medida que o consideramos parte dessa celebração ritual.

No que concerne o rito em sua continuidade, parece haver, neste capítulo, uma ruptura nas ações esperadas, pela aparição de formigas saúvas que destroem a cerca-viva do narrador-personagem, desencadeando uma reação acalorada, sua ira desenfreada, muito provavelmente porque este acontecimento inesperado rompeu com as suas expectativas previsíveis. Entretanto, parte daquele rompante não parecia de todo inesperado, tendo em vista que, em seu discurso, faz alusão às discussões que travava com essa figura feminina, que indicam a possibilidade de este não ser o primeiro e nem tampouco o último de seus desentendimentos e discussões acaloradas:

[...] mas a ela, que **via naquela prática um alto exercício da inteligência**, viria bem a calhar se eu então sisudo lhe lembrasse que não dava qualquer mistura ironia e sólida envergadura, **e muitas outras coisas eu poderia contrapor ainda à sua glosa**, pois era fácil de ver, entre as escancaradas e encobertas, a reprimenda múltipla que trazia, fosse pela minha extremada dedicação a bichos e plantas, mas a reprimenda, por ventura mais queixosa, por eu não atuar na cama com igual temperatura (quero dizer, com a mesma ardência que empreguei no extermínio das formigas), sem contar que ela, de olho no sangue do termômetro, se metera a regular também o mercúrio da racionalidade, sem suspeitar que minha razão naquele momento trabalhava a todo vapor. (UCC, p. 35, grifos nossos)

Nota-se que, entre o casal, há mais que um embate para definir quem domina e quem é repreendido, o narrador subjuga a figura feminina, ironizando ao dizer que essas contendidas lhe pareciam *um alto exercício da inteligência*, enquanto, a ele, pareciam enfadonhas, pois *muitas outras coisas* ele poderia lhe dizer a respeito das *reprimendas* que trazia, insinuando-lhe que ele estivera fora de razão, embora ele explique ao leitor exatamente o contrário: “minha razão naquele momento trabalhava a todo vapor”. Dessa forma, o narrador a

situa como uma criatura passional, que só é sedenta pela cama e que o resto pouco lhe favorece em sua inteligência e experiência:

[...] não é que ela não fosse inteligente, sem dúvida que era, mas não o bastante, só o suficiente, e eu poderia atrevido largar às soltas o raciocínio, espremendo até o bagaço o grão do seu sarcasmo. (UCC, p. 35)

O narrador, como Narciso, imagina-se mais inteligente e experiente que a figura feminina, especialmente pelo fato de ser mais velho que ela: “(...) podia perfeitamente lhe dizer ‘fui mais manipulado pelo tempo’ (se bem que ela não fosse lá entender que vantagem eu tirava disso)” (p. 34). É constante seu sarcasmo e ironia para com o discurso dela, diminuindo-a. Quando o narrador menciona que ela não é inteligente o bastante, apenas o suficiente – da mesma forma que ela lhe diz a respeito dos prazeres do sexo – é notável a hostilização da mulher, que se intensifica na mesma medida que aumentam a quantidade de parênteses – que são a fonte de onde bebe Narciso: suas explicações.

E, como mencionado, esse anseio pelo controle das situações não se resumia apenas à figura dela, embora se manifestasse, sobretudo, sobre ela:

[...] sem falar que eu já puxava ali pro palco quem estivesse ao meu alcance, pois não seria ao gosto dela, mas, *sui generis*, eu haveria de dar um espetáculo sem platéia, daí que fui intimando duramente a dona Mariana, a quem, de novo embatucada, tornei a perguntar. (UCC, p. 36)

Importante observar que o discurso da figura feminina o afeta sobremaneira, porquanto ele esteja acostumado a subjugar aqueles que o circundam, e mesmo que ela se permita ser hostilizada no momento do ato sexual, fora da cama ela o enfrenta, o que lhe atinge os nervos:

[...] **mas nem me passava então pela cabeça espicaçar os conflitos da pilantra**, não ia confundir um arame de alfinete co'a iminente contundência do meu porrete, seriam outros os motivos que me punham em pé de guerra, **estava longe de me interessar pelos traços corriqueiros de um caráter trivial**, e nem eu ia, movendo-lhe o anzol, propiciar suas costumeiras peripécias de raciocínio, não que me metessem medo as unhas que ela punha nas palavras, eu também, além das caras amenas (aqui e ali quem sabe marota), sabia dar ao verbo o reverso das carrancas e das garras, sabia,

incisivo como ela, morder certo com os dentes das ideias, já que era com esses cacos que **se compunham de hábito nossas intrigas**. (UCC, p. 41, grifos nossos).

Considerando o excerto acima, notamos a instauração de uma contenda rotineira, fundamentada nas “várias formas de dominação, de que a relação homem/mulher é apenas um nível” (PELLEGRINI, op. cit., p. 116). E esse embate ideológico permeia todo o diálogo desenvolvido em *O esporro*. Interessa mencionar que, em determinados momentos da narrativa, o narrador-personagem refere-se às crenças ideológicas da figura feminina como uma espécie de prisão, da qual ele parece querer libertá-la:

[...] me deixava uma vara ver a pilantra, a despeito de sua afetada rebeldia, sendo puxada por este ou aquele dono, uma porrada de vezes tentei passar o canivete na sua coleira, uma porrada de vezes lembrei que o cão acorrentado trazia uma fera do avesso. (UCC, p. 46)

Porém, esse eu demonstra-se incapaz de libertar-se das próprias algemas, embora afirmasse, veementemente, que “pra julgar o que digo e o que faço tenho os meus próprios tribunais, não delego isso a terceiros, não reconheço em ninguém – absolutamente ninguém – qualidade moral para medir meus atos” (UCC, p. 52).

Circundando esse ritual, há um elemento fundamental para depreender a relação entre os protagonistas desta narrativa, em especial o olhar que o homem tem sobre a figura feminina, o discurso. Discutem em um só fôlego, com sofreguidão. E ele, percebendo-se vencido em seus argumentos, transfere sua atenção ao ponto em que ela sempre se deixou subjugar, o sexo:

[...] por isso continuei modelando a lascívia em sua boca, e logo depois desci a mão no gesso quente do pescoço, e não demorou seus poros de ventosa me engoliam gulosamente os dedos, e foi com a boca imunda que eu disse num vento súbito ‘estou descalço’ e vi então que um virulento desespero tomava conta dela, mas eu sem pressa fui dizendo ‘estou sem meias e sem sapatos, meus pés como sempre estão limpos e úmidos’ e eu de repente ouvi dos seus olhos um alucinado grito de socorro ‘larga logo todos os seus demônios em cima de mim, é só com eles que eu alcanço o gozo. (UCC, p. 73)

Percebe-se, aqui, a representação da mulher-objeto, qual assevera Lúcia Osana Zolin (op. cit.), que deixa ser dominada e reprimida, que “sempre viria, incapaz de dispensar as recompensas da visita” (UCC, p. 84). Mulher que se entrega aos caprichos do amante, que conhece bem “o fascínio que exerce sobre ela” (NASCIMENTO; ABRIATA, 2008b, p. 304).

Entretanto, ao perceber-se subjugada e humilhada pela simulação do parceiro – “fiz de conta que tinha esquecido tudo e que o mundo só tinha aquele apertado metro de diâmetro, continuei o canalha da cama” (UCC, p. 71) – decide-se por ir embora e abandoná-lo ali, deixando o ritual por terminar. Ou seria o estopim com os respectivos impropérios o ensejo para a concretização desse ritual?

Nesse ínterim, o narrador-personagem irrompe em uma espécie de catarse:

[...] em vez de me entregar às estripulias do regozijo, 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 [...] e foi de repente que caí pensando nela, no abandono recolhido da sua casa àquela hora do café, certamente já sentada de lado, que era assim que ela ficava depois de concluir o austero jejum, o cotovelo fincado na mesa, a cabeça apoiada na mão, os olhos pregados no passado, desfiando horas compridas da sua viuvez prolecta, revivendo a cada dia os velhos tempos da nossa união. (UCC, p. 78).

Desamparada, a figura masculina não se perdeu em pensamentos sobre a amante, e, sim, a respeito de sua mãe, recordando seus trejeitos e, especialmente, no alento trazido pela evocação de sua imagem, porquanto represente a imagem de uma mulher de conduta grave, *recolhida em seu abandono* e com *os olhos pregados no passado, da sua viuvez prolecta*. Em outros termos, esse narrador-personagem buscou, em suas memórias, a imagem de idealização do feminino, a mãe que aninha a cria em seus cuidados e sofre a perda do homem que amara. Partindo desse pressuposto, intuímos que, por suas reminiscências, este indivíduo procure pela representação dessa mãe em sua parceira.

Segundo Tânia Pellegrini, a figura feminina em *Um copo de cólera*,

[...] reveste-se de um sentido mítico, quase bíblico, ancorado no pecado original – 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. (PELLEGRINI, op. cit., p. 119)

Considerando o entendimento da autora, compreendemos que a cólera não é desencadeada pelo embate ideológico que justifica a concretização deste rito, mas, sim, a frustração da incompletude, da ânsia de enxergar-se e encontrar-se no Outro.

Embora ignoremos de que modo o ritual se encerra, entendemos que ele tornará a acontecer, como sugere o último capítulo da narrativa, *A chegada*. Qual mencionado anteriormente, este excerto da obra de Raduan Nassar possui a mesma denominação do primeiro capítulo. E, mesmo em relação à estrutura, são semelhantes. Diferenciam-se, no entanto, quanto ao foco narrativo – dessa vez, quem relata os fatos é a figura feminina. Descreve, em suma, sua chegada à casa do amante e de como todos os detalhes pareciam conformados exatamente como se esperava, “como se fossem os últimos fiapos de afeto que ele deixara soltos” (PELLEGRINI, op. cit., p. 120), as portas ainda estavam abertas para ela, porquanto ela sempre retornasse:

Não era a primeira vez que ele fingia esse sono de menino, e nem seria a primeira vez que me prestaria aos seus caprichos, pois fui tomada de repente por uma virulenta vertigem de ternura, tão súbita e insuspeitada, que eu mal continha o ímpeto de me abrir inteira e prematura pra receber de volta aquele enorme feto. (UCC, p. 84).

Divergem, ainda, quanto à maneira que a figura feminina é retratada. No primeiro, toma-se a mulher como amante desenfreada, enquanto, no último capítulo, a imagem de sua representação alude ao elo materno, sobretudo, pela menção ao homem como um feto, desprotegido e carecido de amor. Contudo, a conformação do ritual permanece, porquanto seja sempre uma mesma finalidade que condiciona esta atividade, *i.e.*, a completude como indivíduo.

Convém asseverar que o presente estudo presta-se a análise dessas duas personagens em suas minúcias no capítulo que se segue, embora

tenhamos já antecipado os fundamentos capitais para a análise, abordando a base do complexo relacionamento afetivo dos protagonistas de *Um copo de cólera*, esboçada em uma espécie de ritual que, em sua essência, permite-os “continuamente desagregar-se e reconstituir-se, mudar de estado e de forma, morrer e renascer. [pois] sempre há novos limiares a atravessar” (GENNEP, p. 157-158). Assim, passamos à apresentação da figura masculina da narrativa nassariana, objetivando conhecer e reconhecer o olhar que retrata a mulher em tintas tão diversas, evocando, ao mesmo tempo, a figura da virgem e da meretriz.

3 O OLHAR SOBRE A VIRGEM E A MERETRIZ

Já em sua epígrafe, a novela *Um copo de cólera* (1992) faz menção à figura mitológica de Narciso, de maneira que se torna impraticável a dissociação da figura do narrador desta obra literária ao intertexto correspondente. Por conseguinte, considerando o fato de esta personagem dominar o discurso predominantemente na narrativa de Raduan Nassar, é preciso compreendê-la a partir desta perspectiva que evoca o mito, para que possamos perpassar o olhar dessa personagem sobre a figura feminina. Assim, convém apresentar, primeiramente, a definição de mito e outros aspectos pertinentes à análise.

Segundo Mircea Eliade, “o mito descreve as diversas e às vezes dramáticas irrupções do sagrado no mundo [...]. Cada mito mostra como uma realidade veio à existência” (ELIADE, op. cit., p. 81-82). E, partindo dos esclarecimentos do pesquisador, podemos estabelecer relações entre o mito e o ritual. Assumindo que este último confere-se como a sacralização de um momento, poderíamos tomar, na definição de Eliade, as *irrupções do sagrado* por manifestações rituais.

Assim, concebemos o mito como a reatualização do rito, que remete a um tempo diferente do comum, *i.e.*, o tempo sagrado – perspectiva adotada pela personagem masculina da narrativa nassariana, ao retratar os acontecimentos que envolvem o relacionamento com a figura feminina que, no estudo em questão, é concebida como uma espécie de ritual.

Partindo de tais pressupostos, cabe a apresentação do mito de Narciso. Instaurada no imaginário popular, sua história costuma ser reduzida à representação de um charmoso homem que se apaixonara pela própria imagem e, ao tentar buscá-la no espelho das águas, afogara-se. E, embora seja este seu desfecho, os elementos que transformam esta em uma narrativa mítica ultrapassam o simplismo. Elaine Cristina Prado dos Santos (2008), professora e pesquisadora em literatura clássica, apresenta distintos caminhos que podem ter desencadeado o trágico remate do suntuoso rapaz – entre os quais a perda de uma irmã gêmea, que o fazia buscá-la no reflexo das águas; a ira de um amante que, suicidando-se por não ser correspondido, clama ao

deus Eros um castigo. Entretanto, preferimos a versão esboçada pelo poeta clássico romano Ovídio em seu poema narrativo *Metamorfoses*, na justaposição dos destinos de Narciso e de Eco⁷.

Desesperadamente enamorada por Narciso – sem poder confessá-lo, no entanto, por estar fadada a apenas repetir aquilo que escutava – Eco observa-o, “protegendo sua face envergonhada com a ramagem” (SANTOS, op. cit., p. 6), desejando tê-lo em seus braços, no entanto, Narciso mantém-se inacessível, divertindo-se com outras ninfas. E, quando a jovem tenta envolvê-lo em um abraço, Narciso a repele, desprezando-a com amargas palavras. Eco permanece amando-o, escondida por entre as matas, e fenece, restando-lhe apenas a voz e os ossos. “Eco assim se torna reduzida a um mero som, sem boca, som que não é mais voz, som que não tem mais corpo; não lhe resta senão o rochedo que a ressoe” (SANTOS, id., p. 7). E Narciso percebeu, então, que não havia outro ser, que não ele mesmo, pelo qual pudesse apaixonar-se. “Também se desmancha, consome-se por dentro até chegar o momento da morte, quando ele simplesmente desaparece” (SANTOS, id., p. 9).

No entendimento da pesquisadora, a “história de Eco exemplifica a incapacidade trágica de Narciso não conseguir se estender a outro ser além dele mesmo” (SANTOS, op. cit., p. 8). Além disso, a autora aponta, também, que Eco pode ser compreendida como uma espécie de duplo de Narciso – em outros termos, um reflexo –, pois, conquanto as palavras de Eco apenas ressoem algo incompleto, sem realidade, a imagem de Narciso tremulando nas águas também carece de algo que a complete.

Afirma Elaine Santos (2008):

[...] se Narciso vai ser um símbolo central da permanência em si mesmo, Eco traduz a problemática da vivência de seu oposto. Para entender o mito, é necessário observar que Narciso e Eco estão em uma relação dialética de opostos complementares, não só de masculino e feminino, mas, sobretudo, de sujeito e de objeto, de algo que permanece em si mesmo e de algo que permanece no outro (SANTOS, op. cit., p. 12).

Interessante salientar que também observamos essa relação dialética de

⁷ Eco, figura mitológica, uma “jovem ninfa, que possui o talento da eloquência” (SANTOS, 2008), contudo, seu dom lhe é retirado pela deusa Juno, enfurecida por sentir-se enganada por ela.

opostos complementares nas personagens de *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar. Conforme Tânia Pellegrini, no que concerne à figura masculina, “é como se sua inteireza pessoal residisse, sobretudo, na opinião e na manifestação dos outros, numa admirável atualização do problema da identidade, da divisão do ser, do desdobramento da personalidade – simbolizados pelo mito de Narciso” (PELLEGRINI, op. cit., p. 112). Assim, a presença da figura feminina consolida-se fundamental para a concretização do mito, haja vista que Narciso necessita de alguém para admirá-lo, mantendo-se inacessível.

Eis um exemplo:

[...] *fui* sem pressa pra cozinha **(ela veio atrás)**, *tirei* um tomate da geladeira, *fui* até a pia e *passei* uma água nele, depois *fui* pegar o saleiro do armário *me sentando* em seguida ali na mesa **(ela do outro lado acompanhava cada movimento que eu fazia, embora eu displicente fingisse que não percebia)**, e foi sempre **na mira dos olhos dela** que *comecei* a comer o tomate, salgando pouco a pouco o que ia me restando na mão, *fazendo* um empenho simulado na mordida *pra mostrar* meus dentes fortes como os dentes de um cavalo, **sabendo que seus olhos não desgrudavam da minha boca, e sabendo que por baixo do seu silêncio ela se contorcia de impaciência** (UCC, p. 10, grifos nossos).

Considerando o trecho selecionado, notamos a quantidade de verbos conjugados em primeira pessoa do singular, centrados nas ações do eu, banhadas nas águas de Narciso; além das indicações direcionadas à figura feminina, que apenas observava-o, como Eco em meio às ramagens. Afinal, ela apenas seguia-o pelos cantos da casa, acompanhando seus movimentos, inerte nos próprios passos, enquanto ele a seduzia, justamente, por mostrar-se tão absorto em seu simples ato de morder paulatinamente o tomate, impenetrável. Nesse ínterim, a figura masculina apenas desfruta a sensação de deleite, sentindo-se admirado – como Narciso a deparar-se com seu reflexo.

[...] **e tão necessário como fazer avançar de começo um simples peão sobre o tabuleiro**, e em que **eu**, fechando **minha** mão na sua, **arrumava-lhe** os dedos, imprimindo-lhes coragem, **conduzindo-os** sob **meu comando** aos cabelos do **meu peito**, até que eles, a exemplo dos **meus** próprios dedos debaixo do lençol, desenvolvessem de por si sós uma primorosa atividade clandestina, [...] os braços se abrindo num exercício quase cristão, nossos dentes mordendo ao outro a boca como se mordessem a carne macia do

coração, e de olhos fechados, largando a imaginação nas curvas desses rodeios, **me vi** também às voltas com certas práticas, fosse quando **eu** em transe, e já soberbamente soerguido na sela de seu ventre, **atendia** precoce a um dos seus (dos **meus**) caprichos mais insólitos (UCC, p. 14-15, grifos nossos).

Observamos, em sua linguagem, a constante menção a si mesmo, clamando por seus irreprimíveis anseios. Não bastasse levá-la a seu bel-prazer, atenta-se, ainda, aos próprios atos no decurso do ato sexual – “me vi também às voltas com certas práticas”. Em suas artimanhas, a figura masculina dissimula seus movimentos, fingindo atender os caprichos da amante, enquanto, na realidade, apenas concretiza-se em suas veleidades – “atendia precoce a um dos seus (dos meus) caprichos mais insólitos”. Sob seus comandos, a figura feminina é conduzida como em um jogo de tabuleiro – “como fazer avançar de começo um simples peão sobre o tabuleiro, e em que eu, fechando minha mão na sua, arrumava-lhe os dedos” – aparentemente, sem próprias vontades.

Convém ressaltar que, da mesma maneira que Narciso “encontra, em Eco, um reflexo de sua própria voz” (SANTOS, op. cit., p. 8), o narrador-personagem de *Um copo de cólera* (op. cit.) necessita da figura feminina para regozijar-se deste momento ritual, pois, sem ela, ele não encontraria o prazer que almeja. É pelo deleite de ter seu corpo percorrido por mãos em “atividade clandestina”, que se entrega lascivamente, “mordendo [...] a boca como se [os dentes] mordessem a carne macia do coração, e de olhos fechados, largando a imaginação nas curvas desses rodeios”. (UCC, p. 15)

Além disso, percebemos, ainda, que perpassam em seu discurso referências à religião, o cristianismo, quando se refere aos “braços se abrindo num exercício quase cristão”, como a sacralizar o sexo, entregando-se como o Cristo redentor. E, em outros momentos da narrativa, a figura masculina parece fazer o mesmo, “arrolando insistentemente o nome de Deus às minhas obscenidades” (UCC, p. 16).

De acordo com Tânia Pellegrini, embora se apresente senhor de si, este narrador se “exibe, talvez sem perceber: contraditório, dividido, frágil na nudez que a rudeza das botas na maior parte do tempo encobre” (PELLEGRINI, op. cit., p. 115). Esconde-se, provavelmente, não somente em suas botas, mas,

também, em sua casa, que representa – além do *locus amenus*⁸, sugerido por Pellegrini (id. ibidem) – o espaço sagrado esboçado por Mircea Eliade (1992), que remete ao seu microcosmo: “sejam quais forem as dimensões do espaço que lhe é familiar e no qual ele se sente situado – seu país, sua cidade, sua aldeia, sua casa – [...] experimenta a necessidade de existir sempre num mundo total e organizado” (ELIADE, op. cit., p. 39).

Confira-se:

[...] e desabei **feito um louco**, e assim que cheguei perto, não aguentei ‘malditas saúvas filhas-da-puta’, e pondo mais força tornei a **gritar** ‘filhas-da-puta, filhas da puta’, vendo uns bons palmos de cerca drasticamente rapelados, vendo uns bons palmos de chão forrado em pequenas folhas, é preciso ter sangue de chacareiro pra saber o que é isso, **eu estava uma vara** vendo o estrago, **eu estava puto** com aquele rombo. (UCC, p. 30-31)

E, como elucidado anteriormente, esse microcosmo é percebido pelo homem como parte de seu corpo, um espaço onde “coisas monásticas e mundanas” (UCC, p. 84) se emaranharam. Em outros termos, aquele que adentrar seu corpo ou seu microcosmo, está lhe invadindo e descobrindo-lhe as falhas e incompletudes. No que diz respeito à figura feminina, ela penetra esse microcosmo e incomoda por fazê-lo, justamente, por não integrá-lo todo o tempo. Assim, podemos considerá-la, ao mesmo tempo, sagrada e profana. Profana, porque, ao adentrar os portões da habitação de seu amante, ela vem de um espaço exterior e, sagrada, porque, ao unir-se a seu parceiro em seu ritual, torna-se sacralizada.

Qual mencionado anteriormente, o homem sente-se invadido quando transgridem os limites de seu microcosmo. (ELIADE, 1992) Dessa forma, o rombo na cerca-viva do narrador personagem faz referência à entrada de um corpo estranho em seu espaço sagrado, provocando sua desestruturação. E, sendo o ritual – e, conseqüentemente, o mito – centrado no microcosmo, é natural que haja uma ordem a ser reestabelecida. Há a mesma correlação no

⁸ Lugar ameno. Referência à expressão latina, bastante utilizada na literatura clássica e, também, no período do Arcadismo, “consiste numa descrição da paisagem ideal, em ambiente de tranquilidade, bucólico ou pastoril. Verifica-se a recorrência a elementos da natureza, como árvores, fontes, pássaros e todos os elementos sensoriais a eles associados, tais como o perfume das flores, o cromatismo da paisagem, o canto das aves” (INFOPÉDIA, 2011).

que diz respeito à figura feminina. Quando irrompem as discussões e o discurso dela o afeta sobremaneira, ele também se sente invadido em seu microcosmo, porquanto ela também esteja estabelecendo a desordem, não se atendo às etapas do ritual.

Conforme o trecho que segue:

[...] eu disse putíssimo comigo mesmo por ter passado de repente de um ataque curto e grosso à simples *defensiva*, propiciando ainda que ela, capciosa, acionasse com absoluta precisão o bote ‘compreende-se, senhor, sou bem capaz de avaliar os teus temores... **tanto recato, tanta segurança reclamada, toda essa suspeitíssima preocupação co’a tua cerca, aliás, é incrível como você vive se espelhicizando no que diz**; vai, fala, continua co’as palavras, continua o teu retrato, mas vem depois pra ver daqui a tua cara... há-há-há... que horror’ e ela disse isso como se me pilhasse num flagra, *aproveitando meu embaraço* pra carregar ainda mais a barra (UCC, p. 48-49, grifos nossos).

Qual Narciso a observar seu reflexo e, porventura, encontrando alguma imperfeição em sua imagem, a figura masculina encontra-se indefeso diante das acusações da amante a respeito de seu recato e “segurança reclamada”. Trata-se de um retrato que ele pinta de si mesmo, mas que, aos olhos da amante, não lhe parece fiel à figura, posto que ele deseje ignorar as falhas que, nele, ela descobre. Como afirmam Nascimento e Abriata, “desse modo, o sujeito defensivo, que desde o início da história encara a amante jornalista com desconfiança, passa a manifestar um discurso colérico, revelando o medo de se submeter ao outro”. (NASCIMENTO; ABRIATA, 2008a, p. 8)

Não obstante, ela não é a única a construir uma imagem nas linhas dessa narrativa. De fato, não somente por ser o discurso dominante ou mesmo por ser o narrador de *Um copo de cólera*, é a figura masculina que delineia a mulher como um ser tão complexo e fragmentado, o que é curioso, porquanto ele seja tão voltado para si mesmo. Porém, é exatamente por essa figura feminina configurar-se como um duplo de nosso narrador-personagem é que podemos enxergá-la tão complexa e fragmentada quanto a nossa personagem masculina.

Considerando, pois, que a personagem masculina encontre representadas, na figura feminina, a mãe e a amante, trazemos à baila o

entendimento de Mircea Eliade a respeito da representação do sagrado em rituais e, conseqüentemente, em mitos:

[...] não se trata de uma veneração da *pedra como pedra*, de um culto da *árvore como árvore*. A pedra sagrada, a árvore sagrada não são adoradas como pedra ou como árvore, mas justamente [...] porque ‘revelam’ algo que não é nem pedra, nem árvore, mas o sagrado; [...]. Manifestando o sagrado, um objeto qualquer torna-se *outra coisa* e, contudo, continua a ser *ele mesmo*, porque continua a participar do meio cósmico envolvente. Uma pedra *sagrada* nem por isso é menos uma *pedra*, aparentemente [...] nada a distingue das demais pedras. Para aqueles a cujos olhos a pedra se revela sagrada, sua realidade imediata transmuda-se numa realidade sobrenatural (ELIADE, op. cit., p. 15-16, grifos no original).

No que diz respeito à figura feminina de *Um copo de cólera*, entendemos que, por transitar entre as esferas do sagrado e do profano, transfigura-se em mãe e amante, abandonando a imagem primeira de mulher. Entretanto, considerando que tais representações são tipicamente relacionadas ao feminino, ela continua a evocar sua significação elementar. No entendimento de Tânia Pellegrini:

Dessa maneira, a figura feminina reveste-se de um sentido mítico, quase bíblico, ancorado no pecado original – e por isso pleno de culpas e conflitos – entretanto essencial para a completude do ser humano. (PELLEGRINI, op. cit., p. 119)

E, com vistas a evidenciar a dualidade de tal personagem, tomamos os termos *virgem* e *meretriz*, porquanto sejam consideradas figuras sagradas, conforme assevera Genep: “as virgens e prostitutas sagradas [...] submetem-se também a cerimônias construídas de acordo com os ritos de passagem” (GENNEP, op. cit., p. 92).

Convém evidenciar que, embora Genep (op. cit.) descreva a virgem como uma donzela, e não como uma figura materna, não podemos ignorar que esta conotação descartada pelo autor seja possível, porquanto habite nosso imaginário alguns aspectos da religião cristã, além de notarmos algumas referências a essa crença religiosa em algumas linhas da narrativa – embora não seja da competência do presente estudo comprazer-se de questões de religiões determinadas.

No cristianismo, existem duas figuras importantes que também fazem menção à virgem e à meretriz, a Virgem Maria e Maria Madalena, respectivamente. É deveras plausível que a representação da virgem que buscamos, em nossa análise, esteja mais próxima do imaginário cristão do que aquela referida pelo sagrado, entretanto, partindo do pressuposto de que ambas evoquem a noção de pureza, acreditamos que se apresentem como imagens convergentes.

Assim, compreendemos a representação da mãe em *Um copo de cólera* como a manifestação da *virgem*, considerando o imaginário de cuidados maternos, que evocam a ideia de tratamento “afetuoso ou carinhoso”⁹, desprendido e puro, como uma virgem. Enquanto a amante é representada pelo termo *meretriz*, haja vista que, como a prostituta, a amante, muitas vezes, é tomada unicamente pelos prazeres carnavais que proporciona, sendo constantemente menosprezada como indivíduo.

Quanto à mulher transfigurada em mãe, o narrador-personagem a retrata em momentos em que ela ocupa-se de cuidados que não estão associados ao ato sexual, no entanto, ainda estão intimamente ligados ao corpo, ao contato físico:

[...] e me penteando diante do espelho e me passando um pito de cenho fingido e me fazendo pequenas recomendações e **me fazendo vestir calça e camisa** e me fazendo deitar as costas ali na cama, debruçando-se em seguida pra me fechar os botões, e me fazendo estender meus pesados sapatos no seu regaço pra que ela, dobrando-se cheia de aplicação, pudesse dar o laço (UCC, p. 23-24, grifos nossos).

Cuidadosa em suas minúcias, a figura feminina dispensa atenções ao seu parceiro de uma maneira totalmente desprendida. Não há quaisquer referências a conotações sexuais, aqui, não há despir de trajes. Pelo contrário, ela o faz vestir suas roupas e criteriosamente fecha os botões de sua camisa. Ainda, pela menção ao termo *regaço*, que remete ao colo, um “lugar onde se acha conforto e descanso”¹⁰, também tipicamente maternal.

⁹ Relativo a *materno*, de acordo com o *Dicionário online da língua portuguesa* (2011).

¹⁰ Segundo o *Dicionário online da língua portuguesa* (2011).

Também a retrata desta maneira quando menciona: “e a femeazinha que ela era, a mesma igual à maioria, me queria como filho, mas (emancipada), me queria muito mais como seu macho” (UCC, p. 87). Percebemos, neste trecho, a intensa dualidade que representa esta figura feminina, sobretudo, porque ele a descreve, em uma sentença, por dois vieses completamente distintos. Em outros termos, o narrador apresenta essa mulher que não o quer somente como amante e, tampouco, apenas como mãe, da mesma maneira que ele consente esse tratamento, *i.e.*, tornando-se *filho* e *amante*:

[...] até que me desloquei entre aqueles fragmentos e atravessei a peça toda, e só foi cruzar o corredor pr'eu alcançar a porta ali do quarto, boiando vagamente à luz tranquila duma vela, **deitado de lado, a cabeça quase tocando os joelhos recolhidos**, ele dormia, não era a primeira vez que ele fingia **esse sono de menino**, e nem seria a primeira vez que me prestaria aos seus caprichos, pois fui tomada de repente por uma virulenta **vertigem de ternura**, tão súbita e insuspeitada, **que eu mal continha o ímpeto de me abrir inteira e prematura pra receber de volta aquele enorme feto** (UCC, p. 84, grifos nossos).

Partindo da perspectiva da figura feminina, foco narrativo do último capítulo de *Um copo de cólera*, percebemos a devoção que dispensa ao descrevê-lo de um modo tão maternal, em seu “sono de menino” e “deitado de lado, a cabeça quase tocando os joelhos recolhidos” sob uma luz branda, como uma criança a sonhar – enquanto ela é “tomada de repente por uma virulenta vertigem de ternura”, ansiando recebê-lo em seus braços.

Em contrapartida, as manifestações do narrador-personagem a retratar a meretriz são demasiado intensas, geralmente proferidas no auge de sua cólera. Desnortado pelas palavras da amante e percebendo-se vencido em seus argumentos, descontrola-se e a agride verbal e fisicamente. Conforme trechos evidenciados a seguir:

[...] minha arquitetura em chamas veio abaixo, inclusive os ferros da estrutura, e eu me queimando disse ‘**puta**’ que foi uma explosão na minha boca e minha mão voando outra explosão na cara dela, e não era a bofetada generosa parte de um ritual [...] (seria sim no esporro e na porrada), por isso tornei a dizer ‘**puta**’ e tornei a voar a mão (UCC, p. 69).

[...] e eu em cima desgovernando mais o carro dela, misturando raiva e gargalhada no escorração ‘foda-se fascistinha de merda’, ‘filhota-da-

porca-grande', 'filha do cacete', 'porra degenerada', 'títica do tico-tico' e tudo isso c'um gosto gordo e carregado (UCC, p. 76-77).

Em um discurso falocêntrico¹¹, a figura masculina subjuga e menospreza essa mulher que, a seus olhos, é insubordinada e não se presta a guardar-se no silêncio, qual uma mulher completamente submissa faria. Como a encher a boca com esse palavreado chulo, “c'um gosto gordo e carregado”, “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” (PELLEGRINI, op. cit., p. 118) – espaço este que se define como todo o seu universo, seu microcosmo.

Assim, esse indivíduo fragmentado esboça uma imagem igualmente estilhaçada da figura feminina, como um espelho a juntar-se em mil pedaços. Ela é a ternura de mãe, a lascívia de amante e, podemos dizer, ainda, a mulher que se doa incondicionalmente. Na mesma medida em que ele é Narciso a observar-se em turvas águas, buscando encontrar, no Outro, algo que o integre, reconstrua e complete, para poder, então, reiniciar o ciclo.

¹¹ Vide página 13.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embragados por *Um copo de cólera*, somos levados à penumbra do quarto para descobrir o corpo e desnudar a alma. Em sua parca luminosidade, tateamos à procura desses dois amantes que, em seus movimentos afobados, perdem-se em luxúria. No entanto, deparamo-nos com mais que suas sombras remexendo-se na escuridão.

O presente estudo pretendeu esboçar uma análise a respeito desta narrativa nassariana, essencialmente, a partir de embasamento teórico no campo dos estudos das religiões e dos mitos, embora tenhamos nos fundamentado em outras áreas do conhecimento pertinentes à apreciação do texto. Partindo da hipótese de que o narrador-personagem retrata sua parceira como uma figura que evoca, ao mesmo tempo, o sagrado e o profano, a mãe e a amante. Não obstante, a hipótese objetivava confirmar, ainda, a dualidade atribuída à figura feminina da narrativa estendia-se, também, à personagem masculina – o narrador autodiegético.

Com vistas a confirmar a hipótese, analisamos sua estrutura narrativa, de maneira a salientar o complexo relacionamento afetivo dos protagonistas da novela nassariana, que se apresenta em uma espécie de ritual – evento meticulosamente ordenado em tempo e espaço que são diferentes do comum, do rotineiro. Trata-se de um tempo particular – sagrado – que não é medido cronologicamente e, tampouco, evidenciado pelas personagens, e de um espaço sacralizado, que representa, ao mesmo tempo, o universo do eu e, também, o seu corpo.

Ainda, ponderamos a respeito das figuras feminina e masculina, separadamente, para que pudéssemos compreender sua relação dialética de opostos complementares. Por conseguinte, apresentamos o mito de Eco e Narciso, de modo a correlacionar sua história aos personagens de *Um copo de cólera*. É, pois, o olhar de Narciso, buscando encontrar-se no espelho das águas, a figura masculina da novela nassariana procura completar-se no Outro, que é fragmentado e complexo, uma figura estilhaçada que ora é mãe e outrora amante. Uma mulher que, em sua voz meramente ressoada, clama pelas mesmas penúrias.

Experimentando o amargor de *Um copo de cólera*, descobrimo-nos como a bebericar apenas um gole, perdendo-nos no inesgotável líquido que transborda. Assim, o presente estudo mostra-se apenas uma fresta invadindo a penumbra do quarto velado de duas das personagens mais fascinantes da literatura contemporânea brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fonte primária

NASSAR, Raduan. **Um copo de cólera**. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 84 p.

Fontes secundárias

AULETE, Caldas. **Dicionário online da língua portuguesa**. 2011. Disponível em: <<http://aulete.uol.com.br>>. Acesso em: 22 out. 2011.

DA MATTA, Roberto. Apresentação. In: GENNEP, Arnold van. **Os ritos de passagem**. Tradução de Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 1978. pp. 11-21.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

GENNEP, Arnold van. **Os ritos de passagem**. Tradução de Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 1978.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 2002.

NASCIMENTO, Edna M. F. S.; ABRIATA, Vera L. R. Um copo de cólera: a afirmação de si e a destruição do outro. **Revista Intercâmbio**, São Paulo, v. 17, pp. 142-153, 2008a.

_____. **Construção do espaço e estados d'alma em *Um copo de cólera***. São Paulo, 2008b. Disponível em: <http://www.gel.org.br/seminarios_anteriores/200755/simposios/simp_00656> . Acesso em: 20 set. 2011.

PELLEGRINI, Tânia. **A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira**. São Paulo: Mercado das Letras, 1999.

SANTOS, Elaine C. Prado dos. **A voz petrificada de Eco: o duplo de Narciso**. São Paulo: 2008. Disponível em: <http://www.mackenzie.br/fileadmin/Chancelaria/GT6/Elaine_Cristina_P._dos_Santos.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2011.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: EDUEM, 2009. pp. 217-242.