

A Escrita Gestual do Corpo: o Erotismo Em Um Copo de Cólera

Body Gesture Writing: Eroticism in a Glass of Cholera

 Helry Costa da Silva¹

 Juliane Vargas Welter²

Resumo

Pretendemos discutir neste artigo o corpo como elemento erótico na novela *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar. Utilizamos como suporte teórico as ideias do corpo em cena, propostas por David Le Breton (2009) e do escritor Octavio Paz (1994) sobre as relações entre o amor, o erotismo e sexualidade. Objetivamos compreender de que modo esse corpo é construído enquanto elemento erótico a partir das ações e gestos manifestos pelos personagens. Para alcançá-lo, realizamos a leitura integral da obra, bem como uma documentação em arquivo digital para sistematizar a análise dos dados, com a qual encontramos três dimensões do corpo vinculados ao erotismo: (1) um corpo erótico despudorado, repleto de desejo e devassidão; (2) o corpo erótico colérico, que se demarca e se (auto)produz enquanto campo de conflito e (3) o corpo erótico desnudado, cujo desnudamento se dá pelo deslocamento da voz narrativa (da masculina para feminina) e se expressa diretamente em como esses corpos são vistos pelos personagens-narradores. Com isso, percebemos que olhar para esse corpo em cena é mais do que compreender as ações dos personagens, é, também, identificar-se em uma solidariedade corpórea que somente as representações artísticas podem promover, sendo o corpo e seu erotismo um canal capaz de nos desestabilizar e de nos pôr em confronto com emoções mais primitivas, por vezes reprimidas, típicas da própria natureza humana.

Palavras-chaves: Literatura Brasileira. Corpo. Erotismo.

¹ Doutorando em Estudos da Linguagem pela UFRN (PPGEL) Mestre em Educação pela UFRN (PPGE), Graduado em Nutrição (UFRN) e Graduando em Letras Língua Portuguesa e Literaturas (UFRN). E-mail: helrycosta@hotmail.com.

² Doutora em Estudos Literários, Professora do Departamento de Letras da UFRN. E-mail: julianewelter@gmail.com.

Abstract

We intend to discuss in this article the body as an erotic element in the novel *Um copo de cólera*, by Raduan Nassar. We used as theoretical support the ideas of the body on stage, proposed by David Le Breton (2009) and the writer Octavio Paz (1994) on the relationships between love, eroticism and sexuality. We aim to understand how this body is constructed as an erotic element from the actions and gestures manifested by the characters. To achieve this, we read the entire work, as well as a documentation in a digital file to systematize the data analysis, with which we find three dimensions of the body linked to eroticism: (1) a shameless erotic body, full of desire and debauchery; (2) the choleric erotic body, which is demarcated and (self) produced as a field of conflict; and (3) the naked erotic body, whose denudation occurs through the displacement of the narrative voice (from male to female) and is expressed directly in how these bodies are seen by the narrator characters. With this, we realize that looking at this body on stage is more than understanding the actions of the characters, it is also identifying oneself in a corporeal solidarity that only artistic representations can promote, the body and its eroticism being a channel capable of destabilize us and confront us with more primitive, sometimes repressed emotions, typical of human nature itself.

Keywords: Brazilian Literature. Body. Eroticism.

Apresentação: o Erotismo de Um Corpo Em Cena

Obra publicada em 1978, *Um copo de cólera* é uma novela escrita por Raduan Nassar, que é considerada pela crítica um clássico da literatura brasileira, tendo se destacado, especialmente, pela maneira como foi elaborado no que diz respeito à estruturação da novela por meio de uma linguagem inovadora e de uma “escrita artesanal”, conforme destaca Schollhammer (2009) ao comentar sobre as obras dos autor.

A novela conta a história de um homem e uma mulher em uma manhã após uma tórrida noite de amor. Ambientada em uma casa localizada em cenário rural, seus personagens se entregam totalmente a volúpia de desejos sexuais. Na manhã do dia seguinte, após visualizar uma falha na cerca viva que se estende em torno da casa, causada pela voracidade de um grupo de formigas saúvas, o personagem masculino se enche de cólera contra os insetos e todos aqueles que estão no ambiente, como o caseiro, a caseira e a própria amante. Essa última, então, resolve

enfrentá-lo, desencadeando por definitivo a torrente verborrágica de insultos, ameaças e ataques.

Escrito em primeira pessoa, o texto é marcado inicialmente pela voz de dois narradores-personagens, que são os protagonistas da novela. A história conduz o leitor a um fato específico: contar um episódio particular da vida deste casal de amantes. Narrados em menos de 24 horas, nenhum dos dois personagens são nomeados, e a referência deles se dá por meio dos pronomes “ele” e “ela”. Disposto em sete capítulos, os seis primeiros dedicam-se à perspectiva do personagem masculino, já no último capítulo, a voz narrativa transfere-se para a mulher. É nesse universo que os personagens estão inseridos e nos são apresentados, sendo quase nada revelado sobre a vida pregressa dos dois.

É em *Um copo de Cólera* que Raduan Nassar apresenta a genialidade de sua escrita, exibindo nela um caráter experimental e de certa vanguarda da linguagem literária e que, por vezes, traz uma intensa carga ideológica na trama, oferecendo, assim, dois pontos de vista extremamente divergentes: um machista e o outro feminista, um anarquista e o outro reformista, um individualista e o outro populista, como aponta Pereira (2002) e Perrone-Moisés (1996).

Raduan rompe, também, com a estrutura formal do texto ao escrever, por exemplo, capítulos de um único período ao passo que ignora certas regras convencionais de pontuação, e, ainda, opta por colocar em seus capítulos apenas um ponto final, cuja utilidade consiste somente em encerrá-los. Várias expressões de baixo calão são utilizadas (“puta”, “merda”, “porra”, “caralho”, “grelo” e várias outras), bem como formas onomatopaicas (“plaft, plaft” e “há-há-há”), constituindo, por exemplo, uma coloquialidade presente nas falas dos personagens dentro do texto. Além disso, utilizando-se do recurso da intertextualidade, o autor evoca outros autores, como Fernando Pessoa e Platão, ao mesmo tempo em que apresenta uma linguagem teatral importante na composição da cena e do embate entre os personagens.

O sítio, no qual se situam os personagens, é muito mais do que um simples espaço da narrativa, ele se torna uma espécie de teatro, cujos personagens encenam um para o outro, levando os seus desejos, sentimentos e paixões ao limite, extrapolando todas as emoções extravasadas por meio de gestos corporais e

na verborragia dos discursos proferidos por ambos os protagonistas. De acordo com Pereira (2012, p. 298), “o discurso tanto do homem quanto da mulher e seus aspectos gestuais assumem um caráter de fingimento, especificando certa teatralidade, na qual o casal de caseiros é convertido em plateia”.

Esse espetáculo que ambos encenam aparece demarcado, por exemplo, nos trechos: “[...] eu na rusticidade daquele camarim [...]” (NASSAR, 2016, p. 13) e em “[...] eu puxava ali pro palco quem estivesse ao meu alcance, pois não seria ao gosto dela, mas *sui generis*, eu haveria de dar espetáculo sem plateia [...]” (NASSAR, 2016, p. 34).

Para Barros e Lima (2007), essa encenação expressa os conflitos de ideias entre o casal, que parece se relacionar bem apenas no plano físico e sexual. No entanto, o embate verbal se expressa também na linguagem corporal uma vez que Nassar, conforme expõe Azevedo (2015, p. 11), “opta por ancorar sua imaginação em partes do corpo, não um corpo qualquer, mas o erótico, eleito como palco e arma dos conflitos”, que, no contexto da relação entre as personagens, ultrapassa os limites físicos dos desejos carnavais, sendo a expressão física da verdadeira arena no qual esses corpos se digladiam.

No entanto, dessa linguagem nos interessa, principalmente, o componente erótico que ela carrega. Esse erotismo, mais ou menos velado, molda a obra de Raduan Nassar e se desvela por meio da linguagem por meio da qual o autor apresenta um embate corpóreo-verbal entre os personagens, cuja complexidade vai se ampliando e se constituindo ao longo da história. Tudo isso ocorre, ao mesmo tempo vinculado ao fato de que os próprios disputantes são também os donos da voz na narrativa, transmitindo, assim, apenas a sua visão de um mesmo acontecimento.

Dentre os elementos apresentados por Nassar, o corpo em *Um Copo de Cólera* é tanto fonte de prazer quanto espaço de significações e campo de disputas. Nesse contexto, o corpo é aqui definido pela sua sexualidade (do homem e da mulher, do macho e da fêmea, do eu e do outro...), não apenas na sua genitália, mas no conceito do “ser” enquanto sujeito sexual que produz diferenças e autodefinições a partir da relação com o outro (BRETON, 2003, 2007, 2009;

MERLEAU-PONTY, 2006). Essa sexualidade está presente não apenas em um corpo físico, mas também nas diversas significações que ele pode ter, suas fantasias, seus desejos, seus simbolismos e a sua própria erotização.

Também, a partir dessa leitura do texto como contendo uma “linguagem do espetáculo” (BARROS; LIMA, 2007), incorporamos o corpo como uma extensão dessa linguagem, que também entra em cena. Com isso, baseado em David Breton (2009), por “cena” referimo-nos aos movimentos do corpo que, na experientiação do ato erótico, leva o leitor ou a leitora a uma solidariedade interior, de forma a fazer com que ele ou ela se identifique com as emoções representadas. Nesse sentido, a história é capaz de envolver o(a) leitor(a) no uso das descrições sobre o erotismo, dos movimentos e gestos corporais que eles produzem, uma vez que “o corpo também se faz narrativa, transmitindo o significado da prestação artística em igualdade com a palavra” (LE BRETON, 2009 p.243).

Com isso, compreendemos o erotismo a partir da ótica de Octavio Paz (1994), que diferentemente do sexo (universal a todas as criaturas vivas), está restrito ao social, enquanto a sexualidade é modificada pela imaginação, o aspecto torna a sexualidade sociável, fazendo com que ela sirva, ao mesmo tempo, à sociedade (cultura) e à natureza (procriação). O erotismo, nesse contexto, é um refinamento da sexualidade, por sua vez, o amor se constitui como um refinamento do erotismo.

Em nossa análise, interessa-nos compreender de que modo esse corpo é construído enquanto elemento erótico pela linguagem de Raduan Nassar e de como ele se expressa nas ações dos personagens. Em cada um dos capítulos o corpo dos personagens ganha forma e, em todas essas partes, é possível encontrar a presença do erótico, que é apresentado tanto pela sua representação na cena como pelas ações dos personagens.

Para alcançar tal objetivo, a metodologia utilizada para a construção dos dados se deu da seguinte forma: em um primeiro momento foi realizada a leitura integral da obra, após isso, realizamos uma nova leitura juntamente com a elaboração de um arquivo digital que subsidiou a posterior análise dos dados. Com esse material em mãos, foi possível delimitar três dimensões do corpo vinculados ao erotismo na linguagem da novela de Raduan Nassar, intitulados neste escrito da

seguinte maneira: (1) o corpo erótico despudorado – presente nos cinco primeiros capítulos; (2) o corpo erótico colérico – marcado pelo sexto capítulo e (3) o corpo erótico desnudado – percebido no sétimo e último capítulos.

Em cada uma dessas dimensões o corpo vinculado ao elemento erótico se manifesta de modo diferente e ganha significados complementares em relação às características desses personagens e como eles são construídos a partir dessa “leitura/descrição” de seu corpo.

Complicação e Clímax: o erotismo dos corpos em cena

O corpo erótico despudorado

Na novela *Um Copo de Cólera* a narrativa iniciada pelo personagem masculino traz a sua perspectiva sobre um episódio específico: a intensa noite de amor com a sua amante e uma briga na manhã seguinte.

Já no primeiro capítulo intitulado “A chegada” é possível perceber elementos que dão início ao jogo de sedução que perpassa toda a obra. Observa-se, assim, o desejo dos personagens manifestados por meio da descrição de gestos. Após a chegada do homem à sua casa, onde sua amante o esperava, temos uma crescente de desejo entre eles que é expressa pelos gestos que ambos encenam um para o outro. Inicialmente, há uma certa indiferença gestual: o homem chega e, sem trocar com a mulher qualquer sinal de afetividade, sobe até o terraço e senta-se acompanhado dela; com um olhar direcionado ao horizonte, travam um diálogo de poucas palavras sem conexão, levando o narrador à cozinha para comer algo.

É nesse momento que a narrativa inicia a sua torrente erótica de gestos, evocando a primeira faceta erótica do corpo das personagens: o despudor, elemento que gradualmente vai se destacando e proporcionando forte integração entre os desejos e ações físicas e sexuais dos protagonistas.

Após o homem pegar um tomate e o saleiro, a mulher acompanha interessada cada um de seus gestos: “(ela do outro lado acompanhava cada movimento que eu fazia, embora eu displicente fingia que não percebia)” (NASSAR, 2016, p.10). Sendo observado por ela, ele começa jogo de erotização acompanhado

pela amante:

[...] 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** para mostrar meus dentes fortes como os dentes de um cavalo, sabendo que os seus olhos não desgrudavam da minha boca, e sabendo que por baixo do seu silêncio ela se contorcia de impaciência [...]. (NASSAR, 2016, p. 10, grifo nosso).

Nesse momento, abrem-se as cortinas da grande peça encenada por eles, há a substituição da indiferença inicial entre os personagens por um jogo quase teatral de gestos que vão conduzindo o leitor a uma experiência sensório-visual a cada cena apresentada.

Como uma releitura do mito bíblico de “Adão e Eva”, o narrador apresenta o momento em que a inocência dá lugar ao pecado original. Na narrativa, o mito é transfigurado pela troca de papéis dos personagens: é ele quem come instantaneamente o fruto proibido ressignificado pelo tomate (também um fruto vermelho), contagiando a sua amante para sentir o desejo, a devassidão, o despudor e o conhecimento sobre o mundo, ainda que ela nem mesmo tenha comido o “fruto do pecado”. O capítulo se encerra com a saída dos personagens da cozinha em direção a um encontro no corredor até entrarem, em silêncio, no quarto, iniciando dessa vez o jogo não mais somente gestual, mas também corporal.

Na primeira cena, o corpo se tece na relação que ambos trocam um com o outro, assim o corpo é conectivo, de modo que conecta e reconecta os personagens entre si e consigo mesmos. Há uma subjetividade que se expressa numa dialógica para além do biológico e fisiológico, mas na sua natureza social de comunicação e de comunhão, conforme aponta Merleau-Ponty:

O sentido dos gestos não é dado mas compreendido, quer dizer, retomado por um ato do espectador. Toda dificuldade é conceber bem este ato e não confundi-lo com uma operação do conhecimento. Obtém-se a comunicação ou a compreensão dos gestos pela reciprocidade entre minhas intenções e os gestos do outro, entre meus gestos e as atitudes legíveis na conduta do outro. Tudo se passa como se a intenção do outro habitasse meu corpo ou como se minhas intenções habitassem o seu [...] (MERLEAU-PONTY, 2006, p.251).

O desejo de ser compreendido e o desejo de “comungar” o corpo um do outro é apresentado como uma força motriz que se manifesta nos menores gestos dos

personagens que encenam um para o outro. Essa força manifestada pelo desejo é o primeiro impulso para o erotismo, sendo inicialmente dissimulados pelos gestos mais banais, cujos corpos infunde às personagens uma plethora de significados e simbolismos. De acordo com Octavio Paz:

[...] os atos eróticos são instintivos: ao realizá-los, o homem se cumpre como natureza. Essa idéia é um lugar-comum, mas um lugar-comum paradoxal: nada mais natural do que o desejo pelo sexo; nada mais natural que as formas em que se manifesta e se satisfaz. Mesmo em suas expressões mais simples e cotidianas – a satisfação do desejo, brutal, imediata e sem consequências – o erotismo não se deixa reduzir à pura sexualidade animal. Entre ambos existe uma diferença que não sei se devo chamar de essencial. Erotismo e sexualidade são reinos independentes, embora pertençam ao mesmo universo vital. Reinos sem fronteiras indefinidas, mutantes, em mútua interpenetração, sem jamais se fundir inteiramente. O mesmo ato pode ser erótico e sexual, realizado por um homem ou animal. A sexualidade é geral; o erotismo, singular [...] (PAZ, 1999, p. 21).

Corpo, erotismo e gestualidades estão entrelaçados uns aos outros e se manifestam no agir e na fala dos personagens. Assim, no capítulo intitulado “Na cama”, ele e ela seguem com esse jogo de expressões cotidianas, especialmente, o jogo do olhar, marcado por uma observação *voyeurista* erotizada que o personagem masculino tem sobre a sua amante.

Para Peter Brooks (1993), o olhar é a primeira ação para a erotização do corpo, uma vez que o olhar vigia o desejo. O autor afirma que esse desejo do corpo na narrativa é sempre um desejo sexual, sendo também, ao mesmo tempo, um desejo de saber, um desejo de conhecimento. Portanto, é na cama que o casal se liberta de todos os pudores; a cama que dá título ao capítulo é o cenário, o lugar onde o homem emprega seus desejos e artimanhas sexuais, cujo jogo é aceito pela mulher. Lá, a observação *voyerista* erotizada pode acontecer livremente. É ele quem apresenta, no contexto da narrativa, domínio sobre a relação, é ele quem domina, quem tem o poder: “Por um momento 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** [...]” (NASSAR, 2016, p.12, grifo nosso).

A linguagem utilizada pela narrativa do homem o coloca como elemento fundamental, reforçando as relações de poder que ele detinha sobre ela. Apesar de a narrativa se apresentar sob a sua perspectiva, ele se apresenta como aquele que

possui domínio sobre todas as coisas, inclusive sobre ela: à mulher resta apenas um papel de submissão. Aos poucos os personagens se desnudam de suas roupas (físicas, sociais e morais) e apresentam os seus mais sórdidos desejos, livram-se do pudor da cozinha para o despudor do quarto.

Dentre esses desejos, agora despudorados, os pés do protagonista masculino são sempre apresentados como uma espécie de fetiche íntimo de sua amante: “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**” (NASSAR, 2016, p.13, grifo nosso). Esse “pesadelo obsessivo pelos pés”, que é apresentado por ele, acompanha toda a narrativa, dando um tom de passividade à mulher. Essa passividade não é somente expressa pelo desejo do membro mais inferior do corpo humano (os pés), como também é apresentada pelo fato de os desejos dela necessitarem de ser atendidos por ele, que, por sua vez, estaria pronto a pensar “nas artimanhas que empregaria” das tantas que conhecia. Assim, diz ele: [...] eu fazia aflorar o que existia em mim de mais torpe, e sórdido, **sabendo que ela arrebatada pelo meu avesso haveria sempre de gritar ‘é este o canalha que eu amo’**[...] (NASSAR, 2016, p.14, grifo nosso).

Não é somente na cama que o erotismo se encerra. Os corpos dos dois são levados a “profanar” outros locais, como a própria mesa da cozinha, ao passo que clamam o nome de Deus durante as obscenidades faladas durante o sexo.

Todo o corpo dos personagens é erotizado. Pés e mãos que percorrem, agarram e desfrutam do corpo um do outro; a boca que beija, grita e geme; os olhos que observam atentamente os gestos, os odores produzidos pelos fluidos corporais no ato sexual e sentidos pelo olfato e os ouvidos sempre atentos às palavras sórdidas ou de regozijo que ambos pronunciavam um para o outro. Com isso, o erotismo se faz no extravassamento dos limites sensoriais percorrendo todos os sentidos do corpo humano, tal como descreve Georges Bataille:

[...] o olfato, a audição, a visão, mesmo o gosto percebem signos objetivos, distintos da atividade que eles determinarão. São signos anunciadores da crise. Nos limites humanos, esses signos anunciadores têm um valor erótico intenso. Uma jovem nua é às vezes a imagem do erotismo (BATAILLE, 1987, p. 122).

No capítulo seguinte, “O levantar”, após uma noite de intenso gozo, o jogo de sedução continua a ser encenado. Ela quer permanecer na cama, mas ele não, por isso seu corpo se impacienta, tem pressa, reluta. Para ele aquela cena havia terminado:

[...] 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, e como a gente já estava quase se engalfinhando eu disse “me deixe trepadeirinha” [...] (NASSAR, 2016, p.18-19).

No capítulo "O Banho" há uma nova cena, um novo ato, assim o jogo erótico recomeça e se amplia. A mulher, no gesto aparentemente submisso de banhar e ensaboar seu amante, massageando de modo experiente o seu corpo inteiro, dos pés à nuca, na verdade o detém, pois o atíça ao ápice do deleite por meio das mãos firmes. Ele fecha os olhos, entregando-se intimamente a esse momento que o veste e o reveste de passividade lacônica: “[...] e me fazendo estender meus pesados sapatos no seu regaço pra que ela, dobrando-se cheia de aplicação, pudesse dar o laço, eu só sei que me entregava inteiramente em suas mãos pra que fosse completo o uso que ela fizesse do meu corpo [...]” (NASSAR, 2016, p.22).

Bataille destaca que “essencialmente, o campo do erotismo é o campo da violência, o campo da violação” (BATAILLE, 2004, 27). Por isso, as relações sexuais são frequentemente representadas sobre pares opostos: oprimido/opressor, passivo/ativo, submissão/dominação. Desse modo, na maior parte das cenas, os sentimentos de desejos e obscenidades, são sempre representados pela oposição: o homem aceita e assume a posição ativa e de dominação, opondo-se à passividade da mulher

Portanto, são esses dois corpos despidos, devassos, despudorados, que se entregam à total volúpia do prazer até os acontecimentos do capítulo seguinte, que se apresenta como o clímax, o ponto mais alto de tensão narrativa, teatralizada pelos corpos em cena.

O corpo erótico colérico

No capítulo “Esporro” o elemento erótico é abordado por uma outra perspectiva. O corpo já não é mais despudorado em desejo e devassidão, é agora elemento de embate que rompe inicialmente de forma brusca com a integração carnal entre o casal. O corpo se transforma em arena, campo de disputas e de combate.

Após a atitude colérica do homem, ambos os personagens entram em conflito verbal, que reverbera sobre o corpo, quer seja através dos gestos e posturas corporais, como em: [...] a bundinha dela recostada no para-lama do carro, a claridade do dia e devolvendo com rapidez a desenvoltura de femeazinha emancipada [...] (NASSAR, 2016, p. 32), ou quer seja no uso de metáforas: [...] eu só sei que essa foi no saco, e não era o meu saco que devia ser atingido, disso eu estava certo [...] (NASSAR, 2016, p.36) e, ainda, por meio de comparações: [...] beliscando de permeio a isca inteira, mamando seu grão de milho como se mamasse o bico do seio [...] (NASSAR, 2016, p.40).

É nesse capítulo que a divergência entre os personagens se torna evidente e que a briga se deflagra sem pudores. Entre troca de ofensas de um e de outro, aparecem indícios que nos permitem observar alguns traços que vão compondo os personagens. O esporro é o momento mais intenso do livro, bem como é o momento mais intenso do ato sexual, ou o momento mais intenso da encenação, o clímax. Ou seja, atravessando a ideia de esporro em todas as possíveis dimensões semânticas, Raduan Nassar consegue configurar o elemento esporro também no universo das representações corporais.

Essa tensão erótica criada neste capítulo se torna ainda mais intensa entre os personagens, após a agressão física dele para com a amante. É esse fato que se torna o estopim para um novo jogo erótico, teatral:

[...] ela mantendo com volúpia o recuo lascivo da bofetada, cristalizando com um talento um sistema complexo de gestos, **o corpo torcido, a cabeça jogada de lado, os cabelos turbos, transtornados, fruindo, quase até o orgasmo, o drama sensual da própria postura**, mas nada disso me surpreendia, afinal, eu a conhecia bem, pouco importava a qualidade da surra, ela nunca tinha o bastante, só o suficiente [...] (NASSAR, 2016, p.69, grifo nosso).

É nesse novo jogo que se manifesta o corpo erótico colérico, em que os personagens, mobilizados pela fúria, transformam-se e iniciam uma nova cena erótica, sendo o homem responsável por lançar a “isca” para que ela possa se entregar totalmente a ele.

[...] meu rosto começou a transmutar-se, primeiro a casca dos meus olhos, logo depois a massa obscena da boca, num instante eu era o canalha da cama, eu li na chama dos seus olhos “sim, você é o canalha que eu amo”, e sempre atento aos sinais da tua carne eu passei então a usar a língua, muda e coleante, capaz sozinha das posturas mais inconcebíveis, e não demorou ela mexeu os lábios dum jeito mole e disse um “sacana” bem dúbio, era preciso conhecer de perto sua boca pra saber o que ela tinha dito, e era preciso conhecer essa femeazinha de várias telhas pra saber que sugestão, eu fiz de conta que tinha esquecido tudo e que o mundo agora só tinha aquele apertado metro de diâmetro [...] (NASSAR, 2016, p. 70-71)

E então o corpo volta a teatralizar a partir de gestos e insinuações. Assim, à medida que Ela cai na armadilha provocada pelo amante que a seduz e a desmascara, ele mostra que por trás da “femeazinha emancipada” que tentava fingir ser, havia apenas uma fêmea submissa e subserviente:

[...] daí que forjei uma víbora no músculo viscoso da língua e conformei-lhe cabeça, e uma sórdida altivez, “an”, “an”, “an” eu disse mexendo a ponta devassa, “sacana sacana” ela disse numa entrega hipnótica, já entrando quem sabe em estado de graça, mantendo contudo as narinas plenas, uma respiração ruidosa tumultuando o colo, os peitos empinados subindo e descendo, as penas todas do corpo mobilizadas [...] ela mamava sôfrega a minha isca, e a gente se olhava, e vazava visgo das suas pupilas, e era o mesmo que eu estar ouvindo o que ela tinha dito tantas vezes de um jeito ambivalente “não conheci ninguém que trabalhasse como você, você é sem dúvida o melhor artesão do meu corpo” [...] (NASSAR, 2016, p. 71-72)

No homem, o corpo erótico em cólera incendiava de vontade de desmascará-la, de subjugar-la. E assim, utilizando o seu fetiche aparentemente mais sórdido com os pés – ou as suas “patas” – em cima da amante, ele inverte o jogo de toda a retórica apresentada por ela:

[...] e ela entrando em agonia disse suspirando “amor amoramor” 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 de sua lógica, pois se eu dissesse num sopro, “você viu quantas coisas aprendeu comigo?”, ela haveria de dizer “sim amor” [...] (NASSAR, 2016, p.73-74)

E com o seu fetiche e submissão ele a humilha:

[...] “toma! leva o outro!” e estendi o pé como um soldado “tira o dedão pelo menos e enfia no meio das pernas, é ele que te mexia o grelo” eu fui gritando “vai, filha do caralho, é a única coisa que ainda te deixo, corta o dedão enquanto é tempo [...] não basta sacrificar um animal, é preciso encomendá-lo corretamente em ritual “não faça mais devaneio, nunca mais nada do meu corpo, nada! nada! você também vai se estrepar!” eu ainda fui gritando, sabendo que lhe abria pra sempre na memória uma cova funda “nada! nada! nunca mais nada do meu corpo” [...] (NASSAR, 2016, p.75-76).

Nesse capítulo, é perceptível o corpo como campo de disputa, tanto física, quanto social, cultural e política. Assim, de acordo com a perspectiva de Le Breton (2007, p. 65), “[...] o corpo é objeto de uma construção social e cultural”, por isso, a narrativa apresentada pelo protagonista, homem, é significada pela leitura do machismo, do servilismo e da dominação masculina presente na maioria das sociedades que têm como herança a lógica do patriarcado (BOURDIEU, 1999). Ao retratar a cena de violência, mesclando-a com uma cena de violência-erotizada, é possível compreender um cenário de fetichização da violência, em especial, da violência contra a mulher que é alimentada por uma lógica sócio-cultural que reforçam as estruturas do sistema do patriarcado.

Ainda nesse sentido, Le Breton (2007, p. 70) assevera que “o corpo metaforiza o social e o social metaforiza o corpo. No interior do corpo são possibilidades sociais e culturais que se desenvolvem”. Ele metaforiza o social por meio dos gestos que ambos encenam, dando significados às ações verbais e corporais que se conectam e simbolizam um *eu* subjetivo e pessoal e um *nós* coletivo e social.

Em um movimento de docilização do corpo indócil. O protagonista busca dominar a sua amante, colocá-la em seu lugar de “femeazinha” dependente e não de “femeazinha emancipada”. Michael Foucault (2004), ao discorrer sobre o poder disciplinar exercido no corpo, declara que o corpo é como um objeto a ser moldado para objetivos e intenções específicas de um grupo, e afirma, “[...] é dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (FOUCAULT, 2004, p. 126). Desse modo, o protagonista homem tenta docilizar e dominar um corpo feminino que foge da normatividade e dos grilhões da supremacia do corpo masculino.

Portanto, o esporro não se caracteriza somente como uma torrente de palavras ofensivas, é também uma metáfora para o universo social, cultural e

biológico. Uma espécie de jato do visgo corporal lançados de um corpo em fúria, colérico, sobre um outro corpo colérico contaminando-o com as ideias de submissão e de docilidade. É por meio do corpo dele e de sua dominação sobre a mulher que o personagem encerra com os argumentos da emancipação feminina de sua amante, humilhando-a e subvertendo toda a ideologia apresentada por ela.

O corpo erótico desnudado

Em todas as cenas, o corpo dos personagens é apresentado de modo desvelado todo o tempo, porém, esse desnudamento também se dá no campo psicológico. Além do corpo erótico despudorado que procura atender a todos os desejos lascivos que o incorpora e do corpo erótico colérico que imprime desejo e asco por meio da torrente violenta verborrágica e gestual proferida pelos personagens em forma de “verdades” no capítulo “Esporro”, há também uma espécie de corpo erótico desnudado em sua natureza psicológica mais profunda. Esse corpo, por sua vez, diverge dos corpos anteriores ao passo que é apresentado como “despido” e ameno, revelado somente quando a personagem feminina assume a voz da narração no último capítulo, cujo título, “A Chegada”, é idêntico ao do primeiro capítulo.

Nesse momento é possível perceber que é a partir da voz do narrador que se cria o estreitamento de laços com o leitor, numa espécie de jogo de convencimento sobre os fatos narrados, ou seja, é nesse posicionamento autodiegético do narrador que a narrativa apresenta a sua confiabilidade comprometida, pois o discurso passa a gerar certa desconfiança por parte do leitor, cuja leitura o incorpora ao universo privado e subjetivo de cada um dos personagens.

Quando a voz narrativa passa a ser dela, confirma-se a sua submissão frente a ele, mas também apresenta ao leitor atento, que ela aparentemente também causava nele uma certa submissão, pois havia nele muito desejo de possuí-la:

[...] a porta do terraço se encontrava escancarada, o que poderia parecer mais um sinal, redundante, quase ostensivo, **de que ele estava à minha espera**, embora o expediente servisse antes **pra me lembrar que eu, mesmo atrasada, sempre viria, incapaz de dispensar as recompensas da visita** [...] (NASSAR, 2016, p 83)

As palavras dela vão despindo ambas as personagens dos seus mais íntimos sentimentos. Ao esperar por ela, a narrativa se inverte e ao contrário do que foi narrado pelo homem inicialmente, a mulher não o esperava andando de um lado para o outro, abrindo o portão para que seu carro entrasse, mas ao contrário, ele quem esperava por ela, com o portão aberto, já em seu quarto: “[...] 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 [...]**” (NASSAR, 2016, p 84).

É no último capítulo que percebemos a figura feminina sendo apresentada tanto como amante quanto como mãe. Uma espécie de complexo de Édipo Freudiano se instaura aos papéis de amante e mãe estarem sendo representados na mesma medida (FREUD, 1996).

A personagem feminina ao longo dos primeiros capítulos é retratada pelo homem como, aparentemente, o desejando mais sexualmente/romanticamente que maternalmente, como é possível identificar no capítulo do “Esporro”: “a femeazinha que ela era, a mesma igual à maioria, que me queria como filho, mas (emancipada) me queria muito mais como seu macho” (NASSAR, 2016, p 77). No entanto, esse amor maternal parece ser maior no capítulo narrado por ela, confirmando o desejo de desvelo semelhante ao cuidado maternal direcionado a ele, cujo corpo se sente extensão do seu: “[...] 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. (NASSAR, 2016, p 84).

Há nesse capítulo, o que Francesco Alberoni intitula de o “grande erotismo” ou “erotismo sublime”. Essa forma de erotismo seria aquela que não há interesse sexual pela outra pessoa, mas trata-se de uma espécie de generosidade emocional em que se sobrepõe a capacidade de doação, dedicação, cuidado. Assim, descreve Alberoni:

Naturalmente pode haver generosidade sem erotismo. Pensamos nas mulheres com forte componente materno, capacidade de uma dedicação total a uma outra pessoa, esquecendo-se de si mesmas. Entretanto essa dedicação pode ter pouco ou mesmo nada de erótico [...]. Mas o verdadeiro erotismo implica também num envolvimento real de si mesmo, do próprio prazer. É, a um só tempo, altruísmo e egoísmo, síntese dos dois (ALBERONI, 1988, p. 214).

Então, nesse capítulo, ambos os personagens são ligeiramente desnudados. A troca de narrador permite converter o corpo erótico em um corpo desnudado, no qual os personagens são ressignificados pela voz narrativa.

Desfecho: Considerações Sobre o Corpo e o Erotismo na Cena de Raduan Nassar

A cada capítulo o(a) leitor(a) é levado(a) a experienciar o momento erótico da cena, experiencia a vida dos personagens que conduzem a uma solidariedade típica das representações artísticas: “A facilidade de identificar-se com os personagens, induz todos os espectadores a uma solidariedade interior com as emoções da cena, levando-os a conhecer as agruras de uma situação para o qual restariam impassíveis na vida corrente” (LE BRETON, 2009, p. 252). Assim, os personagens da novela podem ser vistos como atores que interpretam uma grande cena e, com isso, ensejam o que Le Breton chama de “paradoxo do ator”, no qual os atores no ato de interpretar, acabam criando significados e valores que desejam expressar ao público, que reconhece e sente essas emoções.

No caso da novela, parte das emoções são transpostas para o corpo que expressa em potencial os sentimentos mais íntimos dos personagens, seus sentimentos e suas próprias personalidades. Esse corpo traduz os personagens que se forma e criam as suas subjetividades um no outro, ao mesmo tempo, há uma espécie de simbolismo e espelhamento que esses corpos apresentam por refratarem não somente os desejos dos personagens, como também, os aspectos sociais, políticos e culturais de um universo permeado por uma cultura patriarcal e de oposições binárias.

É pela manifestação do corpo e de seus gestos que o erótico se confessa na novela de Raduan Nassar. Por meio de uma linguagem singular, o corpo erótico dos personagens desestabiliza a moral e a ordem social, choca e tira da zona de conforto, faz questionar valores e compreender as subjetividades humanas. Mesmo com uma linguagem crua e direta, Nassar não se torna chulo e nem mesmo pornográfico, mas apresenta uma grandiosidade vocabular e semântica que enobrece sua obra. A qualidade textual e a profundidade da narrativa garantem um

erotismo representado pelos desejos mais animais do humano, erotizado pelo corpo e alimentado, em última instância, pela própria natureza do homem. Um corpo teatralizado que encena o erótico, que ultrapassa os limites da representação do outro e se tornar o corpo do próprio leitor. Corpo que se transubstancializa por identificação no leitor para se transformarem nos próprios personagens.

Referências

ALBERONI, Francesco. **O erotismo**. Tradução. Élia Edel. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

AZEVEDO, Estêvão Andózia. **O corpo erótico das palavras**: um estudo da obra de Raduan Nassar. 2015. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

BARROS, Tania Sturzbecher de; LIMA, Sérgio Fernandes de. Um copo de cólera: narração, discurso e espetáculo – uma obra pós-moderna. **Acta Científica. Ciências Humanas**, v. 1, n. 12, p. 53-59, mar. 2007.

BATAILLE. Georges. **O Erotismo**. Tradução de Antônio Carlos Viana. 2. Ed. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Ed. Bertrand Brasil, Rio de Janeiro, 1999.

BROOKS, Peter. **BodyWork**: ObjectsofDesire in ModernNarrative. London: Harvard University Press, 1993.

FREUD, Sigmund. A dissolução do complexo de Édipo. *In***Sigmund Freud**. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Tradução de J. Salomão. Rio de Janeiro: Imago, p. 189-199.

LE BRETON, David. **As paixões ordinárias**: antropologia das emoções. Tradução de Luís Alberto SaltonPeretti. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2009.

LE BRETON, David. **A Sociologia do corpo**. 2. ed. Tradução Sônia M. S. Fuhrmann. Petrópolis: Vozes, 2007.

LE BRETON, David. **Adeus ao corpo: antropologia e sociedade**. Campinas: Papirus, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

NASSAR, Raduan. **Um copo de cólera**. 5. Ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PAZ, Octavio. **A Dupla Chama: Amor e Erotismo**. Tradução de Wladyr Duport. São Paulo: Siciliano, 1994.

PAZ, Octavio. **Um mais além erótico: Sade**. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Mandarim, 1999.

PEREIRA, Cilene Margarete. As palavras (teatrais) da paixão em “Um copo de cólera” de Raduan Nassar. **Revista Litteris**, ano 4, n. 9, p. 295-301, mar. 2012.

PERRONE-MOISÉS, L. Da cólera ao silêncio. **Cadernos de Literatura Brasileira – Raduan Nassar**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficções Brasileira Contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.