

**ENTRE O PALCO E O PORÃO:
UMA LEITURA DE *UM COPO DE CÓLERA*,
DE RADUAN NASSAR**

ANDRÉIA DELMASCHIO

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.



*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

A Erlon Paschoal, o infinito num instante.

A meus pais.



Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

- Toda ordem traz uma semente de desordem, a clareza, uma semente de obscuridade, não é por outro motivo que falo como falo.

Raduan Nassar, *Lavoura arcaica*

[...] num mundo estapafúrdio - definitivamente fora de foco - cedo ou tarde tudo acaba se reduzindo a um ponto de vista, e você, que vive paparicando as ciências humanas, nem suspeita que paparica uma piada [...]

Raduan Nassar, *Um copo de cólera*

1. PREFÁCIO.....	9
2. UM COPO DE <i>PHÁRMAKON</i>	11
2.1. Do canto da escritura.....	13
2.2. O teatro de Nassar.....	33
3. A METÁFORA DA EPILEPSIA.....	46
3.1. A disseminação prolífica.....	47
3.2. A crise <i>epiléptico-discursiva</i>	59
4. AS RELAÇÕES ENTRE PODER E PRAZER.....	92
4.1. O poder do prazer.....	95
4.2. O prazer do poder.....	110
5. AS FORÇAS DO INSÓLITO.....	124
5.1. O retorno das òmalditas insetasö.....	126
5.2. A violência do arrombamento.....	141
6. POSFÁCIO.....	153
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	155

Nos últimos anos, no Brasil como em centros universitários internacionais, a crítica literária tem migrado de uma atitude exclusivamente textualista para uma abordagem mais cultural. Não se trata, todavia, pelo menos nos melhores casos, de reduzir qualquer análise à *õculturaö*, palavra ampla o suficiente para abarcar tudo o que se produz como atividade humana.

Relacionada, por exemplo, à belíssima leitura que neste volume Andréia Delmaschio realiza de *Um Copo de cólera*, de Raduan Nassar, *õculturaö* se torna antes modo de problematização do que palavra-chave para as questões levantadas. Em nenhum momento os temas ligados à subjetividade, à ficção, às trocas simbólicas, às relações amorosas, à política dos corpos, à Literatura e à História em suma, recebem tratamento convencional.

Tudo ali se converte em matéria-prima e inesgotável de reflexão, movida pela paixão do conhecimento, cujo outro nome seria *afeto*. É no modo de se deixar *afetar* por suas escolhas, desde o suposto objeto, passando pelos referidos temas, até a convocação de hábeis leitores, que se reconhece o traço forte, generoso e profícuo ó em duas palavras, o *dom* e a *assinatura* de Andréia Delmaschio.

Evando Nascimento
Professor Adjunto de Teoria da Literatura na UFJF
Rio de Janeiro, 05 de julho de 2002

LENTAMENTE, OUTROS COPOS, TINTIM

Começo recontando-lhes uma história, uma curta história chinesa com a qual Italo Calvino encerra o capítulo *o Rapidez*, de seu indispensável *Seis propostas para o próximo milênio*: *Entre as múltiplas virtudes de Chuang-Tsê estava a habilidade para desenhar. O rei pediu-lhe que desenhasse um caranguejo. Chuang-Tsê disse que para fazê-lo precisaria de cinco anos e uma casa com doze empregados. Passados cinco anos, não havia sequer começado o desenho. Preciso de outros cinco anos*, disse Chuang-Tsê. O rei concordou. Ao completar-se o décimo ano, Chuang-Tsê pegou o pincel e num instante, com um único gesto, desenhou um caranguejo, o mais perfeito caranguejo que jamais se viu.¹

Diante do texto de Andréia, sinto-me como o rei da parábola diante da perfeição do desenho encomendado. Não digo que o texto de Andréia tenha o defeito de ser perfeito. (Muito menos que ela tenha precisado de um teto todo seu, com tantos empregados, e dez anos para o gesto rápido e decisivo.) Quero imaginar, aqui, a cara do rei, como disse, frente à beleza ó possivelmente incômoda ó do caranguejo. Que dizer ao artista se a obra aparenta tamanha auto-suficiência?

Esta apresentação termina, de fato, aqui. Assemelhada a um prefácio (*o fala antes*), resume o que meu desejo quer dizer, e diz. Mas manda a boa norma dar a ver ao leitor, esta lúdica lente, por que caminhos transita a escrita de Andréia Delmaschio.

Para ler de perto a trama nassariana, o paideuma teórico de Andréia agrupa pensadores de alto calibre (incluído o teor bélico do termo, feito máquina-de-guerra), dos quais destaco Jacques Derrida, Roland Barthes, Michel Foucault, Sigmund Freud e Friedrich Nietzsche. Parece, até, ao longo do percurso, que *Um copo de cólera* de Raduan estava ali, esperando tais potências para ser lido.

A escrita de Andréia é uma escrita teórica (dispensando por ora maiores lucubrações sobre o termo, caracterizo a teoria, na esteira de Jonathan Culler, como interdisciplinar, analítica, especulativa, reflexiva, uma crítica do senso comum²). Na

¹ CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução: Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 67.

² Cf. CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução: Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999, p. 23.

liosos de sua geração e mesmo da minha, Andréia no registra Leyla Perrone-Moisés, õpropostas como a da morte do autor (Foucault), do descentramento (Derrida), da escritura (Barthes, Sollers) tiveram efeitos positivos. Elas puseram em xeque as autoridades opressoras, abriram caminho para novas formas de escrita, para as literaturas emergentes e não canônicas³. Seu delicado e complexo trabalho ganha ainda maior relevância por se tratar de um trabalho praticamente inaugural, sem volumosos ou referenciais estudos. No risco do bordado é que se sobressai a cerzideira.

Então, a escrita de Andréia é uma escrita poética. Cerzideira-contista que, às vezes, reinventa a história de Raduan Nassar. Não é jamais õrecriarõ ou superinterpretar a história ó essa está lá. Andréia sabe que o discurso ensaístico também tem um narrador, e que esse narrador constrói um modo de olhar ó um ângulo. Daí que interpretar, produzir sentidos, seja também escolher o lugar de olhar (õteoria em grego quer dizer o ser em contemplaçãoõ, canta Gil em õQuantaõ).

Seu estilo, para usar uma imagem coloquial, finge o gesto de tomar uma sopa quente: vai soprando, õcomendoõ pelas bordas, preparando o bote. Há um centro ilusório que, a cada investida (colherada), se õaproximaõ até se diluir na colherada (no bote) final. Na mão de Andréia, a colher traça o caminho com lisura, honestidade, competência. Sem meias palavras, é um texto ó por tudo ó brilhante! E aqui, de novo, pode terminar este prefácio.

Que, contudo, teima em mais.

A lente reversível que acompanha os movimentos, ora mais ora menos camuflados, dos personagens e suas vozes incessantes, também persegue e traz à tona enigmas da letra do romance, seja quando inventaria õum arsenal de elementos fálicos, lancinantes e ligados à idéia de forçaõ (a saber: õcypressus erectusõ, õvaraõ, õcavaloõ, õcanalhaõ, õalavancaõ, õpauõ, õpicadaõ, õalfineteõ, õesporroõ, õporretadaõ), seja quando analisa os õsintagmasõ õputa-que-pariu-todo-mundoõ, õdebalde / de baldeõ e õbastante / suficienteõ. Ou quando recupera e compara o õsom e fúria...õ de Raduan ao romance de Faulkner. Ou quando confronta a seqüência de aliterações do romance ó õprevidente, aproveitei a provisão de prateleiras praõ ó e o depoimento do õAutorõ, dizendo da dificuldade que tinha de pronunciar o õrõ. Comparar não é senão õpõr em relaçãoõ e

³ PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 214.

ó o que Andréia faz primorosamente. Tais análises, leitora aguda, com antenas captadoras de micro e macrorrelações.

Excelente a escolha do mote central da epilepsia como metáfora da escritura, tendo como uma das características a flutuação entre o voluntário e o involuntário. Esse caráter ambivalente e misturado da epilepsia levou-a, com inteligência, a aproximar a epilepsia ao *phármakon*, amparando-se em estudos de Derrida e de Evando Nascimento, seu orientador e dos maiores conhecedores da obra do pensador franco-argelino.

Num dos capítulos, As relações entre poder e prazer, Andréia traz o Foucault sobretudo de *História da sexualidade*. Expõe o livro com segurança, fazendo aparecer o quanto há de representação nas institucionais e cotidianas relações de poder. Destaca a onipresença da força sexual na ficção nassariana. Demonstra plena (e rara) consciência da intensidade com que a ideologia (*lato sensu*) gruda em nosso discurso: Nesse contexto, mais importante que buscar afirmar ou negar a hipótese repressiva é talvez observar com minúcia, tanto quanto possível e enquanto pudermos driblar nosso próprio discurso, como ele e o do outro são absorvidos pelos poderes (e os absorvem) na sua rede microfísica e nas malhas em que enreda e se enreda com o sexo. Pergunta, com alta autoridade: Quem suportaria o poder totalmente cínico ou apenas como impositor de censura?

O fecho do capítulo (confesso que para meu espanto) dessacraliza, de certa forma, os personagens. Estava tomado por uma sensação, digamos, de simpatia pelos protagonistas quando Andréia, supimpa, designa *Um copo de cólera* como farsa revolucionária e adorei. Leiamos os belíssimos trechos em que se desfaz o construído: Assim é que, ao final, o suposto discurso revolucionário do personagem feminino e a fala radical do personagem masculino exibem uma mesma base moral ordenadora. Ele liga uma suposta inferioridade intelectual dela ao fato de ser mulher. Ela acusa nele a suspeita de uma transgressão inócua que é ao mesmo tempo política e sexual [...] *Um copo de cólera* avulta então como farsa revolucionária cujo alcance estaria justamente nisto: explicitar os mecanismos de poder-saber-prazer que nos constituem e conduzem enquanto humanos. Tem-se, assim, menos a denúncia ingênua do que a teatralização dos afetos submissos e/ou fascistas; menos a revolta do que o revolver violento da

m circuito de atos humanos, demasiado humanos.ö

Há, entre as letras de Andréia, pistas para que os detetives se divirtam. Por exemplo, quem viu o sutilíssimo filme de Aluizio Abranches, homônimo da novela, poderá se lembrar da idéia de um dos personagens: òviver num esconderijo com alguém da tua espécie ó Lúçifer e seu cão hidrófobo... que pode até dar fita de cinema... há-há-há...ö⁴.

Ou então acompanhar o devir-animal que cerca o discurso de Nassar que, numa curta autobiografia, proferiu célebre e provocativa frase: òAliás, se já suspeitei uma vez, continuo agora mais desconfiado ainda de que não há criação artística ou literária que se compare a uma criação de galinhasö. Raduan, decerto ironicamente, refere-se no mesmo texto a outros dois animais: diz que ia se òiniciar na carreira universitária, mas piquei a mula em tempoö; depois relata que tentou se òaventurar no estrangeiro, mas dei com os burros nãguaö. Galinhas, mula e burro. No livro de Andréia, mostra-se a inequívoca importância das formigas na estruturação da narrativa em *Um copo de cólera*, romance que tem ainda um vira-lata de significativo nome Bingo. A presença desses animais no òtextoö nassariano pode render, para os leitores, outras e tantas meditações. Etc.

Raduan, hoje, mais parece um Riobaldo, falando de um longínquo tempo daquilo que importa. Em entrevista, o escritor reafirma algumas de suas concepções mais caras: òValorizo livros que transmitam a vibração da vida. (...) Em literatura, quando você lê um texto que não toca o coração, é que alguma coisa está indo pras cucuiasö⁵. Quando Andréia escolheu *Um copo de cólera*, ela sabia.

Aqui a estória se acabou. Aqui, a estória acabada. Aqui a estória acaba.

Agora é com a gente, leitores. Reticências.


Wilberth Claython Ferreira Salgueiro
Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFES
Doutor em Teoria Literária pela UFRJ
Vila Velha, 10 de setembro de 2002

⁴ NASSAR, Raduan. *Um copo de cólera*. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 61.

⁵ *Cadernos de literatura brasileira ó Raduan Nassar*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996, p. 27-28.

As partes deste texto são o resultado de diversas tentativas de abordagem de um mesmo e sempre diferente assunto: a *escritura*. O caminho que traçamos, tributário de uma variada figuração, acompanha as pistas deixadas no discurso pelos personagens de *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar. Anunciando a sua chegada por uma pequena trilha de formigas, a escrita nassariana⁶, inicialmente silenciosa, se avoluma num verdadeiro *copo de cólera* à medida que alguns elementos vão sendo trazidos à narrativa como se para um duelo. Aos dois personagens *discursantes* cabe articular a força do embate entre elementos que no calor da luta se fundem, confundindo a lógica opositiva que muitas vezes parece querer condensar-se ali. Partindo de uma configuração artificial entre um *masculino* que *narra* e um *feminino* que é narrado, a ficção se dobra e desdobra, posteriormente, num *masculino* que *fala* a sua crise *epiléptico-fonatória* e num *feminino* que *escreve* (a jornalista); adiante, num *masculino* que *escreve* - o bilhete - e num *feminino* que *lê* e *narra*, portanto também *escreve*. Como marionetes de um *teatro epiléptico*, conduzidos por fios de fala, os personagens podem, num repente, fazer com que, no embate dos seus corpos, se emaranhem as *linhas*, confundindo as vozes e assumindo um o *script* do outro. A meio caminho entre o *lógos* e a *escritura*, o saudável e o maléfico, o consciente e o inconsciente, aquelas *personas* se arrastam a posições inusitadas: ao rés do chão do desejo, ao cume da passionalidade, às *comas* da *epilepsia*... A longa batalha travada entre o *lógos* e a *escritura* não se anula, antes se *representa* pela forma como o discurso os enovela a ambos, o *mal* da escrita

⁶ Aqui vamos utilizar os termos *escrita* e *escritura* num diálogo com o termo francês *écriture*, o qual recobre tanto o valor elementar de *texto escrito* quanto o sentido metafórico de *sagradas escrituras*, dentre outros.



PDF
Complete

*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

ando igualmente para o lugar da violência, na luta

sem tregua entre a força do prazer e a vontade de poder.

[...] eu tinha de gritar em furor que a minha loucura era mais sábia que a sabedoria do pai, que a minha enfermidade me era mais conforme que a saúde da família, que os meus remédios não foram jamais inscritos nos compêndios, mas que existia uma outra medicina (a minha!), e que fora de mim eu não reconhecia qualquer ciência [...]

Raduan Nassar. *Lavoura arcaica*.

A locução que intitula o livro *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar, traz em si a expressão sutil de um paradoxo, considerando-se que a cólera é o sentimento da desmedida e que então ela aparece previamente quantificada - um copo. A relação semântica do título impõe desde já uma contradição entre o que seriam um continente concreto e seu suposto conteúdo abstrato.

O paradoxo se desenvolve no texto em vários sentidos e é explorado a partir da fala desmesurada do personagem masculino, que experimenta a impossibilidade de simples delimitação entre os campos da razão e da emoção. Simultaneamente manipulador e vítima de uma certa droga, ele destrói gradualmente o estereótipo de racionalidade insinuado a princípio pelo contraste do seu discurso com o do outro protagonista, o personagem feminino com quem mantém uma (in)tensa relação.

Essa experiência de deslocamento de perspectivas será estudada aqui a partir da aproximação de alguns traços do texto nassariano com o *phármakon* platônico como trabalhado por Jacques Derrida, por seu caráter de indecidibilidade e abalo das oposições simples, entre as quais o masculino e o feminino, o interior e o exterior, o consciente e o inconsciente, o racional e o irracional.

de simples oposição entre esses pares e, juntamente, de conceitos e verdades metafísicos tradicionalmente aceitos, toma corpo em *Um copo de cólera* pela aparição e pelo constante retorno de uma certa invasão de formigas. Para melhor observar como esse e outros elementos funcionam na desestabilização de conceitos e valores pré-fixados, estabelecemos de início um jogo intertextual entre o texto de Nassar, a fábula esopiana da cigarra e da formiga e o mito das cigarras narrado por Sócrates no *Fedro*, de Platão.

Em *A farmácia de Platão* Derrida mostra como a última parte do diálogo entre Sócrates e Fedro, na obra a que este empresta seu nome, se dá através da constituição de um espaço teatral estabelecido a partir da lembrança do mito das cigarras. Essa parte é dedicada à origem, à história e ao valor da escritura. O mito narrado então por Sócrates diz que as cigarras teriam sido, outrora, homens que viveram antes do nascimento das nove filhas de Zeus e Mnemósine. Aqueles homens, embevecidos com o canto trazido ao mundo pelas musas, morreram sem mais comer ou beber, transformando-se em cigarras e recebendo das divindades a graça de poderem viver apenas do seu próprio canto, levando para junto delas, ao morrerem, os nomes daqueles que, aqui na terra, lhes rendiam cultos. Renova-se dessa forma o ciclo de adoração. Nessa parte do diálogo se desenvolvem sutilmente questões acerca do valor de verdade da fala (*lógos*) e da escrita. No início do *Fedro* surgira já uma referência ao canto das cigarras, um detalhe do discurso socrático que inicia a formação de um *tópos* teatral para a leitura do texto de Lísias, trazido por Fedro.

De acordo com Derrida, o centro muito bem calculado do diálogo⁷ define-se o valor do *logógrafo* e de seu trabalho: o redator de discursos faz o trabalho de que os homens livres e poderosos se envergonhariam: escreve discursos que ele próprio não pronuncia e não leva a público, palavras que permanecerão para a posteridade desligadas de sua total responsabilidade e sem a sua defesa; ou seja, discursos que não são plenamente assumidos. Assim, reserva-se à escritura, indiretamente, um lugar de fingimento ou de ironia. Desde o início, o ato de escrever está ligado à teatralização: *Escrevendo o que não diz, não diria e, sem dúvida, na verdade jamais pensaria, o autor*

na posição do sofista: o homem da não-presença e da não-verdade. A escritura já é, portanto, encenação⁸.

Num certo momento do diálogo, anterior à leitura do texto de Lísias, a uma pergunta de Fedro sobre a verdade da lenda do rapto de Orítia por Bóreas, Sócrates apõe primeiro uma explicação racionalista: «Se eu fosse um incrédulo como os Doutores [...] afirmaria que ela tinha sido arremessada dos rochedos próximos por um vento boreal, enquanto brincava com Farmacéia, e que das próprias circunstâncias da sua morte nasceu a lenda do seu rapto por Bóreas⁹. Uma referência irônica às explicações da mitologia comuns nos discursos dos mestres racionalistas, e que no fundo nada explicam. Mais adiante Sócrates responde que «Por mim, caro Fedro, qualquer uma dessas explicações tem a sua validade, mas para isso torna-se necessário muito gênio, muito trabalho e aplicação e não encontramos nisso a felicidade¹⁰. Ao dispensar assim os mitos, Sócrates liberta-os da seriedade e da vontade de verdade dos racionalistas, assumindo o próprio discurso sofista e sua proximidade da escritura. A partir do surgimento, no *Fedro*, do termo «Farmacéia» e de sua ligação com outros termos da língua grega como «pharmakós» e «pharmakeús», presentes nesse e em outros textos de autoria do filósofo, estabelece-se o jogo lingüístico que Derrida persegue em sua leitura, e a que chama de «anagrama platônico».

A ironia, como ato de afirmar negando, inaugura o jogo escritural, sua teatralidade e dubiedade, e os mitos que Sócrates dispensa no início serão posteriormente recuperados. Para falar da encenação característica da escritura, o diálogo socrático situa-se num espaço cênico bem demarcado.

⁷ DERRIDA, J. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 12

⁸ DERRIDA, 1991, p. 12.

⁹ PLATÃO. *Fedro*. Lisboa: Guimarães e Cia Editores, 1981. p. 14-15.

¹⁰ *Ibidem*, p. 15.

o a ler o texto de Lísias sobre o amor, Sócrates prepara-se para também anunciar o seu discurso sobre o mesmo tema, em resposta à insistência do amigo. Não deixa, no entanto, de mascarar-se, disfarçando com fina ironia seu desprezo pelo relato de Lísias e dando continuidade ao paradigma da representação: ÷ - Vou cobrir a cabeça para falar, pois quero terminar o discurso o mais depressa possível, e também evitar que, ao sentir-me observado por ti, perca a coragem de o fazer¹¹.

Da observação desses *tópoi* mítico-teatrais que no *Fedro* envolvem as partes do diálogo que introduzem o tema da escritura, passamos à análise dos índices que anunciam o surgimento da escritura em *Um copo de cólera*. Queremos fazer notar, igualmente, a possibilidade de uma reversão da lenda da cigarra e da formiga (neste ponto trata-se da fábula esopiana, que mantém em comum com o mito platônico o fato de as cigarras estarem ligadas ao canto e, por extensão, ao trabalho improdutivo da arte) e a teatralidade que prepara paulatinamente, no texto de Nassar, a aparição da escrita.

Em *Um copo de cólera*, ao invés das cigarras, são as formigas - suas tradicionais oponentes na história da literatura (e da moral) - que abrem espaço aos acontecimentos: deixando à mesa do café a companheira, o personagem narrador tem a atenção despertada por um fato que toma rapidamente proporções formidáveis: um bando de formigas abriu, durante a noite, um buraco nos arbustos que formam a cerca-viva do quintal: ÷mas meus olhos de repente foram 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, ai de mim¹². O que seria um simples ataque de insetos

¹¹ PLATÃO, 1981, p. 40.

¹² NASSAR, R. *Um copo de cólera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997a. p. 30. (Grifos meus).

o da individualidade, demonstrado na opção pelos pronomes possessivo e pessoal, as formigas abalam a *sua* *õ*cerca-viva^õ.

A partir da invasão, a fala do narrador irá enredando paulatinamente o significante *formigas* à figura da mulher, numa estranha feminização do termo *insetos*: *õ*e as malditas *insetas* me tinham entrado por tudo quanto era olheiro¹³. Ele destaca assim o elemento provocador do *rombo*¹⁴ - esse atributo anatômico da fêmea - que parece dar fim ao desejado isolamento: o tal feminino, invadindo o masculino de maneira inelutável. Em contrapartida, desde o início, a companheira é descrita como uma aparição *õ*andando pelo gramado¹⁵ e à sua caracterização *vão* sendo somados diminutivos depreciativos que a reduzem, cada vez mais, àquelas mesmas dimensões do inseto: *õ*estavam de *conversinha* ali no pátio que fica entre a casa e o gramado, a *bundinha* dela recostada no pára-lama do carro, a claridade do dia lhe devolvendo com rapidez a desenvoltura de *femeazinha* emancipada¹⁶.

Além disso, a palavra *õ*puta^õ, que a princípio adjetiva as formigas - *õ*malditas saúvas filhas-da-puta^õ¹⁷ - passa depois a ser usada para denominar a companheira: *õ*tornei a dizer *õ*puta^õ e tornei a voar a mão^õ¹⁸. Num estágio mais adiantado da crise colérica, o personagem masculino engloba numa só maldição toda a espécie humana, tendo a fêmea (puta) como matriz: *õ*õputa-que-pariu-todo-mundo!^õ¹⁹. Na própria morfologia criada, a palavra *puta* *õ*pariu^õ o substantivo supercomposto e o hífen mantém no traçado a idéia da odiada umbicalidade.

¹³ Ibidem, p. 43. (Grifo meu).

¹⁴ Rombo: 1. Furo, abertura, buraco de grandes proporções. 2. Abertura forçada feita por um rompimento violento; arrombamento. 3. Desfalque. [...]1. Losango. 2. Que não é aguçado; que não tem ponta aguçada; que não perfura. FERREIRA, A. B. H. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. p. 1520.

¹⁵ NASSAR, 1997a, p. 9.

¹⁶ Ibidem, p. 32. (Grifos meus).

¹⁷ Ibidem, p. 31.

¹⁸ Ibidem, p. 69-70.

¹⁹ NASSAR, 1997a, p. 78.

o õputaõ, usado desde o início nas referências à mumer, sera inserido nas auto-descrições pelo personagem masculino: õsõ eu  que sei o que sinto, *puto* com essas formigas tão ordeiras, *puto* com sua exemplar eficiência, *puto* com essa organizaõ de merdaõ²⁰, õputssimo comigo mesmoõ²¹. O conceito vai, assim, se interiorizando aos poucos: aquele que sente já aberto em si um *rombo*, figura que , ao mesmo tempo, um furo e um desfalque, lança mão, contra ele, de um arsenal de elementos fálicos, lancinantes e ligados à idéia de força:  então um õcypressus erectusõ²², uma õvaraõ²³, um õcavaloõ²⁴, um õcanalhaõ²⁵. Sua fala  uma õalavancaõ²⁶, um õpauõ²⁷, uma õpicadaõ²⁸, um õalfineteõ²⁹, um õesporroõ³⁰, uma õporretadaõ³¹.

 neste ponto, aproveitando as referências feitas anteriormente e o processo assinalado no texto de Nassar, que  possível estabelecer um diálogo entre a lenda das cigarras que aparece no *Fedro* criada por Sõcrates e a fbula da cigarra e da formiga - comumente creditada à figura autoral de Esopo (cujas existência e identidade são duvidosas). Nesta, a cigarra, com seu canto, representa o tempo ocioso dedicado ao õtrabalho intilõ, melhor dizendo, ao õanti-trabalhoõ da arte; naquela, semelhante, inaugura o espaço necessário à proliferaõ tmbm inútil da escritura. Em Esopo, enquanto as cigarras cantam, õdesperdiandoõ tempo, as formigas labutam, inclusive à noite, em busca de provisões que armazenam e que ao final lhes permitem uma existência confortável, amena e sem surpresas³². No *Fedro*, o prõprio Sõcrates se alinha

²⁰ Ibidem, p. 32. (Grifos meus).

²¹ Ibidem, p. 49. (Grifo meu).

²² Ibidem, p. 19.

²³ Ibidem, p. 46.

²⁴ Ibidem, p. 56.

²⁵ Ibidem, p. 17.

²⁶ Ibidem, p. 48.

²⁷ Idem.

²⁸ Ibidem, p. 39.

²⁹ Ibidem, p. 41.

³⁰ Ibidem, p. 69.

³¹ Ibidem, p. 66.

³² Numa sucinta adaptaõ de Guilherme de Figueiredo: õA cigarra cantava no verão, enquanto que a formiga passava os dias a guardar comida para o inverno. Quando o inverno chegou, a cigarra não tinha o

ação para a leitura do discurso que Fedro traz sob o
manto. Use por mercúria, se conceder a cada uma destas figuras [míticas] a medida
da verossimilhança fazendo uso, para tanto, de não sei que grosseira sabedoria, nem
sequer teremos um momento de ócio! Ora, eu não dedico o meu ócio a explicações
desse gênero³³. Defende os mitos contra o trabalho de explicação racionalizante e
inventa, adiante, o mito da invenção da escrita. Assim como na fábula de Esopo, o mito
criado no *Fedro* coloca também as cigarras do lado do trabalho artístico: os homens
transformados em cigarras recebem a dádiva de poderem viver apenas de seu canto, não
precisando nem mesmo comer ou beber, o que os levará à morte.

A aparição das formigas em *Um copo de cólera* nos faz pensar numa inversão da
lenda, uma vez que agora são as formigas - claramente caracterizadas pelo narrador
como elemento trabalhador e ordeiro - que abrem espaço para o ãinútilö ficcional.
Articuladoras de uma série de relações ambivalentes no texto de Nassar, inicia-se com
elas o caminho da reversão. Sutilmente colocadas ao lado de suas oponentes - as
cigarras -, ou seja, ao lado do trabalho improdutivo, as formigas passam, como um
fantasma que percorresse simultaneamente várias imagens, a circular pelos vegetais da
sebe, pelo formicida, dele para o personagem masculino e, através deste, para o
feminino. Pode-se observar, assim, o retorno, no texto nassariano, desse elemento
recorrente durante séculos nos textos da filosofia e da literatura ocidentais. Um retorno
que, veremos adiante, não apenas o coloca ao lado do seu contrário, anulando a
oposição; nem simplesmente o mantém no pólo adverso, como representante do
trabalho produtivo, contra a inutilidade da arte. Ocorre o que se poderia chamar, de
acordo com Derrida, um retorno na *différance*. O sentido derridiano do termo é de

que comer e foi procurar a vizinha formiga: - Formiga, por favor, ajude-me. Não tenho o que comer... A formiga perguntou: - Que é que você fazia no verão? Não guardou nada? - No verão eu cantava... - respondeu a cigarra. - Ah, cantava? Pois dance, agora! - Deve-se prever sempre o dia de amanhã.ö. FIGUEIREDO, G. *Fábulas de Esopo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997. p. 68.

ação da essência ou da coisa em si, mas como parte do jogo linguístico de substituições. O conceito de *différance* melhor se explicita se acompanhamos seu desenvolvimento num contexto determinado. A idéia primordial, no entanto, é a de que o valor da linguagem e a possibilidade de criar significações se dão pelos diferentes retornos de um traço, sendo a relação diferencial que cria uma certa unidade para esse mesmo traço, permitindo-lhe distinguir-se dos demais no sistema estabelecido³⁴.

Desse modo, um certo anti-utilitarismo das formigas - que apenas inicialmente as coloca ao lado das cigarras - é apontado pelo narrador na sua denúncia da não-destruição, por elas, das pragas do quintal, tendo escolhido, para devorar, o útil vegetal da sebe, cuidado por ele sistematicamente:

[...] eu estava puto com aquele rombo, e só pensando que o ligustro não devia ser assim essa papa-fina, tanta trabalhadeira pra que as saúvas metessem vira-e-mexe a fuça [...] só eu é que sei o que sinto, puto com essas formigas tão ordeiras, puto com sua exemplar eficiência, puto com essa organização de merda que deixava as pragas de lado e me consumia o ligustro da cerca-viva [...]³⁵.

Após criticar nas formigas a eficiência e a organização, traços que abomina, o narrador, contraditoriamente, reclama não terem elas realizado uma atividade que fosse útil. O próprio trabalho assume portanto caráter anti-produtivo, paradoxo que se relaciona com aquele que é típico da literatura: um ofício comumente distante de um objetivo específico, cumprindo, por vezes, objetivos inesperados. No mais íntimo daquele personagem que discursa contra qualquer espécie de ordem desponta o desejo

³³ PLATÃO, 1981, p. 15-16.

³⁴ Indicamos, para aprofundamento acerca da questão específica da *différance*, o livro de NASCIMENTO, E. *Derrida e a Literatura: notas de literatura e filosofia nos textos da Desconstrução*. Niterói: EdUFF, 1999; especialmente a parte II, item: *A différance: a temporização, a temporalização e o espaçamento*, p. 140 et seq.

³⁵ NASSAR, 1997a, p. 31-32.

o das formigas se encaminhado para um extermínio
um. Essa organização de merda que deixava as pragas de lado e me consumia o
ligustro da cerca-viva³⁶.

Se se endossou, durante séculos, a hipótese de uma ãbatalhaõ entre o trabalho
útil e a suposta inutilidade do artístico, é da fútil secundariedade a que fora levada que a
escritura enquanto arte retorna, enredando os elementos constituintes de um paradoxo
onde o trabalho pode resultar inútil e a arte utilíssima, imprevisivelmente... O *canto* da
escritura prescinde agora de sua respiração ligada historicamente ao corpo simbólico da
cigarra, invadindo outros espaços através da trilha das formigas e do seu trabalho
minucioso. E é aí, com as formigas, que o *phármakon* assoma.

A palavra *phármakon*, colhida por Derrida diretamente no que ele chama
anagrama platônico, não é um termo passível de ser simplesmente definido, dificuldade
que paradoxalmente inicia a sua caracterização. Sua utilização nos textos do filósofo
grego forma, através das diferentes significações que assume, um sistema. O pensador
argelino tem, porém, o cuidado de indicar que a idéia de sistema está livre de qualquer
dependência de uma suposta ãintencionalidadeõ controlada por parte do autor conhecido
sob o nome de Platão, pois que as relações que se podem estabelecer entre as diferentes
funções de uma palavra se dão pelas possibilidades que há de se jogar, dentro de um
determinado idioma, com o termo apontando para diversos significados e em áreas
diferentes da cultura: ãEssas comunicações, esses corredores de sentido, Platão pode por
vezes declará-los, clareá-los, neles jogando ãvoluntariamenteõ palavra que colocamos
entre aspas porque designa, para permanecer nos limites dessas oposições, apenas um
modo de ãsubmissãoõ às necessidades de uma ãlínguaõ dada³⁷.

³⁶ NASSAR, 1997a, p. 32.

³⁷ DERRIDA, 1991, p. 43.

uth - o inventor da escrita - no mito criado por Sócrates. ΟΙΣ, ΟΥ ΡΕΙ [...] Ο ῥεμῆδιον para a memória³⁸, permitiu entrelaçar as várias significações que conduzem a leitura derridiana do *Fedro*. Há, porém, diversos problemas a serem explicitados quanto às traduções conhecidas do termo. O primeiro diz respeito à tradução que propositadamente destacamos acima, de *phármakon* por *remédio*. Derrida mostra como ela neutraliza o jogo citacional - o ãnagrama platônico - fazendo com que se percam a ambivalência do termo e as referências aos seus correlatos (*pharmakeía, pharmakós, pharmakeús*). No entanto, alerta para o fato de não haver ali propriamente inexatidão, porque se pode considerar que Theuth, como inventor da escrita, estivesse utilizando o duplo valor do termo *phármakon* para fazer sobressair a parte positiva do seu invento, como medicina benéfica: a escritura diminuiria o esquecimento, pelo acúmulo de conhecimento que proporcionaria através da fortificação da memória (em grego: *mnéme*).

Na descrição que fizera ao rei, Theuth destacara - por ingenuidade ou sagacidade - apenas o aspecto positivo da sua invenção. Assim o ῥπαῖο da escrita a apresenta: ὅΕἰς, ὦν Ρεῖ, uma arte que tornará os egípcios mais sábios e os ajudará a fortalecer a memória, pois com a escrita descobri o remédio para a memória³⁹. Já se nota nessa dupla possibilidade ãntencionalö do ῥπαῖο da escrita a vocação ambígua daquela criança. Entenda-se: desde a sua mitológica ãorigemö, ela permite relativizar a importância da presença e da intencionalidade ῥpaternasö⁴⁰.

Retirada, porém, da língua grega, a palavra corre o risco de perder sua ambivalência e, juntamente, a possibilidade de entendimento daquele contexto em que

³⁸ PLATÃO, 1981, p. 146. (Grifo meu).

³⁹ PLATÃO, 1981, p. 146.

⁴⁰ Toda uma discussão a respeito da complexa diferenciação entre intencional e não-intencional, voluntário e involuntário, para o entendimento de questões de linguagem, desenvolve-se, no texto derridiano, alimentando paralelamente a questão da invenção paradoxal de Theuth. E ligam-se, ambas, à noção de ãsubmissãoö às imposições idiomáticas, referida anteriormente.

remédio destacaria uma racionalidade e uma lucidez que tirariam do *pharmakon* grego a possibilidade mágica que força o seu manipulador à vivência de um paradoxo em que participa, ao mesmo tempo, ão como mestre e súdito⁴¹, estando simultaneamente vivo e morto ou, como diria o personagem feminino de *Um copo de cólera*: ão só mesmo você consegue ser *ao mesmo tempo órfão e grisalho*⁴².

O paradoxo é típico da escritura, que, assim como é ão engendrada, ão engendra igualmente um ão pai. Ou seja: a idéia de paternidade autoral é dependente dessa criança; porém ela nada mais deve ao seu ão progenitor. Ela, ao mesmo tempo em que é o único meio de provar-lhe a existência, também é, apenas nascida, a prova de sua completa dispensabilidade. É o *órfão grisalho* que, assim como o texto ão de Lísias que Fedro leva sob o manto, será sempre insuflado por uma outra voz. A ão criança que é ão carregada dispensa a presença do ão pai, cujo discurso (*lógos*), transformado apenas em grafema, não o chama mais em socorro. Eis o perigo oferecido pela escritura, esse *suplemento* que, no seu silêncio ao mesmo tempo negligente e revelador, ameaça tomar o lugar da ão própria coisa, comprometendo a plena presença da tese do pai.

Encontramos, em *A farmácia de Platão*, diferentes denominações para o *phármakon*, sugeridas pelas diversas passagens em que aparecem no *Fedro* e em outros diálogos: *remédio, droga, veneno, medicina, filtro, mistura, poção, escritura* são algumas delas. A plurivalência do termo, no entanto, melhor se mantém, como foi observado anteriormente, se evitada a tradução. O *phármakon*, como qualquer outra ão droga, não tem apenas o lado benéfico, sendo ao mesmo tempo bom e ruim. Seu uso pode trazer alívio à doença, mas não deixa de ser doloroso. O rei, entretanto, ao recebê-lo das mãos de seu criador, aponta de imediato sua face negativa, afirmando que ao invés de garantir a permanência da memória, o tal invento fará antes perdê-la de vez.

⁴¹ DERRIDA, 1991, p. 44.

⁴² NASSAR, 1997a, p. 53. (Grifos meus).

ciação entre *mnéme* e *hypómnesis*, a verdadeira e a

Derrida observa que a tradução que considera da escritura apenas o aspecto negativo apontado pelo rei e tenta mantê-lo como ãa verdade da escrituraõ respeita õmais que o querer dizer de Theuth, e mesmo de Platão, o que o rei diz que Theuth disse, enganando-o ou enganando-se assimõ⁴³. Mesmo porque o próprio rei, após receber a õbulaõ com as õindicaçõesõ, responde com as õcontra-indicaçõesõ daquele *phármakon*, recuperando, com a sua réplica, o movimento de *reversibilidade* que as traduções e a crítica não foram capazes de perceber. O significante que Theuth e Thamous dividem é o mesmo, e forma o jogo anagramático que a tradução impossibilitara. A escolha de uma palavra pode destruir, fazer perder a ambivalência do invento de Theuth; são sutis as regras do jogo que a *escritura* estabelece.

Em *Um copo de cólera*, essa potência ambivalente que é o *phármakon*-escritura estende-se, para além do personagem narrador, na contradição representada principalmente: a) pelas formigas; b) pelo ligustro que as alimenta; c) pelo õvenenoõ utilizado no extermínio das formigas e na auto-potencialização discursiva do personagem. Essa *droga* da ambivalência enreda os personagens na vivência de uma relação indecidível entre a racionalidade e a paixão, entre o voluntário e o involuntário, constituindo a própria escritura como lugar do paradoxo. Dentro de um circuito de diferentes significantes, é possível notar o mesmo significado que encaminha para a noção de *phármakon* como escritura: o *veneno*, o *ácido*, a *tinta*, a *saliva*, a *baba*, o *ligustro*, o *esporro* e o *copo de cólera* convergem num só elemento detonador de ambivalências. Cada um deles ajuda a constituir, assim, uma outra textualidade anagramática em que da formação do próprio corpo significante de um vocábulo

⁴³ DERRIDA, 1991, p. 45.

s corpos-palavras, a um tempo que se relacionam

A exemplo da palavra õesporroö⁴⁴, que se dissemina no texto de Nassar por vocábulos como õporraö⁴⁵, õporreteö⁴⁶, õporradaö⁴⁷ e õporretadaö⁴⁸, numa contaminação verbal que reforça a potencialidade sexual da linguagem e dos acontecimentos: o õesporroö junta essa dubiedade de sentidos, referindo tanto o jorro de esperma quanto a fala disparatada e injuriosa, dando provas de como poder e sexualidade se misturam no próprio tecido discursivo, tema a ser desenvolvido no capítulo 3.

O paradoxo instalado desde o início se reforça então e o texto que ao final se entrega ao leitor é ele mesmo um *phármakon*, uma dose, um copo de cólera. O termo cólera (substantivo feminino), do grego *choléra*, pelo latim *cholera*, designa tanto um õimpulso violento contra o que nos ofende, fere ou indigna; ira, raiva, fúria, furor, zangaö ou õa ferocidade dos animais [...]; ímpeto, agitaçãoö quanto (substantivo masculino) õdoença infecciosa aguda, contagiosa, que pode manifestar-se sob forma epidêmica, caracterizada, em sua apresentação clássica, por diarréia abundante, prostração e câibras; cólera-morbo, mordexim ...ö⁴⁹. Na atualidade, um dos consensos sobre o cólera diz respeito a sua principal forma de disseminação, através da água contaminada pelos dejetos humanos que contenham o vibrião colérico. Contudo, o significado grego do termo, õbilisö, se recuperado, incrementa o circuito disseminativo *substancial-líquido* da escritura de Nassar, aliando-se à baba, ao esperma, ao visgo... Tanto a enfermidade (o cólera) quanto o sentimento (a cólera) tiveram seu nome buscado na designação dada a um dos õquatro humoresö ou õquatro líquidosö pelo

⁴⁴ NASSAR, 1997a, p. 69.

⁴⁵ Ibidem, p. 48.

⁴⁶ Ibidem, p. 41.

⁴⁷ Ibidem, p. 46.

⁴⁸ Ibidem, p. 66.

⁴⁹ FERREIRA, 1994, p. 430.

o que era a *bilis amarela* ou o *humor colérico* em desequilíbrio que causava a terrível doença), graças a uma relação intrínseca entre os sintomas, tendo perdido, depois, todo o contato com aquele sentido do termo. Já a palavra *bilis*, do latim *bilis*, manteve a relação de significação até a atualidade na língua portuguesa, onde além de significar líquido esverdeado, amargo e viscoso, segregado pelo fígado e que, por meio de sistema próprio de canais, é levado ao duodeno, participando, de modo importante, da digestão, significa ainda mau humor, irascibilidade, hipocondria⁵⁰. É essa mesma ambigüidade que o texto explora com a ocorrência da variante *bilis* para *cólera*, ampliando o anagrama nassariano que atualiza a circulação do *phármakon*: *eu disse vertendo minha bilis no sangue das palavras, sentindo que lhe abalava um par de ossos*⁵¹. Dos quatro humores gregos (sangue, fleugma, bilis negra e bilis amarela), dois são misturados então, vertidos em um copo de *cólera* por esse alquimista, esse *pharmakeús*⁵² nassariano.

O que até o esporro mantivera-se em contenção explode num ataque colérico apenas quando entra em cena o *phármakon*, o *ácido*, o *veneno*, a *tinta*: *previdente, aproveitei a provisão das prateleiras pra me abastecer de outros venenos, além de eu mesmo, na rusticidade daquele camarim, entre pincéis, carvão e restos de tinta, me embriagar às escondidas num galão de ácido, preocupado que estava em maquilar por dentro as minhas vísceras*⁵³. O veneno buscado pelo personagem narrador para dar fim ao formigueiro se revela uma potência liberadora do discurso e impulsiona a sua verborragia. Segundo Derrida, *O fármakon é o que, sobrevivendo sempre do fora, agindo como o próprio fora, não terá jamais virtude própria e definível*⁵⁴. A escrita-

⁵⁰ Ibidem, p. 258.

⁵¹ NASSAR, 1997a, p. 66.

⁵² O termo utilizado por Derrida em *A farmácia de Platão* deve ser entendido aqui no sentido de feiticeiro ou de manipulador de veneno, traço do personagem já referido e cujo estudo retomaremos no capítulo 4.

⁵³ NASSAR, 1997a, p. 33. (Grifos meus).

⁵⁴ DERRIDA, 1991, p. 49.

na espécie, e constitui algo impossível de definir. É também deixada suspensa numa cadeia de significações plurivalente. De qualquer forma, é aquilo que é buscado no exterior e introjetado como antídoto contra esse mesmo exterior. Impossível definir com clareza o que ela seja, e isso constitui, paradoxalmente, seu principal traço: fazer espriar-se a ambivalência, sobejamente. Pode-se dizer que um dentro e um fora que não mais mantêm clara a delimitação dos seus espaços constituem o *phármakon* como escritura.

Na tentativa de extermínio das formigas, o narrador descobre no porão um *ácido*; intui a ambivalência e o teor altamente revigorante daquele *veneno*, a sua potência dúbia. A mesma fórmula que daria fim aos insetos injeta-lhe uma estranha força, que externará no seu *desporroö*. No entanto, desde já não será ele o único, o grande envenenador. O *formicídio* por ele praticado alegoriza o movimento recíproco, a circulação do *phármakon* da/na escritura e as alternâncias dentro/fora, masculino/feminino. O próprio termo *formicida*, que denomina o veneno usado para matar formigas, pela sua composição etimológica pode significar tanto *o*aquele que mata formigas *o* quanto, metaforicamente, *o*formiga que se mata *o* (formiga suicida). O narrador personifica a idéia de veneno, de *phármakon* valente, forte, nocivo, e interioriza ao mesmo tempo o elemento feminino, através da invasão das formigas, que o debilita e pode levá-lo à morte: *õe as malditas insetas me tinham entrado por tudo quanto era olheiro, pela vista, pelas narinas, pelas orelhas, pelo buraco das orelhas especialmente!*⁵⁵. Assim o veneno se volta contra o envenenador, num movimento de circulação que vai mais além do que parece a princípio. Tendo sido os insetos feminizados pelo narrador (malditas insetas), o feminino entra em cena já preparado

⁵⁵ NASSAR, 1997a, p. 43.

diálogo paradoxal que constitui o esporro mostra uma parceria convencionada a altura do narrador⁵⁶.

Na descrição do ato de envenenamento (o formicídio), outros detalhes do léxico reforçam a ideia de uma circulação do *phármakon*: òe tremendo, e espumando, eu sem demora descubro, e *de balde* já na mão deito uma dose dupla de veneno em cada olho⁵⁷. São comuns, no texto nassariano, os jogos de palavras; entre eles este que é a formação cacofônica cuja reiteração acaba por permitir mais uma estratégia de leitura. No trecho citado, a locução òde balde, a depender da entonação que se dê à frase, pode denotar o instrumento que leva o veneno (balde) ou, unindo-se oralmente os dois vocábulos, formar o advérbio que significa òem vão (debalde). O primeiro caso indicaria literalmente o instrumento e a ação do extermínio; o segundo indicaria o próprio corpo como alvo do envenenamento: ò[debalde] já *na mão* deito uma *dose dupla* de veneno⁵⁸. A expressão òdose dupla reforça a ideia da ambivalência do *phármakon*: uma dose para os insetos, outra para o narrador.

É interessante notar também as proporções que vai tomando a aproximação entre o formigueiro propriamente dito e o corpo do personagem narrador. A princípio pela própria denominação dada ao orifício que as formigas cavam na terra para morar, o olho⁵⁹, diretamente ligada a *olho*, como parte do corpo. Depois pela forma como o personagem as sente dentro de si: òmeu estômago era ele mesmo uma panela e eu estava

⁵⁶ Uma espécie de antídoto, uma contra-poção (um *alexiphármakon*) é representada pela única outra presença masculina da narrativa além do narrador: no desespero diante da destruição do ligustro, o narrador procura imediatamente - quase que involuntariamente - por seu Antônio, o caseiro, e é de imediato também que percebe a inutilidade da invocação: ò[...] onde está o seu Antônio? [...] não que eu fosse exigir do seu marido o resgate daquele *rombo*, não que ele pudesse responder pela sanha das formigas [...]. Mas é ele o suposto portador da substância *natural* e desintoxicante por excelência: o *leite*: ò-ele saiu cedinho pra pegar o *leite* lá na venda e já deve bem de estar chegando. Ibidem, p. 37. (Grifos meus).

⁵⁷ Ibidem, p. 31. (Grifo meu).

⁵⁸ Idem. (Grifos meus; conteúdo dos colchetes alterado por mim).

⁵⁹ Idem.

carregaram⁶⁰; õas coisas fermentadas na panela do meu estomago, as coisas todas que existiam fora e minhas formigas pouco a pouco carregaram, e elas eram ótimas carregadeiras as filhas-da-puta, isso elas eram excelentes, e as malditas insetas me tinham entrado por tudo quanto era olho, pela vista, pelas narinas, pelas orelhas⁶¹.

O olho alterna com o olhar, não mais a platônica janela da alma e sim um vazio corredor de passagem, porque não há mais um interior a mostrar através do olhar. Os olhos nem mesmo refletem uma imagem distanciada e externa, pois a própria imagem (as formigas) aproxima-se e os invade, problematizando a oposição entre o dentro e o fora: õas coisas todas que existiam fora e minhas formigas pouco a pouco carregaram⁶². O trecho, encerrando a idéia de que o que havia fora as formigas carregaram, sem especificar para onde, questiona ainda uma vez a certeza da oposição dentro/fora tão firmemente imposta e abre a hipótese de que o que existe fora possa ser carregado para outros foras... e de lá para fora...

Num jogo de exteriorização absoluta, o *phármakon* se apresenta como possibilidade de subtração à questão da essência, imposta pela idéia do ser como presença e propagada através do pensamento metafísico no Ocidente. A consideração dos discursos platônicos como verdadeira õfarmácia de manipulaçãoõ do que possa vir a ser considerada a escrita, trazida à cena em *A farmácia de Platão* por Derrida, é revista por Nascimento na sua aparência de õcena de famíliaõ, estado perpetuado pela tradução intencional dos textos gregos para a conservação da memória viva da tese do pai. No estudo sobre o texto derridiano, Nascimento lembra que o *phármakon* é o *suplemento* que aparenta vir de fora, e cuja complexidade deriva exatamente da confusão que estabelece entre duas instâncias que se quereriam imiscíveis, um dos pólos excluindo ou

⁶⁰ NASSAR, 1997a, p. 36.

⁶¹ Ibidem, p. 43.

como um caminho de formigas, a escritura retorna,

Quando o acidente assoma tão poderoso que pode ameaçar a pureza da essência, é porque entre um pólo e outro a relação se revela mais intrínseca do que se poderia supor. Nenhum elemento estrangeiro pode ser tão *perigoso* se de certo modo algo de si não tiver uma afinidade com o interior que se busca proteger. Antes mesmo de sua chegada, o alienígena já habita no coração da cidade⁶³.

Essa afirmação se faz na busca de esclarecer a posição platônica que determina, para designar a escritura, pares de oposição, entre eles bem e mal, presente e ausente, dentro e fora, estabelecendo, para a relação binária, uma matriz fixa, e deixando ao outro termo a posição exterior e inferior. A admissão da escritura enquanto cópia já fornece a prova da falta de essência daquilo de que é a cópia: uma outra cópia e não uma presença primeira e plena.

A noção de *suplementaridade* é importante por auxiliar no entendimento da escritura como õuma energia psíquica entre o inconsciente e o consciente⁶⁴, este último não podendo mais ser pensado como a mera transcrição de uma outra realidade (inconsciente) que habitasse um determinado lugar e somente num tempo posterior viesse a ser entregue ao mundo em forma de escrita, de acordo com a metáfora freudiana. É nesse ponto que a escritura pode ser entendida como õescritura não transcritiva⁶⁵: õO suplemento, aquilo que parece acrescentar-se como um pleno a um pleno, é também aquilo que supre. -Suprir: 1. Acrescentar o que falta, fornecer o

⁶² Idem.

⁶³ NASCIMENTO, 1999, p. 112.

⁶⁴ DERRIDA. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 201. õFreud e a cena da escrituraõ.

⁶⁵ Idem.

espeitando como um sonâmbulo a estranha lógica

desta palavra .

Derrida destaca o *entre-lugar*, ou mesmo o *não-lugar* da escritura no discurso do próprio Littré - a quebra da suposta vigilância consciente, que permite ao dicionário registrar, nos termos acima transcritos, o paradoxo inerente ao vocábulo *suprir* (em francês *supléer*). Sem perceber o filólogo fornece, no conceito que formula, mais essa significação ambivalente da escritura enquanto *suplemento*: a habitação do entre-lugar consciência/inconsciência. Derrida acrescenta: "O texto que se denomina presente só se decifra no pé da página, na nota ou *post-scriptum*. Antes desta recorrência, o presente não passa de um apelo de nota"⁶⁷. Um constante devir, um jogo ou um exercício de repetição que é originário da e na escritura permite lê-la apenas enquanto no exercício desse mesmo jogo de remissão do "texto" para a "nota", e da "nota" para o "texto"; do próprio texto para a transcrição e da transcrição para a transcrição... da transcrição...

Em *Um copo de cólera* o desejo do acréscimo faz parte de um jogo infinito de representação de representações; no protesto do personagem feminino ele é um sempre-mais solicitado em nome do próprio desejo sexual; para além do "insuficiente", o "bastante": "o achincalhe escondia como sempre um nevoeiro denso de sensualidade, a mesma solicitação queixosa, provocadora, *redundante*, afinal, a juvenzinha nunca tinha o *bastante* deste "grisalho"⁶⁸ "[...] ela nunca tinha o *bastante*, só o *suficiente*"⁶⁹.

O questionamento do valor de presença, ligado aos da oposição entre primeiridade e secundariedade, articula-se ao jogo textual de *Um copo de cólera*, onde apenas supostamente se opõem os termos "bastante" e "insuficiente". Pela voz do narrador, o personagem feminino reclama de que, no sexo, "não teve o bastante, só o

⁶⁶ DERRIDA, 1971. p. 200.

⁶⁷ Idem.

⁶⁸ NASSAR, 1997a, p. 54. (Grifos meus).

⁶⁹ Ibidem, p.70. (Grifos meus).

as que, pela reincidência, faz-nos pensar nas possibilidades significativas que lhe estariam associadas. Empreendida, porém, a pesquisa vocabular, vê-se que os termos *bastante* e *suficiente* constituem perfeita sinonímia, remetendo mesmo um ao outro, no léxico⁷⁰. Apenas a ordem que assumem na frase é que aparentemente prioriza ou dá força à significação de um deles, remetendo ambos, no contexto, para o desejo de *suplementaridade*, para a vontade do excesso, do sempre-mais.

A quase equivalência entre os vocábulos anula a possibilidade de uma hierarquização real, pela morfologia ou pela qualificação dos estágios desse desejo e/ou de sua solução, forçando a uma reformulação dos conceitos de primeiridade e secundariedade. O desejo parece ser uma força inquantificável que se move do presente em direção a uma *posterioridade* sempre adiada e por isso mesmo desejada.

Enquanto *suplemento*, a escritura é sempre um acréscimo a um ciclo jamais fechado, isento de ponto final e de um pleno início. *Um copo de cólera* tem seu último capítulo nomeado como o primeiro, *A chegada*, e insinua o reinício da narrativa do ponto de vista do personagem feminino. Dá-se então um desvio no curso daquele *enredo*, solução possível somente numa posterioridade, de que o texto - a escritura - já não dá conta.

⁷⁰ NASSAR, 1997a, p. 35.

⁷¹ Bastante. 1. Que basta; que satisfaz; suficiente [...]. FERREIRA, 1994, p. 238. Suficiente. 1. Que satisfaz; bastante [...]. Ibidem, p. 1625.

O *phármakon* estabelece ainda uma vez uma situação paradoxal, a vivência de uma identidade contraditória por parte do narrador. Seu autoquestionamento enquanto sujeito e a autodenominação *ōatorō* marcam a experiência da perda de um referente único, consciente ou puramente intencional no discurso.

Como Sócrates, que no diálogo encobre o rosto para falar a Fedro, usando assim uma espécie de máscara que lhe permite falar sem ter de assumir completamente o que diz, atitude irônica que reafirma sua condição de sofista, o narrador masculino de *Um copo de cólera* *ōmascara-seō* inclusive por dentro para poder dizer não-dizendo: *ōna rusticidade daquele camarim, entre pincéis, carvão e restos de tinta, me embriagar às escondidas num galão de ácido, preocupado que estava em maquilar por dentro as minhas víscerasō*⁷². Vivencia, assim, completa e profundamente, a crise verbal que constitui o capítulo intitulado *ōo esporroō*.

O que chama de *veneno* não se distancia de sua estratégia de (auto)transformação em simples personagem. Aquele *phármakon* funciona injetando-o mais diretamente no mundo ficcional. A maquiagem, normalmente aplicável ao exterior, mostra-se aí como mais uma forma possível de reversão interior/exterior. As vísceras, que tradicionalmente representariam *ōo mais profundoō*, o *ōinternoō*, deixam de sê-lo, passando a uma pura exterioridade: não há mais o *ōfazer das tripas coraçãoō*, e sim o fazer delas máscara, dar também a elas uma derme artificial.

O *phármakon*, que também significa *ōcorō*, aproxima a escrita da pintura, ambas condenadas enquanto *mimesis* desde a *República*, no livro X. Sócrates declara, no *Fedro*, que a escrita, como a pintura, *ōimitaō* o vivo, não o sendo de fato. Os seres nelas

, uma vez interrogados, nada têm a declarar em sua própria defesa. Esse *pharmakon*, quando representado pela poesia trágica, leva desconforto àqueles que, ao presenciá-lo, não estejam munidos de um antídoto. O antídoto (*alexiphármakon*), lembra Derrida, será aquilo que previne da *hýbris*, a desmedida.

A máscara é dessa mesma categoria do fingimento, do colorido que õimitaõ a cor natural, é uma derme que se sobrepõe, excedendo e permitindo a prática da desmedida. A *epistème* que deve trabalhar contra a *hýbris* como um contraveneno representa, no pensamento platônico, o verdadeiro conhecimento do ser. O saber ontológico é apresentado, portanto, não como a clara linha ordenada das idéias ou a primeiridade de uma presença plena, mas como uma poção aplicada à desestabilização de uma outra, ou seja, um antídoto, deslocando o original a uma secundariedade com relação à cópia. Nessa outra lógica, é o modelo que persegue o lugar perdido perante a *mímesis*, a aparência, o *suplemento*. Instaura-se assim o jogo do simulacro, *phántasma* em grego, ou seja, cópia de cópia.

Além da referência à máscara, *Um copo de cólera* ainda é pontuado, desde o início, por outros índices de teatralidade. Na memória do narrador, os acontecimentos se distribuem por cenas - pouco extensas e de linguagem contida - até à *hýbris* de que é tomado nõo esporroõ, iniciado quando õabr[e] as cortinas do centroõ⁷³:

[...] eu só sei que aí a coisa foi suspensa, o circo pegou fogo (no chão do picadeiro tinha uma máscara), minha arquitetura em chamas veio abaixo, inclusive os ferros da estrutura, e eu me queimando disse -putaø que foi uma explosão na boca e minha mão voando outra explosão na cara dela [...]⁷⁴.

⁷² NASSAR, 1997a, p. 33. (Grifo meu).

⁷³ NASSAR, 1997a, p. 9. (Conteúdo dos colchetes alterado por mim).

⁷⁴ NASSAR, 1997a, p. 69.

o recorrente que liga a potência de dissimulação da escritura a teatralidade das cenas propriamente ditas. O fingimento se dá no próprio discurso, na artificialidade que lhe é peculiar e que o narrador aponta inclusive na fala da companheira: ãela 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*⁷⁵.

Os acontecimentos são narrados sempre do ponto de vista de quem dirige uma peça. O personagem que narra se observa simultaneamente de fora e de dentro, de longe e de perto, numa visão muitas vezes panorâmica: ãe foi então que saí pro patamar da escada e, prendendo as mãos na cerâmica da mureta, gritei seu nome pedindo por café, mas logo tornei a entrar no foco dos seus olhos⁷⁶.

O drama intimamente vivido é, ao mesmo tempo, minimamente calculado. O tempo para entrada em cena - e até mesmo a posição da *atriz* coadjuvante (assim nomeada pelo narrador) - é medido: ãeu só sei que quando saí de novo ali pro pátio as duas já não conversavam mais, uma e outra, embora lado a lado, se encontravam habilmente separadas, ela não só tinha forjado na caseira uma platéia, mas me aguardava também com arzinho sensacional que era de esbofeteá-la assim de cara⁷⁷. E mais adiante: ãeu já puxava ali pro palco quem estivesse a meu alcance, pois não seria ao gosto dela, mas, sui generis, eu haveria de dar um espetáculo sem platéia⁷⁸, ãprecisava mais do que nunca - pra atuar - dos gritos secundários duma atriz⁷⁹.

É o *phármakon* - a escritura - assumindo sua condição de fingimento, dissimulação, aparência de verdade; ou aparência de aparência... de aparência, com perda da origem primacial, da essência: ãna verdade, a escritura é essencialmente

⁷⁵ Ibidem, p. 19. (Grifos meus).

⁷⁶ Ibidem, p. 26.

⁷⁷ Ibidem, p. 33.

⁷⁸ NASSAR, 1997a, p. 36.

ra não de ciência mas de opinião, não de verdade mas de aparência. O *pharmakon* produz o jogo da aparência a favor do qual ele se faz passar pela verdade etc⁸⁰, representando perigo por querer tomar o lugar da própria coisa. Mesmo o drama vivido pelos personagens tem de ser revisto na sua suposta essencialidade humana - aspecto que poderia sugerir uma interpretação romântica do texto. Numa revisão proposta indiretamente pelo personagem narrador, a um tempo que vivencia e apresenta os fatos através de cenas, como partes de uma farsa, de uma representação, lemos *Um copo de cólera* a partir da artificialidade constitutiva do seu tecido.

No texto de Nassar, é apenas após uma longa incursão dos protagonistas pelo exercício da oralidade que surge a escritura propriamente dita, como para suplementar um vazio deixado. Um pouco como se pudéssemos pensar a fala, enferma, sendo substituída, temporariamente, pela escrita. Impotente a fala e enfermo o personagem - caído, catatônico -, entra em cena o grafema, a escritura, na forma de bilhete: já tinha dado conta da folha ali na mesa, onde pude ler, ao me aproximar, mas sem pegar o bilhete, sequer sem me curvar, -estou no quarto- uma mensagem bem no estilo dele - breve, descarnada pelo cálculo, escrita ainda, com intenção, num forjado garrancho de escolar⁸¹. A escritura de *Um copo de cólera* é toda ela constituída de uma imitação, de um fingimento de fala, fala e escrita fornecendo uma à outra, incessantemente, o seu material. A escrita que imita e condensa a fala é também fala, se dela se forma, enquanto a fala, que consegue ali se condensar, é já uma escrita. No entanto, deparamos antes com uma certa indução a ver apenas na escrita esse caráter artificial, como se a profusa oralidade desenvolvida fosse garantia de espontaneidade. Podemos até mesmo esquecer que no longo discurso oral anterior ao bilhete cada um dos personagens

⁷⁹ Ibidem, p. 43.

⁸⁰ DERRIDA, 1991, p. 50.

andoö o seu papel. O texto de Nassar expõe assim esse estratagema que é tanto da escrita quanto da fala: a versátil teatralidade do discurso⁸².

No entanto, ao menos temporariamente, parece ser a desistência do uso da fala (do *lógos*) no contato com o outro. O bilhete deixado tem reconhecida a artificialidade na própria forma, no òforjado garrancho de escolarö que a caligrafia expõe. No uso desse substituto artificial da fala é possível òescolherö inclusive uma idade. E a idade òescolhidaö pelo narrador é a de criança - òum meninoö. Tem início assim o seu retorno à condição fetal, portanto à não-presença. Ao fim, dilui-se como personagem (e feto simbólico) na narração (e no desejo) do personagem feminino. Aquele morto-vivo, o òórfão grisalhoö que é a escritura, representa-se na imagem da criança assumida pelo sujeito do bilhete. Lendo (com) Rousseau, em òEsse perigoso suplemento...ö, da *Gramatologia*, Derrida comenta:

A infância é a primeira manifestação da deficiência que, na natureza chama a suplência. A *pedagogia* esclarece, talvez mais cruamente, os paradoxos do suplemento. Como é possível uma fraqueza natural? Como pode a natureza solicitar forças que não fornece? Como é possível uma criança em geral?⁸³.

Ora, *pedagogia*⁸⁴ é o que realizam, ao pé da letra, os criados, em *Um copo de cólera*, quando, após a crise que arrasa o personagem narrador (ou personagem *falador*),

⁸¹ NASSAR, 1997a, p. 84.

⁸² É importante lembrar aqui a categoria derridiana de arquiescrita (*archi-écriture*). Para além da oposição tradicionalmente considerada entre fala e escrita, indica-se a òorigemö comum e rasurada de ambas, considerada agora a partir do valor de *rastros*. O rastro indica mais que a desaparecimento da origem. Expõe o fato de que a constituição da origem nunca houve, a não ser de forma retrospectiva, a partir da reconstituição do próprio rastro, considerado então como a origem da origem.

⁸³ DERRIDA, J. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 180. òEste perigoso suplemento...ö. (Grifo meu).

⁸⁴ òPedagogo [...] Lat. *paedagogus*, gr. *paidagógos*, de *pais*, *paidös*, criança e *agogós*, condutor, dirigente, de *agein*, conduzirö. BUENO, Francisco da Silveira. *Grande Dicionário Etimológico-Prosódico da Língua Portuguesa*. São Paulo: Saraiva, 1968. p. 2930. v. VI.

entando me erguer do chão como se erguessem um

O ataque que então atinge o personagem narrador deixa-o no meio-termo entre o plenamente vivo e o não-vivo, entre o consciente e o inconsciente, preparando, assim, artificialmente, o surgimento da artificial escritura. A presença da enfermidade (forçosamente aparentada à enfermidade da fala), pela mudez que de repente o assola, já o traz meio morto. Nenhum fluxo de palavras, nenhum ãesporroö pode salvá-lo de ter de continuar a *representar-se*. Adiante, dando voz ao personagem feminino, que passa pelo ãritoö de leitura - ãlendoö o bilhete e os ãvestígios espalhados pelo assoalhoö -, ele gera o substituto que realizará a sua futura dispensa e a *escritura* toma o lugar do ãdiscurso plenamente vivoö, ãfalandoö pelo narrador e permanecendo ãem seu lugarö até o fim. Apesar de pretender fixar-se na posição autoral (veja-se o quão tradicional, dramaticamente considerando, é a sua visão da ãparticipaçãö do ator-personagem: os ãgritos *secundários* de uma atrizö vêm apenas servir, por contraste ou como pano de fundo, para melhor enfatizar sua própria voz, enquanto diretor-narrador), ele é arrastado pelo próprio discurso, indomável, que ultrapassa a mera intencionalidade do seu gerador e instaura, ao final, a voz ãsecundáriaö do personagem feminino num plano privilegiado da narração. Instala-se assim o paradoxo: o *phármakon*-escritura é também uma potência de morte, no seu gesto dúbio de adiamento e antecipação dela. O sujeito da fala ausenta-se pelo mesmo modo como tenta presentificar-se, ou seja, apropriando-se dos signos para poder *representar-se*.

A ilusão de uma plenitude ãmíticaö da fala vai sendo aos poucos abandonada. A princípio porque a própria narrativa é pontuada por imitações de fragmentos da oralidade: ãpodia até dizer *dum* jeito asceta ã Tonho *tava* [...] estrebuchando *coças* saúvasø e nem que ela tivesse de dizer, *cõuma* ponta de razão aliás [...] eu só sei que

⁸⁵ NASSAR, 1997a, p. 82.

...orçeu desembestarö⁸⁶. Na busca de uma forma mais natural e espontânea de expressão, o narrador parece renegar, em determinado ponto, a própria oralidade, passando a uma apologia do corpo como meio de expressão. Uma pseudo-abjuração que se assemelha, no entanto, a uma õficção teóricaõ, para relembrar a expressão freudiana. Uma *fala* que a todo momento renega a *escrita* - esta última altamente õcoloquialõ, a um tempo que daquela sobrevive. E *vice-versa*. Em síntese: o que sobressai é não um dos modos de expressão, e sim a alternância ou, mais que isso, a *reversibilidade* desses õmodosõ. Retornaremos a esse ponto no capítulo seguinte, ao tratarmos mais detidamente da escritura parricida.

De qualquer forma, essa relação fala-escrita é melhor explicitada por Derrida no estudo sobre Rousseau supracitado, da *Gramatologia*. O autor do *Émile* é quem aponta a escritura como doença da fala e como perda da õpresença a siõ da coisa. Derrida acrescenta que õa operação que substitui a escritura à fala substitui também a presença pelo valorõ⁸⁷. Assim, o ato de escrever seria uma espécie de õreapropriação simbólica da presençaõ⁸⁸, de maneira alguma simplificável.

A *escritura* seria o ponto de encontro de uma gestualidade ambivalente que encaminha para além da oposição presença/ausência, fala/escrita ou mesmo vida/morte: õA morte é o movimento da diferença enquanto necessariamente finito. Isto significa que a diferença torna possível a oposição da presença e da ausênciaõ⁸⁹. A *différance* garante a produção de uma plena presença que considerada *a priori* é apenas ilusória. A morte, como última cena, aparece cingindo o movimento de produção na *différance* e apontando a finitude desse mesmo movimento. Estar presente através da escrita é estar

⁸⁶ NASSAR, 1997a, p. 37. (Grifos meus).

⁸⁷ DERRIDA, 1973, p. 175.

⁸⁸ Idem.

⁸⁹ Ibidem, p. 176.

e é estar vivendo nela, enquanto *rastró* (*tracé*) de uma arqueocrita.

Essa potência disseminativa da escritura e sua capacidade de sedução são mostradas, desde o discurso de Sócrates no Fedro, como um *phármakon*. Ali, a comparação do manuscrito com o vegetal (*õnaturalö*) estabelece a sua potência sedutora, ambivalente e desviante. Sócrates confessa-se guiado pela curiosidade de conhecer o texto que o companheiro Fedro leva sob o manto e compara essa sua atração àquela que é despertada nos animais quando se lhes agita à frente um fruto ou o ramo de um vegetal, podendo-se dessa forma atraí-los por um longo percurso:

[...] parece-me que descobriste o *remédio* [*phármakon*] capaz de me obrigar a sair! Não é agitando um *ramo de folhas* ou um fruto diante dos animais, quando têm fome, que se consegue levá-los para onde se pretende? Assim tu procedeste para comigo! Tentando-me com um *discurso* que conseguiste possuir em *manuscrito*, antes de mim, se me acenares com ele, conseguirás que eu calcurreie toda a Ática e, mais ainda, vá até onde resolveres arrastar-me!⁹⁰.

Nessa passagem, o *phármakon* situa-se num terreno significativo que abrange tanto a *escritura* como o *elemento vegetal*, graças à analogia criada por Sócrates. Aquele elemento atrás do qual ele caminharia feito hipnotizado é descrito simultaneamente como um *õremédioö* (ou *õdrogaö*), um *õramo de folhasö* e um *õdiscurso* [...] *manuscritoö* e, é interessante notar, vem, na sua capacidade de artificialmente suplementar, de maneira indireta e como numa trapaça, substituir aquele outro *õremédioö* receitado por Acúmeno - médico, pai de Erixímaco -, que é empreender caminhadas para além dos portais da cidade. O próprio Fedro diz estar, no momento em que encontra Sócrates, indo realizar tal prescrição. Sócrates, que costumeiramente se negava a sair para além da cidade nas suas aulas, acaba

⁹⁰ PLATÃO, 1981, p. 18-19. (Grifos meus. Conteúdo dos colchetes acrescentado por mim à tradução).

emédio que o companheiro leva consigo, a uma overdose da indicação médica. A única droga capaz de domá-lo parece ser o *manuscrito* que Fedro leva consigo. O filósofo confessa que caminharia para muito mais longe sob o seu fascínio. A escritura toma, assim, por meio de sedução, o lugar de uma receita habitual, prescrição dos mestres da medicina; ela é a substância desviante que, para fazer obedecer, age por tramas ocultas. É sob efeito de hipnotismo ou magia - se se quiser, sem completa voluntariedade, meio vítima, meio perseguidor do *phármakon* - que age Sócrates, acompanhando Fedro e seguindo assim, inusitadamente, um caminho que comumente não seguiria. Além de designar o texto (*bíblia*) levado por Fedro como um *phármakon*, o filósofo se descreve como sendo um homem cuja pior doença é a de gostar de ouvir discursos⁹¹, reforçando a ambivalência daquele elemento que, se é a cura, é também a causa da enfermidade. Assinala ainda, indiretamente, a reversibilidade fala-escrita, a impossibilidade de se as separar em definitivo.

Seja na criação do *topos* cênico referido anteriormente, seja na comparação indireta com o texto que Fedro carrega, o *elemento vegetal* é grandemente presente e ligado sempre àquele *phármakon* que o outro leva escondido. Enquanto Sócrates caminha para saciar sua curiosidade pelos escritos de Lísias assim como um animal faminto segue um ramo de folhas, ambos os *interlocutores* se encaminham para uma grande árvore (um *agnocasto*), em cuja sombra, e na relva, poderão se deitar para, enfim, ler.

Num percurso que aos poucos refaremos, em *Um copo de cólera* o perigo também está ligado ao vegetal ou à ameaça de transformação em *folha*, desde a devoração inicial do *ligustro*, passando pelas metáforas botânicas com que se descrevem os personagens e resultando no texto escrito propriamente dito. É como se a *folha de papel* - que afinal também é, de proveniência, vegetal - ameaçasse, uma vez tomada

⁹¹ Ibidem, p. 10.

naturalidadeö daquele öfrágil reinoö de onde derivara. A escritura, ösubstituta artificial da falaö, põe em questão todo tipo de naturalidade: ödesperdice o *papel* do teu jornal, mas não meta a fuça nas *folhas* do meu ligustroö⁹², avisa o narrador. O *phármakon* que será experimentado por ele é a potência que a princípio lhe permite enunciar e que ao mesmo tempo ameaça com a sua transformação em grafema. Daí a importância de sua autodescrição como vegetal e o seu temor, como öpai do *lógos*ö, de perder a condição de insuflador do discurso vivo e animado: ömas me deixava uma *vara* ver a pilantra, ungida no espírito do tempo, se entregando lascivamente aos mitos do momento, me deixava uma *vara* ver a pilantra, a despeito da sua afetada rebeldia, sendo puxada por este ou aquele donoö⁹³. Em pleno desvario da utilização da linguagem, é a *palavra* que lhe presta serviço e contra que se rebela, o próprio ato de revolta dependendo da *palavra* (falada e escrita) para se fazer.

Na fala-escrita do narrador nota-se a constante vertigem de imaginar-se abarcado. Ele, como o *phármakon*-escritura, dispensa a paternidade ao mesmo tempo que a reclama, sabendo embora da impossibilidade de resolução simples para sua condição; ou melhor, reconhecendo que sua existência mesma é dependente desse paradoxo:

[...] ãtinha treze anos quando perdi meu pai [...] não estaria pois agora à procura de nova *paternidade*, seria preciso resgatar a minha história pröeu abrir mão dessa *orfandade* [...] ãdisse e repito: seria preciso resgatar a minha história pröeu abrir mão dessa orfandade, sei que é impossível, mas seria esta a condição primordial [...]ö⁹⁴.

A companheira, além de apontar-lhe a contradição, qualificando-o, como visto, de öao mesmo tempo örfão e grisalhoö, faz aderir-lhe a imagem duplamente detestável:

⁹² NASSAR, 1997a, p. 49. (Grifos meus).

⁹³ NASSAR, 1997a, p. 46. (Grifos meus para aquele *elemento vegetal* sem öfolhasö).

⁹⁴ Ibidem, p. 53-54. (Grifos meus).

gado ao de infantil pela lembrança do texto *O som e a fúria*, de William Faulkner, em que narra um adulto débil, com idade mental de criança. Traz assim à tona novamente o paradoxo etário, e junto com ele a referência à cultura livresca, detestada pelo personagem masculino: ã-sem acesso à razão, ele agora se ressuscita ridiculamente como Lúcifer... há-há-há... som e fúria... há-há-há... você não passa, isto sim, é de um subproduto de paixões obscuras⁹⁵.

Desde o início abalado pela invasão daquela fêmea tropa que inutiliza as barreiras do quintal, o personagem masculino responde com a tentativa de destruição das ãmalditas insetasö e, ao final, quando é a companheira quem passa a narrar, ele migra à condição de ãmeroö personagem, sem mais direito à condução da narrativa. Nesse ponto é dada continuidade ao jogo de substituições que forma o texto. A dissimulação paradoxal da escritura permite ao narrador abandonar a função - passando fingidamente a personagem - e ainda continuar narrando, apesar da alternância de papéis, ou graças a ela. O surgimento de um novo ponto de vista no final da narrativa faz retomar todo o seu desenvolvimento anterior, ocasionando uma reviravolta que estabelece não a mera troca de uma plenitude anterior por uma outra, mas sim a presença possível, plenamente suplementável e reversível, da própria escritura. O papel de pai (ou mãe) da enunciação - a paternidade desejada e temida pelo masculino - será assumido pelo personagem feminino. Ao narrador resta, após a crise a que se entrega, o retorno à condição infantil: transformado em criança, é conduzido pelos caseiros e em seguida aparece como o feto que a companheira imagina poder introjetar, em mais uma representação alegórica de como a escritura se volta para si, cada nova dobra acrescentando-se a um interior que é, cada vez mais, a pura exterioridade. A prolixidade do personagem masculino aparece, ao menos teoricamente, como intermediária entre o que sejam, ali, um pai, gerador de um discurso, e um mero personagem, cujo discurso

⁹⁵ Ibidem, p. 63.

lo, sem sua defesa viva, e pronto a ser ãinsufladoã, agora, por outros muito diferentes, nas leituras a que se entregará, e especialmente na possibilidade intrínseca de continuidade e cópia. É nesse íterim que se perfaz toda a narrativa, a sua ãfala escritaã e a sua ãescrita faladaã. Uma ãrepetição na diferençaã que se realiza quando o personagem feminino toma o fio narrativo, reiniciando a narração com o subtítulo que lhe dera início, ãA chegadaã. Cria-se assim a condição para que aquela suposta ordem ou primeiridade estabelecida se altere, bastando para isso inverter-se a perspectiva de leitura, o que prova, mais uma vez, a originariedade da cópia: ãDizer que [a cópia] é originária é ao mesmo tempo apagar o mito de uma origem presente. É por isso que se deve entender ãoriginárioã *sob rasura*, sem o que derivaríamos a diferença de uma origem plena. É a não-origem que é origináriaã⁹⁶. Internamente ao texto, a escritura como tal aparece explicitamente em duas situações: nas acusações que o narrador faz da cultura letrada que domina a companheira jornalista e ao final, nos objetos que ele próprio espalha pela casa: livro e bilhete marcando o fim da obra e a (semi-)entrega do personagem àquele universo de papel. Assim a fala narrativa, no livro *Um copo de cólera*, assinado ãRaduan Nassarã, já é uma escrita: a fala do narrador será sempre falseada por esse insidioso suplemento.

⁹⁶ DERRIDA, 1971, p. 188.

[...] e quando acontece um dia de um sopro pestilento, vazando nossos limites tão bem vedados, chegar até as cercanias da moradia, insinuando-se sorrateiramente pelas frestas das nossas portas e janelas, alcançando um membro desprevenido da família [...]

Raduan Nassar. *Lavoura arcaica*.

O paradigma da tecelagem, utilizado normalmente nas referências aos processos que envolvem a textualidade, terá a sua rede imagética liquefeita na escrita nassariana. Puxar, entrelaçar, amarrar, costurar, tecer e destecer continuam sendo considerados, hoje, os verbos do trabalho escritural. Os õfiosõ a acompanhar em *Um copo de cólera* serão, contudo, fios de *baba* e *esperma* a perseguir durante a crise *epiléptico-discursiva* do personagem que narra. A categoria é pensável a partir dos pontos que ligam o seu ataque colérico às crises epilépticas propriamente ditas e à questão sexual, que será estudada no capítulo seguinte. Nossa leitura se afasta de uma redução clínica do personagem, embora se interesse, até certo ponto, por uma forma de õsintomatologiaõ. O que chamamos de *sintomas* se insere numa rede de relações lingüísticas que permite observar, antes de tudo, os vários significantes que aparecem tanto no texto de Nassar como, dentro de certos limites, na literatura médica, caracterizando a epilepsia.

Entre as lembranças do personagem narrador de *Um copo de cólera* está a experiência de uma crise a que seria temerário denominar simplesmente epiléptica. Uma crise cuja expressão traz à superfície traços do processo criativo correspondentes ao quadro semiológico da doença: é a epilepsia como metáfora da escritura. O que marca a nossa opção por uma ligação da metafórica da doença com o paradigma da textualidade é principalmente o aspecto de indefinição entre voluntário e involuntário, marcante na enfermidade e formador de polêmica quando se trata da escritura. Os caracteres da doença que citamos aqui são constituintes dessa primeira questão, da indecidibilidade que a epilepsia estabelece - causadora de controvérsia e indecisão da classe médica quanto a diagnóstico e tratamento. É nossa proposta considerar sempre que a *baba*, o *esperma*, o *formigamento*, o *grito*, a *cólera* e a *vertigem epiléptica*, referidos entre outros sintomas pela literatura médica, são também significantes, vocábulos inseridos em discursos e que podem, graças a essa condição, ser utilizados - e o são, grandemente - como metáforas. Nesse sentido, as duas formas correntes de semiologia se encontram: a de uma ciência (ou arte) dos signos e a dos sintomas patológicos (na medicina). Sem se confundirem, ambas trocam entre si mais de um elemento.

É necessário esclarecer ainda que o conceito de metáfora utilizado aqui se afasta daquele que se entende simplesmente como a substituição de um nome por um outro, apoiado geralmente em Aristóteles. A partir de Derrida, estudamos os jogos metafóricos não mais como resultado de simples permuta lexical. Uma metáfora extrapola a conjunção puramente semântica - e mesmo lingüística - avançando circularmente com o conjunto de discursos - literários ou não, escritos ou não - que

), um termo. Assim, com õmetáfora da epilepsiaõ
fazemos também movimentação de toda uma série de elementos que, consignados ou
não em forma de nomes, não poderão jamais se esgotar no rol agora esboçado. Nosso
trabalho é acompanhá-los até certo ponto, nos limites da textualidade que suscitam, em
meio a todos os outros com os quais constelam, do texto de Nassar para o nosso texto. E
pelo eventual percurso entre esses e outros textos aos quais fogem ou de que se
aproximam.

Segundo a escritora norte-americana Susan Sontag, õo conceito de doença nunca
é inocenteõ⁹⁷. A metáfora do câncer, por exemplo, é para ela õimplicitamente genocidaõ,
tendo vasta utilização no campo da política: õAqueles que desejam exprimir indignação
parecem achar difícil resistir à tendência a usar a metáfora do câncerõ⁹⁸. Em *A doença
como metáfora*, Sontag estuda principalmente o conjunto das relações metafóricas que
se usaram no passado e que ainda se usam com relação à tuberculose e ao câncer.
Analisa também as várias abstrações e interpretações psicologizantes do universo das
doenças reais (termo seu), e como os sintomas e/ou formas de contaminação e evolução
passam a ser utilizados simbolicamente nas referências a acontecimentos históricos,
políticos ou econômicos os mais diversos; sempre, porém, para realçar-lhes os aspectos
negativos. Partindo dessas considerações, Sontag propõe uma visão mais õrealistaõ da
doença: õMeu ponto de vista é que a doença *não* é uma metáfora e que a maneira mais
honesta de encará-la - e a mais saudável de ficar doente - é aquela que esteja mais
depurada de pensamentos metafóricos, que seja mais resistente a tais pensamentosõ⁹⁹.

Bem intencionada, a opção de Sontag pelo *não* à metaforização da doença a
conduz, no entanto, a um impasse. A afirmação em prol de maior objetividade, presente
na introdução do livro, caminha aos poucos para uma quase apaixonada defesa de que,

⁹⁷ SONTAG, S. *A doença como metáfora*. Rio de Janeiro: Graal, 1984. p. 104.

⁹⁸ Idem.

fatalidade do mal que sofrem, permita-se-lhes antes

esquece-la.

As pessoas que estão com a *doença real* também são desservidas ao ouvir o nome da sua doença constantemente insinuado como a síntese do mal. Só no mais limitado sentido é que algum acontecimento ou problema histórico se assemelha a uma doença. E a metáfora do câncer é particularmente grosseira. Invariavelmente, ela constitui um estímulo a simplificar o que é complexo e um convite ao farisaísmo, senão ao fanatismo¹⁰⁰.

Numa publicação posterior, intitulada *Aids e suas metáforas*, a escritora revê posições e conceitos assumidos em *A doença como metáfora*. Reconhece inclusive a forma como o momento pessoal - a experiência de um câncer - influenciara nas opções e opiniões que viera a defender na obra.

Aspecto interessante de sua releitura do texto próprio é a forma como a primeira pessoa do discurso, ausente na obra anterior, comparece agora, especialmente no capítulo em que retoma a questão autobiográfica. Ao contrário do que parece acontecer normalmente, a utilização da primeira pessoa só foi possível ali graças a um afastamento individual do assunto tratado, longe agora a ameaça do câncer. A opção consciente por não utilizar, na obra anterior, o tom de relato pessoal, como que se recompensa, no novo estudo, pelo retorno de uma primeira pessoa do discurso. Sontag afirma, inclusive, nesse segundo texto, que o câncer representa uma òdiminuição do eu¹⁰¹ e declara, com relação à obra anterior: òAchei que não seria útil - e eu queria ser útil - escrever mais um depoimento na primeira pessoa, contando a história de alguém que descobriu estar com câncer, chorou, lutou, sentiu-se confortada, sofreu, ganhou ânimo... embora tudo isso tivesse acontecido comigo¹⁰².

⁹⁹ SONTAG, 1984, p. 7-8.

¹⁰⁰ Ibidem, p. 105. (Grifo meu).

¹⁰¹ SONTAG, S. *Aids e suas metáforas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 17.

¹⁰² Ibidem, p. 17.

le que utiliza, Sontag retifica primeiro o fato de ter-se baseado somente na definição aristotélica de metáfora para pensar o problema. Considerara como metáfora, no primeiro livro, simplesmente o ato de ôdar a uma coisa o nome de outra¹⁰³. Reconhece a seguir que ôDizer que uma coisa é ou parece outra que não ela mesma é uma operação mental tão antiga quanto a filosofia e a poesia, e é a origem da maioria dos tipos de saber - inclusive o científico - e de expressividade¹⁰⁴.

A escritora reafirma, contudo, no texto sobre a AIDS, sua ôestratégia quixotesca altamente polêmica, de ser ðcontra a interpretação¹⁰⁵, defendida em *A doença como metáfora* e agora, sem dúvida, manifestada de maneira um tanto menos radical. Se o que sobressaía na obra anterior era um grito genérico contra o uso metafórico dos nomes de doenças, toma forma agora a ponderação de que ôé impossível pensar sem metáforas. Mas isso não impede que haja algumas metáforas que seria bom evitar ou tentar retirar de circulação¹⁰⁶, insiste Sontag.

A incitação a ôencarar o câncer apenas como doença, uma doença muito grave, mas apenas uma doença¹⁰⁷, que se repete ainda em *Aids e suas metáforas*, talvez tenha sua utilidade restrita ao aconselhamento interpessoal, não bastando para uma tentativa de especulação mais aprofundada do uso desse e de outros nomes de doenças nos vários tipos de discurso.

Nesse segundo trabalho sobre as metáforas envolvendo nomes de doenças, Sontag reconhece que o câncer passou a ser bem menos estigmatizado com o

¹⁰³ Ibidem, p. 9.

¹⁰⁴ Idem. A escritora esclarece que, ao contrário do que se pensa normalmente, o nome *câncer* (em grego: caranguejo) tem a relação estabelecida com a enfermidade não pelo suposto *caminhar lento*, e sim pela aparência das artérias que marcam por fora os tumores supurados, semelhantes às pernas do crustáceo. Com relação à AIDS, é interessante notar como a metáfora utilizada na sua nomeação - uma sigla com as iniciais das palavras que constituem seu conceito corrente - síndrome da imunodeficiência adquirida - insinua frieza e/ou racionalidade científicas. Caberia analisar, à luz de algumas considerações feitas por Michel Foucault em *História da sexualidade* sobre a nomeação e a colocação em discurso de elementos ligados à sexualidade, as possíveis razões dessa ôescolha, no contexto histórico em que emerge.

¹⁰⁵ Ibidem, p. 18.

¹⁰⁶ SONTAG, 1989, p. 9.

õToda sociedade [...] precisa identificar uma determinada doença como o próprio malö¹⁰⁸. Sontag não observa, entretanto, o paradoxo que sobrevive na substituição que aponta: pretende dar uma resposta ao problema da utilização dos nomes de doenças em diferentes discursos, no entanto, não pode prescindir, ela própria, da recorrência a eles. Nesse caso, contestar é também endossar, além de que sua proposta continua sendo a mesma do livro anterior, com a diferença de agora se referir não mais ao câncer, e sim à AIDS.

Após a leitura de *Aids e suas metáforas*, a posição defensiva que antes nos parecia inalienável da condição de enferma em que se encontrava a autora ressalta como traço típico não apenas do envolvimento pessoal com a doença mas como característica de quaisquer discursos que se refiram às enfermidades. Usualmente situada entre a vida e a morte, a doença faz lembrar, sempre, a ameaça da finitude, vindo como aviso prévio da morte, constatação antecipada dessa certeza.

É a partir dessas considerações que nos perguntamos se será possível, numa tentativa de desmetaforização da doença, refrear o movimento discursivo de nomeação, ele que se mascara sempre e cada vez mais diferentemente? Parece algo tão improvável quanto querer eliminar as doenças, hoje, ignorando todos os fatores exógenos ligados a sua existência, como se uma enfermidade não fosse delineada, também, por uma construção discursiva, como se existisse ão próprio malö, independente de que se o interprete assim¹⁰⁹. Esse movimento nominativo é seguido pelo discurso de Sontag, que o pontua e acompanha, e que tem vida nele e dele participa em ambas as obras sobre a (des)metaforização da doença.

¹⁰⁷ Ibidem, p. 19.

¹⁰⁸ Ibidem, p. 20.

¹⁰⁹ Em *Aids e suas metáforas*, Sontag aborda, ainda que de passagem, interessantes questões acerca das enfermidades e das redes de relações em que se envolvem na nossa sociedade. Aventa a possibilidade de formação de uma história da doença e de sua ligação com a idéia do elemento alienígena (o interno e o externo no contágio e na mutação), observa a AIDS como produto de uma construção discursiva, a

a de que, no trato com a linguagem, as doenças e seus nomes se encaixam numa rede de relações - dentro de determinados idioma e cultura, e desses idioma e cultura para outros - que permite utilizá-las, lê-las como signos que, afinal, são, apontando para uma certa realidade sintomológica, objeto de estudo das ciências médicas.

Que as doenças não sejam ou não sirvam como metáforas parece-nos um argumento pouco útil e a vontade de verdade que notamos nessa postulação - que renega a utilização metafórica dos nomes de doenças em discursos como o do dito senso comum -, fatalmente se encaminha para a reverência a alguma outra forma de representação, sendo impossível atuar totalmente desligado de uma rede discursiva qualquer. Qual é, por exemplo, aquele tipo de discurso que defende a existência de uma doença real? Por que grupos é utilizado tal conceito e que fatores concorrem para sua formação e manutenção? O que seria a doença real, anterior a sua denominação e independente de um discurso que a apanhe, seja ele o científico ou o do senso comum? Tomada em modo de linguagem por qualquer dessas formas discursivas, a doença está, através dos termos que a referem, inscrita no jogo infinito das substituições, ou seja, das metáforas que a língua inventa para aquilo que não tem existência própria nem absoluta. Um jogo que pretende muitas vezes ordenar, classificar, hierarquizar e segregar, entender as doenças e os doentes, estabelecer as causas, explicitar os sintomas, diagnosticar e ensinar a cura. De maneiras diferentes o discurso médico e o senso comum investem nesse trabalho de racionalização da doença.

Que a retomada da nomenclatura ligada a uma doença, em determinado texto, num dado contexto e numa cultura específica, pode fazer sobressair-lhe os aspectos

que deve considerar. Achar, porém, que os vocábulos que as denominam, estando envolvidos na movimentação típica dos jogos de linguagem, possam permanecer no limbo do uso asséptico e discreto, seria ingênuo e sobretudo inócuo. Evitar que os nomes de doenças estejam presentes em mais um campo discursivo - como por exemplo o ficcional - seria acatar a rigidez com que se fixam em outros discursos - como o médico - como se esses representassem uma verdade exclusiva. De que forma a doença comparece na literatura atualmente produzida no Brasil, por exemplo, acreditamos poder ser o motivo de um interessante estudo, desde que se considerem tanto os aspectos internos da textualidade selecionada para análise quanto as assimilações e reflexos do/no campo cultural em que ela está envolta.

Caminharemos, portanto, no sentido inverso ao da proposta da autora de *A doença como metáfora* e *Aids e suas metáforas*, por não acreditarmos no uso econômico dos termos, posição que incorreria, fatalmente, na mesma óditadura discursiva condenada por ela e assinalada, dentro de outra perspectiva, por Roland Barthes como inegável; passível, porém, de drible, no trabalho com a literatura.

Barthes fala da impossibilidade de se combater o que chama de *ófascismo* da língua situando-se simplesmente ao lado de fora, ou seja, manipulando apenas os seus conceitos ideológicos. Ele acredita na literatura (ou texto, ou escritura) como forma capaz de abalar, por dentro, a linguagem, enquanto legislação cujo código é a língua:

[...] é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro. [...] As forças de liberdade que residem na literatura não dependem da pessoa civil, do engajamento político do escritor que, afinal, é apenas um *senhor* entre outros, nem mesmo do conteúdo doutrinal de sua obra, mas do trabalho de deslocamento que ele exerce sobre a língua [...]¹¹⁰.

lise de como e por que a epilepsia comparece no texto de Raduan Nassar. Certamente não é por acaso que ela é trazida à sua literatura, tanto em *Um copo de cólera* como em *Lavoura arcaica*.

O próprio texto de Sontag nos oferece uma longa pesquisa de que resulta vasta gama de descrições das utilizações metafóricas mais comuns de algumas doenças. É exposto, por exemplo, como a tísica, pelo meio líquido que a envolve - sangue, catarro... -, esteve relacionada ao sêmen e à idéia de vida, pela ligação também metafórica da vida com o ar e deste com os pulmões, pela respiração. E como o câncer, por sua vez, corresponderia a uma forma menos digna de estar enfermo e encaminhar-se para a morte, sendo a enfermidade em geral ligada às partes baixas e vergonhosas do corpo e relacionada a mau cheiro.

Sontag diz que esse tipo de visão é resultante do esquecimento de aspectos reais, como o péssimo hálito que exalam os tísicos e o fato de o câncer poder atingir regiões ditas elevadas do corpo, enquanto a tuberculose é uma doença que não se restringe aos pulmões. As interpretações, os discursos, segundo a autora, distorceriam a realidade das doenças, pela necessidade de utilizá-las em função dos objetivos que têm¹¹¹.

Convencidos, entretanto, da legitimidade da utilização dos nomes de doenças como metáforas, justamente porque não existe doença òem siö, inteiramente separada dos discursos - clínicos ou õconsensuaisö - que a interpretam, achamos que o comparecimento da epilepsia em *Um copo de cólera* merece análise mais detalhada. Iniciamos pela tentativa de recuperação da maneira como o léxico oficial e a literatura médica a consideram e registram. Em seguida, passamos à análise da forma como ela aparece na escritura nassariana, se condicionada ou não pelas adesões históricas de

¹¹⁰ BARTHES, R. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1989. p. 17.

¹¹¹ SONTAG, 1984, p. 24 et seq.

o que estudamos a reinsere no circuito lingüístico, sendo sempre a partir dessa reinsereção que buscamos ler a doença aqui.

Enquanto Sontag critica o uso romântico dos nomes de doenças como metáforas pelo contraste que essa apropriação geralmente realiza entre coração e mente, espontaneidade e razão, natureza e artifício¹¹², o que notamos na utilização da epilepsia no texto de Nassar é antes uma abertura para a vivência da *indecidibilidade*, a criação de um espaço onde se interpenetram os elementos dos pares supracitados e de outros mais, a doença se deslocando da condição de mal em si para a de significante.

Em *Um copo de cólera* é muitas vezes pela recorrência a elementos do conjunto líquido excremental que se afirma essa utilização da doença enquanto instrumento de *reversibilidade*. O meio líquido, atilado no rompimento de barreiras e na dissolução de limites, garante, pela capacidade de penetração, maior possibilidade de circulação. E é essa movimentação da substância líquida, e conseqüentemente do discurso, que demonstra o quão tênue é a diferença entre os elementos que compõem alguns dos pares tradicionalmente tidos como simples formadores de oposições. A exemplo, o òderrame verbo-hemorrágicoö que se segue à cena de òenvenenamentoö é marcado por traços característicos do ataque epiléptico e principia rompendo os limites entre o racional e o passional, o consciente e o inconsciente. Alguns elementos em especial irão demonstrar a conjunção possível entre o fenômeno de disseminação discursiva e o ciclo dos fluidos em *Um copo de cólera*. São eles: o òesporroö¹¹³, a òbabaö¹¹⁴, a ògoma das palavrasö¹¹⁵, o òderrame cerebralö¹¹⁶, o òdiscurso hemorrágicoö¹¹⁷ e o òmúsculo viscoso da línguaö¹¹⁸. O *esporro*, termo que nomeia o penúltimo, maior e mais intenso capítulo de

¹¹² Ibidem, p. 92.

¹¹³ NASSAR, 1997a, p. 69.

¹¹⁴ Ibidem, p. 65.

¹¹⁵ Ibidem, p. 56.

¹¹⁶ Ibidem, p. 65.

¹¹⁷ Idem.

¹¹⁸ Ibidem, p. 72.

... só tempo para dois traços da epilepsia: entendido enquanto fluxo de palavras numa apreensão verbal, liga-se ao ataque denominado *fonatório*, que se caracteriza pela repetição involuntária de palavras ou frases mais ou menos completas durante o ataque¹¹⁹. Na acepção de jorro de esperma, remonta ao sintoma que acomete alguns epiléticos em plena crise: a ejaculação¹²⁰. O *õesporroö* verbal é o movimento, num jorro de palavras, de quem se acha munido de *consciência* contra um outro que é pego em erro, portanto *desarrazoado*. Marquemos, no entanto, a passionalidade dessa atitude colérica, ainda que o seu veiculador se acredite *õpleno* da razão^õ. Em contrapartida, a ejaculação, marcando o momento do gozo, refere o lapso da consciência, a sua ausência temporária. No ato de apreensão, como no de ejeção espermática, torna-se difícil indicar até que ponto atua o voluntarismo.

Essa ligação entre um fluxo discursivo contínuo e o ciclo excremental humano é percebida pelo narrador inclusive no discurso da companheira: o exercício oral (a fala) é relacionado ao *sêmen* paterno (retomando a suspeição de que ela se *õalimentaö* das idéias de outrem), supostamente saboreado pela mulher *õprazenteirissimamenteö*. O termo possui a um só tempo as acepções de jovialidade e de prazer e a superampliação sufixal que recebe simula a hipotética duração do movimento *õmastigatórioö*, com todo o sentido de uma repetição sem proveito (a não ser o provável deleite do próprio falante), que a palavra *õmascarö* traz a um contexto em que se refere à fala:

[...] mas é preciso convir também em que ela exorbitou no atrevimento ao cometer tamanha violência no nariz do meu cavalo, embora ela mesma se guardando até nos frívolos direitos, esticando prazenteirissimamente a goma das palavras, mascando esta ou aquela como se fosse um elástico ou a porra do pai dela [...] ¹²¹.

¹¹⁹ FARRERAS & ROZSMAN. *Medicina Interna*. Barcelona: Editorial Marín, 1982. p. 91-93. *õEpilepsiaö*. v. II.

¹²⁰ *õA menudo se observa emisión involuntaria de la orina, pero raramente expulsión de heces y, en los varones, eyaculaciónö*. Ibidem, p. 96.

¹²¹ NASSAR, 1997a, p. 56.

A ambiguidade do *esporro* é retomada e ampliada: a autoridade paterna se perpetua na suposta reverência filial, na continuidade e na *disseminação* pelo discurso (é o ponto de vista do narrador). A imagem é ainda uma vez a do *sêmen*: o pai é gerador de filhos por meio dele, assim como aquele que fala *insemina* o discurso com suas idéias (donde *seminário*). A idéia de disseminação do *lógos* (o discurso vivo, a fala) é mesclada à da ejaculação pela potência engendrante de ambos. O termo *Seminário*, que surge pouco antes do *esporro*, aparentando ter pouca ou nenhuma articulação com o enredo, permanece em *gêrmen*, não ressurgindo na narrativa a não ser modificado já no *esporro* e na pluralidade de acepções de que se reveste, multiplicado nos outros nomes que alternam com ele no seu percurso ambivalente pelo texto: *õe estava assim na janela, de olhos agora voltados pro alto da colina em frente, no lugar de onde o Seminário estava todo confuso no meio de tanta neblina*¹²².

Além de comparecer à sintomatologia epiléptica pela ejaculação que pode acontecer durante as crises, o *esperma* é ainda um dos sabores passíveis de serem sentidos pelo epiléptico durante as chamadas *alucinações gustativas*, que *Consistem na falsa percepção de odores e gostos insólitos ou nauseabundos - cheiro de gás, de resina, de lixo, de animais mortos, de matéria orgânica em decomposição; gosto de fezes, de esperma, de venenos e substâncias cáusticas nos alimentos, etc*¹²³. Todas essas sensações, que eram consideradas outrora como sinais de mau agouro emitidos pelo portador do *mal sagrado*, o narrador de *Um copo de cólera* as vivencia a fundo, chegando mesmo a utilizar o que seria uma sensação degradante para o embotamento da presença, da consciência e do julgamento do outro: *foi o que pensei dando conta de que a merda que me enchia a boca já escorria pelos cantos, mas eu não perdia nada*

¹²² NASSAR, 1997a, p. 19-20.

¹²³ MELO, A. L. N. de. *Psiquiatria*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. p. 396. v. I. (Grifo meu).

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

o com a língua o que caía antes da hora, sem falar
que a situação do momento era extremamente propícia ao ocultismo¹²⁴. Desde que
consegue perceber a teatralidade da cena em que está envolvido, o personagem tira dela
o melhor proveito, socorrendo-se do ópio e positivando o ódio.

¹²⁴ NASSAR, 1997a, p. 70. (Grifo meu).

A epilepsia esteve ligada por muito tempo ao antigo estereótipo que credita aos seus portadores alguns poderes divinatórios e a capacidade de adivinhar o futuro - daí a denominação *morbus sacer* (mal sagrado). Até bem pouco tempo os epiléticos constituíam verdadeiros *tabus*. Ao mesmo tempo que eram considerados sagrados, eram rechaçados do convívio. Na Idade Média foram julgados como demônios. Neste estudo, os sintomas da epilepsia interessam enquanto metáforas componentes da crise que em *Um copo de cólera* resulta na escritura e a que denominamos *epiléptico-discursiva*: ãcontive a *baba*, mas me tremeram fortemente os dentes, não foi por outro motivo que passei a picotar o *discurso hemorrágico* do meu derrame cerebral -sim, eu, o extraviado, [...] eu, a *epilepsia* [...] eu, o *pavio convulso*õ¹²⁵.

No primeiro capítulo acompanhamos a circulação do *phármakon*: compondo o ãciclo do formicídioõ, o narrador se vê envolto, a partir da devoração do *ligustro* pelas formigas e graças à utilização de uma certa ãdrogaõ, na potencialidade ambivalente da substância venenosa. Aqui, observaremos como a crise *epiléptico-discursiva* o envolve numa sensação vertiginosa que, deixando-o num lugar indefinível entre voluntário e involuntário, libera-lhe a consciência numa verbalização *profusa* que permite, paradoxalmente, a posterior realização de uma escrita *lacônica*.

A cena do auto-envenenamento, pela seqüência de *pês* e *erres* nas palavras - ãprevidente, aproveitei a *provisão* das *prateleiras praõ* -, retoma a sintomatologia da epilepsia, especialmente a repetição de fonemas, palavras e frases, que caracteriza a crise epilético-fonatória. Lembra, ao mesmo tempo, uma cena de infância do menino Raduan - ele próprio vítima de convulsões - relatada a Edla van Steen em entrevista de

lembranças mais marcantes da infância duas se relacionam a criação de animais e uma terceira ao dia em que conseguiu, pela primeira vez, pronunciar o *erre*. Segue um trecho do seu depoimento:

É o seguinte: em criança, eu não sabia pronunciar o *r* nem o forte e, menos ainda, o *r* fraco. Com o forte eu dava um jeito, puxando-o da garganta, escamoteava bem o defeito. Já com o *r* fraco não tinha meio, eu fazia de tudo mas não conseguia enganar, era um suplício. Volta e meia, dois ou três adultos me chamavam: ‘Nassarzinho, vem cá um pouco’ e este bobo ia. ‘Nassarzinho, fala Araraquara.’ Eu fazia um silêncio solene, pesado mesmo, que os bobos dos adultos não entendiam, mas acabava falando: ‘Aiaiaquiaia’. Então eles vibravam com sua crueldadezinha. [...] já estava [...] com dez anos de idade, quando tive de decorar o ‘Salve lindo pendão da esperança’. [...] Comecei o hino em voz alta, mas logo naquele primeiro verso, tremendo, dei conta de que tinha acontecido alguma coisa, me pareceu que eu tinha pronunciado ‘esperança’ corretamente. [...] Sempre tremendo, repeti várias vezes a palavra ‘esperança’ isolada, sem erro. Depois voltei de novo do começo até me assegurar de que o acerto do *r* fraco não tinha retorno, como de fato não teve, e então dei um pulo e saí berrando a palavra ‘esperança’ pela casa, meu pessoal acorreu assustadíssimo, enquanto eu corria aos gritos¹²⁶.

O personagem narrador de *Um copo de cólera* utiliza, num outro exorcismo, a mesma ‘técnica’ que a criança Raduan, ‘soltando a língua’ contra um mundo que o humilha.

Assim como no início do ‘esporro’ aparece a seqüência de *pês* e *erres*, encerra-outra, similar, esta de *tês* e *erres*: ‘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’¹²⁷. As séries de *pr* e *tr* marcam, dessa forma, o início e o fim da crise *epilético-discursiva*. Por analogia à situação da infância de Nassar, anteriormente transcrita, pode-se dizer que a possibilidade de incursionar mais completamente pelo

¹²⁵ NASSAR, 1997a, p. 65. (Grifos meus).

¹²⁶ VAN STEEN, E. *Viver & escrever*. Porto Alegre: L&PM, 1982. p. 261-262.

¹²⁷ NASSAR, 1997a, p. 78-79.

pronúncia correta dos *erres*, marca sua entrada para o que seja uma ocorrência da escrita, com tudo o que denota essa palavra de efêmero e ambíguo, e que o desespero ilustra em demasia. O próprio Nassar caracteriza a sua produção literária, que rápido silencia, como sendo um acontecimento desimportante. No depoimento a Steen, quando o escritor cita os fatos que considera os mais importantes da sua infância, as lembranças já alinham sintomaticamente a criação de animais à solução para a pronúncia dos *erres*, subentendendo-se a ligação entre a criação de animais e a atividade com a linguagem. Mais tarde dirá: não há criação artística ou literária que valha uma criação de galinhas¹²⁸, numa opção - ainda em curso - pela última. No texto, encerrada a crise *epilético-discursiva* do desespero, a forma encontrada pelos caseiros para animar o personagem narrador é falando-lhe sobre a sua criação de coelhos e aconselhando-o a ir observá-la para ver a ninhada nova. Coelhos, criara-os Nassar na década de 1960. Há, porém, animais que não se criam, mas cuja prole é sempre excessiva, como a das formigas...

Dando continuidade ao nosso percurso pela semiologia epilética, é importante lembrar que algumas crises têm como sintoma inicial um *formigamento* de partes ou membros do corpo, enquanto a colérica crise discursiva manifestada pelo personagem de Nassar é detonada por um *formigueiro*. De acordo com o psiquiatra Augusto Luís Nobre de Melo, muitos epiléticos têm como sinal da iminência do ataque alucinações de grande valor semiológico, entre elas sensações táteis sediadas à superfície do tegumento cutâneo, sob a forma de queimaduras, picadas, formigamentos e a impressão de terem animais repugnantes ou nocivos [andando] em sua pele (piolhos, carrapatos, aranhas, escorpiões, centopéias, etc.)¹²⁹. Esse *pródromo* expresso no *formigamento* ou no *formigueiro* (sinônimos no léxico português) acomete também o

¹²⁸ WERNECK, H. O estranho exílio de Raduan Nassar. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18.03.1989.

¹²⁹ MELO, 1979, p. 396. v. I.

ica: ãera eu o irmãocometido, eu, o irmãocom
exasperado, eu, o irmãocom negro virulento, eu, que tinha na pele a gosma de tantas
lesmas, a baba derramada do demo, e ácaros nos meus poros, e confusas formigas nas
minhas axilas, e profundas drosófilas festejando meu corpo imundo¹³⁰.

Tanto a imagem do *formigueiro* quanto a da *ejaculação*, esta anteriormente
analisada, possibilitam ligar a sintomatologia epiléptica à escritura, pelo aspecto da
disseminação prolífica. A escritura-*phármakon* alinha-se às duplicações desde a
apresentação por parte de seu inventor, Thot, ao rei Thamous. Descrita como ãremédioã
para a memória, ela traz implícito o aspecto suplementar. Também é interessante
lembrar aqui a prolixidade de que são comumente tomados muitos epilépticos,
ãexteriorizando o seu ressentimento em longos discursos, de caráter patético, filosófico
ou religiosoã¹³¹. Assim como na crise dãõ esporroã, na crise ãrealã alinhava-se sempre
um signo a mais.

Ainda importa deixar claro, para um melhor desenvolvimento da análise que
iniciamos, que pela própria imagem clínica que possui, a epilepsia encerrou sempre
dúvidas e ambivalências, o seu estudo envolvendo, impreterivelmente, questões acerca
dos limites entre consciência e inconsciência. A doença, suas causas e seu completo
funcionamento não podem ser demarcados com precisão pelo discurso científico,
vigorando ainda hoje a descrição da doença feita por Hipócrates no século V antes de
Cristo. Muitos manuais, tratados e artigos sobre a epilepsia transcrevem atualmente as
palavras do ãpai da medicinaã sobre o ãmal comicialã, nome empregado pelo fato de
chamarem à atenção os ataques ocorridos, muitas vezes, durante os comícios romanos,
que eram então imediatamente suspensos para evitar o risco de ofensa aos deuses.

¹³⁰ NASSAR, R. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997b. p. 110.

¹³¹ MELO, 1979, p. 195. v. II.

delimitação entre consciência e inconsciência, vale observar que praticamente toda a literatura sobre a *epilepsia* (em grego: fulminar), admite a possibilidade de se dividirem em dois tipos os ataques epilépticos: aqueles em que há perda total da consciência e aqueles em que ãa perda da consciência costuma ser tardia ou não chega a ocorrer completamente, havendo apenas turvação ou obscurecimento, de tal sorte que, muitas vezes, o paciente assiste a sua própria crise¹³². Essa distinção nos interessa porque, assim como acontece no ato de criação literária, a epilepsia muitas vezes expõe o sujeito a uma situação demasiado complexa na qual, ao mesmo tempo em que dispõe de sua consciência, não lhe é possível controlar por completo os próprios atos, além de que se mesclam antes, durante e depois dos ataques, *dejà-vu* e *jamais-vu*, lembranças de fatos remotos e sensações consideradas, muitas vezes, premonitórias.

Há ainda, na sintomatologia pré-crítica, o que se costuma chamar de *pródromos*, já referidos anteriormente. São manifestações que, precedendo em algumas horas ou mesmo dias o aparecimento da crise convulsiva, expressam-se geralmente sob a forma de *distimias* (súbitas rupturas do equilíbrio emocional) que podem se constituir de uma alegria incomensurável ou de uma grande tristeza. Existe também a denominação *auras*, para aquelas manifestações premonitórias imediatas, fenômenos subjetivos instantâneos que indicam o ataque iminente e que se constituem, geralmente, de alucinações de variada espécie (motora, auditiva, gustativa, olfativa, visual, tátil, cenestésica ou cinestésica). Atualmente são consideradas por muitos especialistas como parte integrante da crise.

Já os *estados* epilépticos (de automatismo e crepusculares) denominam uma série de outros episódios que costumam se instalar e as peculiaridades que acompanham

¹³² Ibidem, p. 191. v. II.

compondo o que muitos pesquisadores chamam o
caracter epiléptico.

Apesar da tentativa da medicina de organizar um conjunto de sintomas, a imensa variação de traços semiológicos observada de um epiléptico para outro impossibilita a definição de um quadro clínico ou de um diagnóstico unificado para a enfermidade. Apesar disso, alguns estudiosos insistiram, no passado, em fazer-lhe a caricatura. A doutrina fisionomista lançada por Lavater em meados do século XVIII, por exemplo, teve entre seus seguidores estudiosos como Kretschmer, que empreendeu longas pesquisas com o intuito de constatar a que tipologias físicas se ligavam mais especificamente determinados distúrbios psiquiátricos. A princípio incerta com relação a algumas associações entre a forma do corpo e o temperamento, com o prosseguimento das pesquisas a chamada constitucionalística kretschmeriana passou a acusar uma maior incidência de epilepsia entre as pessoas pertencentes ao tipo atlético. Esse modo de visão etiológico-genética da doença fora grandemente debatido e contestado nos últimos séculos. Contudo, possui ainda hoje alguns seguidores e conserva o risco real da continuidade de uma estereotipia redutora. A epilepsia é uma dificuldade a mais para a ciência médica, altamente normalizadora e necessitada da criação de padronizações onde se enquadre cada enfermo com sua enfermidade. E é essa dúvida a respeito de etiologia, diagnóstico e profilaxia que permite comparar a doença à escritura considerada como *phármakon*, ou seja, enquanto potência de ambivalência insolúvel.

A legitimidade do recurso à metáfora da epilepsia advém tanto dos traços, vestígios e sinais (em termos clássicos, signos) espalhados pelo narrador, sobretudo no referido esporro, quanto de traços biográficos, como a misteriosa série de crises

r aos quinze anos, causando-lhe a perda parcial da memória e, segundo se afirma, anacrando-lhe de forma contundente o temperamento¹³³.

Em *A farmácia de Platão*, Derrida lembra que no *Protágoras* os *phármaka* são enumerados entre aquelas coisas a um só tempo apazíveis e dolorosas. Sócrates suspeita do *phármakon* em geral e não acredita que ele possa ser simplesmente benéfico, porque a sua artificialidade afeta a vida natural (era o pensamento dos médicos da ilha de Cos): e não só quando a vida se encontra seguindo seu curso normal, de maneira saudável, mas também quando o indivíduo está doente. No pensamento do filósofo, a doença tem direito ao seu desenvolvimento natural, que deve ser respeitado: ela nasce, cresce e morre, como qualquer ser vivo.

No *Timeu*, a doença natural é comparada, como o *lógos* no *Fedro*, a um organismo vivo que é preciso deixar se desenvolver segundo suas normas e formas próprias, seus ritmos e articulações específicas. Desviando o curso normal e natural da doença, o *phármakon* é, portanto, o inimigo do vivo em geral, seja ele são ou doente¹³⁴.

Muitas vezes acompanha a aplicação do *phármakon* uma dolorosa fruição chamada *hýbris*, um excesso violento e desmedido no prazer que faz gritar os descomedidos como loucos¹³⁵. A *hýbris* se liga, segundo Derrida, tanto à doença quanto ao apaziguamento, sendo ela própria um *phármakon* em si¹³⁶. Como veremos adiante, o chamado grito epiléptico é da mesma categoria da *hýbris*, expressando uma alegria agônica que será identificada ao orgasmo por vários estudiosos e que Freud irá ligar à alegria que sucede a notícia do parricídio primordial, considerada a ambivalência de sentimentos que envolve a condição filial. É pelo seu caráter

¹³³ CADERNOS de Literatura Brasileira: Raduan Nassar. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 2, set. 1996, p. 8.

¹³⁴ DERRIDA, 1991, p. 47.

¹³⁵ Ibidem, p. 46.

¹³⁶ Ibidem, p. 46-47.

mpre colhido na mistura¹³⁷ que o *phármakon* nos parece simular a epilepsia, remédio e doença encontrando-se, desse modo, estranhamente relacionados.

A partir de sua analogia com o *phármakon*, a escritura é considerada então como algo que não cura, mas agrava o mal: não é ela o remédio para a memória, mas sim o laudo de sua perda¹³⁸, como vimos anteriormente. Assim como o *phármakon* é a interferência de uma artificialidade externa e nociva alterando a condição natural da doença e seu desenvolvimento, a escritura é apontada, desde a sua recepção por parte do rei, como a substituta protética da memória. Essa idéia de uma ãnaturalidadeö da doença, de um desenvolvimento normal seu, coincide com a sua definição como ãalergiaö, ou seja, reação a um agente externo estranho ao organismo, este funcionando de maneira primordialmente endógena. O desenvolvimento ãnaturalö do corpo, como o da enfermidade, existiria em si e por si, só podendo mesmo ser um *invasor* o causador do mal¹³⁹. A escritura se aproxima tanto da doença - como mal ãexteriorö - quanto da ãdrogaö que serve para curá-la - também ela considerada como artificial e exógena. A artificialidade e o caráter exógeno são a um só tempo atributos da escritura, do *phármakon* e da doença - todos considerados simulacros em relação ao corpo natural.

Nessa parte do nosso trabalho o que perseguimos é a idéia de que o tipo de doença que é a epilepsia, com a duplicidade de seus sintomas e efeitos, acaba representando na literatura médica um fator relacionável à potência maligna, disruptiva

¹³⁷ Ibidem, p. 46.

¹³⁸ A possibilidade de empreender essas analogias se perderia se não houvesse a manutenção do ãsigno *phármakonö*, como quer Derrida, intraduzível, desde o anagrama platônico, para ãmarcar que se trata *indissociavelmente* de um significante e de um conceito significadoö. Ibidem, p. 47.

¹³⁹ Para tentar entender melhor essas questões relativas ao modo como eram consideradas as enfermidades na Grécia Antiga, é importante lembrar também algumas idéias de Hipócrates. É notável que todo o *Corpus Hipocraticum*, apesar das dúvidas que pairam sobre a fidelidade autoral, incitadas pelas contradições que lhe são inerentes, é uma coleção de obras estritamente naturalistas, e que em passagem alguma aparece qualquer tentativa de explicação dos males físicos pela recorrência ao sobrenatural. A idéia de contágio, inclusive, não é sequer cogitada, provavelmente devido à rejeição de Hipócrates pelo modo de ver do povo, que aliava o medo da transmissão ao temor do castigo divino. Em síntese, para a

curso socrático. Na sua qualidade de *hypomnēsis*,
contraria a vida, a escritura - ou, se preferirmos, o *phármakon* - apenas desloca e até
mesmo *irrita* o malö¹⁴⁰.

Queremos ressaltar, no entanto, o fato de que nem toda enfermidade deve ser
lida como o é a epilepsia aqui. Algumas estariam mais submetidas ao discurso médico;
na atualidade, por exemplo, essa é a situação de todas aquelas que possuem diagnose
simples e para as quais se encontrou a õcuraö. Diferentemente, a epilepsia parece ter
sido sempre motivo de dúvidas e controvérsias.

Ainda no início do século passado (até aproximadamente 1910), a epilepsia era
vista como uma õgrande neuroseö, ou como um sintoma de histeria. Apenas a partir de
então se delineou sua caracterização como enfermidade específica. Quando dessa
indiferenciação inicial entre epilepsia e histeria, Freud interpretara a posição que toma o
corpo do epiléptico durante os ataques - ou dos histéricos durante as convulsões - como
sendo uma réplica da experiência sexual infantil que vige como recalque por detrás da
conduta diária õnormalö. O mesmo grito agônico que soa entre a dor e o prazer,
brindando simultaneamente à vida e à morte - como no orgasmo - participa do ataque e
simula, segundo Freud, junto com a postura assumida pelo corpo do epiléptico durante a
crise, o ato sexual. A õauraö epiléptica - alegria exagerada que precede normalmente em
uma semana o ataque propriamente dito - é considerada por ele como resquício da
alegria pela notícia primordial da morte do pai. No ensaio em que liga epilepsia e
parricídio, Freud argumenta pela ambivalência dos sentimentos do filho para com o pai:
ódio acompanhado de admiração. Para além de todos os traços que em *Um copo de
cólera* expõem a força dúbia da epilepsia, também este, do parricídio, deve ser
considerado.

medicina hipocrática a endogenia era ponto pacífico. MARTINS, R. de A. *Contágio*. São Paulo: Moderna, 1997. p. 34.

ótipo mais difundido aquele que se centra na perda da consciência e do autoconhecimento, a autodenominação - õeu, a epilepsia [...] eu, o pávio convulsoö¹⁴¹ - denota o reconhecimento desse estado incerto. Do ponto de vista da mulher, que acusa ironicamente no narrador a perda da lucidez - õ-não é pra tanto, mocinho que usa a razãoö¹⁴² - a enfermidade é negatizada. Ao intitular-se, porém, õa epilepsiaö, o personagem assume positivamente o mal e a capacidade de transitar entre os opostos, encerrando ao mesmo tempo a consciência de não ser compreendido e a possibilidade - ainda que momentânea - de dispensar a compreensão. Perdida a ilusão de poder ser perfeitamente entendido pelo outro - ou de entendê-lo -, o que pareceria uma lástima (a doença e seus achaques) desponta como a possibilidade de vivenciar a fundo - e de momentaneamente aceitar - a realidade da incompreensão entre os seres.

Susan Sontag lembra que a doença cria uma situação especial. Um doente é alguém que vive entre os õsaúáveisö, sujeito às normas que regem sua convivência em sociedade, mas que não usufrui das mesmas liberdades e que obedece, ainda, a uma série de regras e restrições específicas, que os outros não precisam seguir. É um õhabitante de um duplo universoö¹⁴³.

Mas se por um lado a doença impõe certa limitação, ela abre, por um outro, novas possibilidades estratégicas de intervenção no meio. No caso do epilético, especialmente do narrador de *Um copo de cólera*, mais que a experiência de um õduplo universoö, o que se nota é a fruição de uma realidade psíquica em franco desmoronar, representada ali numa verdadeira õvertigem epiléticaö¹⁴⁴. E é nesse sentido que o personagem que estudamos se utiliza da epilepsia, que a princípio poderia parecer

¹⁴⁰ DERRIDA, 1991, p. 47.

¹⁴¹ NASSAR, 1997a, p. 65.

¹⁴² Ibidem, p. 33.

¹⁴³ SONTAG, 1984, p. 73.

¹⁴⁴ õA vertigem epilética [...] vem a ser [...] um acesso atenuado ou abortado, digamos, que, de regra, se faz preceder de uma sensação ilusória de movimento, com momentâneo obscurecimento da consciência,

...amento a idéia de perda da consciência. Mas é justamente o seu lapsos momentâneos que lhe permite discorrer mais livremente, dar curso a alguns fantasmas e, em última análise, faz a escritura acontecer, antes mesmo de ela se materializar no manuscrito produzido pelo personagem masculino ao final da narrativa. A mesma indecidibilidade que põe em relevo o caráter ambivalente do *phármakon* (e da escritura) - a õdrogaõ boa e ruim - também marca, de alguma forma, a doença. O personagem narrador de *Um copo de cólera* se vale da idéia da enfermidade porque é capaz de perceber o seu aspecto de potência liberadora: õvindo pois da enfermidade - e só daí - a força amarga do pensamento independenteõ¹⁴⁵.

Concomitantemente, aponta a õsaúdeõ da companheira como o seu ponto fraco, marca do investimento na falsa possibilidade de manter-se fiel ao pensamento lógico e linear, à pura racionalidade: õuma porrada de vezes lembrei que o cão acorrentado trazia uma fera no avesso, a ela que a propósito de tudo vivia me remetendo lá pros seus guias (tinha uma *saúde* de ferro a pilantra, impossível abalar sua ossatura)õ¹⁴⁶.

Da mesma forma, o narrador de *Lavoura arcaica* - também autodenominado epiléptico - acusa a õsaúdeõ da família, contra a qual investe com a sua õenfermidadeõ, com õremédiosõ e com uma õmedicinaõ (portanto um *phármakon*) que não existe, segundo ele, nos compêndios:

[...] eu tinha de gritar em furor que a minha loucura era mais sãbia que a sabedoria do pai, que a minha *enfermidade* me era mais conforme que a *saúde* da família, que os meus *remédios* não foram jamais inscritos nos compêndios, mas que existia uma outra *medicina* (a minha!) e que fora de mim eu não reconhecia qualquer ciência [...] ¹⁴⁷.

e, às vezes, queda, se o paciente não teve tempo de amparar-se, e com produção de pequenos abalos mioclônicos, localizados em certos grupos muscularesõ. MELO, 1979, p. 192. v. II.

¹⁴⁵ NASSAR, 1997a, p. 45-46.

¹⁴⁶ Ibidem, p. 46. (Grifo meu).

¹⁴⁷ NASSAR, 1997b, p. 111. (Grifos meus).

do aspecto mais difundido da doença - a perda da consciência -, ampliando-o também no seu contrário, fazendo conviverem no discurso dois pólos comumente opostos de maneira radical: ou se é racional ou apaixonado; ou se está consciente ou não; um ato é voluntário ou simplesmente o seu contrário.

Nos textos de Freud, a epilepsia esteve sempre ligada, de alguma forma, à histeria, ainda que o estabelecimento da comparação básica tivesse justamente o objetivo de diferenciá-las. Em 1908, num artigo bastante sucinto sobre ataques histéricos, Freud apresenta o que parece ser o esboço de uma pesquisa a aprofundar. Ali, a clara analogia que faz entre o ataque histérico e uma relação sexual leva-o a invocar a outra doença - a epilepsia: ãum ataque histérico *convulsivo* é equivalente de um coito¹⁴⁸. Ele dirá que, embora na Antigüidade o coito fosse descrito como uma ãpequena epilepsiaö (*epilepsia brevis*), pelas formas que o corpo assume durante o ataque e por suas reações, a confusão entre histeria e epilepsia deve ser evitada, mesmo porque a origem desta última é de mais difícil precisão que a dos ataques histéricos.

Num artigo anterior, denominado ãHisteroepilepsiaö¹⁴⁹ e publicado primeiramente sem assinatura na enciclopédia *Villaret* em 1888, Freud estabelece algumas diferenças notáveis entre as crises convulsivas histérica e epiléptica. Afirma que fora Charcot o primeiro a utilizar o termo ãhisteroepilepsiaö para nomear os casos de histeria que incluíam em seus ataques uma ãfase epileptóideö e que, a essa altura, o próprio criador do vocábulo já deixara de usá-lo, pela confusão que ocasionava. Freud se pronuncia, então, pela abolição do seu uso, porque - afirma nesse e em outros artigos

¹⁴⁸ FREUD, S. *Obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 238. ãAlgumas observações gerais sobre ataques histéricosö. v. IX. (Grifo meu). Derivada do pensamento freudiano é a posição de Melanie Klein, que considera a crise convulsiva como um substituto simbólico do ato sexual, o que permite explicá-la como descarga expressional de grandes tensões libidinais. Outros seguidores de Freud, como Clark, defendem que ãa personalidade do epiléptico seja produto de um *conflito* gerado por *tendências homossexuais insatisfeitas*ö. MELO, 1979, p. 189. v. II. O acesso convulsivo seria uma reação de defesa contra essas tendências inconscientes. Essas são apenas algumas das hipóteses de interpretação psicogênica da epilepsia, destacadas na orientação predominantemente organicista vigente até a atualidade.

ença específica que combine os sintomas das duas
enfermidades, podendo elas ocorrer, apenas, em alguns indivíduos¹⁵⁰.

O seu estudo mais extenso sobre a epilepsia propriamente dita data de 1928 e intitula-se *“Dostoiévski e o parricídio”*. O ensaio, apesar do cunho moralista e da confusão entre fatos da vida do escritor e da existência de seus personagens, traz uma descrição da epilepsia que reproduzimos aqui por sua concisão:

O antigo *morbus sacer* ainda está em evidência como entidade clínica ostensiva, a misteriosa enfermidade com as suas crises convulsivas incalculáveis e aparentemente não provocadas, sua transformação do caráter em irritabilidade e agressividade, e sua diminuição progressiva de todas as faculdades mentais. Mas falta muito em precisão aos traços gerais desse quadro. As crises, tão selvagens em seu início, acompanhadas por mordidas de língua, incontinência de urina, e evoluindo para o perigoso *status epilepticus*, com seu risco de graves autodanos, podem, não obstante, ser reduzidas a rápidos períodos de *absence*, crises de vertigem que passam logo, ou ser substituídas por curtos espaços de tempo durante os quais o paciente faz algo que está fora de seu caráter, como se se achasse sob o controle do inconsciente¹⁵¹.

Causa estranheza o fato de que, vinte anos depois de o renegar por reconhecer-lhe a incongruência, Freud volte a utilizar, nesse novo ensaio, o termo *“histeroepilepsia”*: *“Ora, é altamente provável que essa chamada epilepsia constituísse apenas um sintoma de sua neurose (refere-se a Dostoiévski) e devesse, por conseguinte, ser classificada como histeroepilepsia, ou seja, como histeria grave”*¹⁵².

Freud analisa, ainda, a crise epiléptica como sendo um *“sintoma”* da histeria. Daí surge a distinção entre epilepsia orgânica e epilepsia *“afetiva”*. Nesse mesmo ensaio é lançada a hipótese de que Dostoiévski se enquadra no rol dos epilépticos afetivos, ou

¹⁴⁹ FREUD, 1976, p. 107-108. *“Histeroepilepsia”*. v. I.

¹⁵⁰ FREUD, 1976, p. 209. *“Extratos das notas de rodapé de Freud à sua tradução das Conferências das terças-feiras, de Charcot”*. v. I.

¹⁵¹ FREUD, 1976, p. 208. *“Dostoiévski e o parricídio”*. v. XXI.

¹⁵² *Ibidem*, p. 207.

cujo ãdistúrbio é expressão de sua própria vida

Não obstante o pouco conhecimento biográfico que confessa ter do escritor russo, Freud relaciona o apogeu de suas crises com o assassinato de seu pai, quando completava dezoito anos de idade (daí o nome do artigo). Recorre a uma descrição conhecida de um fato da vida de Dostoiévski anterior ao acometimento das crises consideradas propriamente epilépticas: o medo da morte e os ataques de sonolência em que caía, e os interpreta respectivamente como temor e punição pelo desejo da morte de alguém, no caso, do pai odiado pelo menino Fiodor. O pai de Fiodor M. Dostoiévski fora assassinado quando o filho completava dezoito anos, numa situação relatada sempre superficialmente e cujos detalhes são pouco conhecidos. No mesmo ensaio, Freud cita o parricídio como õcausa primeira da humanidadeö, remetendo ao estudo empreendido em *Totem e tabu*, e explicita a ambivalência do desejo parricida:

O relacionamento de um menino com o pai é, como dizemos, ambivalente. Além do ódio que procura livrar-se do pai como rival, uma certa medida de ternura por ele também está habitualmente presente. As duas atitudes mentais se combinam para produzir a identificação com o pai; o menino deseja estar no lugar do pai porque o admira e quer ser como ele, e também por desejar colocá-lo fora do caminho¹⁵⁴.

Baseando-se na teoria da ambivalência na identificação com o pai e na sua ligação com o complexo de Édipo, Freud acusa em Dostoiévski uma ãdisposição bissexual inataö¹⁵⁵, normal em toda criança e que, segundo ele, no escritor russo õse mostra sob forma viável (como homossexualismo latente)ö¹⁵⁶. Pensa justificar sua afirmação lembrando õsuas atitudes estranhamente ternas para com rivais no amor e [...]

¹⁵³ Ibidem, p. 209.

¹⁵⁴ FREUD, 1976, p. 212. õDostoiévski e o parricídioö. v. XXI.

¹⁵⁵ Idem.

¹⁵⁶ Ibidem, p. 213.

ões que só são explicáveis pelo homossexualismo reprimido, como muitos exemplos extraídos de seus romances demonstram¹⁵⁷. Após algumas considerações sobre a idéia da ameaça iminente de castração, que resume pela afirmação: toda punição é, em última análise, uma castração¹⁵⁸, Freud arrisca uma fórmula para o autor de *Os Irmãos Karamázov*: Assim, a fórmula para Dostoiévski é a seguinte: uma pessoa com uma disposição bissexual inata especialmente intensa, que pode defender-se com intensidade especial contra a dependência de um pai especialmente severo¹⁵⁹.

As crises epiléticas seriam o sintoma punitivo de uma identificação com o pai: Uma coisa é digna de nota, observa Freud, a aura da crise epilética, um momento de felicidade suprema é experimentado¹⁶⁰ e pode representar o momento da recepção da notícia da morte, que é o triunfo sobre o pai, seguido, porém, de uma prostração ainda mais devastadora. Nas confissões do próprio Dostoiévski a um amigo, Freud encontra a confirmação de que, após as crises epiléticas, sentia-se um verdadeiro criminoso, um culpado. Para Freud esse é o sinal de que uma realidade psíquica é reconhecida e de que deve ser trazida à tona uma culpa desconhecida¹⁶¹.

Freud compara, ainda, *Os Irmãos Karamázov* a *Hamlet* e a *Édipo Rei*, pelo tema do assassinato do pai, alertando para a impossibilidade de haver aí, no fato de o assunto ter gerado três das obras-primas da literatura de todos os tempos¹⁶², uma gratuidade ou puro acaso, descartando uma análise que pretendesse ignorar a importância do parricídio para o ser humano, em especial para o do sexo masculino (palavras suas). Dostoiévski insufla com sua própria enfermidade - a suposta epilepsia - o personagem

¹⁵⁷ FREUD, 1976, p. 212. Dostoiévski e o parricídio. v. XXI.

¹⁵⁸ Ibidem, p. 213.

¹⁵⁹ Ibidem, p. 214.

¹⁶⁰ Ibidem, p. 215.

¹⁶¹ Ibidem, p. 216. (Nota de rodapé).

¹⁶² Ibidem, p. 217.

que indiretamente mata o pai, através de um irmão
posição. Para Freud é como se o escritor assumisse através do herói do romance o
próprio desejo parricida. Ainda Freud: «A simpatia de Dostoiévski pelo criminoso é, de
fato, ilimitada; vai muito além da piedade a que o infeliz tem direito e nos faz lembrar
do «temor sagrado» com que os epiléticos e os lunáticos eram encarados no
passado»¹⁶³. Diante da dificuldade de explicar coerentemente as atitudes de Dostoiévski
enquanto escritor, filho, bissexual ou epilético, a análise freudiana reabilita o
preconceito que reconhece ter sido comum no passado.

Com relação à ficção nassariana, é possível afirmar que o narrador epilético de
Um copo de cólera expressa textualmente seus problemas com a paternidade. Já na
descrição feita pelo personagem feminino - «só mesmo você consegue ser ao mesmo
tempo órfão e grisalho»¹⁶⁴ - transparece a ambivalência da sua condição. Um órfão é
aquele que traz marcada em si a ausência do pai. A própria designação que lhe é dada
expõe a sua dívida para com aquela presença-ausente. Uma presença que se reforça,
paradoxalmente, pela ausência, e uma ausência que só pode presentificar-se pela falta
marcada naquele outro. O órfão o é não por mérito próprio e sim pela ausência gritante
de um outro que, por sua vez, e apenas graças àquele, que carrega o estandarte da sua
lacuna, pode sobreviver. O branquear dos cabelos também põe o personagem em um
meio-caminho entre a ausência e a presença; afinal, o gradual branqueamento (órfão
grisalho: nem branco nem preto e a um tempo preto e branco) é a marca do avanço
etário e, conseqüentemente, a lembrança da inevitável aproximação do fim. Furtado da
presença paterna, o narrador traz já no corpo as marcas de sua própria ausência futura:

[...] «tinha treze anos quando perdi meu pai, em nenhum
momento me cobri de luto, nem mesmo então sofri qualquer
sentimento de desamparo, não estaria pois agora à procura de

¹⁶³ FREUD, 1976, p. 219. «Dostoiévski e o parricídio». v. XXI.

¹⁶⁴ NASSAR, 1997a, p. 53.

idade, seria preciso resgatar a minha história prœu
essa orfandadeø tenho de te cumprimentar pela
prezabçã disse ligeira -só mesmo você consegue ser ao mesmo
tempo órfão e grisalho... há-há-há...ø[...]¹⁶⁵.

O desabafo denominado por ele próprio uma ãmissa negraö tem tanto de recusa quanto de solicitação da figura paterna. Ao reconhecer na namorada a ameaça de autoridade ele não a rechaça simplesmente. Abre, antes, a possibilidade de substituição do pai, condicionada, entretanto, ao resgate de sua ãhistóriaö. Um ãresgateö autobiográfico corresponderia a uma possível ascensão ao lugar de paternidade. O personagem feminino assume esse lugar ambivalente ao assumir a narração, no último capítulo. Paternidade, autoridade e ãautoriaö mesclam-se assim. O narrador masculino ãpreparaö sua própria morte desde o início, encaminhando-se para a condição de mero personagem. Dando continuidade à reversão sexual iniciada com o *formigueiro* e o *arrombamento* da sebe, o personagem feminino assume o papel de narrador e, por extensão, de ãpaiö. Um ãpaiö todavia impuro, pois *contaminado* pelos signos da mãe: maternidade, escrita e morte. Desde o início da narrativa a problematização da idéia de paternidade se liga primordialmente à alternância presença/ausência e à *reversibilidade* fala/escrita. Em um paradoxo que é típico da relação entre esses últimos elementos, o narrador constrói todo seu discurso oral com o intuito de expor a prescindibilidade da fala, preterida muitas vezes em favor do gesto, do corpo: ã[...] não reconheço em ninguém - absolutamente em ninguém - qualidade moral pra medir meus atosøeu disse trocando de repente de retórica (tinha vibrado o diapasão e pinçado um tom suspeito, mas, como simples instrumentos - inclusive as inefáveis... - e já que tudo depende do contexto, que culpa tinham as palavras? existiam, isto sim, eram soluções imprestáveis)ö¹⁶⁶. A palavra - falada ou escrita - é exposta na sua impossibilidade de

¹⁶⁵ NASSAR, 1997a, p. 53.

¹⁶⁶ NASSAR, 1997a, p. 52.

é impossível não utilizá-la. Adiante a carência de uma expressão autêntica, própria e significativa é que é apontada como algo negativo, ficando claro que o problema é não mais uma questão de modo de expressão, mas sim de expressão e de pensamento:

o povo nunca chegará ao poder! não seria pois com ele que teria um dia de me haver; ofendido e humilhado, povo é só, e será sempre, a massa dos governados; diz inclusive tolices, que você enaltece, sem se dar conta de que o povo fala e pensa, em geral, segundo a anuência de quem o domina; fala sim, por ele mesmo, quando fala (como falo) com o corpo, o que pouco adianta, já que sua identidade jamais se confunde com a identidade de supostos representantes [...]¹⁶⁷.

Se a *fala* não resolve, fica claro, pelo desenrolar dos acontecimentos, que o *falo* também não. A resolução para a problemática de poder que se delineia nessa parte do diálogo entre os personagens independe da forma de expressão que utilizem: após terem superutilizado os recursos da oralidade - especialmente não esporo -, os protagonistas passam a um embate físico sensual e violento, uma versão exuberante da cena da cama narrada num dos primeiros capítulos. Finalmente, após ter-se ausentado (fisicamente) o personagem feminino e depois da queda (literal) do personagem masculino, mudo e paralisado, ou seja, após a completa estertoração de mais esse meio expressivo - o corporal -, acentua seu lugar nessa série de alternâncias de meios expressivos a *escrita*, na realidade já marcada desde o início na fala dos personagens pelo espaçamento, pela artificialidade e pela relativa sofisticação vocabular.

o nunca te passou pela cabeça, hem intelecta de merda? nunca te passou pela cabeça que tudo que você diz, e tudo que você vomita, é tudo coisa que você ouviu de orelhada [...] vá pôr a boca lá na tua imprensa, vá lá pregar tuas lições, denunciar a repressão, ensinar o que é justo e o que é injusto, vá lá derramar

¹⁶⁷ Ibidem, p. 60-61.

enxurrada de palavras; desperdice o papel do teu
não meta a fuça nas folhas do meu ligustro¹⁶⁸.

Ao final, com o bilhete, a escrita, anteriormente considerada secundária, mostra-se imprescindível quando o corpo se encontra paralisado ou ausente e necessitando representar-se. Assim como o *phármakon*, ela é aquilo que se acrescenta de fora ao corpo que já não pode seguir por si só. Derrida, ao comentar a cena da oferenda da escrita ao rei Thamous, diz que, ao depreciar o presente expondo a sua inutilidade, o rei age como um pai. O pai suspeita e vigia sempre a escritura¹⁶⁹. É explicitada então pelo pensador argelino a ligação sutil da paternidade com o *lógos* no discurso platônico: Não que o *lógos* seja o pai. Mas a origem do *lógos* é seu pai. Dir-se-ia, por anacronia, que o sujeito falante é o pai de sua fala¹⁷⁰. O *lógos* seria o filho, destituído da presença paterna e apresentando-se, a partir de então, como a escritura órfã.

Da mesma forma, o *órfão grisalho* de *Um copo de cólera*, tendo simultaneamente *reclamado* e *dispensado* um pai, sucumbe, após uma longa recorrência ao *lógos*. Essa exaustão do discurso vivo aciona *incontinenti* a *necessária* escritura. Não tendo mais o domínio da fala, ele perde a condição de pai (do *lógos*) que vinha sustentando. A escritura solicitada o substitui, consumando a sua dispensa e mesmo tramando contra ele na sua ausência, como veremos adiante. Ele é agora carente e ausente; enquanto dorme ou finge dormir, o bilhete deixado sobre a mesa fala por ele. Ou seja, algo da fala - e do falo - subsiste. O caráter artificial da escrita é visto então pejorativamente pelo personagem feminino, que trata com reservas o papel deixado com o recado:

[...] já tinha dado conta da folha ali na mesa, onde pude ler, ao me aproximar, mas sem pegar o bilhete, sequer sem me curvar,

¹⁶⁸ NASSAR, 1997a, p. 48-49.

¹⁶⁹ DERRIDA, 1991, p. 22.

¹⁷⁰ Idem.

parto uma mensagem bem no estilo dele - breve, pelo cálculo, escrita ainda, com intenção, num torjado garracho de escolar - mas logo esqueci a gratuidade simulada do recado e entrei na sala [...] ¹⁷¹.

Já então é a mulher quem narra. Iniciando o último capítulo, o narrador feminino o vincula ao primeiro, reiniciando a narrativa e dando continuidade à série de reversões entre escrita e fala, feminino e masculino. Não é insignificante o fato de não haver marcas no seu discurso que o singularizem ou diferenciem daquele inicial, do narrador masculino. As mesmas palavras que abrem o livro pela voz dele também iniciam o último capítulo, reinaugurando, assim, a obra... ÕE quando cheguei na casa dele lá no 27, estranhei que o portão estivesse ainda abertoõ ¹⁷². A escritura parricida, inconstante e infiel aceita essa nova e temporária õmaterno-paternidadeõ. A troca de vozes narrativas permite pensar cada um dos õpersonagensõ como um õmanipuladorõ de máscaras que se *intertrocam* ¹⁷³ ao longo do texto. Ora o masculino é o feminino, ora o *lógos* é a escritura. A literatura nassariana brinca assim de formar, deformar e novamente conformar as ilusórias *personas*; eis como o traço parricida se liga à escritura em *Um copo de cólera*.

Ainda um outro traço característico do personagem nassariano permite aliar a sua *epilepsia discursiva* ao modo como a doença é descrita no discurso médico, especialmente na análise freudiana: o narrador explicita a relação de sua crise colérica com a culpa:

[...] estava era às voltas cõ imbróglio, cõas cólicas, cõas contorções terríveis duma virulenta congestão, cõas coisas fermentadas na panela do meu estômago [...] e alguém tinha de

¹⁷¹ NASSAR, 1997a, p. 84.

¹⁷² Ibidem, p. 83.

¹⁷³ O termo *intertroca* é resgatado por Nascimento diretamente da obra clariceana e utilizado no seu estudo õAs máscaras na ficção de *A hora da estrela*õ para apontar o infinito õremake-upõ das figuras ficcionais de autor, narrador, personagens e leitor desenvolvido naquela ficção. Cf. NASCIMENTO, E. As máscaras na ficção de *A hora da estrela*. In: *Estudos lingüísticos e literários*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, n.10. dez. 1990. p. 27-43.

n sempre tem de pagar queira ou não, era esse um da vida, era esse o suporte espontâneo da cólera (quando não fosse o melhor alívio da culpa) [...] ¹⁷⁴.

A crise é relacionada à enfermidade e a enfermidade é um õmalö com toda sua potência desestabilizadora da ordem. A ordem alinha-se à saúde (a saúde da família, renegada pelo lavrador epiléptico, em *Lavoura arcaica*, e a saúde da companheira jornalista, rechaçada pelo chacareiro de *Um copo de cólera*). O narrador se põe do lado da imprecisão, erguida contra um certo õcírculo de luzö, imagem de que se vale mais de uma vez, e identifica a ambivalência da sua situação de õenfermoö com a tentativa de rompimento da ordenação clara das coisas:

[...] dispenso a exortação, fique aí, no círculo da tua luz, e me deixe aqui, na minha intensa escuridão, não é de hoje que chafurdo nas trevas [...] afinal, alguém precisa [...] -assumirø o vilão tenebroso da história, alguém precisa assumi-lo pelo menos pra manter a aura lúcida levitada sobre tua nuca; assumo pois o mal inteiro, já que há tanto de divino na maldade, quanto de divino na santidade [...] ¹⁷⁵.

Assumir o mal é sofrer profundamente o estigma da fuga à ordem, representada então pela saúde, mas também significa poder vislumbrar de um lugar diferente, de forma *excêntrica*, o arranjo costumeiro dos valores. O discurso médico traz relatos de pródromos epilépticos constituídos dessa excentricidade e de um comportamento muitas vezes tirânico ou majestático ¹⁷⁶. Em *Um copo de cólera* o narrador experimenta - e relata - a sensação dessa superioridade, vivida, contudo, sempre de maneira contraditória:

[...] o fato é que eu, mesmo sentindo os olhares por perto [...] mesmo assim estufei um pouco o peito e dei dois passos na direção dela, e ela deve ter notado alguma solenidade nesse meu

¹⁷⁴ NASSAR, 1997a, p. 43-44.

¹⁷⁵ Ibidem, p. 62-63.

¹⁷⁶ MELO, 1979, p. 193. v. II.

que tanto você insiste em me ensinar, hem de merda, que tanto você insiste em me ensinar se o pouco que você aprendeu da vida foi comigo, comigo e eu batia no peito e já subia no grito, mas um ó! honorável mestre!... ela disse e foi um zás-trás sua língua peçonhenta saindo e se recolhendo [...] me barrando como sempre, por falta de títulos, qualquer acesso ao entendimento, a mim, um -biscateiro graduado [...] se bem que eu não estivesse mais aí, quero dizer, já não me interessava ser acatado no pasto das idéias, tantas vezes aliás já tinha dito a ela que não era pela profissão [...] vindo pois da enfermidade - e só daí - a força amarga do pensamento independente, claro que os profetas não podiam responder pela volúpia dos seguidores [...]¹⁷⁷.

Finalmente, percebe-se a impossibilidade de separar o ataque que chamamos *epilético-discursivo* de todo um percurso rememorativo de caráter afetivo. Um percurso que não é claro e ordenado, confundindo, ao contrário, consciência e inconsciência, presente e passado, consolo e culpa, bem e mal, remédio e doença. Terminada a crise no sentido estrito, o personagem penetra fundo na memória:

[...] e daí passei direto pra fotografia antiga, o pai e a mãe sentados [...] e aí me detive nos fundamentos e nas colunas e nas vigas inabaláveis daquela estufa [...] a mesa austera, a roupa asseada, a palavra medida, as unhas aparadas, tudo tão delimitado, tudo acontecendo num círculo de luz, contraposto com rigor - sem áreas de penumbra - à zona escura dos pecados, sim-sim, não-não, vindo da parte do demônio toda mancha de imprecisão, era pois na infância (na minha) eu não tinha dúvida, que se localizava o mundo das idéias, acabadas, perfeitas, incontestáveis, e que eu agora - na minha confusão - mal vislumbrava através da lembrança (ainda que viesse inscrito no *reverso* de todas elas que a culpa melhora o homem, a culpa é um dos motores do mundo) [...]¹⁷⁸.

Essa passagem permite retomar o pensamento freudiano a respeito de uma culpa que jaz, na epilepsia, geralmente inconsciente, sob a intuição de uma dada realidade psíquica. Em *Um copo de cólera* essas instâncias têm interrogada sua suposta delimitação. Relatando a própria crise colérica, o narrador declara que eu estava dentro de

¹⁷⁷ NASSAR, 1997a, pp. 44 a 46.

¹⁷⁸ NASSAR, 1997a, p. 80-81. (Grifo meu).

mais comumente se alegaria estar fora de si. Questionando a oposição tradicional entre consciente e inconsciente, a epilepsia interroga também o conceito de sujeito uno e indivisível. A expressão fora de si, normalmente articulada pelo senso comum, denota a adesão à ideia clássica de sujeito, como sendo aquela instância dotada de total capacidade de autocontrole e completamente imputável, aquele ser para cujas ações ininteligíveis ou inexplicáveis fosse necessário instituir lapsos de consciência. Em outras palavras, só fica fora de si quem normalmente está em si mesmo, em seu próprio eixo. Essa noção de sujeito uno, aut centrado e consciente, é retomada em *Um copo de cólera* para ser desmontada junto com o valor de centro. O próprio narrador não se ilude com relação a haver em si qualquer pureza de intenções: (eu não era um bloco monolítico, como ninguém de resto, sem esquecer que certos traços que ela pudesse me atribuir à personalidade seriam antes características da situação)¹⁸⁰.

Diferente do bloco monolítico imaginado por parte da história da filosofia, o sujeito que surge aí reconhece a sua elaboração a partir dos fragmentos de realidade, da situação em que se encontra, numa percepção da instância dita sujeito diferente da tradicional, e cuja origem na história do pensamento é impossível demarcar de maneira absoluta, mas que passa pelas distinções feitas pelo próprio Freud entre consciente e inconsciente e pelos estudos mais ou menos recentes sobre sujeito e autor como instâncias do discurso. Seria oportuno lembrar assim as pesquisas desenvolvidas por alguns pensadores acerca da questão sujeito/autor, pela contribuição que podem trazer à tentativa de entendimento de como funcionam essas figuras discursivas em *Um copo de cólera*.

¹⁷⁹ Ibidem, p. 43.

¹⁸⁰ NASSAR, 1997a, p. 39.

s de adoecer, no ensaio intitulado "O exterior", Roberto Corrêa dos Santos comenta a larga utilização dos valores de identidade e interioridade pelo que chama *cultura média*. Segundo ele, as culturas desenvolvidas sob o signo da profundidade sujeitam-se à criação de estereótipos facilmente reconhecíveis, muitas vezes geradores de essencialismos e escravizações. As obras produzidas por esse pensamento difundem a idéia da vida interior como valor primordial. Há obras que se afogam no dentro, afirma. Referindo-se a alguns autores que desmitificam em suas obras essa falsa profundidade e caminhando para a idéia de que identidade é, antes de tudo, manifestação, Santos analisa o exterior como categoria estética, portanto também conceitual; como valor antipsicológico, anticausal e anti-humanista. No campo ficcional - até onde ainda é possível manter a separação entre ficcional e teórico -, Santos cita autores como Kafka, Beckett e Nelson Rodrigues pelo trabalho que, cada um a seu modo, teriam realizado com a (ou melhor, *na*) exterioridade. Seriam esses artistas criadores de *obras fortes* (livres daquelas figuras tidas como exclusivamente nacionais e, portanto, fixas, pequenas, e pobres [...]), manipuladores nada inocentes daquilo que - interno, pessoal, íntimo - nos faz ainda informes, obscuros, hesitantes, comandados¹⁸¹.

Regine Robin, na introdução ao seu trabalho *Le Golem de L'écriture* (de autoficção au cybersoi), cita o poeta Fernando Pessoa como "la figure emblématique de uma nova dimensão do que sejam o sujeito, o autor e, por extensão, o narrador:

Si, comme le dit Octavio Paz il invente les biographies pour les oeuvres et non pas les oeuvres pour les biographies, entre le texte et la vie, un tissage subtil et infernal, il est d'abord celui qui, par l'intermédiaire d'un de ses hétéronymes (Alvaro de Campos), travaille son nom propre: personne¹⁸².

¹⁸¹ SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Modos de saber, modos de adoecer*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. p. 51 et seq.

¹⁸² ROBIN, Regine. *Le Golem de L'écriture*. Montréal: XYZ, 1997. p. 18-19. A palavra francesa "personne" pode significar, a depender do contexto, "pessoa" ou "ninguém": 1. "personne" [...] n. f.

A autora se refere ao poema *Tabacaria*, de 1928, e cita-lhe a parte inicial:
“Não sou nada. / Nunca serei nada. / Não posso querer ser nada. / À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.”¹⁸³.

Com a criação de heterônimos, Pessoa representaria, na poesia universal, mais que um autor capaz de fazer sua obra desdobrar-se em diferentes gêneros e estilos. Um heterônimo seria então, segundo Robin, um outro, um duplo, um alter ego, um qualquer-outro que não o autor que o criou. Seria um *“auteur hors de soi”*¹⁸⁴ (fora de si), expressão utilizada para evitar a confusão que costuma culminar na indiferenciação total entre aquelas instâncias discursivas e a pessoa do autor.

O narrador de *Um copo de cólera* se permite entrar *“dentro de si”* para estar *“fora de si”*, reunindo vísceras e derme; assume, enquanto figura ficcional, esse intercâmbio entre o que seriam traços internos e o que viria do contexto para caracterizá-lo. Uma alteridade que se espraia: a) pela contínua alternância ou mesmo simultaneidade de estados de lucidez e delírio, e de um pensamento da ambigüidade demonstrado nas expressões paradoxais e oximóricas que permeiam o texto, como *“álgebra [...] ardente”*¹⁸⁵, *“geometria passional”*¹⁸⁶, *“composta displicência”*¹⁸⁷, *“biscateiro graduado”*¹⁸⁸; b) pelo questionamento acerca da existência e da importância da vontade consciente, possibilitado pela crise *“epilético-discursiva”*; c) na referência intertextual ao supracitado Fernando Pessoa: *“ou então, ator, eu só fingia, a exemplo, a*

Individu de l'espèce humaine (lorsqu'on ne peut ou ne veut préciser ni l'apparence, ni l'âge, ni le sexe).[...] Individu qui a une conscience claire de lui-même et qui agit en conséquence. 2. **personne** pronom indéf. [...] Quelqu'un (dans une subordonnée dépendant d'une principale négative). ROBERT, Paul. *Le Robert Dictionnaire d'aujourd'hui*. Paris: Le Robert, 1991. p. 746. A autora joga com essa ambigüidade do termo.

¹⁸³ PESSOA, F. *O Eu profundo e os outros Eus*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p. 256.

¹⁸⁴ ROBIN, 1997, p. 19.

¹⁸⁵ NASSAR, 1997a, p. 59.

¹⁸⁶ Ibidem, p. 16.

¹⁸⁷ Ibidem, p. 34.

¹⁸⁸ Ibidem, p. 45.

e dessa vez tinha entrado francamente em mim, sabendo, no calor aqui dentro, de que transformações era capaz¹⁸⁹.

A intertextualidade entre o trecho destacado acima e os versos do poeta português no poema *Autopsicografia* é bastante explícita: *“O poeta é um fingidor./ Finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente.”*

Se interior e exterior - eu e não-eu - não mais se separam com facilidade, é num *bruxuleio da consciência* que é possível reconhecer-se - e em seguida não se reconhecer mais - na escrita produzida, passando a *própria* escritura a poder ser vista como uma *psicografia* (ato de escrever tomado por um espírito) ditada por este *outro* que é *eu*; nesse caso, uma *autopsicografia*, que, ao invés de encerrar-se em si mesma, abre para o espaço da alteridade radical.

O metapoema de Pessoa conclui pela mesma fusão entre razão e paixão que guia as reflexões do personagem narrador em *Um copo de cólera*: *“E assim nas calhas de roda/ Gira, a entreter a razão./ Esse comboio de corda/ Que se chama o coração.”*¹⁹⁰. Em Nassar: *“sem suspeitar que minha razão naquele momento trabalhava a todo vapor, suspeitando menos ainda que a razão jamais é fria e sem paixão, só pensando o contrário quem não alcança na reflexão o miolo propulsor”*¹⁹¹.

Retomando a observação de Robin sobre as possibilidades de *duplicação do eu*, vale notar que o chamado *fenômeno do duplo* é apontado por alguns especialistas como sintoma da epilepsia. Augusto L. N. de Melo, que, assim como Freud, também busca no universo literário, dentro e fora dos textos, representações dos distúrbios psiquiátricos que estuda, cita o caso Karamázov para afirmar a experiência *dostoievskiana do duplo* como resultado de *alucinação epiléptica*¹⁹². Segundo Melo, é

¹⁸⁹ Ibidem, p. 39. (Grifo meu).

¹⁹⁰ PESSOA, 1980, p. 104.

¹⁹¹ NASSAR, 1997a, p. 35.

¹⁹² MELO, 1979, p. 398. v. I.

como em obras como *O sócia* e *Os demônios*¹⁹³, em que a presença objetiva de um *eu fora do eu* pode ser o resultado ficcional de experiências do duplo vividas por Dostoiévski.

Faz-se necessário retornar aqui à questão da função autoral, especialmente no ponto em que o pensamento de Robin converge com o de um outro estudioso dessa instância discursiva. Na comunicação intitulada *“O que é um autor?”*, apresentada à Société Française de Philosophie pelo pensador francês Michel Foucault em fevereiro de 1969, a noção de autoria é indicada como o momento forte da individuação na história do conhecimento. Segundo Foucault, autor e obra seriam instâncias que se sobreporiam ainda atualmente a unidades como as de gênero (literário) ou tipo (filosófico). Na sua comunicação, Foucault opta por não enveredar pela análise das origens histórico-sociais do personagem *“autor”*, e sim pelo estudo da relação entre texto e autor. Observa então como o texto aponta para essa figura que lhe parece anterior e exterior na própria noção de obra. A exemplo, questiona se não será uma *obra* aquilo que escreveu aquele que se designa por *autor*, acrescentando um problema ao mesmo tempo técnico e teórico: como definir uma obra entre os milhões de vestígios deixados por alguém depois da morte?

Sua posição converge, nesse ponto, com a de Robin. Com o tempo, teria sido instalada pelas novas formas de relação entre autor e obra uma deriva, uma abertura para a área onde o sujeito da escrita está sempre desaparecendo, a fenda pela qual ele escapa quando se pretende agarrá-lo. Antes que se preocupar em compartimentar cada um dos prováveis *“fragmentos de obra”* ou de definir até onde se estende a *obra* de um *autor*, seria necessário localizar essa lacuna deixada pelo desaparecimento do autor: que aberturas ele deixa a descoberto, o que é um nome de autor, como funciona. Foucault considera, a princípio, que há, no nome de autor, uma *“singularidade paradoxal”* que

¹⁹³ Idem.

a mesma alteridade radical de que falamos anteriormente. Paradoxal porque não tem, necessariamente, que remeter a uma existência una, podendo agrupar sob si textos entre os quais se estabelece uma relação - de homogeneidade, por exemplo -, o nome de autor servindo para caracterizar um certo modo de ser do discurso.

Foucault aponta então quatro características de um discurso portador da função autor: a) a função jurídica: o surgimento do autor está condicionado à sua possibilidade de ser penalizado; b) não há universalidade e constância na função autor, tendo havido épocas em que o anonimato não era uma questão a ser desvendada. Hoje, o nome de autor tem um papel preponderante para efeito de valoração das obras literárias; c) a função autoral não se forma simplesmente imputando um discurso a um indivíduo. É necessária uma operação complexa para construir um autor: o que se designa no indivíduo como sendo o autor é a projeção do tratamento que damos ao texto; d) há signos que reenviam para o autor, e que atuam diferentemente nos discursos providos da função autor de como atuam naqueles dela desprovidos, a função autor se dando na distância e na cisão.

De acordo com Foucault há, nos discursos providos da função, uma pluralidade de eus. A crítica literária teria autenticado seus *autores* com o mesmo objetivo que a tradição cristã autenticou seus textos: para encontrar o *autor* na *obra*. Assim como a Igreja provava o valor de um texto através da santidade do autor, a crítica literária moderna explica a obra através do autor, na confirmação da necessidade de encontrar um eixo central - ainda que no próprio inconsciente - em torno do qual se possa pensar o autor. É o que se dá com o trabalho de Freud sobre Dostoiévski que referimos anteriormente, embora o estudo não tenha sido qualificado propriamente como crítica literária.

autor com relação a uma obra, tanto mais o será com relação a um conjunto de obras ou a disciplinas inteiras. Todos esses pontos são considerados na elaboração da proposta foucaultiana para que a relação e a forma de relação entre obra e autor sejam pensadas apenas como algumas das propriedades discursivas de que se pode partir para o estudo das grandes categorias do discurso, na análise da sua relação histórica com a função autor. Recoloca-se, assim, a questão do sujeito:

[...] como, segundo que condições e sob que formas, algo como um sujeito pode aparecer na ordem dos discursos? Que lugar pode o sujeito ocupar em cada tipo de discurso, que funções pode exercer e obedecendo a que regras? Em suma, trata-se de retirar ao sujeito (ou ao seu substituto) o papel de fundamento originário e de o analisar como uma função variável e complexa do discurso [...]¹⁹⁴.

Assim, a função ãautorö poderia vir a ser considerada uma das especificações possíveis da função ãsujeitoö, numa sociedade em que os discursos circulassem sem que precisassem estar ligados a uma figura autoral. Mais que a questão autoral, o texto de Nassar põe em causa também a univocidade e a constância do *narrador* clássico. Em *Um copo de cólera* o sujeito experimenta a própria transformação até não mais poder manter-se no governo da narrativa e de si, como narrador e ãepilépticoö. Passa da onisciência à atuação enquanto personagem entre outros ou, como ele mesmo declara, *ator*, incitando à formulação da questão ão que é um narrador?ö. Pela substituição de vozes narrativas, a escritura nassariana interroga: será o ãdonoö da voz aquele que ãchega primeiroö ou que por mais tempo conduz o fio do discurso, no caso, o personagem masculino? Ou será aquele que tem o ãprivilégioö de ãencerrarö a narrativa, pondo-lhe, supostamente, um ponto final, portanto o personagem feminino? E mais: continuarão sendo a extensão e a ubiqüidade os critérios de classificação, tanto na

quanto na identificação dos gêneros? Até que ponto e a que níveis interessam essas categorizações?

O texto de Nassar se encerra com o personagem masculino - o primeiro narrador na ordem do discurso - encolhido em posição fetal. Dali é recolhido como simples personagem, capturado para a escritura que agora se constrói pelo discurso do outro, que, no entanto, em nada diverge da sua própria fala. O pseudo-gerador inicial do discurso observa, primeiro, seu gradual enredamento nele, estando simultaneamente no palco e na platéia (como o epiléptico que assiste à própria crise). Surgida a necessidade de um interlocutor, inventa na figura da companheira a voz que lhe fará o necessário contraponto. Posteriormente, perde o privilégio do ponto de vista, entregando as rédeas da narração e experimentando assim as diversas maneiras de estar no texto. Antes, todavia, de as experimentar, as formas do discurso é que se experimentam nele de maneira abismal, como acontece na *vertigem epiléptica*. A categoria *narrador* desliga-se da idéia de unidade e de subjetividade individualizada, virando uma *dobra*. Convergente com o desejo de introjeção do parceiro embrionário - o qual continha o ímpeto de me abrir inteira e prematura pra receber de volta aquele enorme feto¹⁹⁵-, desenvolve-se a interiorização do antigo narrador, como personagem, e do seu discurso, reduzido nesse ponto ao bilhete, indicado pelo discurso do novo narrador, o feminino, e igualmente abarcado pela indiferenciação com a palavra do outro. Esse movimento de interiorização, pela própria repetição de suas realizações, expõe, cada vez mais, o redobramento do simulacro ficcional, nas dobras que se voltam para o dentro e que constroem, de forma paradoxal, a sua pura exterioridade. Enquanto o discurso escrito do narrador demitido se dá a ler pelo narrador estreante em forma de

¹⁹⁴ FOUCAULT. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 1992. p. 69-70.

¹⁹⁵ NASSAR, 1997a, p. 85.

des) *dobrável* por novas leituras. Tal como propôs

Barthes, a morte do autor e o nascimento do leitor¹⁹⁶.

O último capítulo, aquele em que o narrador é feminino, sintomaticamente traz como única marca capaz de individualizar o discurso a visão que aponta do seu ângulo para a figura masculina. Traços de estilo não vêm singularizar sua fala, dando mostras de que o que prossegue, para além do embate entre aquelas duas figuras caracterizadas, grosso modo, como mulher jovem e homem grisalho, jornalista e semi-recluso, é a rede discursiva - e por extensão de poder - que os amarra e conduz. Não importa quem fala, importa que a escritura fale.

¹⁹⁶ BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 65 et seq.

[...] só os tolos, entre os que foram atirados com displicência ao fundo, tomam de empréstimo aos que estão por cima a régua que estes usam pra medir o mundo; como vítimas da ordem, insisto em que não temos outra escolha, se quisermos escapar ao fogo desse conflito: forjarmos tranqüilamente nossas máscaras, desenhando uma ponta de escárnio na borra rubra que faz a boca; e, como resposta à divisão em anverso e reverso, apelemos inclusive para o deboche, passando o dedo untado na brecha do universo [...]

Raduan Nassar. *Lavoura arcaica*.

No capítulo de abertura de *Um copo de cólera*, uma cena funciona como pródromo sintomático do desfecho, constituído de um discurso que se perfaz entre o poder e a sexualidade. Na cena final se expõe mais efetivamente a urdidura desses dois elementos unidos desde o início e que apenas por força de abstração podem ser separados na busca de um maior entendimento dos mecanismos ou estratégias de poder que perpassam o discurso dos personagens. A cena de que falamos faz parte do capítulo denominado ão esporroö - estudado sobretudo no capítulo anterior - e repete, de alguma forma, a primeira cena erótica do texto, intitulada ãna camaö. Queremos destacar, desde já, que na cama e fora dela se realiza o que poderíamos chamar uma *experiência de ejeção*, numa reverberação, pelo texto, de elementos que, suplantados anteriormente, retornam na diferença ao longo da narrativa.

Neste ponto será o caso de se perguntar como é possível falar de diferentes estratégias de força partindo de uma imagem como a da *ejeção*, que a princípio seria o resultado de uma força que se direciona inequivocamente de dentro para fora. Uma imagem que por si só não pode representar a idéia de poder como se entende já há algum tempo, especialmente a partir dos estudos do pensador francês Michel Foucault.

arquização ou uma completa ordenação *centro-*
periféria jamais existiu. Então - acrescentar-se-ia -, como comparecem na ficção
nassariana as representações de poder? E de que formas se dá o embate de forças nas
falas e nos atos dos personagens? A leitura de uma *microfísica do poder* na narrativa
auxiliará na tentativa de conhecer essas estratégias e representações. Para tanto,
recorremos justamente às combinações entre poder e sexo apontadas por Foucault e
ligamo-las sempre a aspectos da ficção nassariana que explicitem essas relações. O
paradigma da *ejeção* ressalta então por acarretar a idéia de força não totalmente
controlável por um sujeito, contudo passível de ser observada a partir de um
determinado ponto de vista, que pode ser o do próprio sujeito que ãejetaõ, como
acontece em *Um copo de cólera*.

Porém, o conceito a que recorremos, nesse caso, não deve ser encarado somente
do âmbito da impressão física. Nesta leitura do texto de Nassar, o termo *ejeção* é
priorizado por perfazer no mínimo uma ambigüidade que o deixa a meio caminho entre
o sexo e outro tipo de força (ou poder). Se a princípio a força capaz de gerar uma *ejeção*
(*ejaculação, esporro*) parece fechar um ciclo sensível e perceptível ao fim de um
movimento e com uma exteriorização (de sêmen, de um grito, de um projétil, de um
piloto), a circulação dessa mesma força que aí se inicia não finda simplesmente com o
término visível ou audível do movimento de exteriorização. Um prosseguimento ou
retorno mais, ou menos controlável, de forças - portanto de poder - devem ser
esperados. E é por se realizarem, no texto, várias ãejeçõesõ, sendo que nenhuma delas
encerra o risco da *concepção*, que nos servimos aqui da interseção de idéias que o termo
instaura: a primeira experiência de *ejeção* é narrada no capítulo denominado ãna camaõ
e descrita em parte como prática onanista. Uma segunda é a *ejeção* verbal que domina o
capítulo intitulado ãõ esporroõ. Uma terceira é apenas imaginada pelo personagem

estida marcial. Adiante voltaremos a nos referir a

Após a primeira cena erótica - a cena de sexo propriamente dita, realizada na cama e logo no início do texto -, inicia-se o esporro, essa longa ejeção verbal que se encerra com a terceira ejeção, virtual e bélica. É como se cada um desses orgasmos, reais ou imaginários, viesse suplementar um orgasmo anterior, na linha de um desejo sempre insatisfeito. A intensidade que o diálogo entre os personagens aos poucos vai tomando na cena do esporro verbal desemboca ciclicamente em outra cena que, nos domínios do texto, repete aquela narrada no início. Desse modo a sexualidade corta transversalmente a narrativa, a idéia do corte esclarecendo a recorrência constante do narrador ao paradigma da *representação*, com tudo o que ele encerra de artificialidade e de cálculo. Nesse sentido é importante notar que, atuando sexualmente junto à parceira, o personagem masculino centra a narração na observação do próprio corpo, realizando assim uma forma de *auto-erotismo*, ampliando o prazer pelo toque e pelo olhar do outro. A parceira funciona como instrumento duplicador das sensações que encerra o contato do personagem masculino com o próprio corpo, apresentando-se assim como meio para o alcance do gozo: «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»¹⁹⁷.

¹⁹⁷ NASSAR, 1997a, p. 12.

O personagem que conduz a narrativa e que pensa vir guiando a relação sexual aparenta ter o domínio da situação do enunciado, tanto quanto da enunciação. Contudo, para entender dessa forma os acontecimentos que se dão em *Um copo de cólera*, seria preciso ignorar aspectos importantes do embate físico e verbal entre os dois protagonistas. A escolha da expressão ão esporroö para intitular um capítulo importantíssimo da narrativa já sinaliza para as duas categorias: a discursiva e a sexual. Que a questão do poder é relevante em *Um copo de cólera*, portanto, não se pode negar. Mas uma leitura do poder como força linear, fechada em negações, interdições e hierarquizações, não poderia acompanhar o movimento dos personagens nassarianos. O embate de forças em que se encontram é algo que deve gerar muito mais que um vencedor e um vencido. Embora a fala de cada um pareça ser guiada por um desejo de lançar a última palavra, nota-se logo a falsidade dessa impressão, já que cada assertiva, por mais contundente que possa parecer, solicita sempre uma outra de força igual ou superior, que valorize suficientemente o investimento provocador:

[...] 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 idéias [...]¹⁹⁸.

Em *Um copo de cólera*, os personagens se mantêm enquanto tem prosseguimento o diálogo entre eles, como estranhas marionetes sustentadas por fios de

a suscite uma réplica do interlocutor, uma resposta germinada sempre da assertiva anterior. O próprio narrador o percebe e declara-o. Quando parece ter conseguido, finalmente, òvencerö o personagem feminino com palavras e atos - entre eles a ameaça de realização sexual, bruscamente interrompida, para a decepção da parceira -, é ele então quem cai, literalmente, inerte e mudo, enquanto ela aciona a máquina automotiva, ausentando-se do local da crise e, temporariamente, da narrativa, à qual retornará depois, revigorada nas forças e já elevada - no silêncio e na ausência do outro - à condição de narradora.

É por considerar no trajeto dos personagens essas oscilações entre diferentes intensidades de forças que buscamos pensá-lo como uma série de situações em que o poder não se coagula num centro emanador, nem distribui em faixas hierárquicas os òpoderososö e os òsem-poderö. O poder como se pretende estudar aqui passa por injunções que percorrem todos os tipos de relação, estabelecendo, assim, *jogos* de poder e não *lugares* de poder. No pensamento foucaultiano, essa forma de entender o poder segue ao lado de uma visão crítica sobre o discurso da sexualidade na sociedade moderna, desenvolvida em várias obras.

No primeiro volume da *História da sexualidade*, intitulado *A Vontade de saber*, Foucault aponta a ilusão da delimitação entre uma òépoca repressivaö surgida juntamente com a burguesia - o que costumamos chamar de moral vitoriana - e um tempo anterior onde teriam vigorado a livre expressão e um grande arejamento dos usos e dos costumes ligados aos prazeres sexuais. A falsidade dessa delimitação temporal acompanha a pseudo-demarkação de limites entre lugares de poder e lugares supostamente isentos dele.

Segundo Foucault, essas oposições hipotéticas didatizariam facilmente o que não pode ser assim simplificado. Ele questiona o uso abusivo da *hipótese repressiva*, aquela

¹⁹⁸ NASSAR, 1997a, p. 41-42. (Grifo meu).

na idéia da repressão, da proibição e da negação supostamente surgidas na era vitoriana. Abre-se espaço, portanto, para interrogar também a imaginária liberdade anterior àquela época e alerta-se para o fato de que não basta afirmar, numa rápida leitura de determinados tempo e sociedade, o contrário do que vinha sendo dito antes para se ter chegado à verdade sobre o sexo. Suas propostas caminham no sentido de aprofundar - se se quer estudar a história da sexualidade - uma história dos discursos. Na análise foucaultiana, a formulação que sintetizamos no parágrafo seguinte adquire um tom de fábula.

A repressão foi, desde a época clássica, o modo fundamental de ligação entre poder, saber e sexualidade, fazendo parte constitutiva da ordem burguesa, emergindo com o capitalismo, no século XVII, após centenas de anos de arejamento e expressão livre: o uso da força de trabalho - e a necessidade de reprodução dessa mesma força - comparece como objetivo da relação sexual. O que quer que seja estéril, se tenta mostrar-se, é taxado de anormal e paga por isso um alto preço. A sexualidade ilegítima, se não pode ser utilizada na reprodução, nem na produção, que seja usada então para dar lucro, dita a nova economia moral.

Na seqüência, todo o texto questiona a validade do princípio de repressão a que se recorre há tanto tempo, toda vez que se pretende falar sobre a presença do sexo nos discursos. Foucault expõe a falsidade da idéia que defende que a repressão é sempre e exatamente aquilo que faz calar, esconder, desaparecer. Diz o pensador que alocando-se, como se fez, a censura da livre expressão sexual à burguesia, fazendo-se coincidir sua história com a do capitalismo, permitiu-se que proliferasse facilmente o discurso simplório que simula uma explicação para a idéia de asexualidade, ignorando inclusive a história do próprio termo e a sua adesão não só ao discurso capitalista e burguês como também aos outros discursos que então surgiam, especialmente o científico - médico,

ção que findaria muito facilmente com a seguinte assertiva: a repressão às sexualidades estéreis se dá pela sua incompatibilidade com as exigências do trabalho: elas não podem produzir operários. Essa formulação, por seu teor simplificador, jamais tornará inteligíveis os movimentos de poder e a sua ligação com a presença do sexo nos discursos.

Foucault acrescenta que, ao contrário do que se insiste em afirmar nos últimos três séculos, há um aumento gradativo dos discursos sobre sexo a partir do século XVIII. Não só dos discursos ilícitos, de depravação, o que seria um contraponto previsível ao excesso de pudores impostos, mas do próprio discurso autorizado. Não é uma nova mentalidade que justifica a proliferação de discursos sobre sexo e sim a utilidade que esses discursos passaram a ter para os novos mecanismos de poder que surgiram. O sexo passa a ser não proibido, porém regulamentado. ðEntre o Estado e o indivíduo o sexo tornou-se objeto de disputa, e disputa pública; toda uma teia de discursos, de saberes, de análises e de injunções o investiram¹⁹⁹.

Não haveria, no entanto, na própria aceitação fácil e já tão arraigada da *hipótese repressiva*, um resto daquele antigo pudor de se falar em sexo? - é a pergunta de Foucault. Nisso que imaginamos ser a nossa parcela libertária de discurso para o futuro, na evasão de um tempo e de um espaço onde tudo é supostamente proibido, não estaria incrustada a herança do pensamento cristão? ðHá dezenas de anos que nós só falamos de sexo fazendo pose: consciência de desafiar a ordem estabelecida, tom de voz que demonstra saber que se é subversivo, ardor em conjurar o presente e aclamar um futuro para cujo apressamento se pensa contribuir²⁰⁰. Uma certa promessa de felicidade é perceptível juntamente com o discurso que pensa liberar, para o futuro, as diferentes formas da sexualidade. Não cabe, portanto, pensar os prazeres polimorfos como uma

¹⁹⁹ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1982. p. 29. v. I.

²⁰⁰ FOUCAULT, 1982, p. 12.

espírito vitoriano, porque eles são agora formas instaladas, isoladas e nomeadas por um novo tipo de poder que é dominador sutil dos corpos, de seus prazeres e de seus discursos. O ato de colocar o sexo em curso, dando-lhe o direito à palavra, é uma nova maneira de organizar as sexualidades comprometedoras da economia produtiva e reprodutiva e não de tentar bani-las. Através de tais discursos multiplicaram-se as condenações judiciárias das perversões menores, anexou-se a irregularidade sexual à doença mental; da infância à velhice foi definida uma norma do desenvolvimento sexual e cuidadosamente caracterizados todos os desvios possíveis²⁰¹. É assim que vão parar a histérica na ótica de saúde e a prostituta na ótica de tolerância. Dessa forma, arranjam-se óticas - isto é, lugares de confinamento - para todos.

Esse ponto do pensamento foucaultiano talvez peça uma análise mais detida. Pode-se explicitar nos seguintes termos cada um desses casos de apropriação do sexo pelos discursos de saber-poder:

1. Um certo afrouxamento das penalidades aplicáveis sobre crimes como o incesto é parte da estratégia que dá lugar a uma rede de óticas - como o pedagógico e o médico - que irão trabalhar mais sutil e profundamente, conduzindo desde a infância para o que pode parecer a tentativa de fazer sucumbir a sexualidade infantil, mas que é antes a garantia de que ela permaneça, e cada vez mais discreta, que é exatamente por aí que os tentáculos do poder penetram e podem atingir mais fundo. Como se pode depreender da leitura atenta de *Um copo de cólera*, a idéia de sexualidade passa a ser uma obsessão (algo como o que Foucault denomina *obsessão histórica*). Como teria o sexo conquistado o direito a parcelas tão grandes do nosso discurso? Provavelmente porque foram pensadas a idéia de discurso e a de sexualidade numa simultaneidade histórica.

²⁰¹ Ibidem, p. 37.

zador das õanomalias sexuaisö, com sua ampla capacidade de nomear, dando a impressão de que nada ficou fora de sua longa lista de õaberraçõesö é, na verdade, a nova caça às õsexualidades periféricasö. Se õtodasö elas já têm nomes - e tão belos nomes! - a natureza não querará criar formas novas. As que surgem já nascem enquadradas: õO sodomita era um reincidente, agora o homossexual é uma espécieö²⁰². O poder se liga a um discurso sobre o sexo que é limpo, lúcido, ordenador; que enquadra e esquadrinha - quando não esquarteja - as formas nada previsíveis da sexualidade.

3. Uma rede de perscrutação õcuriosaö passa a interrogar minuciosamente o comportamento e a apalpar os corpos, dramatizando, por vezes, cenas conturbadas. Assim o poder vai andar montado no prazer, e vice-versa: *poder* de escandalizar, no discurso do que leva à clínica a sua õanomaliaö, ou que a dissimula em frente a um *prazer* de poder exercer aquela função perscrutadora. Formam-se assim õas *perpétuas espirais* de poder e prazerö²⁰³.

4. Extrapolando a idéia bastante difundida de que no século XIX a sexualidade se reduziu ao casal heterossexual e legítimo, firma-se desde então a existência dos grupos de sexualidade múltipla. A escola e a clínica, assim como outras instituições, fixam-se, paradoxalmente, como espaços de relações que não são nem monogâmicas, nem heterossexuais, nem conjugais. Nenhuma barreira, nenhuma interdição às sexualidades múltiplas. Pelo contrário, elas são estimuladas a aparecer nas suas muitas formas, todas já catalogadas. Um poder de penetração persegue-as não para dizimá-las, mas para fecundá-las, para ter vida nelas.

²⁰² FOUCAULT, 1982, p. 44.

²⁰³ Ibidem, p. 45.

r não se excluem, antes se somam. Terapêutico, cínico, pedagógico, todos esses discursos se atrelam ao sexo, constituindo nele, através dele e graças a ele, suas formas e normas:

A implantação das perversões passa a ser um efeito-instrumento: é através do isolamento, da intensificação e da consolidação das sexualidades periféricas que as relações do poder com o sexo e o prazer se ramificam e multiplicam, medem o corpo e penetram nas condutas. E, nesse avanço dos poderes, fixam-se sexualidades disseminadas, rotuladas segundo uma idade, um lugar, um gosto, um tipo de prática²⁰⁴.

Uma espécie de erotismo discursivo generalizado^o passa a se alastrar a partir do século XVIII. E não é fora do poder ou contra ele - como alguns pretenderam afirmar - que esses discursos se erguem; é antes com ele e funcionando como veículo para sua atuação, numa prolixidade perversa. Perversa não pelo conteúdo dos discursos que a compõem, mas pela forma disfarçada como representa o poder (e são agora a biologia, a medicina, a política, a pedagogia) utilizando o sexo, trazendo-o ao discurso e estabelecendo assim a rede múltipla de poder e de saber. Veja-se, a exemplo, o texto de Nassar: do mesmo modo que exteriorizam seus anseios e incompatibilidades sexuais, os personagens expõem também o desejo de dominação, pretendendo cada um mostrar-se mais sábio, desfilando um discurso mais contundente e perspicaz que o do outro. A um só tempo lhes preocupam o risco de serem ^omanipulados por instâncias do poder instituído e uma possível dominação sexual por parte do parceiro.

Como resultado da adesão do poder ao discurso do prazer (ou vice-versa) estabelece-se um paradoxo: quanto mais se fala, mais se esconde. E a válvula motriz dessa prolixidade que oculta é sempre a consideração de que ainda não se falou o bastante e de que o sexo é um segredo, o que remonta, segundo Foucault, ao pensamento monástico cristão. O sexo é ^onão o que se mostra obstinadamente mas o

presença insidiosa que se corre o risco de se ouvir porque fala em voz tão baixa e muitas vezes disfarçada²⁰⁵. A fala excessiva que proliferou nos últimos séculos é, antes que um sinal de liberação, a prova da utilização do sexo pelos mecanismos de poder e de sua retenção pelos discursos oficiais. A prolixidade da colocação do sexo em discurso mobiliza-o, imobilizando-o assim. A sociedade que se desenvolveu no século XVIII leva os discursos sobre sexo muito além de uma economia do prazer, inserindo-os num regime ordenado de saber e transformando o sexo no objeto da grande suspeita.

Em uma leitura do *strip-tease* parisiense, Roland Barthes enfoca esse mesmo fenômeno paradoxal do esconder mostrando, agora sob o ponto de vista do discurso imagético oferecido nas casas de espetáculo. Barthes fala sobre como aquele tipo de *show* se baseia numa contradição, dessexualizando a mulher à medida que a despe, como se o erotismo fosse uma delícia terrível, cuja anunciação traz em seu estereótipo a um só tempo o desejo e o seu contrário:

[...] expõe-se o mal para melhor impedir a sua ação e para exorcizá-lo mais eficazmente [...] alguns átomos de erotismo, designados pela própria situação do espetáculo, são na realidade absorvidos num ritual tranqüilizante que neutraliza a carne tão infalivelmente quanto a vacina ou o tabu fixam e contêm a doença ou o pecadoø[...]²⁰⁶.

O exotismo, os acessórios, a própria dança têm a função de esconder o corpo. O exotismo, pela distância que insinua: leques, luvas, meias e plumas envolvem o corpo num mundo de objetos mágicos que o contaminam e perseguem mesmo depois de retirados, deixando-o envolto numa aura de extravagância que em nada lembra o corpo carnal e sua atuação humana. Novamente, quanto mais se expõe, mais se esconde: ã

²⁰⁴ FOUCAULT, 1982, p. 48.

²⁰⁵ FOUCAULT, 1982, p. 36.

²⁰⁶ BARTHES, R. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993. p. 93-94.

ser então expor em plena luz uma profundidade secreta, mas sim, através do despojar de vestes barrocas e artificiais, significar a nudez como veste *natural* da mulher, o que representa a recuperação final de um estado perfeitamente pudico da carne²⁰⁷.

Retomando a leitura foucaultiana do engendramento sexo-poder nos discursos, percebemos a importância de um certo elemento discursivo: a *confissão*. Desde que se tem notícia da confissão cristã, o sexo sempre foi seu principal motivo. E é de se notar um interessante mecanismo de mão dupla: por saber, de antemão, da feição de coisa proibida que o sexo tomará no relato confessional, ele se torna, desde bem antes, para aquele que irá confessar, pecaminoso. A lei que irá se impor a ele o torna antecipadamente proibido. A prática sexual, por seu lado, adianta copiosamente o momento da confissão. Um só dispositivo de poder liga teoria e prática, passando o sexo, na confissão, a encenar-se primordialmente na forma discursiva, ainda que íntima e/ou monológica.

Ora, a confissão é um ritual de discurso onde o sujeito que fala coincide com o sujeito do enunciado; é, também, um ritual que se desenrola numa relação de poder, pois não se confessa sem a presença ao menos virtual de um parceiro, que não é simplesmente o interlocutor, mas a instância que requer a confissão, impõe-na, avalia-a e intervém para julgar, punir, perdoar, consolar, reconciliar²⁰⁸.

Os personagens de *Um copo de cólera* dão mostra da importância do mecanismo confessional na dupla mão com as relações de prazer. A princípio, todo o texto compreende uma longa confissão de fatos ocorridos em um curto espaço de tempo, o sujeito que fala coincidindo com o sujeito do enunciado na primeira pessoa do

²⁰⁷ FOUCAULT, 1982, p. 94.

²⁰⁸ FOUCAULT, 1982, p. 61.

ade discursiva encaminha-se para clímax patéticos
em algumas cenas como esta, de um *mea culpa* sócio-patológico:

[...] ÷sim, eu, o extraviado, sim, eu, o individualista exacerbado, eu, o inimigo do povo, eu, o irracionalista, eu, o devasso, eu, a epilepsia, o delírio e o desatino, eu, o apaixonado...ø[...] ÷..eu, o pavio convulso, eu, a centelha da desordem, eu, a matéria inflamada, eu, o calor perpétuo, eu, a chama que solapa...ø[...] ÷..eu, o quisto, a chaga, o cancro, a úlcera, o tumor, a ferida, o câncer do corpo, eu, tudo isso sem ironia e muito mais [...] ²⁰⁹.

A *confissão* guia assim grande parte da textualidade de *Um copo de cólera*: as opções políticas, afetivas e sexuais, entre outras, formam a linha confessional do discurso dos protagonistas, especialmente do personagem masculino. Enquanto isso, o parceiro constitui a imaginária ordem, a instância ideal da lei perante a qual o sujeito se mostra e da qual aguarda julgamento. Paradoxalmente, o personagem masculino, que dispensa toda lei e toda ordem é, ele principalmente, que necessita ÷confessar-seö. No fundo, essa instância legal imaginária se encontra internalizada no sujeito falante, que leva a se chocarem, menos que o seu modo de agir e pensar com o do outro, ações e pensamentos próprios com outros ação e pensamento também seus, ao que tudo indica longamente reprimidos. O paradoxo é fruído profundamente pelo personagem masculino, que demonstra ter conhecimento da ambivalência do mecanismo confessional de que se vale, entre todas as outras ambivalências que vem experimentando ao longo da narrativa: ÷se por um lado redime, a *confissão* por outro também pode liberar: mais do que nunca posso agir como fascista...ö ²¹⁰.

O trabalho de Foucault sobre o que chama ÷hipótese repressivaö leva em conta três questões: a) A repressão do sexo seria mesmo uma evidência histórica? b) A

²⁰⁹ NASSAR, 1997a, p. 65-66.

²¹⁰ NASSAR, 1997a, p. 67. (Grifo meu).

de, seria mesmo repressiva? c) O discurso crítico à repressão a estaria combatendo ou participando dela?

Uma análise profunda das relações ãpoder-saber-prazerö²¹¹ pretende não simplesmente anular a hipótese repressiva, e sim observar como o discurso sobre sexo penetra nas condutas mais individuais pelas estratégias de poder instauradas. ãDaí, enfim, o fato de o ponto importante não ser determinar se essas produções discursivas e esses efeitos de poder levam a formular a verdade do sexo ou, ao contrário, mentiras destinadas a ocultá-lo, mas revelar a ãvontade de saberøque lhe serve ao mesmo tempo de suporte e instrumentoö²¹².

Em *Um copo de cólera*, a força sexual aparenta ser o móvel secreto para toda ação - física ou verbal - dos personagens. Logo nas primeiras cenas se nota uma certa contenção oral, especialmente do personagem masculino. A escritura funciona então muito mais pelo não-dito, pelas lacunas de um diálogo que não acontece, por um vazio cuja força pode ser presentida pelo leitor. Quando principia a prática sexual, pode-se imaginar que ela compareça como solução para a falha marcada anteriormente pela impossibilidade dialógica do casal. Tem início então uma complexa rede de representações, verdadeiro teatro do sexo. Elementos da linguagem passam a ser ligados insistentemente ao corpo, pretendendo solucionar os impasses que são a um só tempo questões sexuais e de poder. No entanto, a tentativa de solução pelo corpo ou pelo gesto é derrotada. Abandonada a cama, é imprescindível retornar ao discurso verbal (um pouco pela insistência da mulher em permanecer na casa). Contudo, um eco da cama permanece. Dos domínios do corpo ressoa a fala da companheira, a reclamação por não ter tido o bastante: ãeu não tive o bastante, mas tive o suficienteø(que era o que ela me

²¹¹ FOUCAULT, 1982, p. 16.

²¹² Ibidem, p. 17.

te pelo texto lembrada sempre pelo personagem masculino. Da tentativa de resolução, pelo gesto, do que parecia a princípio sufocado e prestes a explodir, reaparece o discursivo oral na confissão da mulher. Substituem-se assim palavra e gesto, compondo a alternância de meios expressivos já analisada no capítulo 2. Tem início a parte do texto denominada *o esporro*. Um *esporro* verbal intenciona resolver o que não *resolverá* o *esporro* orgânico. A forma como os protagonistas referem simultaneamente elementos da sexualidade e questões propriamente discursivas, através de expressões que ligam os dois campos semânticos, é talvez o motivo maior desta parte do estudo. A exemplo:

[...] eu poderia, isto sim, era topar o desafio, partindo pr^om bate-boca de reconfortante conteúdo coletivo, sabendo que ela, mesmo ansiosa, não desprezava um bom *preâmbulo*, era só fazer de conta que caíria na sua físga, beliscando de permeio a isca inteira, mamando seu grão de milho como se lhe mamasse o bico do seio [...]²¹⁴.

O *o* prazer da discussão é diretamente comparado ao prazer sexual de encaminhar-se por um *preâmbulo* de sensações até o desfecho orgástico. Manipulando um tanto involuntariamente uma centelha desse *poder microfísico*, os personagens se entregam aos jogos da fala e do corpo, buscando a ascensão a um lugar pleno de poder que é apenas imaginário, do mesmo modo que a *o* realização sexual pelo orgasmo é somente o descortinar de uma nova busca que se inicia. Assim, o *preâmbulo* verbal é comparado ao *preâmbulo* sexual: o narrador conclui, de forma ambivalente, que a parceira, mesmo *o* ansiosa, não rejeitaria um bom *preâmbulo*, reconhecendo o prazer com que ela se conduz, igualmente, para o *clímax* sexual e para o cerne daquela discussão, que é não mais apenas verbal, unindo agora violência e sensualidade:

²¹³ NASSAR, 1997a, p. 26.

²¹⁴ Ibidem, p. 40. (Grifo meu).

nisso quem sabe um recuo, fraqueza, ou sei lá o
iando tudo isso do seu jeito, ela reagiu que nem
rãsea, e foi metálico, e foi cortante o riso de escárnio -há-há-
há... bicha!ø foi a mordida afiada da piranha [...] por isso tornei a
dizer -putaø e tornei a voar a mão [...] mas nada disso me
surpreendia, afinal, eu a conhecia bem, pouco importava a
qualidade da surra, ela nunca tinha o bastante, só o suficiente
[...] ²¹⁵.

As intrigas entre os personagens são repletas sempre dessa sensualidade metadiscursiva, uma assertiva sorvendo e disseminando o embrião da outra. Tudo - nada - se resolve no âmbito do discurso: õsabia dar ao verbo o *reverso* das carrancas e das garras, sabia, incisivo como ela, morder certo com os dentes das idéias, já que era com esses cacos que se compunham de hábito nossas intrigas [...] mas toda essa agressão discursiva já beirava exaustivamente a *monotonia* ²¹⁶.

Assim se alternam intensidade e modo das descargas de força, a *ejeção* verbal sucedendo uma outra, sexual. A alternância de meios aparece como a solução para a *monotonia* da repetição. Observe-se que *monotonia* é também a característica daquilo que se forma tediosamente de uma só voz, risco excluído do texto de Nassar pela alternância consciência/inconsciência do personagem masculino, pelo calor da ferrenha batalha verbal travada entre os protagonistas e, ao fim, pelo revezamento no papel de narrador, feito pelos personagens.

Em *Um copo de cólera*, as relações que se mostram vinculadoras das instâncias prazer e poder são reconhecidas pelo próprio narrador, que explicita no diálogo essa *promiscuidade*: õo achincalhe escondia como sempre um nevoeiro denso de sensualidade, a mesma solicitação queixosa, provocadora ²¹⁷, õela mesma se guardando

²¹⁵ NASSAR, 1997a, p. 69-70.

²¹⁶ Ibidem, p. 42. (Grifos meus).

²¹⁷ NASSAR, 1997a, p. 54.

lo prazenteirissimamente a goma das palavras, mascando esta ou aquela como se fosse um elástico ou a porra do pai dela²¹⁸.

O ato de rechaçar a inércia da parceira na cama se acrescenta à acusação de submissão intelectual: ãnunca te passou pela cabeça que tudo que vocÊ diz, e tudo que vocÊ vomita, é tudo coisa que vocÊ ouviu de orelhada, que nada do que vocÊ dizia vocÊ fazia, que vocÊ só trepava como donzela, que sem minha alavanca vocÊ não é porra nenhuma²¹⁹; õ(ela insistia no preâmbulo, queria, antes do porrete, que eu lhe acendesse os botões do corpo)²²⁰; õjá tinha ido muito longe cõo preâmbulo²²¹. Uma das intenções primeiras do personagem masculino é provar a importância da linguagem do prazer ante qualquer vontade de saber e poder da companheira, aliando a sua õdonzelizeõ à adesão sem resistência ao que chama de õmitos do momento²²², especialmente em função da profissão que exerce, ligada, segundo o narrador, à reprodução de idéias:

[...] ãque tanto vocÊ insiste em me ensinar, hem jornalista de merda? que tanto vocÊ insiste em me ensinar se o pouco que vocÊ aprendeu da vida foi comigo, comigo²²³ [...] ãnunca te passou pela cabeça, hem intelecta de merda? nunca te passou pela cabeça que tudo que vocÊ diz, e tudo que vocÊ vomita, é tudo coisa que vocÊ ouviu de orelhada, que nada do que vocÊ dizia vocÊ fazia, que vocÊ só trepava como donzela, que sem minha alavanca vocÊ não é porra nenhuma... [...]õ²²⁴.

Esquece assim, momentaneamente, o quanto de vontade de poder e o quanto de prazer existem nessa sua fala. Toda tentativa de desautorização do discurso do outro passa necessariamente pelo rebaixamento de sua potência sexual: quando o personagem feminino expõe a incompetência formal do narrador para dar ordens, ele se sente castrado: õe ouvindo o que ela disse eu tremi, não propriamente pela ironia, vazada de

²¹⁸ Ibidem, p. 56.

²¹⁹ Ibidem, p. 48.

²²⁰ Ibidem, p. 50.

²²¹ Ibidem, p. 56.

²²² NASSAR, 1997a, p. 46.

apologético, era antes pela obsessiva teima em me castrar, me chamando de "mestre"⁵. Ela lhe tira o sexo junto com a palavra: ele não é autorizado a falar, senão por meio da designação irônica de uma mestria impotente; portanto, se vê temporariamente castrado, sem falo e sem fala; ele que vinha se valendo alternadamente de cada uma dessas linguagens: a do corpo e a das palavras.

²²³ Ibidem, p. 44-45.

²²⁴ Ibidem, p. 48.

²²⁵ Ibidem, p. 45. A utilização da imagem do castrado ligada à figura do sem-poder (ou do sem palavra) não é nova. Em *S/Z*, Barthes observa o funcionamento dessa estratégia discursiva no *Sarrasine*, de Balzac, alinhando esses dois modos: "Mme. de Lanty é a Autoridade original, o Tirano cujo *numem* silencioso decreta a vida, a morte, a tempestade, a paz; enfim, e sobretudo, Mme. de Lanty mutila o homem (M. de Jaucourt perde seu "dedo"). Enfim, anunciando Sapho, que tanto amedronta Sarrasine, Mme. de Lanty é a mulher castradora, provida de todos os atributos fantasmáticos do Pai: poder, fascinação, autoridade fundadora, terror, poder de castração". BARTHES, R. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992. p. 68.

Em *Vigiar e punir* - uma revisão histórica da violência -, entre outras considerações acerca das transformações sofridas pelos mecanismos de poder, Michel Foucault mostra como o corpo físico deixou, nos últimos séculos, de ser o objeto principal da penalização, a dor como instrumento de castigo sendo substituída paulatinamente. O castigo passou de uma arte das sensações insuportáveis a uma economia dos direitos suspensos²²⁶. No entanto, o corpo que vai sendo aos poucos abandonado enquanto alvo direto do castigo passa a objeto de uma rede de relações e coerções muito mais complexas, que se comunicam reforçando a função do corpo enquanto *objeto de saber*. Uma certa penalidade do incorporal aviltaria a vida sem passar necessariamente pelo ultraje direto do corpo. Assim, modernamente, o conjunto dos métodos punitivos se estende para além do puramente jurídico, não sendo apenas consequência imediata dele, dependendo também de outras formas de poder e de saber, e tendo se disseminado em todas as instituições e formas de relações, sociais ou individuais. Da família à fábrica, da escola ao templo, cada mínimo ato é regido e vigiado; cada desvio é passível de ser sumamente castigado no interior do seu próprio agente, por sua consciência ou pelo seu inconsciente.

Essa entrada da alma no palco da justiça penal ocorre simultaneamente ao desenvolvimento de toda uma tecnologia política do corpo²²⁷ que, mais que a capacidade de dominar suas forças físicas, seria o empenho de um conjunto de saberes em controlá-lo numa instrumentação multiforme e heterogênea, porém, de resultados

²²⁶ FOUCAULT, M. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1987. p. 16.

²²⁷ *Ibidem*, p. 26.

em que ele se dá não mais como uma propriedade, mas como uma estratégia, um poder que ãse exerce mais que se possuiö²²⁸.

Na *História da sexualidade* Foucault observa que foi de um jogo de duplo questionamento - perguntamos ao sexo a sua verdade para ouvir a nossa e dizemo-lhe a sua decifrando o que dela o sexo nos diz - que se consolidou um ãsaber do sujeitoö²²⁹. Um saber que se constitui não sobre as formas do que seja um sujeito, mas sobre a sua falta, pelo desvio, com o deslocamento, a lacuna que ele deixa. Foucault explica a dupla constituição da idéia de sujeito: o sujeito de uma ciência é também aquele que foi assujeitado a dar-se como sujeito daquele pensar, fenômeno pelo qual investiu-se, ao longo dos séculos, grande trabalho em todo o Ocidente.

[...] através de círculos cada vez mais fechados, o projeto de uma ciência do sujeito começou a gravitar em torno da questão do sexo. A causalidade no sujeito, o inconsciente do sujeito, a verdade do sujeito no outro que sabe, o saber, nele, daquilo que ele próprio ignora, tudo isso foi possível desenrolar-se no discurso do sexo. Contudo, não devido a alguma propriedade natural inerente ao próprio sexo, mas em função das táticas de poder que são imanentes a tal discurso [...] ²³⁰.

O entendimento desse raciocínio sobre questões de poder-saber deve estar ligado a algumas renúncias, entre elas à da utopia do saber livre e desinteressado e à do primado do sujeito livre-pensante; melhor dizendo, à renúncia de todo um modelo de conhecimento aceito durante vários séculos.

Considerando conjuntamente essas idéias, pensamos que seria ingênuo procurar no texto de Nassar uma individualidade que colocasse em questão o poder olhando-o com isenção ou manipulando-o do exterior, sem estar envolta nas suas redes. O componente transgressor que se pode querer buscar em *Um copo de cólera* talvez não se

²²⁸ FOUCAULT, 1987, p. 29.

²²⁹ FOUCAULT, 1982, p. 68.

²³⁰ Ibidem, p. 68-69.

do, ao contrário, pela possibilidade de constante rearticulação de seus elementos - componentes de relações de força no texto - com outros elementos que lhe são exteriores. Nesse contexto, mais importante que buscar afirmar ou negar a hipótese repressiva é talvez observar com minúcia, tanto quanto possível e enquanto pudermos driblar nosso próprio discurso, como ele e o do outro são absorvidos pelos poderes (e os absorvem) na sua rede microfísica e nas malhas em que enreda - e se enreda - com o sexo. A questão talvez possa ser formulada nos seguintes termos: o sexo pode ser, ainda hoje, considerado à revelia das transformações sofridas e imprimidas pelos mecanismos de poder que passaram a atuar? Duas possibilidades opostas são de se esperar de acordo com o emprego que se faça, em análise, do poder, e de acordo com a forma como seja considerado quanto a sua ligação com o desejo: 1. Se o domínio que o poder tem sobre o desejo lhe é apenas exterior (a essa suposta força animal, dionisíaca, libertadora, pura), passa a haver a promessa de uma òliberaçãoö. 2. Se, pelo contrário, o poder é considerado intrínseco e constitutivo do desejo, resultará que se considerem ambos sempre já enredados. São, de acordo com Michel Foucault, os traços principais de qualquer dessas análises:

1. A relação negativa: diz que a única relação possível do poder para com o sexo é dizer-lhe não; para além disso, nada mais pode, o poder, contra o sexo.

2. A instância da regra: o poder seria aquilo que dita a lei para o sexo, reduzindo-o a um regime binário: lícito ou ilícito.

3. O ciclo da interdição: o poder só poderia, sobre o sexo, proibir, almejando o seu desaparecimento, ameaçando-o com o sumiço.

4. A formação de um ciclo de censura: òafirmar que não é permitido, impedir que se diga, negar que existaö²³¹.

²³¹ FOUCAULT, 1982, p. 82.

uma forma geral de poder agiria igualmente em todas as instancias onde o sexo surgisse. O sujeito, assujeitado, seria sempre aquele que obedece; a submissão seria generalizada diante de uma homogeneidade do poder.

As duas formas de consideração da atuação do poder (a intrínseca e a extrínseca) - igualmente limitativas - reduzem a um efeito geral de obediência e, por se basearem numa visão eminentemente jurídica, pensam um poder sem recursos, cuja única forma de exercício é dizer não. Um poder centrado na idéia de enunciado legal, e ao qual são negadas positividade e produtividade. O narrador de *Um copo de cólera* articula uma parcela desse poder-saber entranhado no discurso para alcançar objetivos imediatos, inusitados e nada duradouros. Não quer *fazer valer* a sua *palavra*, no sentido de que ela possa se tornar definitiva, ser ãa última palavraõ ou a marca do seu triunfo. Quer antes *valer-se* dela, pretendendo guiar a situação - e o discurso - sempre até um ponto mais adiante. É assim que age no diálogo com a parceira, incitada pelas assertivas dele a dar continuidade, sempre, ao embate iniciado.

A partir de determinado momento, provocar o(a) parceiro(a) será uma atitude dúbia, ao mesmo tempo um convite sensual e um esboço de dominação: ãa vontade de poder misturada à volúpia da submissãoõ²³², como define o próprio narrador. A antiga máscara da submissão nada mais é, ali, que o uso de uma outra estratégia de dominação, muito sutil, que é essa vizinha do paradoxo, e que chamamos o *poder-submeter-se*. Enquanto o personagem masculino tira proveito das ambivalências presentes em seu diálogo com a mulher, ela se deixa levar pelo jogo: num momento impossível de situar, o personagem feminino passa a encaminhar os fatos todos para o desenlace sexual, enquanto o companheiro segue no seu jogo ambivalente. Por um lado, essa suposta ãlimitaçãoõ dela permitirá a ele ãsubmetê-laõ. Por outro, essa ãpassividadeõ, seu recolhimento - ao retirar-se do campo de ação dele e assim da narrativa - e o silêncio

nesta vez com a ação e a palavra, ou seja, como a nova voz que narra o silêncio e a mercia do outro.

Numa leitura comparativa entre *Um copo de cólera* e *São Bernardo* - obra que o próprio Nassar indica como gérmen de sua narrativa -, Sabrina Seldmayer aponta a presença e a ausência do feminino respectivamente como representação da óperícia em manejar o vocabulário e a conversão dos narradores em sujeitos amorosos ou sujeitos da dúvida:

[...] é a figura feminina que representa a habilidade da tessitura das letras [...]. A perícia em manejar o vocabulário pertence, nessas duas narrativas ficcionais, ao mundo das mulheres [...]. É como se a ausência feminina cravasse um significante ligado à linguagem, como se o episódio da ruptura amorosa convertesse os narradores em sujeitos amorosos. De narradores, que acreditavam na limpidez e transparência das palavras, eles se transformam em sujeitos da dúvida, indagando, depois da partida do objeto amoroso, sobre o que é a linguagem²³³.

Assim, por trás de uma aparente submissão e da ausência marcante da mulher, o que há é uma outra estratégia de domínio - consciente ou não - para a conquista da realização de suas vontades. Bajular o companheiro, paparicá-lo (são os verbos que ele utiliza para descrever as ações dela) tem como objetivo o alcance de efeitos concretos, como a satisfação dos próprios desejos sexuais. E se os objetivos traçados e constantemente retraçados pelas forças operantes são diferentes, uma grande parcela de imprevisibilidade percorre todos os tipos de relações. Daquele que pensa estar no domínio para aquele que simula submeter-se existe uma enorme deriva, o espaço habitado por toda inconstância e possibilidade de reversão. O narrador sabe o quanto é falso imaginar que possa guiar os atos da companheira, e não conduz de forma plenamente voluntária nem mesmo o próprio discurso, mas reconhece a possibilidade

²³² NASSAR, 1997a, p. 68.

²³³ SELDMAYER, Sabrina. *Ao lado esquerdo do pai*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997. p. 39.

ber ao certo para onde ou por que, o discurso do outro personagem, provocando-o com sua fala. Movimenta-se assim aquela rede discursiva e de poder que não é fixa e que não os isola em posições estáveis, impulsionando-os, ao contrário, a uma *reversibilidade* constante de papéis. Mesmo o objetivo que há, se é que se pode falar nisso, é, de imediato, dar curso à cólera: ã atrelado à cólera - eu cavalo só precisava naquele instante dum tiro de partida, era uma resposta, era só de uma resposta que eu precisava²³⁴. Qualquer ofensa que queiram marcar um no outro tem seu fundamento na sexualidade. Desde a imagem angustiante do *rombo* que se marca no personagem masculino com a invasão das saúvas, passando pelas acusações de õputaõ²³⁵, õpiranhaõ²³⁶, õbichaõ²³⁷ e õbroxaõ²³⁸ e, principalmente, pela figura que melhor representa a variedade de máscaras possíveis de serem assumidas na busca da reversão sexual mais perceptível: o õtravestiõ. A imagem é criada pelo narrador na descrição do personagem feminino e depois migra para o discurso dela, voltando-se contra ele. Referindo-se à mulher:

[...] você me faz pensar no homem que se veste de mulher no carnaval: o sujeito usa enormes conchas de borracha à guisa de seios, desenha duas rodela de carmim nas faces, riscos pesados de carvão no lugar das pestanas, avoluma ainda com almofadas as bochechas das nádegas, e sai depois por aí com requebros de cadeira que fazem inveja à mais versátil das cabrochas; com traços tão fortes, o cara consegue ser - embora se traia nos pêlos das pernas e nos pêlos do peito - mais mulher que mulher de verdade [...] os privilegiados como você, fantasiados de povo, me parecem em geral como travesti de carnaval [...]²³⁹.

A imagem do õtravesti de carnavalõ não encerra apenas uma dúvida sobre a sexualidade; constitui também uma alegoria do comportamento político: õ÷ e tem que

²³⁴ NASSAR, 1997a, p. 36.

²³⁵ Ibidem, p. 69.

²³⁶ Idem.

²³⁷ Idem.

²³⁸ Ibidem, p. 77.

ismo, caricatura e deboche são coisas que muitas vezes andam juntas, e que os privilegiados como você, fantasiados de povo, me parecem em geral como travesti de carnaval²⁴⁰. A *artificialidade* do discurso pseudo-democrático da mulher é desmascarada pela comparação com aquela figura caricata, aquele *simulacro* que supera o original. Esboça-se então a questão: õmais mulher que mulher de verdadeõ corresponde a não-mulher? A super-mulher? A homem? Ou será o caso da fruição de um deslocamento entre essas duas instâncias - masculino e feminino - propiciada pela recorrência aos artifícios da máscara e da fantasia? À idéia da fantasia de carnaval subjaz a consideração do engajamento político como fingimento, simulação artificiosa.

Também é notável o fato de que, aviltado em suas pretensões, o narrador se denomina õputoõ²⁴¹, como vimos no capítulo 1. Se algo lhe tira a tranqüilidade, são as õmalditas saúvas *filhas-da-putaõ*²⁴². Cada cena ou trecho do discurso amarra assim as expressões de insatisfação e a força de reação com os fios tensos da sexualidade: uma ofensa da mulher o atinge õno sacoõ: õeu só sei que essa foi no saco, e não era o meu saco que devia ser atingidoõ²⁴³ e é a õmordidaõ de uma õpiranhaõ: õe foi metálico, e foi cortante o riso de escárnio -há-há-há... bicha!õ foi a mordida afiada da piranha, tentando numa só dentada me capar coõa navalhaõ²⁴⁴.

É de considerar, entretanto, que faz parte da estratégia do poder manter-se em parte mascarado. É regra para sua maior tolerabilidade não se mostrar totalmente. O poder microfísico age, portanto, por tramas sempre até certo ponto ocultas. Quem suportaria o poder totalmente cínico ou apenas como impositor de censura?

²³⁹ NASSAR, 1997a, p. 50.

²⁴⁰ Idem.

²⁴¹ Ibidem, p. 32.

²⁴² Ibidem, p. 31 (Grifo meu).

²⁴³ Ibidem, p. 38-39.

²⁴⁴ NASSAR, 1997a, p. 69.

por que continuar pensando a existência de uma constante histórica repressiva sobre o sexo e o discurso, se o poder já caminha mais além, assenhoreando-se, inclusive, do contrário da repressão, desde a primeira estratégia usada para lhe pôr em discurso, que foi a confissão, se a ordem é fazer falar, se é do maior interesse, por parte do poder, ligar-se aos discursos sobre o sexo nas suas várias formas, a fim de chegar mais longe nas estratégias de domínio, assumindo como novas faces ora a máscara do saber, ora a derme da moral, os tentáculos da curiosidade científica correndo meticulosamente cada corpo...

Mais, ou menos transgressora, uma das formas de presença do sexo em *Um copo de cólera* é a sexualização da natureza. As sensações do narrador, sufocado pelo que pode representar o convívio - òdividindo com ela a prisão a que estava sujeito²⁴⁵ -, incidem na paisagem: òo dia lá fora *mal se espreguiçava sob o peso* de uma cerração fechada²⁴⁶. A personificação do dia, do sol e da cerração, especialmente, permite a comparação sexualizante daqueles elementos, já que lhes são doados, pelos tropos, corpos: òo sol já *estava querendo fazer coisas em cima da cerração*, e isso era fácil de ver, era só olhar pra *carne porosa e fria* da massa que cobria a granja e notar que um brilho pulverizado *estava tentando entrar nela*²⁴⁷. Essa pansexualização da natureza assume muitas vezes o caráter de um tratamento metafórico recíproco entre os personagens, pelo uso de metáforas botânicas e zoológicas. Os companheiros de cama são um òcypressus erectus²⁴⁸ e uma òtrepadeirainha²⁴⁸. O termo usado pelo narrador para designar a mulher traz a idéia de algo que rasteja, e deriva do verbo òtrepar²⁴⁸ (na acepção popular, fazer sexo). Já o uso do latim supõe distanciamento e artificialidade, criando uma máscara necessária à expressão sexual. Assim se estabelece um código

²⁴⁵ Ibidem, p. 20.

²⁴⁶ Ibidem, p. 19. (Grifo meu).

²⁴⁷ NASSAR 1997a, p. 29. (Grifos meus).

²⁴⁸ Ibidem, p. 19.

os mais íntimos dos personagens; um código como devem ser os códigos. fundado no cálculo e no artifício, situação consoante com a efetiva tomada do prazer pelo discurso ãautorizadoö do saber.

No entanto, essa conjunção da natureza com a sexualidade não serve, em Nassar, à busca de um paraíso perdido, nem nutre qualquer idealização de uma possível naturalidade da relação afetivo-sexual. Se ele a acusa de ãmascarar-seö, também confessa, sobre a própria atuação: ã(no chão do picadeiro tinha uma máscara)²⁴⁹ö. A personificação do meio natural não faz parte de um empreendimento romântico numa relação simples, ou repleta de animalidade. O paraíso natural está de todo perdido e junto com ele o mito da sensualidade do homem rústico, em contato com a natureza. O cuidado devotado a bichos e plantas e a atenção primordialmente dedicada à terra pelo personagem masculino não lhe asseguram uma maior desenvoltura sexual. Pelo contrário, rivalizam ironicamente com a idéia de uma realização sexual plena, expondo a artificialidade e a incompletude de ambos os ãlaboresö: o trabalho na terra e a atividade sexual: ãa reprimenda múltipla que trazia, fosse pela minha extremada dedicação a bichos e plantas, mas a reprimenda, porventura mais queixosa, por eu não atuar na cama com igual temperatura (quero dizer, com a mesma ardência que empreguei no extermínio das formigas)²⁵⁰ö.

O personagem nassariano, ainda que em contato com a natureza (na chácara, entre bichos e plantas), deixa emergir na própria fala a artificialidade dessa relação, *suplementar* a uma outra que é, ela também, apenas ideal: a do convívio social. Ambas as situações se substituem infinitamente. A natureza, que poderia vir a suprir o impossível convívio civilizado, aparece desencantada, não podendo resolver o conflito e nem mesmo manter a pureza de um estatuto. Ela é vista como um *suplemento*

²⁴⁹ Ibidem, p. 69.

²⁵⁰ NASSAR, 1997a, p. 34.

. *Natural e artificial* são ambos *artifícios* a declarar a inadequabilidade da humana condição, instaurada juntamente com a necessidade artificiosa de seccionar - o eu e o outro, o interior e o exterior, o masculino e o feminino, o natural e o artificial. Em *Um copo de cólera*, num movimento contrário ao comumente esperado, é o natural que vem suplementar o artificial - a civilização -, e não o oposto.

Como também acontece em *Lavoura arcaica*, o narrador de *Um copo de cólera* declara a sua desistência do contato (e do *contrato*) social: òjá foi o tempo em que via a convivência como viável, só exigindo deste bem comum, piedosamente, o meu quinhão, já foi o tempo em que consentia num contrato, deixando muitas coisas de fora sem ceder contudo no que me era vital²⁵¹. Aliás, são de certa forma os ecos do desabafo de André, o filho *prófugo* de *Lavoura arcaica*, que se podem ouvir em *Um copo de cólera*.

Em *Lavoura arcaica*, uma ligação constante e ordenada com a terra relaciona-se à manutenção de André no seio da família, condicionando, ao mesmo tempo, a possibilidade de dar prosseguimento a seus laços afetivo-sexuais com a irmã Ana, num círculo que reverte sempre para o próprio òseioõ familiar: o personagem aceita seu pertencimento àquela engrenagem de produção e poder que é a família, desde que tenha garantida como recompensa por seu trabalho na fazenda a continuidade das relações com a irmã. Expondo uma outra faceta imprevisível da relação entre sexo e poder, o sistema que cerceia os atos do narrador André - e o exclui do convívio familiar - automaticamente lhe inspira propostas revolucionárias.

Também em *Um copo de cólera* os personagens se envolvem numa batalha que é, antes que uma guerra, um teatro, como tematizamos no capítulo 1: òe foi então que ela, com a mão ainda na maçaneta, deglutindo o grão perfeito do meu chamariz, e desenterrando circunstancialmente uns ares de gente séria (ela sabia representar o seu

amente em cena²⁵². Ali, a imprevisibilidade é, paradoxalmente, como que manipulada em seus contornos. A ãinconsciência voluntáriaã da própria posição naquele jogo permite ao narrador se *achar perdido* num lugar indefinível entre a razão e a paixão, entre ser e representar: ãnão que eu fosse ingênuo a ponto de lhe exigir coerência, não esperava isso dela, nem arrotava nunca isso de mim, tolos ou safados é que apregoam servir a um único senhor, afinal, bestas paridas de um mesmíssimo ventre imundo, éramos todos portadores das mais escrotas contradições²⁵³.

A contradição é vista como uma espécie de doença inata do humano, inscrita no próprio ato de dar à luz. A idéia de reprodução, relacionada de forma inextricável à conjunção macho-fêmea, é grandemente problematizada. O narrador descreve a ejeção virtual a que nos referimos anteriormente por meio de um vocabulário bélico: ao invés de significar criação, a *concepção* é a própria imagem da destruição, o que ilustra as declarações do narrador de que ãnão gosta de genteã.

[...] e eu poderia ainda meter a língua no buraco da sua orelha, até lhe alcançar o uterozinho lá no fundo do crânio, dizendo fogosamente num certo escarro de sangue -só usa a razão quem nela incorpora suas paixõesã tingindo intensamente de vermelho a hortênsia cinza protegida ali, enlouquecendo de vez aquela flor anêmica, fazendo germinar com meu esperma grosso uma nova espécie, essa espécie nova que pouco me importava existisse ou não, *era na verdade pra salvar alguns instantes* que me rebelava à revelia duma enorme confusão [...]²⁵⁴.

Nesse momento, o poder do narrador parece ãreduzir-seã todo à língua. Não é mais o falo que ejeta; nem mesmo parece se tratar ali da língua apenas enquanto órgão propriamente dito. Todo o seu poder - ãeu poderia ainda meter a línguaã - é

²⁵¹ Ibidem, p. 54.

²⁵² NASSAR, 1997a, p. 38.

²⁵³ Ibidem, p. 40.

²⁵⁴ NASSAR, 1997a, p. 75. (Grifo meu).

experiência de ejeção - pela linguagem, e ao invés de um útero, a matriz que me interessa oferecer é o cérebro. Assim como não interessam a criação de uma nova espécie ou a conservação da antiga, também não há empenho por parte do narrador em manter com a parceira laços que perpetuem aquela relação. É sempre para salvar alguns instantes que ele realiza cada um dos seus atos: as palavras são soluções imprestáveis; o homem é um ser imprestável. É como se buscasse a explicação para a desgraça humana na própria gênese do ser, inseparáveis o homem e o mal. O fato de provirmos todos de um ventre imundo justifica que sejamos o bestas paridas e que alimentemos as mais escrotas contradições. Um pessimismo escatológico que desemboca na conclusão: não amo o próximo, nem sei o que é isso, *não gosto de gente, para abreviar minhas preferências*²⁵⁵. Em *O ventre seco*, conto publicado em 1984, percebe-se desde o título essa mesma preocupação com a matriz, com a origem do homem, identificada já com a origem do mal. Ali, após revelar à companheira o próprio parentesco com a vizinha desprezada por ela - na verdade mãe do narrador - ele conclui, vendo derrocada mais essa tentativa de convívio, com as mesmas palavras que o narrador de *Um copo de cólera*: *Sou incapaz mesmo, não gosto de gente maravilhosas, não gosto de gente, para abreviar minhas preferências*.²⁵⁶

Assim, antes que uma repressão que se baseia na negação, na ignorância ou na proibição expressa, nos domínios de *Um copo de cólera*, a prisão a que se sujeitam os personagens situa-se entre as instituições que extorquem neles uma representação, passando do espaço da casa na sua ligação com a idéia de família ao próprio corpo e aos discursos que então produzem e reproduzem. É enquanto representação que se externam as cenas afetivas. O espaço da cama, a casa e o quintal estabelecem limites dentro do

²⁵⁵ NASSAR, 1997a, p. 63. (Grifo meu).

²⁵⁶ NASSAR, R. *Menina a caminho*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997c. p. 63- 64. (Grifo meu).

gir as cenas. Criado o cenário, representam-se os papéis: fascista, puta, bicna, *βροχα*, femeazinha emancipada, órfão grisalho, travesti de carnaval são máscaras intertrocáveis que têm seu lugar naquele teatro.


O auge da individualidade, a desejada intimidade se insinua como instrumento tanto de prazer quanto de estorvo: o abraço da mulher lhe cai como uma corda ao pescoço e ele agora é um meio escravo, um prisioneiro do sexo ou um futuro enforcado que acaba dividindo com ela a sua pena: òela 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 seus firmes seios, acabei dividindo com ela a *prisão* a que estava sujeito²⁵⁷.

Assim é que, ao final, o suposto discurso revolucionário do personagem feminino e a fala radical do personagem masculino exibem uma mesma base moral ordenadora. Ele liga uma suposta inferioridade intelectual dela ao fato de ser mulher. Ela acusa nele a suspeita de uma transgressão inócua que é ao mesmo tempo política e sexual: òvocê não passa, isto sim, é de um subproduto de paixões obscuras, e toda essa algaravia, obsessivamente desfiada, só serve por sinal pra confirmar velhas suspeitas... aqui com meus botões, aberração moral é sempre cria de aberrações inconfessáveis²⁵⁸. Desse modo, aquela que a princípio sustentava o discurso racional e revolucionário, uma vez provocada passa à máxima recriminação de um comportamento supostamente fora da norma, funcionando como algoz do outro.

Um copo de cólera avulta então como farsa revolucionária cujo alcance estaria justamente nisto: explicitar os mecanismos de poder-saber-prazer que nos constituem e conduzem enquanto humanos. Tem-se, assim, menos a denúncia ingênua do que a teatralização dos afetos submissos e/ou fascistas; menos a revolta do que o revolver

²⁵⁷ NASSAR, 1997a, p. 20 (Grifos meus).

²⁵⁸ Ibidem, p. 63.



PDF
Complete

*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

...sufoca, num circuito de atos humanos, demasiado

humanos.

[...] mas ficando sem resposta eu passei, num ranger de tábuas e num furor crescente, a vasculhar todos os cômodos, peça por peça, canto por canto, sombra por sombra, e não encontrando vestígio dela corri então para a varanda, gelando minha medula o recolhimento dessa noite escura: os arbustos do antigo jardim, destroçados pelas trepadeiras bravas que os cobriam, tinham se transformado em blocos fantasmagóricos num reino ruidoso de insetos [...]

Raduan Nassar. *Lavoura arcaica*.

A impressão de força com que nos deparamos na narrativa nassariana suscitou, nos capítulos anteriores, a leitura de algumas expressões, imagens e metáforas que, ora do ponto de vista de uma potência ambivalente ou de uma energia paradoxal, ora do âmbito do poder, formam o ambiente em que convivem os personagens. Alguns desses elementos, como os insetos, o sexo e a escritura, reaparecem analisados agora da perspectiva de um retorno do recalcado e, por um arranjo próprio da narrativa nassariana, arrastam consigo outros a que se ligam aqui e ali. Por exemplo: as *formigas* remetem ao rombo, ao feminino, à doença e à morte; o sexo se liga à memória, ao mal e à morte; a escritura se liga ao passado, à temporalidade em geral e à morte. Essas seqüências, completamente interpenetráveis e reversíveis, pretendem apenas situar uma rota que será, sempre que necessário, redimensionada, de acordo com o tratamento que pareça mais adequado a cada um dos assuntos, e desviada ainda pela comparação intratextual com *Lavoura arcaica*.

Ao longo do capítulo recorreremos a alguns estudos de Freud sobre o funcionamento da memória e sobretudo àquele em que trata especificamente do que a partir da tradução de François Roustang convencionou-se chamar o estranho familiar:

zaõ e õfamiliaridadeõ que alguns acontecimentos
nacionais ou biograficos despertam em nós.

Desse modo, longe de propor uma psicanálise do texto de Nassar, interessa -
como coda do trabalho - relacioná-lo a algumas categorias freudianas com que partilha
mais de um aspecto.

Nas páginas iniciais de *Um copo de cólera*, cada gesto dos personagens compõe com a ausência de diálogo uma rede de significação a princípio indecifrável. O texto se inicia, de forma paradoxal, pelo silêncio. Um silêncio que tensiona com a prolixidade que o sucederá não apenas pela alternância de estados, mas já pela função antinatural, absurda e inexplicável dessa *falta inaugural*. O narrador é um chacareiro solitário que ão não gost[a] de gente²⁵⁹ e que habita um lugar afastado, òlá no 27^o (quilômetro 27 ou puro distanciamento na memória?). A mudez contundente que apresenta à parceira no momento do encontro é uma espécie de *fantasma*, amorfo e sem timbre, já instalado. No paradoxo desse *silêncio eloqüente* é que a linguagem compõe e deglute os seus *fantasmas*, enquanto é igualmente deglutida por eles.

[...] e estávamos os dois em silêncio quando ela me perguntou *que que você tem?* mas eu, muito disperso, continuei distante e quieto, o pensamento solto na vermelhidão lá do poente, e só foi mesmo pela insistência da pergunta que respondi *você já jantou?* [...] e sem voltar pra cozinha a gente se encontrou de novo no corredor, e sem dizer uma palavra entramos quase juntos na penumbra do quarto.²⁶¹

A impossibilidade de estabelecer-se um diálogo convencional insinua-se já no fato de a resposta a uma primeira pergunta ser também uma pergunta, como podemos perceber no trecho destacado. Ao chegar à chácara, o personagem masculino traz no semblante fechado a incômoda quietude dos insatisfeitos. Essa sua recusa inicial à fala será explicitada adiante como uma descrença no poder da palavra: òe já que tudo depende do contexto, que culpa tinham as palavras? existiam, isto sim, eram soluções

²⁵⁹ NASSAR, 1997a, p. 63. (Conteúdo dos colchetes alterado por mim).

²⁶⁰ Ibidem, p. 9.

ade não impede, contudo, a realização sexual, na noite que se segue a tarde do encontro. A tentativa de diálogo é abandonada então, indo a conversação se realizar apenas pela manhã, compondo ironicamente o capítulo que se dá como uma batalha verbal, ão esporroã, do qual já destacamos mais de um motivo.

Desse modo é evidente desde o início a representação de uma forte *ação silenciosa*. A invasão de formigas - sem dúvida seu melhor exemplo - vem à tona do sem-forma da noite, num movimento silente e rasteiro, poderoso a ponto de marcar até o fim o ãeuã que narra, o que constituiu matéria de nosso primeiro capítulo. Neste ponto, assinalamos outros aspectos que se relacionam aos seres diminutos. Junto com a visão do *rombo* aberto pelas saúvas na sebe chegam até o narrador, pelas suas lembranças, *fantasmas* não-delineáveis, um deles remontando à infância, à vivência familiar, e trazendo de volta a mãe, que aparece na narrativa inicialmente pela confusão com a companheira, configurando ambas uma só e grande *persona femina* que perseguirá o personagem masculino até o fim. É à noite que as formigas lhe penetram o território. É também na noite de sua consciência, inconscientemente portanto, que acontece a irrupção daquelas outras imagens. O *rombo* se encaminha como um rastro em direção ao passado, atualizando-o, e a cena corriqueira, que normalmente não teria qualquer importância, desperta lembranças há muito adormecidas.

A partir da trilha de formigas que invade a narrativa com as visões do narrador, buscamos resgatar o conceito freudiano de *unheimlich*, palavra alemã antônima de *heimlich*, esta denotando mais comumente a idéia de ãfamiliarã e constituindo uma categoria que deve ser mantida entre aspas pela ambivalência que demonstra ao adquirir, em diferentes contextos, diferentes significações. É para o estudo do sentimento de ãestranha familiaridadeã que nos toma na experiência cotidiana e no

²⁶¹ Ibidem, p. 10-11. (Grifo meu).

²⁶² NASSAR, 1997a, p. 52.

compreende a pesquisa vocabular na língua alemã e em vários outros idiomas, não encontrando, muita vez, palavra que corresponda à nuance específica daquilo que é *unheimlich*. No alemão, ele destaca um circuito possível de significações para *heimlich*: õpertencente à casa ou à família [...] os membros do larõ; õDe animais: domesticadoõ; õÍntimo, amigavelmente confortávelõ; õalegre, dispostoõ; õEscondido, oculto da vista [...] (que as boas maneiras nos obrigam a esconder) [...] (privada) [a câmara] [...] mágicaõ; õ[secreto]; õinconsciente [...] obscuro, inacessível ao conhecimentoõ²⁶³. Passando de õfamiliarõ a õsecretoõ, a palavra *heimlich* apresenta-se em sua vocação para a ambigüidade, podendo também ser *unheimlich* o que era, a princípio, *heimlich*²⁶⁴, num paradoxo inerente ao seu uso dentro da língua alemã.

A origem lingüística da ambivalência do termo *heimlich* é buscada ainda por Freud em vários dicionários, especialmente nos das línguas inglesa e alemã, e é no dicionário de Grimm (1877) que encontra o que considera a melhor explicação para o enigma. Transcrevemos parte do verbete destacado por Freud: õDa idéia de -familiarã -pertencente à casaã desenvolve-se outra idéia de algo afastado dos olhos de estranhos, algo escondido, secreto; e essa idéia expande-se de muitos modos...õ²⁶⁵. O cuidado excessivo do que nos parece muito íntimo torna-o irrecuperável aos olhos daqueles que não nos sejam õfamiliaresõ.

Em *Um copo de cólera*, os afetos revividos se revestem de estranha familiaridade e os primeiros sinais de õestranhezaõ surgem exatamente a partir do

²⁶³ FREUD, 1976, p. 279 a 283. õO -estranhoõ. v. XVII.

²⁶⁴ Os tradutores de Freud para o português optaram pelo uso de õestranhoõ em lugar de *unheimlich*. Embora nos pareça, mais uma vez, que a significação, com sua carga ambígua, especialmente nesse caso, melhor se mantém se evitada a tradução, notamos que a palavra portuguesa cujo percurso lexical mais se assemelha àquele do vocábulo alemão é não õestranhoõ, porém õesquisitoõ. Para além de seu uso cotidiano, similar a õestranhoõ, se bem que tanto mais pejorativo, o termo guarda uma ambivalência que este último não comporta, e que se assemelha à do *unheimlich* alemão, assumindo diferentes acepções, a depender do contexto em que se empregue, passando do feio ao primoroso, do bisonho ao delicioso. õEsquisito . [Do lat. *exquisitu.*] 1. Não usual; fora do comum; raro [...] 2. Raro, precioso, fino, invulgar [...] 3. Excelente, delicioso, requintado [...] 4. Delicado, apurado, requintado [...] 5. Excêntrico, estranho,

strando verdadeiramente *unheimlich*: o narrador a princípio se entrega em delírio aos carinhos maternos da companheira: òe eu achava gostoso todo esse movimento *dúbio* e sinuoso, me provocando súbitos e recônditos solavancos²⁶⁶. A suspeição da òdubiedadeö da agitação precede, contudo, o imediato aparecimento de um *duplo*, anunciando a ascensão de algo òrecônditoö, que sinaliza tanto o desejo sexual presente quanto a cena afetiva recalcada. Dos toques da mulher ressurgem então a lembrança do contato pueril com a mãe, relacionando sexo e memória.

Para Freud, é inegável que a sexualidade envolve toda experiência de rememoração. A própria òcena primordialö - a visualização simbólica de uma relação sexual entre os pais tida pelo indivíduo²⁶⁷ - é utilizada por ele como paradigma para a explicação da função dita òde retardamentoö enquanto mecanismo típico da memória: é apenas numa posterioridade (*Nachträglichkeit*) que essa cena pode existir. Uma plena presença real dela é impossível de constatar. Segundo Laplanche e Pontalis²⁶⁸, é antes como òcópiaö ou òfantasmaö que ela pode ser recuperada, e é nessa recuperação momentânea que pode instituir-se como òplena cópiaö, ou seja, como rastro entre os rastros que marcam a memória, constituindo-a. Para Freud, não interessa comprovar, no indivíduo, a visualização do ato sexual entre os pais, quando criança. Interessa, antes, a sua possibilidade de recuperar, *a posteriori*, o que pode ser o resultado de marcas deixadas por um conjunto de experiências próprias e/ou de outrem.

Em *Um copo de cólera* é também uma experiência de fundo sexual que desenterra aquela sensação antiga, que é a do contato físico da criança com a mãe. A partir da cena em que banha o companheiro, a mulher, no seu carinho desmedido, forma

extravagante [...] 6. De mau aspecto; feio e/ou malvisto [...] 7. Lugar deserto, ermo [...] 8. Caminho difícil e escabroso. FERREIRA, 1994, p. 711.

²⁶⁵ FREUD, 1976, p. 282. òO ðestranhoö. v. XVII.

²⁶⁶ NASSAR, 1997a, p. 21-22. (Grifo meu).

²⁶⁷ Cf. a referência à primeira redação de òO homem dos lobosö (1914) no verbete òLa scène originareö. LAPLANCHE, J., PONTALIS, J.-B. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1967. p. 432.

nar como uma espécie de ãmã c33pia33, porque *n33o-mae-real*. A *g33ntora*, supostamente insubstitu33vel, retorna somente enquanto sombra de um passado irrecuper33vel:

[...] fiquei aguardando at33 que ela me jogou uma ampla toalha sobre a cabe33a, cuidando logo de me enxugar os cabelos, em movimentos t33o 33geis e precisos que me agitavam a mem33ria, e com os olhos escondidos vi por instantes, embora pequenos e descal33os, seus p33s crescerem metidos em chinel33es, e senti tamb33m suas m33os afiladas se transformarem de repente em m33os r33sticas e pesadas [...] ²⁶⁹.

Note-se a invers33o que atrav33s de 33s33bitos e rec33nditos solavancos33 instala o *unheimlich* no texto de Nassar: o contato com o corpo da m33e 33 ocultamente rememorado (inclusive 33 com os olhos escondidos33) pelo adulto que n33o mais usufrui desse carinho e que tampouco vive a *Heimlichkeit* do conv33vio com a companheira. Os mimos da mulher, esses verdadeiramente isentos de proibi33o, supostamente libertos de *tabu*, despertam nele a sensa33o do retorno imposs33vel daquele afeto da inf33ncia. Num meio-caminho entre passado e presente, inf33ncia e vida adulta, o personagem narrador frui momentos de intenso prazer. Contudo, o mundo - e o feminino sobretudo - logo se apresenta a ele in33spito, j33 que n33o pode se satisfazer com a 33c33pia33, nem com o 33fantasma33. O toque que a princ33pio delicia, num outro momento sufoca: 33quando ela veio por tr33s e se enroscou de novo em mim, passando desenvolta *a corda dos bra33os* pelo meu pesco33o, mas eu com jeito, usando de leve os cotovelos, amassando um pouco seus firmes seios, acabei dividindo com ela *a pris33o* a que estava sujeito33 ²⁷⁰. 33 33 apenas na efemeridade que a rela33o se estabelece. A amea33a de continuidade, com a tentativa in33til de substitui33o do (quase) insubstitu33vel, 33 recha33ada pelo personagem masculino. No entanto, essa l33gica funciona apenas aparentemente, pois 33 j33 como 33c33pia33 que o

²⁶⁸ NASCIMENTO, 1999, p. 170.

²⁶⁹ NASSAR, 1997a, p. 23.

o a inexistência de uma plena presença sua: o passado, através da imagem da mãe, é mostrado nas suas características de rememoração e decalque, desde a origem.

A imagem da mãe, elemento òfamiliarõ por excelência, ressurgindo na memória de um personagem adulto e distante do lar, reforça a condição *unheimlich* dessas suas lembranças, despertadas pelo incômodo conforto oferecido pelas carícias da companheira. Assim se desencadeia, no narrador, pelo retorno de algo antigo, a sensação de uma *estranha familiaridade*. Ao sentir-se cuidado pela mulher ele experimenta a visão inquietante: as formas físicas dela se expandem. Um òduploõ da namorada toma vida através de uma espécie de *já-visto*.

A ligação que estabelecemos entre a òvisãoõ tida pelo narrador e a imagem materna que revive se justifica pela descrição da mãe que se dá ao final do texto, semelhante à aparição da cena do banho. Essa duplicidade das aparências é descrita por Freud como sendo típica dos fenômenos *unheimlich* existentes na ficção:

Todos esses temas dizem respeito ao fenômeno do òduploõ que aparece em todas as formas e em todos os graus de desenvolvimento. Assim, temos personagens que devem ser considerados idênticos porque parecem semelhantes, iguais. Essa relação é acentuada por processos mentais que saltam de um para outro desses personagens - pelo que chamaríamos telepatia -, de modo que um possui conhecimento, sentimentos e experiência em comum com o outro. Ou é marcada pelo fato de que o sujeito identifica-se com outra pessoa, de tal forma que fica em dúvida sobre quem é o seu eu (*self*), ou substitui o seu próprio eu (*self*) por um estranho. Em outras palavras, há uma duplicação, divisão e intercâmbio do eu (*self*). E, finalmente, há o retorno constante da mesma coisa - a repetição dos mesmos aspectos, ou características, ou vicissitudes, dos mesmos crimes, ou até dos mesmos nomes, através das diversas gerações que se sucedem.²⁷¹

²⁷⁰ NASSAR, 1997a, p. 20. (Grifos meus).

²⁷¹ FREUD, 1976, p. 292-293. òO òestranhoõ. v. XVII.

retornar a imagem da mãe, conjunção que adiante se realiza pela *indecidibilidade pronominal*, a figura da progenitora permanece apenas esboçada - um fantasma - nos domínios de *Um copo de cólera*, sendo possível delineá-la melhor após uma incursão intratextual pelo romance *Lavoura arcaica*, onde a mãe do narrador suplementa, com suas características, a figuração que se insinua em *Um copo de cólera*²⁷². Notemos a descrição que faz o narrador na cena final do esporro, após a namorada ter se retirado, e a utilização sugestiva do verbo cair:

[...] e foi de repente que *caí pensando nela*, no abandono recolhido da sua casa àquela hora do café [...] os olhos pregados no passado, desfiando horas compridas da sua viuvez prolecta, revivendo a cada dia os velhos tempos da nossa união, ruminando desde cedo os resíduos deste mito, *tendo assistido calada, anos a fio, à quebra ruidosa dos princípios* [...] *ela* que ainda era, com a dispersão da prole, a depositária espiritual de um patrimônio escasso, a lição que *ela* repetia sempre nas raras vezes que me via, um filho só abandona a casa quando toma uma mulher por esposa e levanta outra casa para nela procriarem, e seus filhos, outros filhos [...] e passei daí direto pra fotografia antiga, o pai e a mãe sentados, *ela* as mãos no colo [...] ele solene [...] a cara angulosa de lavrador severo [...] ²⁷³.

Os grifos destacam a *indecidibilidade pronominal* que referimos acima, demonstrando a fusão entre as duas imagens. Ela, que a princípio se refere à companheira, vai aos poucos desenterrando a mãe. E o universo das dúplices aparições - ou das repetições - avança mais além. Afinal, assistir *calada, anos a fio, à quebra ruidosa dos princípios* é qualidade da mãe de André, o narrador de *Lavoura arcaica*²⁷⁴, cujo rompimento maior das regras foi manter, na casa paterna e graças ao

²⁷² No ensaio *Da cólera ao silêncio*, Leyla Perrone-Moisés aponta vários outros pontos de contato entre *Um copo de cólera* e *Lavoura arcaica*, relatando o trabalho concomitante de Nassar na redação dos dois textos e a identidade profunda da temática de todos os seus textos, longos ou curtos. Cf. PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Da cólera ao silêncio*. In: CADERNOS de Literatura Brasileira: Raduan Nassar. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 2, set. 1996. p. 61 et seq.

²⁷³ NASSAR, 1997a, p. 79-80. (Grifos meus).

²⁷⁴ Surge aí alinhavada, por isso mesmo, a questão: onde se inicia e onde termina um texto? Estará a sua extensão determinada pela quantidade de páginas a que foi dado o nome *Um copo de cólera*? Diríamos

relações incestuosas com a irmã: o pai, no seu gesto austero, quis fazer da casa um templo, a mãe, transbordando no seu afeto, só conseguiu fazer dela uma casa de perdição²⁷⁵.

Uma série de situações vai delineando um personagem preso a um passado que revive de maneira secreta e, simultaneamente, no nível da enunciação, uma provocadora relação intratextual que questiona sobre os limites do texto. Em *Um copo de cólera*, da fotografia, o pai e a mãe saltam para o instante presente do personagem narrador, olhando tanto dele quanto de si. Da mesma forma, as máscaras de pai e mãe passam de um texto para outro: fantasmaticamente, a mãe licenciada de *Lavoura arcaica* ressurge em *Um copo de cólera* como propagadora de um pensamento atávico. Enquanto ela própria se repete, repete também, de forma mecânica e sem muita convicção, a idéia de continuidade natural da espécie humana através da constituição de laços familiares. É notável também como a presença da memória se assemelha nos dois textos, o verbo cair partindo de seu sentido fraco, de auxiliar, para lembrar mais uma vez a queda epiléptica e a conjunção possível dessa enfermidade com acontecimentos memoráveis. Em *Lavoura arcaica*: *o, sem dar por isso, cá pensando nos seus olhos, nos olhos de minha mãe nas horas mais silenciosas da tarde, ali onde o carinho e as apreensões de uma família inteira se escondiam por trás, e pensei quando se abria em vago instante a porta do meu quarto ressurgindo um vulto maternal e quase aflito*²⁷⁶.

No texto sobre o fenômeno do *unheimlich*, Freud chama à atenção para o fato de que o que nos parece estranho pode nem sempre ter sido assim, tendo vindo muitas vezes do universo dos afetos familiares recalcados e retornando mascarado

antes que para outros textos e para a vida se lançam, simultaneamente, alguns tentáculos. Daí considerarmos o *intratexto* (relações entre dois ou mais textos do mesmo autor), o *intertexto* (diálogo entre textos de mais de um autor) e o *extratexto* (ponte entre os textos e a vida, ou o que outrora se chamava contexto individual ou social. Ressaltamos, porém, que, a partir de todas essas textualidades, é a figura mesma do autor, em face à do leitor, que deve ser repensada. Isso foi o que procuramos realizar na segunda parte do capítulo 3.

²⁷⁵ NASSAR, 1997b, p. 136.

estranha ocorre quando os complexos infantis que haviam sido reprimidos revivem uma vez mais por meio de alguma impressão²⁷⁸. Essa concepção, além de ligar-se tão bem à ficção que estudamos (cujo narrador busca o afastamento dos afetos pelo isolamento físico, na tentativa de escapar a quaisquer estímulos), ajuda a entender melhor o raciocínio acerca da lógica lingüística da reversão *heimlich/unheimlich*. Para Freud, o *öunö* é o sinal do recalque, condição necessária de um sentimento primitivo que retorna em forma de algo estranho²⁷⁹.

O narrador, a um tempo que se isola na solidão e no silêncio da chácara, também cria barreiras de proteção para aquele seu território. Enquanto o exílio pessoal é quebrado pela presença da companheira - ela que me enchia tanto o saco com suas vindas, compondo a cada dia a trava dura dos meus passos²⁸⁰ -, as divisas do quintal - formadas por uma sebe de ligustro - são invalidadas por um bando de formigas: tanta trabalhadeira pra que as saúvas metessem vira-e-mexe a fuça²⁸¹. O próprio personagem feminino observa a semelhança entre os modos de defesa utilizados pelo narrador:

[...] compreende-se, senhor, sou bem capaz de avaliar os teus temores... tanto recato, tanta segurança reclamada, toda essa suspeitíssima preocupação com a tua cerca, aliás, é incrível como você vive se espelhicizando no que diz [...] ergue logo um muro, constrói uma fortaleza, protege o que é teu na espessura duma muralha [...]²⁸².

No entanto, contra a frágil barreira que armara - o ligustro não devia ser assim essa papa-fina²⁸³ -, investe sorrateiramente a força igualmente sutil das saúvas. Os insetos, sendo moradores por vezes imperceptíveis desse mesmo mundo que nós,

²⁷⁶ NASSAR, 1997b, p. 17. (Grifo meu).

²⁷⁷ FREUD, 1976, p. 300. *O "estranho"*. v. XVII.

²⁷⁸ Ibidem, p. 310.

²⁷⁹ Ibidem, p. 302.

²⁸⁰ NASSAR, 1997a, p. 75.

²⁸¹ NASSAR, 1997a, p. 31.

²⁸² Ibidem, p. 49.

²⁸³ Ibidem, p. 31.

urte mais clara, supostamente limpa e racional, representam - pela sua facilidade de circulação entre o visível e o invisível, o aparente e o oculto, o forte e o fraco - uma força discreta e por vezes arrasadora: õeu que haveria àquela hora de surpreendê-las enfurnadas, tão ativas noite afora com o corte e com a coletaö²⁸⁴. Como a doença, como a crise, eles assomam num repente à superfície, vindo não se sabe ao certo de onde e trazendo consigo a prova da existência de um espaço habitado, em nós, que ignoramos, e que ao irromper lembra ao homem a sua õanimalidadeö, os *fantasmas* do inumano que o habitam (a ira, a loucura, o desejo incestuoso, a própria inexplicabilidade da doença e a morte).

São inúmeros os exemplos da ficção em que os insetos estão ligados a sensações e situações inóspitas, estranhas, subversivas ou letais. O mais lembrado é o de Gregor Samsa, personagem de *A metamorfose*, de Kafka, que se descobre, certa manhã, coberto por uma casca dura. Estranhamente, Gregor acata com naturalidade a situação, restando ao leitor, nesse caso, redobrada sensação de õestranhezaö: pelo horror da transformação inusitada do protagonista - provocado em princípio nos seus familiares - e pelo fato de ele não se abalar com ela. Em Clarice Lispector, a barata comparece como um não-personagem protagonista em *A paixão segundo G.H.*, além de estar presente em contos como õA quinta históriaö, de *A legião estrangeira*, onde um certo õenvenenadorö narra em cinco diferentes versões o extermínio a que procede, estando em jogo sempre sua própria vida e sua apreensão diante da morte. No conto õAs formigasö, de Lygia Fagundes Telles, os insetos trabalham literalmente entre a vida e a morte, reconstituindo, noite após noite, osso por osso, um cadáver de anão. No filme õVeludo azulö, uma primeira tomada desce da claridade do dia no jardim, onde cantam pássaros, para o *subsolo*, onde se embolam centenas de insetos, prenunciando o *submundo* em que se desenrolam os acontecimentos daquela ficção.

²⁸⁴ Idem.

entre o espaço que vemos e um outro que não alcançamos e que não visitamos, por essa sua inata disposição para o trânsito secreto entre os espaços, são fatalmente ligados ao ôinconsciente, à doença e à morte. Em *Um copo de cólera*, a invasão de formigas que ocorre não é apenas um *leitmotiv* para os acontecimentos que seguem. Afinal, os insetos despertam a ôcrise da fala, rompendo o duro silêncio inicial, sendo a um tempo bons e maus, carregando por todo o texto essa tensão e sendo reintroduzidos sempre nos momentos críticos, lembrando a existência de um *submundo* e a ameaça à ordem. Tanto quanto a lembrança da mãe, eles representam o retorno súbito que provoca uma reação violenta. Vindos de um outro quintal, portanto de fora dos limites do ôpróprio e do conhecido, trazem consigo essa mesma sensação do estranho, inumano, não-familiar ou inconsciente que o narrador aos poucos liga ao feminino, numa tentativa de conjurar num só golpe ôtodo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz²⁸⁵. Tendo nomeado, como vimos, a mulher ôuma formiga²⁸⁶ e as formigas ômalditas insetas²⁸⁷, estando portanto ligados o feminino e o formicular, o narrador investe contra essa dupla invasão feminil: ôpor isso tornei a dizer -puta e tornei a voar a mão, e vi sua pele cor-de-rosa manchar-se de vermelho, e de repente o rosto todo ser tomado por um *formigueiro*²⁸⁸.

Poder-se-ia dizer que a tentativa de ôcalar o incômodo feminino, expressa nesse ponto pela reação física contra a companheira, traz ela própria à tona, ainda uma vez, o alvo do recalque. O personagem masculino, ôinfectado pela invasão dos insetos, sentidos dentro do próprio corpo (ômeu estômago era ele mesmo uma panela e eu estava coas formigas me subindo pela garganta²⁸⁹), estende o braço violentamente ao rosto da companheira que, ao ser espancada, ôcontamina-se ainda mais daquela ôpraga, a

²⁸⁵ SHELLING. Apud FREUD, 1976, p. 282. ôO -estranho. v. XVII.

²⁸⁶ NASSAR, 1997a, p. 78.

²⁸⁷ Ibidem, p. 43.

²⁸⁸ Ibidem, p. 69-70. (Grifo meu).

a mais profundamente as duas imagens. Agredida a mulher, assoma-me ao rosto o *formigueiro*: por sobre o feminino, o feminino²⁹⁰, tal como antes a mesma companheira se duplicara na imagem da mãe. Ao fim da cena de agressão à companheira, o personagem masculino está prostrado ali no pátio, a cara enfiada nas mãos, os olhos *formigando*²⁹¹, prova de que o fantasma do feminino não é um estímulo simplesmente exterior e que portanto não basta destruir as saúvas para livrar-se dele.

Em *Lavoura arcaica*, os insetos são a companhia freqüente de André, o filho *prófugo*²⁹², e povoam especialmente as lembranças do tempo vivido na casa do pai, onde se desenrolaram as proibidas relações sexuais do narrador com a irmã. O seu itinerário é todo ele acompanhado por formigas, piolhos, besouros, moscas e escaravelhos, desde a época do desejo interdito até os momentos críticos (sobretudo como prenúncio das crises epilépticas), que literalmente o derrubam, levando-o ao chão, de onde exercita uma visão insólita, marcada pelo *acesso* àquele mundo inferior onde pululam os seres diminutos. Dali vislumbra o pai, a família e as suas leis:

[...] não era acaso um sono provisório esse outro sono, ter minhas unhas sujas, meus pés entorpecidos, piolhos me abrindo trilhas nos cabelos, minhas axilas visitadas por formigas? não era acaso um sono provisório esse segundo sono, ter minha cabeça coroada de borboletas, larvas gordas me saindo pelo umbigo, minha testa fria coberta de insetos, minha boca inerte beijando escaravelhos?[...]²⁹³.

²⁸⁹ Ibidem, p. 36.

²⁹⁰ É precisamente o que foi escolhido como instrumento da repressão [...] que vai constituir o veículo do retorno: oculto na força repressora, o que é reprimido revelar-se-á por fim vencedor. [...] quando o que foi reprimido retorna, emerge da própria força repressora. FREUD, 1976, p. 42-43. Delírios e sonhos na Gradiva de Jansen. v. IX.

²⁹¹ NASSAR, 1997a, p. 81. (Grifo meu).

²⁹² O termo *prófugo* pretende destacar o aspecto desertor do personagem André, por parecer retratar melhor que *pródigo*, utilizado por parte dos trabalhos críticos acerca de *Lavoura arcaica*, a sua condição naquele contexto paródico em que apenas ironicamente poderia funcionar a locução *filho pródigo*, originária da parábola bíblica que conta a história do filho desertor da casa e da palavra

do tabu do incesto, o que lhe vale a exclusão do clã familiar, o próprio André representa, com seu séquito de bichos repugnantes, o elemento recalcado, aquilo que ninguém no grupo quer enxergar, e que retorna com a potência de destruição longamente guardada: ele presenteia a irmã *querida* com uma caixa repleta dos *souvenirs* que colheira ao longo da adolescência no seu trajeto pela vida ômundanaö. Aquela verdadeira ôcaixa de Pandoraö, síntese e símbolo da sua vida profana, aparentemente desenvolvida apenas *fora* dos limites do lar, deixa, como no mito grego, aflorar também a morte. Assim, depois de longamente recalcada no exílio do filho, a problemática do *incesto* vem à tona, e com ela sentimentos e valores ainda mais complexos, como a violência do pai na ira desmedida do afã de domínio. Após o longo diálogo entre pai e filho, impossibilitado de se resolver pela dialética, o impasse se resolve pelo gesto violento: o pai mata a filha que veste - literalmente - a máscara do impuro, desordenado e forçosamente afastado ômundo exteriorö.

Nesse caso, é importante destacar que não é somente o fato de ter rompido as barreiras da família que explica o desconforto causado pelo retorno de André. O gérmen daquela força digamos, revolucionária, não fora colhido simplesmente lá fora, tendo sido, pelo contrário, alimentado ali mesmo, no seio da família; isso se evidencia na fala que André dirige à irmã:

[...] entenda, Ana, que a mãe não gerou só os filhos quando povoou a casa, fomos embebidos no mais fino caldo dos nossos pomares, *enrolados em mel transparente de abelhas verdadeiras*, e, entre tantos aromas esfregados em nossas peles, fomos entorpecidos pelo mazar suave das laranjeiras; que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância? que culpa temos nós se fomos duramente atingidos pelo vírus fatal dos afagos desmedidos? que culpa temos nós se

paternas e que ao final de sua longa ausência se redime e retorna, passando a viver sob o jugo e a lei do pai.

²⁹³ NASSAR, 1997b, p. 72.

tenras escondiam a haste mórbida desta rama?

Na gênese do afeto ilícito já é apontado discretamente o favor dos insetos. Tendo tido, portanto, no lar, o *complemento* necessário à manutenção de sua sobrevivência sob a lei paterna, André sai e pode-se dizer que com seu retorno ele instaura o vigor da *suplementaridade*, o excesso que vem, paradoxalmente, suprir uma falta, e que por isso mesmo questiona aquela inteira unidade, a idéia de um todo familiar constituído e fixo em torno da figura central do pai. André expõe, no seu retorno, uma outra lógica, que não pode ser contida pela lógica opositiva, linear e inerte daquele território. Ele próprio é como uma sobra, um resto inaproveitável, um *suplemento* na casa paterna, que se quer um todo, uma unidade completa e sempre regulável por suas próprias leis. De acordo com Nascimento, *Se suprir diz do excesso que recobre a falta, o que falta desde o início é a completude do Todo, organizada a partir de um único centro[...]*²⁹⁵. André, o *demônio*, ao mesmo tempo pertence e não pertence àquela família, encarnando o próprio fantasma do *estranho familiar, indecível*. Situado no limite entre dentro e fora, humano e inumano, à margem da Lei do Pai, ele é o espelho temerário onde ninguém quer se mirar.

²⁹⁴ NASSAR, 1997b, p. 130. (Grifo meu).

²⁹⁵ NASCIMENTO, 1999, p. 178.

A fim de melhor compreender a função de memória do personagem narrador, retornamos, mais uma vez, a uma imagem recorrente em nosso trabalho: a do rombo. Interessa nesta altura aproximar esse elemento metafórico do texto de Nassar de uma outra espécie de metáfora: a da escrita, no texto freudiano. Utilizaremos seletivamente alguns aspectos dos ensaios *Projeto para uma Psicologia Científica* e *Nota sobre o bloco mágico*, relacionados ambos a um conjunto de textos lidos por Derrida em *Freud e a cena da escritura*. No *Projeto...* a tentativa de descrição do processo de formação da memória é feita do ponto de vista neurológico, enquanto a *Nota*, anos mais tarde, investirá na metáfora do aparelho psíquico como máquina de escrita.

No *Projeto...*, de 1895, Freud aponta diversas vezes para a impossibilidade de estabelecer uma analogia que pudesse ser esclarecedora entre a forma como concebe o aparelho psíquico e um objeto conhecido de todos. *Não se pode imaginar, de improviso, um aparelho capaz de funcionamento tão complicado [...]*²⁹⁶. A *Nota* sobre o bloco mágico, de 1925, é a resposta àquela necessidade de comparação suscitada quando da escrita do *Projeto...*. O bloco considerado por Freud como o melhor objeto conhecido para uma possível analogia servirá como modelo do psíquico - pelas características dos elementos de que se compõe e pela forma como essas partes se relacionam no processo de recepção e armazenamento de informações.

No *Projeto para uma Psicologia Científica*, Freud justificara sua tentativa de *naturalização* da ciência psicológica partindo da impossibilidade de admitir, para um melhor entendimento do funcionamento da memória, a dupla capacidade dos neurônios para se manterem ao mesmo tempo receptivos (ou seja, alteráveis) e inalterados

A idéia dessa ambivalência leva Freud a formular a existência de dois tipos ou classes neuronais: as *células perceptivas* e as *células mnêmicas*. Desenvolve-se nesse contexto a teoria das ôbarreiras de contatoö, que explica que os neurônios perceptivos (ϕ) seriam aqueles que deixariam passar as quantidades de estímulo externo *como se não tivessem* barreiras de contato, mantendo-se inalterados, e que os neurônios armazenadores (Ψ) se caracterizariam pelo fato de oferecerem resistência e de sofrerem alteração, modificando-se e criando assim õuma possibilidade de representar a memóriaö²⁹⁷. Esses últimos seriam os õportadoresö da memória e, conseqüentemente, dos processos psíquicos em geral. Os traços mais gerais da memória adviriam portanto das características do sistema de neurônios Ψ , ou melhor, das diferenças marcadas nas õviasö de circulação abertas entre os neurônios. A idéia das õviasö de circulação nos interessa especialmente nesta parte da nossa leitura de *Um copo de cólera*, e a ela retornaremos adiante.

A capacidade de condução estaria ligada, dessa forma, à diferenciação (o protoplasma diferenciado conduziria melhor que o indiferenciado), o próprio processo de condução aumentando, cada vez mais, a diferenciação do protoplasma e ampliando-a para a condução subsequente. Os neurônios Ψ , permanentemente alterados pela passagem de uma excitação, teriam a sua barreira de contato tornada cada vez mais permeável, mais capaz de condução, o que representaria o mecanismo da memória no seu aumento da possibilidade de apreensão, baseada na repetição.

Ainda no õProjeto...ö Freud dirá que qualquer estudo que se queira fazer sobre o õaparelhoö psíquico deve levar em consideração, sobretudo, o õmecanismoö mnêmico. E é através da idéia de õarrombamentoö que irá explicar a constituição e o funcionamento da memória: no estudo freudiano é sempre de uma forma violenta que o

²⁹⁶ FREUD, 1976, p. 408. õProjeto para uma Psicologia Científicaö. v. I.

á, resultando a memória do conjunto dessas experiências vitais de arrombamento. O arrombamento (*effraction*, em francês) precede a *Bahnung* (*frayage*, *Bahnung*) e diz do investimento energético (Qn) que provoca ruptura na estabilidade do meio. Esses investimentos violentos é que dão origem às *Bahnungen*, que desde sempre já se darão como fenômenos de *repetição*. Daí a *Bahnung* já ser uma relação de *facilitações* entre si, resultantes dos arrombamentos originários. O tecido mnêmico é a resultante das diferenças entre as *Bahnungen*.

O termo *õfrayageö*, que vem sendo utilizado desde a década de 50, na França, como tradução do alemão *Bahnung*, utilizado por Freud para designar a princípio aquele fenômeno, é uma derivação do verbo francês *õfrayerö*, que significa, entre outras coisas, *õabrir um caminhoö* e, conotativamente, *õsuperar dificuldades, facilitando o acessoö*. Nascimento sugere que tenha sido provavelmente essa última acepção que influenciou a escolha, no português e em outras línguas neolatinas, da tradução do termo *Bahnung* como *facilitação*, tradução que considera, entretanto, problemática ²⁹⁸, por fazer perderem-se as idéias de *caminho* e de *inscrição* marcadas na *Bahnung* freudiana. A concepção de *rastro mnésico* (*Erinnerungsspur*), associada à violência do *frayage*, recupera a possibilidade de descrever o aparelho psíquico pela metáfora da escrita. Nascimento optará, em seu texto, pelo uso da perífrase *õabertura do caminho* (como *facilitação*)²⁹⁹. Outras traduções possíveis para o termo são *õexploraçãoö* e *õtrilhamentoö*.

Assim, a *Bahnung* designa o resultado da penetração nas *õbarreiras de contatoö*³⁰⁰, movimento que estabelece a condição de existência da memória. Uma *õfacilitaçãoö* ou uma resistência constantemente idênticas arruinariam igualmente a

²⁹⁷ FREUD, 1976, p. 409. *õProjeto para uma Psicologia Científicaö*. v. I.

²⁹⁸ NASCIMENTO, 1999, p. 163.

²⁹⁹ NASCIMENTO, 1999, p. 164.

³⁰⁰ FREUD, 1976, p. 409. *õProjeto para uma Psicologia Científicaö*. v. I.

nas ãfacilitaçõess entre os neurônios é que permite

O estabelecimento das duas categorias de neurônios no ãProjeto...ã encaminhar-se-á, trinta anos depois, para a metáfora do aparelho de escrita que constitui a ãNotaø sobre o bloco mágicoã. Eis a descrição sucinta do bloco comparado por Freud ao aparelho psíquico:

O Bloco Mágico é uma prancha de resina ou cera castanho-escura, com uma borda de papel; sobre a prancha está colocada uma folha fina e transparente, da qual a extremidade superior se encontra firmemente presa à prancha e a inferior repousa sobre ela sem estar nela fixada. Essa folha transparente constitui a parte mais interessante do pequeno dispositivo. Ela própria consiste em duas camadas, capazes de ser desligadas uma da outra salvo em suas duas extremidades. A camada superior é um pedaço transparente de celulóide; a inferior é feita de papel encerado fino e transparente. Quando o aparelho não está em uso, a superfície inferior do papel encerado adere ligeiramente à superfície superior da prancha de cera³⁰¹.

O instrumento assegura, segundo Freud, maiores vantagens que o papel ou a lousa, no que diz respeito à recepção e ao ãarmazenamentoã de informações, porque não somente ãguardaã os dados recebidos, como também está permanentemente pronto a receber novos materiais, exatamente como a relação que imaginou no ãProjeto...ã entre células perceptivas e células mnêmicas.

O bloco, sobre o qual se escreve com um estilete, tem a parte de cera, receptora da marca da escrita, protegida por uma folha através da qual o interior é pressionado. Depois de ali depositado o traço, basta erguer a folha protetora para que a superfície apareça novamente limpa e pronta a ser reutilizada. No entanto, a característica do ãbloco mágicoã que talvez tenha influenciado a opção de Freud por esse ãmodeloã para o psíquico tenha sido o fato de que, após terminado o processo descrito acima, calcada e

³⁰¹ FREUD, 1976, p. 287. ãUma nota sobre o ãbloco mágicoã. v. XIX.

encerado, pode-se ainda ter acesso aos traços anteriormente impressos, visíveis sob luz apropriada. Essa dupla capacidade - de receber tanto quanto de armazenar - torna ainda mais viável a comparação com o aparelho psíquico. O papel encerado seria protegido dos estímulos externos por uma camada de celulósida, assim como os neurônios perceptivos dispõem de uma tãela de Qö, embora aparentem não ter barreiras de contato, de acordo com a descrição feita no öProjeto...ö. O papel corresponderia aproximadamente às células perceptivas, que passariam os estímulos para as células mnêmicas, representadas no modelo do öbloco mágicoö pela plataforma de cera.

Sobre o trabalho de Freud acerca da memória, Nascimento comenta que öUma das conseqüências da investigação freudiana foi a de subtrair a *memória* do conceito tradicional que a pensaria como um simples «reservatório» onde se depositariam conteúdos substantivos, os quais de modo mais ou menos regular retornariam à consciênciaö³⁰². Assim, öo primado da consciência como presença a si [...] se vê posto em questãoö³⁰³ e, junto, toda a possibilidade de se oporem a consciência e a inconsciência num pensamento topológico, positivista ou naturalista.

No ensaio intitulado öFreud e a cena da escrituraö, Derrida aponta o avanço do naturalismo do öProjeto...ö - do qual a idéia de escritura öpropriamente ditaö se encontra ausente - para a realização metafórica da öNota...ö como prova de uma öadmirável tenacidadeö³⁰⁴ e destaca - em várias passagens - a importância da diferença nos rastros mnésicos:

Não se deve portanto dizer que a exploração [entenda-se *Bahnung*, facilitação] sem diferença não basta à memória; é necessário precisar que não há exploração pura sem diferença. O traço [ou rastro, *Spur*] como memória não é uma exploração

³⁰² NASCIMENTO, 1999, p. 168.

³⁰³ NASCIMENTO, 1999, p. 169.

³⁰⁴ FREUD, 1976, p. 184. öProjeto para uma Psicologia Científicaö. v. I.

pre se poderia recuperar como presença simples, é indiscernível e invisível entre as explorações³⁰⁵.

Tem-se, desse modo, a problematização da idéia de *primeiridade* no trabalho de Derrida acerca dos dois textos de Freud sobre a memória. Segundo Derrida, a memória escapa ao domínio de um naturalismo pelo fato de, além das características indicadas acima, não podermos pensar o arrombamento simplesmente pela oposição quantidade/qualidade (estímulos e afetos), já que ele tanto fornece a quantidade ãpresentemente atuanteö quanto se acrescenta a ela, sendo-lhe ao mesmo tempo diferente e análogo. As diferenças na produção do rastro seriam consideradas como ãmomentos da diferençaö. Desse modo, acrescenta Derrida, ãa repetição não *sobrevém* à primeira impressão, a sua possibilidade já ali está, na resistência *pela primeira vez* oferecida pelos neurônios psíquicos. A própria resistência só é possível se a oposição de forças durar ou se repetir originariamente. É a própria idéia de primeira vez que se torna enigmáticaö³⁰⁶.

A necessidade que sentimos dessa breve incursão - apoiada na leitura de Derrida - pelos estudos freudianos sobre a memória, se deve particularmente ao fato de em *Um copo de cólera* alguns importantes acontecimentos aparentarem ter sua origem na lembrança da vida remota do narrador, cujas imagens retornam por vezes de maneira *fantasmal*, conforme vimos na primeira parte deste capítulo. É também notável a forma como o personagem que narra aponta para um tempo futuro, explicitando o desejo de fazer permanecer na lembrança da companheira a circunstância confusa que vivem: ãeu ainda fui gritando, sabendo que lhe abria pra sempre na memória uma cova fundaö³⁰⁷. É a partir dessa fala do personagem e do surgimento, no discurso, de termos como ãromboö, ãpicadaö, ãcovaö e ãtrilhaö, que buscamos analisar parte do seu percurso pela

³⁰⁵ Ibidem, p. 185.

³⁰⁶ DERRIDA, 1971, p. 186-187.

psíquico.

ia com a *Bahnung* na õcenaõ mnêmica do sistema

No texto de Nassar, um certo arrombamento - e as õfacilitaçõesõ decorrentes - é iniciado com a invasão das saúvas e repetido sempre diferentemente, a cada novo õarrombamentoõ - e õfacilitaçãõõ - que o personagem masculino sente marcado em si. Uma força violenta enceta o acontecimento memorável pela diferença do õrastroõ (*Spur, trace*) que estabelece, elemento importante para o entendimento da *memória enquanto rastro de escrita*. A leitura dessa metáfora do *rastro* se faz possível a partir de diferentes circunstâncias, a começar pela força exógena do *rombo* formicular, que dá início a importantes acontecimentos narrativos. O *rombo* é a figura que as formigas imprimem na sebe e que atormenta e assombra o narrador. O õarrombamentoõ dos vegetais é sentido claramente como uma cisão no õeuõ: õum rombo na minha cerca-viva, ai de mimõ³⁰⁷. Essa imagem - agora revista sob o ângulo da teoria freudiana - estabelece ao mesmo tempo diversas relações: por um lado, pela ambivalência do próprio vocábulo õromboõ que, além de marcar a anatomia feminina, também está ligado ao resultado de uma *violência* ou *violação*. Mas, por outro lado, o *rombo* não permanece simplesmente õexteriorõ ao narrador, como uma boca devoradora ou uma *vagina dentata* que ameaçasse o seu õeuõ do exterior, na sua alteridade ao mesmo tempo atrativa e destruidora. A figura do rombo une, antes, o presente e o passado, abrindo caminho para o futuro, pelas vias da memória, e alia o interno ao externo, pela forma como, junto com o õformigamentoõ, circula pelos elementos õmasculinoõ e õfemininoõ. Enquanto as formigas entram pelos olhos e orelhas, formando uma õlinha vivaõ que cose o dentro e o fora, restos de experiências remotas retornam, õarrombandoõ a suposta unidade do eu e uma possível linearidade temporal da narrativa. O personagem masculino oscila entre a

³⁰⁷ NASSAR, 1997a, p. 76-77.

³⁰⁸ NASSAR, 1997a, p. 30.

imagens antigas que sua memória passa a atualizar, seguindo rumo a novas opicadaso (caminhos e ferimentos) que deixará impressas no corpo da companheira, tanto quanto no tecido narrativo. O narrador e as formigas - o masculino e o feminino - irão marcar-se mutuamente: elas abrindo-lhe um *rombo*, ele rastreando-as, tratando-as a õporretadaö.

Em princípio sujeito a um arrombamento sentido violentamente, o personagem masculino intenta, levado por certa seqüência de imagens, um *contra-rombo*, ou seja, um investimento também violento em sentido oposto, contra os insetos arrombadores (õas malditas insetasö), contra o feminino - õfui prõuma área em que ela se gabava como femeazinha livre, é ali que eu a pegaria, só ali é que lhe abriria um *rombo*³⁰⁹ - e ao final contra si, num gesto, como vimos, õformicidaö. O *rombo* das saúvas funciona como o princípio de uma õfacilitaçãoö que o deixa cada vez mais suscetível a outros arrombamentos, tal qual ocorre com o õtecido mnêmicoö marcado pela *Bahnung*. Após ser surpreendido pela irrupção daquela força, ele passa a dar prosseguimento ao seu curso, dedicando-se a outros *arrombamentos*, *trilhamentos* e *facilitações*. Tendo seu corpo e seu discurso estado no caminho daquela força impetuosa, a impetuosidade da sua reação ao *rombo* aberto é também notável: õe foi numa *rajada* que me lancei *armado* no terreno ao lado, campeando logo a *pista* que me conduzisse ao formigueiro, seguindo a *trilha* camuflada ao pé do capim altoö³¹⁰. Contra a irrupção formicular ele reage então pela aplicação do *phármakon* e para õderrubarö a companheira aciona suas palavras, pretendendo fraturá-la, õabalar sua ossaturaö³¹¹. No entanto, a õenergiaö que investe segue uma *via* imprevisível, a circulação de forças acarretando sempre um necessário retorno contra o agressor ou envenenador (*pharmakeús*). No õdiálogoö que constitui õo esporroö, cada palavra corresponde a uma *fratura* marcada no outro e, ao

³⁰⁹ NASSAR, 1997a, p. 42. (Grifo meu).

³¹⁰ Ibidem, p. 31. (Grifos meus).

O narrador comparece a mais essa batalha metaloricamente mudo de armas lancinantes e õarrombadorasö: um õalfineteö, um õporreteö, uma õvaraö e um õanzolö são a resposta ao estímulo recebido e trazem à tona a força terrível da farsa que se arma. É como se, ao caminhar rumo ao terreno vizinho, o personagem masculino penetrasse os meandros da própria memória e, ao tentar eliminar o formigueiro, revolvesse o território onde dormem seus fantasmas. Não por acaso o extermínio dos insetos tem início a partir de sua descida do õterraçoö³¹² (suposto arejamento da consciência e afirmação do domínio de si). Após retornar do terreno vizinho, onde estivera õencharcando suas panelas subterrâneas com farto caldo de formicida, cuidando de não deixar ali qualquer sobra de vidaö³¹³, o narrador, incomodado com a visão das duas mulheres (a namorada e a caseira) no quintal, desce ainda mais, dessa vez ao porão (lugar do ocultamento, inconsciente) - descrito ao mesmo tempo como õcamarimö e õquartinho de ferramentasö³¹⁴. As õferramentasö de que se arma nesse canteiro de obras artaudiano - o gesto violento e a força da palavra - ligam o terreno do empírico ao campo da representação, no teatro da crueldade que passam ambos a encenar: õela não só tinha forjado na caseira uma platéia, mas me aguardava também cõum arzinho sensacional que era de esbofeteá-la assim de caraö³¹⁵. E: õforjando dessa vez na voz a mesma aspereza que marcava minha máscara, combinando estreitamente essas duas ferramentas, o alicate e o pé-de-cabra pra lhe arrancar uma palavraö³¹⁶.

Enquanto prossegue o embate brutal da linguagem, mantêm-se em cena os personagens, representando a lenta dissolução das suas máscaras: a ilusão da presença a

³¹¹ Ibidem, p. 46.

³¹² Ibidem, p. 33.

³¹³ NASSAR, 1997a, p. 32.

³¹⁴ Ibidem, p. 33.

³¹⁵ Idem.

³¹⁶ Ibidem, p. 36.

a; a busca de satisfação para o desejo, insaciável; a luta pela primeira e pela última palavras. O rastro deixado pela série de diferentes arrombamentos protela assim, a cada novo avanço, o õriscoõ definitivo.

Após ter-se esgotado o recurso a todos os rombos, marcas e rastros que constituem o contato gestual e oral entre os personagens, a *escrita* õropriamente ditaõ também comparece, como vimos. Numa relação que aparenta ser de exclusão, pela forma como se alternam, no nível da enunciação, a fala e a escrita (ou a palavra e o silêncio), o discurso oral e o escrito convivem e se interpenetram, sendo possível apenas artificialmente separar ali as duas formas de expressão. A expressão, grande problema para o personagem masculino - narrador inicial e, numa certa medida, hegemõnico - apenas aparenta predominar, na narrativa, na sua forma oral, vindo a ser substituída no final, *suplementada* pela escritura no momento em que surge o bilhete. No entanto, emaranham-se desde o início os índices da fala, da escrita e da gestualidade - e agora podemos dizer, da *leitura*. O próprio personagem feminino, que vinha õlendoõ os discursos e atitudes do narrador, conforme observamos anteriormente, ao retornar ao foco narrativo, dessa vez como narrador, empreende uma busca pelos objetos da õnovaõ trilha silenciosa, essa deixada pelo ex-narrador e ex-sujeito da enunciação - õe entrei na sala, inventariando sem pressa os vestígios espalhados pelo assoalhoõ³¹⁷. Ela inicia, então, uma nova õleituraõ, essa dos objetos dispostos pelo outro, passando por entre eles sem os tocar, que é como age também com o bilhete, visto como objeto entre os outros, índice, como os demais, de uma naturalidade e uma indiferença simuladas.

O ex-narrador está preso agora às teias de um *discurso mudo* dirigido à mulher através do bilhete: õjá tinha dado conta da folha ali na mesa, onde pude ler, ao me aproximar, mas sem pegar o bilhete, sequer sem me curvar, -estou no quartoõ³¹⁸. Os

³¹⁷ NASSAR, 1997a, p. 84.

³¹⁸ Idem.

o o rastro da própria escrita, ãfalandoö algo que, no momento da leitura pelo novo narrador, já é passado, mas que segue dizendo do antigo narrador para além da sua ãpresençaö. E mais: a escritura (o bilhete), graças ao paradoxo da presença-ausência, que lhe é peculiar, vale-se da surpresa e do suspense, adiantando, pela *representação* dentro da *representação*, a ãvozö de um emissor que dorme - ou que finge dormir - e que, no momento em que é lido-escutado, já se encontra em outro lugar. Tal emissor investe na linguagem em busca da *presentificação* e é por esse mesmo gesto de busca que vê sua presença dispensada. Impossível afirmar com certeza quem é aquele que fala no bilhete: ãestou no quartoö. Aquela *escrita* é a *fala* de um ausente, e somente pela sua ausência ali ãpresentificadoö - ou melhor, definitivamente des-apresentado. O que se encontra no quarto, paradoxalmente, já não é o ãsujeitoö da linguagem concentrada no bilhete, nem do contexto que, através da escrita, se dá a ler. Assim, a escrita atua indecidivelmente entre a presença e a ausência. Ela cria, adianta ou retarda uma ãpresençaö que *não* há, que *ainda* não há, ou que *já* não há, expondo uma ausência a partir de então e sempre já irremediavelmente presente-ausente. Estar presente no bilhete, na *escritura*, corresponde a poder ausentar a sua presença ãrealö, poupando-a temporariamente do novo embate, o que pode representar tanto a máxima perda do domínio quanto, de forma paradoxal, a melhor arma de sedução e poder. O bilhete do narrador é uma escrita lacônica como a linguagem dos sonhos e, como ela, possibilita continuar falando, ainda que dormindo, nesse teatro de des-apresentações que encena a ficção de uma ãescrita faladaö. A verdadeira obsessão do narrador masculino pela palavra - obsessão muitas vezes dissimulada em desprezo - é demonstrada na recorrência ao bilhete: quando o novo narrador chega com a ãsuaö palavra, a palavra do outro - ou da outra - já se encontra ãpresenteö, nessa luta vã pela primeiridade e pela presença.

Chegando ao fim este percurso, gostaríamos de poder abri-lo ao imprevisível, que é como faz a própria ficção nassariana, essa estranha *representante* do retorno na diferença. A enigmática figura do criador calado e ausente já há algum tempo insuflara a existência desses personagens pródigos no discurso e prófugos na conduta, questionadores indiscretos de valores gastos e de verdades demasiado absolutas. O trânsito pelas linhas tortas de Nassar conduz sempre a repensar o teatro da existência, especulado por esse outro jogo de máscaras, nas cenas da *escritura*. Os seus personagens, emaranhados por entre os fios do próprio discurso como insetos numa teia, encenam a história da dúvida, da crise e do paradoxo humanos. Lançam-se coléricos, malignos, endemoninhados e epiléticos em busca de um destino que aparenta ser sempre e apenas a próxima página.

Em Nassar, a presunção da potência e da liberdade é limitada pelo reconhecimento não apenas da falsidade da idéia de livre-arbítrio, mas da desimportância que passa a ter essa categoria em meio a tudo o mais que cerca o humano no seu caminho de contradições. Isso explica, em *Lavoura arcaica*, o fato de o narrador André prometer se sujeitar às leis do sistema familiar, entregue que se encontra, já, a enredos maiores, como o são os encantos de Ana. Esclarece também, em parte, o cinismo do chacareiro, em *Um copo de cólera*, a sua ira e a descrença em toda ordem. Assim como a ele não interessa o futuro da raça humana, ao seu criador não surpreende ãa vocação deste mundo [...] este planeta [...] destinado desde sempre a ser a

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

busca mais um deus, nem a sua morte. Ela é, antes, o

medo de mais um dia, o fazer angustiante adiantando e adiando o completo não-fazer.

³¹⁹ CADERNOS de Literatura Brasileira: Raduan Nassar. n. 2, set. 1996. p. 27.

ARISTÓTELES. *Poetica*. Tradução de Juan David Garcia Bacca. Mexico: Universidad Autonoma, 1946.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1989.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1982.

BARTHES, Roland. et alli. *Literatura e Realidade*. Tradução Tereza Coelho. Rio de Janeiro: Publicações Dom Quixote, 1984.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução Rita Buongermino e Pedro de Souza. São Paulo: Bertrand Brasil, 1993.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Tradução Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Tradução Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

BUENO, Francisco da Silveira. *Grande Dicionário Etimológico-Prosódico da Língua Portuguesa*. São Paulo: Saraiva, 1968. v. VI.

CADERNOS de Literatura Brasileira: Raduan Nassar. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 2, set. 1996.

DELEUZE, Gilles. *Critique et clinique*. Paris: Minuit, 1993.

osofia. Tradução Edmundo Fernandes Dias e Ruth
ra Rio, 1976.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução
Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução Maria Beatriz M. Nizza da
Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução Rogério da Costa. São Paulo:
Iluminuras, 1991.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução Miriam Schnaiderman e Renato Janini
Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DERRIDA, Jacques. *Margens: da filosofia*. Tradução Joaquim Torres Costa e António
Magalhães. Campinas: Papyrus, 1991.

FARRERAS & ROZMAN. *Medicina Interna*. Barcelona: Marín, 1982. v. I e II.

FAULKNER, William. *O som e a fúria*. Tradução Fernando Nuno Rodrigues. Rio de
Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

FERNANDES, Francisco. *Dicionário de verbos e regimes*. São Paulo: Globo, 1991.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio de Língua
Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

FIGUEIREDO, Guilherme. *Fábulas de Esopo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. Tradução Maria Thereza da Costa
Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1980. v. I e II.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Tradução António F. Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1992.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Tradução Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1995.

FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
 oAlgumas observações gerais sobre ataques histéricosö. v. IX, p. 233-238.

FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
 oDelírios e sonhos na "Gradiva" de Jensenö. v. IX, p. 13-98.

FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
 oDostoiévski e o parricídioö. v. XXI, p. 201-227.

FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
 oExtratos das notas de rodapé de Freud à sua tradução das Conferências das terças-feiras, de Charcotö. v. I, p. 196-203.

FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
 oHisteroepilepsiaö. v. I, p. 107-108.

FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
 oO "estranho"ö. v. XVII, p. 273-318.

FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
 oProjeto para uma Psicologia Científicaö. v. I, p. 381-531.

FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
 oRomances familiaresö. v. IX, p. 241-247.

FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. ðUma nota sobre o ðbloco mágico. v. XIX, p. 283-290.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução Erlon José Paschoal. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

LAPLANCHE, J., PONTALIS, J.-B. *Vocabulário da psicanálise*. Tradução Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1967.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e Modernidade*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. São Paulo: Ática, 1997.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

MARTINS, Roberto de Andrade. *Contágio: história da prevenção das doenças transmissíveis*. São Paulo: Moderna, 1997.

MELO, Augusto Luis Nobre de. *Psiquiatria*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. v. I e II.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a Literatura: ðnotas de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. Niterói: EdUFF, 1999.

NASCIMENTO, E. As máscaras na ficção de *A hora da estrela*. In: *Estudos lingüísticos e literários*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, n.10. dez. 1990. p. 27-43.

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997b.

NASSAR, Raduan. *Menina a caminho*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997c.

ra. São Paulo: Companhia das Letras, 1997a.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução Márcio Pugliesi, Édson Bini e Norberto de Paula Lima. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal; prelúdio a uma filosofia do futuro*. Tradução Paulo Cesar Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral, um escrito polêmico*. Tradução Paulo Cesar Souza. São Paulo: Brasiliense, 1987.

PESSOA, Fernando. *O Eu profundo e os outros Eus*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

PLATÃO. *Fedro*. Tradução Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães e Cia Editores, 1981.

PLATÃO. *Diálogos*. Tradução Márcio Pugliesi e Edson Bini. São Paulo: Hemus Editora, s/d.

PLATÃO. *A República*. Tradução Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1949.

ROBERT, Paul. *Le Robert Dictionnaire d'aujourd'hui*. Paris: Le Robert, 1991.

ROBIN, Regine. *Le Golem de L'écriture*. Montréal: XYZ, 1997.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Modos de saber, modos de adoecer*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

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

SONTAG, Susan. *A doença como metáfora*. Tradução Márcio Ramalho. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

oras. Tradução Paulo Henriques Britto. São Paulo:

Companhia das Letras, 1989.

TELLES, Lygia Fagundes. *Mistérios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

VAN STEEN, Edla. *Viver e escrever*. Porto Alegre: L&PM, 1982.

VELUDO AZUL. EUA: Tec Home Vídeo, 1986.

WERNECK, H. O estranho exílio de Raduan Nassarö. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 mar. 1989.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)