

que comem os cadáveres não vêm da terra, mas do interior do corpo, de seus 'licores' naturais (...) A decomposição é o sinal do fracasso do homem, e neste ponto reside, sem dúvida, o sentido do macabro, que faz desse fracasso um fenômeno novo e original (ARIÈS, 2003, p. 56).

Esta idéia, biológica em sua essência, constitui uma das poucas certezas que se tem sobre a morte, e causa um impacto no homem, uma vez que este, consciente ou inconscientemente, não consegue admitir a idéia da própria decomposição. No caso de Brás Cubas ela também se liga à própria idéia da trajetória do protagonista – o fracasso, a inutilidade de um ser que não passa pela vida, mas sim deixa a vida passar por ele.

A imagem do corpo decomposto de Brás Cubas, evocada já na dedicatória, sintetiza, então, todo o viver insípido da personagem, que será mostrado a partir dali. Machado fere, dessa forma, seu leitor já na primeira página do livro, trazendo à superfície uma imagem difícil de se aceitar, enaltecendo-a, uma vez que o narrador dedica à corrupção, de forma genérica, seu livro.

A narrativa, em si, inicia-se pelo óbito do autor, contrariando o convencional que seria começar pelo nascimento. Já neste primeiro capítulo nota-se a desconstrução do discurso romântico sobre a morte, pelo narrador cético e impassível; tal fato se dá quando Brás Cubas relata sobre os onze amigos que foram ao enterro, levantando-se um dentre os demais para proferir o seguinte discurso:

– ‘Vós, que o conhecestes, meus senhores, vós podeis dizer comigo que a natureza parece estar chorando a perda irreparável de um dos mais belos caracteres que tem honrado a humanidade. Este ar sombrio, estas gotas do céu, aquelas nuvens escuras que cobrem o azul como um crepe funéreo, tudo isso é a dor crua e má que lhe rói à natureza as mais íntimas entranhas; tudo isso é um sublime louvor ao nosso ilustre finado (ASSIS, 1984, p. 13).

Observe-se o tom grandiloqüente, encomiástico e laudatório, típico do elogio fúnebre – há uma necessidade em se louvar o morto, mesmo este não merecendo, para que a sociedade preserve a boa memória a respeito dele. Neste caso, em específico, o personagem que discursa recupera o ideário romântico de que a natureza é cúmplice da situação em que se encontram certos personagens. Morre Brás Cubas, portanto ela chora e se ressente da perda “irreparável” da ilustre personalidade.

O narrador, sarcástico, anula essa idéia e a deixa cômica primeiramente ao contabilizar o número de pessoas que estavam no enterro – apenas onze amigos; ora, imagina-se que se alguém é tão ilustre, em seu enterro deveria haver um número expressivo de pessoas. Em segundo lugar, logo após o amigo proferir o tal discurso, Brás Cubas pondera o seguinte: “Bom e fiel amigo! Não, não me arrependo das vinte apólices que lhe deixei” (ASSIS, 1984, p. 13). A relação da amizade sincera é destruída por esse comentário que deixa entrever que tudo na vida, mesmo nos momentos mais delicados, não passa de um jogo de favores em que prevalecem os interesses pessoais de cada um.

Uma cena de caráter semelhante ocorre no capítulo CXXVI, intitulado *Desconsolação*. Aqui, Damasceno demonstra o estado abalado em que se encontra depois da morte da filha Eulália, ele diz estar assim porque “... a dor grande com que Deus o castigara fora ainda aumentada com a que lhe infligiram os homens” (1984, p. 125). Alguns dias depois confessa a Brás Cubas a sua frustração, porque no enterro da filha só haviam comparecido doze pessoas, e ele fizera expedir oitenta convites. O personagem Cotrim tenta amenizar a situação dizendo: “– Vieram os que deveras se interessam por você e por nós. Os oitenta viriam por formalidade, falariam da inércia do governo, das panacéias dos boticários, do preço das casas, ou uns dos outros...” (1984, p. 125).

Percebe-se que a análise da situação feita por Cotrim é verdadeira, ele tenta demonstrar que, nesse caso, vale a essência e a sinceridade das poucas pessoas que estiveram no enterro, no entanto Damasceno abana a cabeça e diz preferir que viessem também os outros. O que vale, portanto, é a aparência, pois é isso que a sociedade enxerga e valoriza, é a celebração do espetáculo. Sendo assim, conclui-se que, mesmo nas relações mais íntimas, o sentimento puro e real pode ser trespassado por algum tipo de atitude que o subjuga.

Os vínculos familiares de amor, respeito e renúncia pessoal são, no decorrer da obra, progressivamente anulados. Ao narrar a morte do próprio pai, Brás Cubas o faz num breve capítulo intitulado *Notas* – há uma pressa e até um pouco caso em se descrever o cerimonial, acrescentando-se a tudo isso a consideração do narrador: “Isto que parece um simples inventário, eram notas que eu havia tomado para um capítulo triste e vulgar que não escrevo” (1984, p. 62).

Logo após esse breve capítulo, porém, aparece um outro, com o triplo do tamanho, intitulado *A herança*. Apenas oito dias depois da morte do pai encontram-se numa sala o narrador, sua irmã Sabina e o marido desta – Cotrim; a conversa começa de forma despretensiosa, pois todos estão, como afirma o protagonista, de “Luto pesado. Profundo silêncio” (1984, p. 63). Paulatinamente, todavia, começam as discussões acerca da herança: quem ficaria com a casa, com os escravos, com a prataria; os sentimentos egoístas afloram-se e os três acabam discutindo seriamente, passando a não mais se falarem. A pretensa dor pela perda do pai é substituída pela ambição pessoal que se ergue altiva e dominante. Não é à toa que Brás Cubas gasta mais tempo em narrar essa situação, pois em toda a obra o que se percebe é o esvair-se das virtudes morais, portanto mais importante é a herança deixada por um ente querido que a perda deste.

Por fim vê-se ainda no livro o descaso com que Brás Cubas trata da morte de D. Plácida, sem padecimento algum. Ao ser avisado, via bilhete da parte de Virgília, de que D. Plácida estava à beira da morte e encontra-se abandonada no beco das Escadinhas, Brás Cubas pondera que:

“Tinha dado a D. Plácida cinco contos de réis; duvido muito que ninguém fosse mais generoso do que eu, nem tanto. Cinco contos! E que fizera deles?”

Naturalmente botou-os fora, comeu-os em grandes festas, e agora toca para a Misericórdia, e eu que a leve! Morre-se em qualquer parte” (1984, p. 135).

O desdém com que é tratada a personagem constitui um dos pontos altos do cinismo do narrador. O primeiro pensamento que ocorre a Brás Cubas é sobre o dinheiro – os cinco contos; posteriormente vem um julgamento a respeito do destino desse dinheiro – alguém como D. Plácida, pobre e patusca, só poderia mesmo ter desperdiçado o dinheiro com futilidades. A frase “... e agora toca para a Misericórdia, e eu que a leve!” é, propositadamente, ambígua. Em primeira instância lê-se que Brás Cubas a levaria para um hospital, contudo pode-se ler também que o personagem, nessa hora, teria que exercer de misericórdia para com a mulher. Nota-se o ar enfadonho e de contragosto com que ele se refere a esse respeito. Enfim a consideração final – morre-se em qualquer parte. Não é atribuído nenhum valor a essa mulher, trata-se dela como de uma indigente. No capítulo seguinte, todavia, Brás Cubas vê uma utilidade relativa em D. Plácida ter vindo ao mundo – a de acobertar os amores dele por Virgília. É assustadora a frieza com que se fala da personagem moribunda, extinguindo-se qualquer valor pelo ser humano.

O que se observa em tudo isso é a total desvalorização dos ideais românticos relativos à morte. Neles, a morte é sempre tratada pela ótica da emoção, do profundo senso religioso, do temor. Machado, todavia, adverte o leitor da época (e também os de hoje em dia) que esses são valores secundários, que valem apenas como um dos componentes da máscara social – utilizados para impressionar as pessoas; o que impera, mesmo nos momentos das mais intensas emoções, é o interesse vulgar pelo lucro e pelas aparências.

Quando Brás Cubas diz que suas memórias cheiram a sepulcro, a dimensão dessa palavra extrapola o próprio valor literal dela; o sepulcro, aqui, não é apenas pelo fato da obra ser póstuma, mas também por mostrar uma sociedade cujos valores encontram-se em estado de decomposição moral, degradados e carcomidos pelo verme do interesse. Ao se abrir um sepulcro, acha-se lá um cadáver – em decomposição ou totalmente decomposto; ao se abrirem as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, acha-se muito mais que o “cadáver” do protagonista, encontra-se, também, o “legado da nossa miséria” que Brás Cubas não assume sozinho, jogando, por meio do pronome **nossa**, o jugo dessa miséria sobre os ombros de todos aqueles que lêem o seu escrito.

Referências bibliográficas

ALENCASTRO, L. F. (e outros). “Machado de Assis: um debate (conversa com Roberto Schwarz)”. In: **Novos Estudos**. CEBRAP. São Paulo, 29: 59-84, março de 1991.

ARIÈS, P. **História da morte no Ocidente**. Tradução: Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003

- ASSIS, M. de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Ática, 1984.
- BARRETO FILHO. **Introdução a Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Agir, 1947.
- BOSI, A. **O enigma do olhar**. São Paulo: Ática, 1999.
- BOSI, A. et alii. **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982.
- BLOOM, H. **Gênio**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- JORGE, S. **A estética da morte**. São Paulo: Saraiva, 1964.
- HILL, A. G. **A crise da diferença: uma leitura de *Memórias póstumas de Brás Cubas***. Rio de Janeiro: Catedral/INL, 1976.

UM OLHAR PÓS-MODERNO SOBRE UM COPO DE CÓLERA

Elza Rodrigues Barbosa Peixoto
Guarapuava - Paraná

Resumo: Este trabalho examina aspectos do pós-moderno no romance de Raduan Nassar, *Um Copo de Cólera* (1992). As contradições pós-modernas, o paradoxal e o efêmero, a relação de homens e mulheres: tudo isso corrobora a descontinuidade e a fragmentação do ser humano que se reflete na estruturação da narrativa.

Palavras-chaves: Literatura; romance; pós-moderno; pós-modernismo

Abstract: This work examines post-modern features in Raduan Nassar's novel *Um Copo de Cólera* (1992). The post-modern contradictions, the paradoxes and the ephemeral, the relationships between men and women: all of these elements contribute in the non-continuity and fragmentation of the human being that emerge in the narrative structuring.

Key words: Literature; novel; post-modern; post-modernism

Partindo da atual discussão sobre pós-moderno como uma corrente de pensamento que atinge o campo não só das artes em geral, mas também o da história e da sociologia, refletindo, ainda, na teoria e prática política do mundo contemporâneo, entendemos que este debate sobre os valores da modernidade não pode, de forma alguma, deixar de influenciar a literatura.

O termo pós-modernidade tem atraído um grande número de pesquisadores que se posicionam das mais variadas formas a seu respeito, o que tem provocado ao longo da discussão, muita polêmica e diversas reações. Pretendemos, neste estudo, viabilizar possibilidades no lugar de abordar um único ponto de vista crítico, mesmo porque, qualquer referência ao termo “pós-modernismo” imediatamente nos expõe ao risco de sermos acusados de perpetuar uma moda intelectual passageira, fútil e sem importância, ou, ainda,

deixar algo para trás no tratamento de sua complexidade. Sem esquecer, contudo, que a provisoriedade é a prática que referenda sua dependência em relação ao modernismo, sua natureza plural e contraditória, tal como afirma Linda Hutcheon (1991). É, pois, dentro deste contexto, de idéias múltiplas, que buscaremos construir nossa análise objetivando, apenas, fazer um entrelaçamento de certas teorias com as possibilidades do texto.

Nossa investigação do pós-moderno, ou nosso olhar sobre o pós-moderno, partirá da análise de um romance, ou mais especificamente, de uma novela de Raduan Nassar, *Um Copo de Cólera*, publicada em 1978, o segundo livro do autor.

Acompanhando uma tendência contemporânea, assim como muitos, esse texto apresenta uma minimalização da ação externa que se contrapõe ao aumento da ação no plano interno. Isso acontece na obra quando nos deparamos com uma história aparentemente banal da rotina de um dia na vida de um casal, porém, se o externo aparente é mínimo, o interno cresce a tal ponto que temos discussões deveras importantes, tais como a disputa dos gêneros, a alienação e o engajamento, a intertextualidade, a fragmentação do ser, a linguagem do espetáculo, etc.

Num contexto primeiramente externo, temos uma organização quase clássica de início, meio e fim. A estrutura da narrativa se faz inovadora ao dar ao primeiro capítulo o mesmo título do último: a chegada, dando um aspecto de circularidade, de continuidade da vida do casal. Mesmo parecendo transcourir a narrativa em ritmo de fluxo de consciência presente pela continuidade de pensamentos e ações, possibilitadas pelo ponto, ou melhor, pela ausência dele, o texto organiza-se com diálogos e divide-se em capítulos: a chegada, na cama, o levantar, no banho, o café da manhã, o esporro, a chegada. Isso, porém, não impede que o leitor seja sugado para dentro da enxurrada de pensamentos do protagonista, estreitando a relação narrador e leitor numa espécie de jogo de convencimento, visto que não se trata de um narrador confiável, pois seu posicionamento autodiegético tira qualquer confiabilidade do discurso gerando uma certa desconfiança por parte do leitor que é ali lançado como uma espécie de espectador do universo privado e subjetivo dos personagens. É o que diz Flora Süssekind: “E é neste lugar especial entre o segredo e a exposição, nesta vitrine que parece se mover a prosa literária brasileira na década de 80 (...) mesmo quando o assunto em questão parece íntimo demais, mesmo aí há visita pública” (SÜSSEKIND, 1993, p. 242).

A narrativa começa com a mulher esperando por ele (protagonista) no quintal da casa, com sua chegada trava-se um diálogo de “surdo e mudo”: ...ela pergunta “que que você tem?” (...) “pela insistência da pergunta que respondi: você já jantou?” “mais tarde”. Estavam de lados opostos, diz o narrador. Esta colocação é de grande importância, visto que o tempo todo, em todos os capítulos, este posicionamento vai ficar bem claro. Entendem-se perfeitamente bem na cama, como se essa fosse a única linguagem possível para ambos, pois logo depois, no capítulo “O esporro”, trava-se uma guerra verbal e ideológica determinando o que ficara dito antes: eles estão sempre em lados opostos. Porém essa certeza é quebrada no último capítulo com a inversão do foco narrativo, que antes era centrado nele, agora, nela. Tem-se a aparente impressão de que tudo será

diferente, já que temos uma nova focalização, mas isso não acontece e temos, então, uma continuidade, um recomeço.

Dessa forma, a novela se entretetece num vaivém constante, aparentemente desconexo, labiríntico, rumo a uma metaficção de posicionamento crítico, tomado a partir do olhar externo para o interno, ou como diz Silviano Santiago, é a:

“...ficção que existe para falar da incomunicabilidade de experiências: a experiência do narrador e do personagem. A incomunicabilidade, no entanto, se recobre pelo tecido de uma relação, relação esta que se define pelo olhar. Uma ponte, feita de palavras, envolve a experiência muda do olhar e torna possível a narrativa” (SANTIAGO, 1989, p. 87).

O enredo torna-se tensão constante a partir da constatação, pelo protagonista, de um buraco em sua cerca, limite do espaço da narrativa (granja) e que até então só tinha uma passagem, o portão, que permanecia sempre fechado. O tempo (não exatamente determinado) é na época da ditadura militar, fato esse bem significativo para o entendimento da discussão entre uma jornalista engajada e um alienado “ermitão”: “Ela: “vai repete que não é o ermitão que te imagino...” (...) E ele: “ vá pôr a boca lá na tua imprensa, vá lá pregar lições, denunciar a repressão, ensinar o que é justo e o que é injusto, vá lá derramar a tua gota na enxurrada de palavras; desperdice o papel do teu jornal, mas não mete a fuça nas folhas do meu ligustro” (NASSAR, 1992, p. 48-49).

Esta é a forma encontrada para a ficção falar da realidade vivida sem, contudo, restringir a narrativa a contar vivências, experiências de uma época. Isto é que faz com que a narrativa de Nassar deixe de ser simplesmente relatos jornalísticos, os chamados romances-reportagens da década de 70, como é o caso de *O que é isso companheiro*, de Fernando Gabeira.

Toda a discussão do casal a respeito do comprometimento ou não com uma realidade nasce aparentemente do nada, assim como as outras, e tem como fio condutor o rombo na cerca-viva causado pelas formigas saúvas representantes de toda ordem social, tudo o que nosso protagonista diz odiar e querer distância: “ só eu é que sei o que sinto, puto com essas formigas tão ordeiras, puto com essa organização de merda” (NASSAR, 1992, p. 32).

Reacionário e alienado, esse é o protagonista que se quer apresentar (na fala dela), mas, paradoxalmente, numa marca neobarroca, é ele que é avesso à ordem, anarquista: “...a força escrota da autoridade necessariamente fundamenta a ‘ordem’, palavra por sinal sagaz que incorpora a um só tempo a insuportável voz de comando e o presumível lugar das coisas (...) entenda, pilantra, que toda ‘ordem’ privilegia...” (NASSAR, 1992, p. 58). “... não aceito, pois nem a pocilga que está aí, nem outra ‘ordem’ que se instale...” (NASSAR, 1992, p. 59).

Enquanto que ela, militante contra a ditadura como uma possível revolucionária, posiciona-se paradoxalmente em defesa da ordem: “...entenda, seu delinqüente, que toda

desordem também privilegia, a começar pela força bruta...” (NASSAR, 1992, p. 59). E como conclusão da postura incoerente dela: “Traindo-se por sinal, feito um travesti de carnaval, nos grossos pêlos da sua ideologia, ela trombeteava o protesto contra a tortura enquanto era ao mesmo tempo um descarado algoz do dia-a-dia, igualzinha ao povo, feito à sua imagem, lá nos estádios de futebol, igualzinha ao governo, repressor, que ela sem descanso combatia” (NASSAR, 1992, p. 69).

Nesse clima de contradições pós-modernas, vivem os protagonistas que são, antes de qualquer coisa, anônimos na narrativa, pois não são caracterizados da maneira tradicional, o que abre caminhos para uma leitura mais abrangente da alegoria dos conflitos vividos entre homens e mulheres ao longo do tempo, sua história, o questionamento de papéis. O choque que causa nele a independência dela, sua postura política, sua força argumentativa. Ele passa, então, para o uso constante dos substantivos no diminutivo numa tentativa de também diminuí-la: “...a claridade do dia devolvendo com rapidez a desenvoltura de femeazinha emancipada...” (NASSAR, 1992, p. 41). “...era inteligente a juvenzinha, e versátil a filha-da-puta (...) sua jornalista de merda” (NASSAR, 1992, p. 44). “...eu devia cumprimentar a pilantra, não tinha seu talento...” (NASSAR, 1992, p. 51).

Podemos perceber outro nível em que a narrativa é estruturada, o nível do espetáculo. Os protagonistas sobem no palco e forjam um espetáculo ao longo da trama, são atores e têm plena consciência disso, pelo menos é o que o discurso dele nos faz saber: “Por alguns momentos lá no quarto nós parecíamos dois estranhos que seriam observados por alguém, e este alguém era sempre eu e ela, cabendo aos dois ficar de olho no que eu ia fazendo (...) e eu, sempre fingindo...” (NASSAR, 1992, p. 10). “...eu na rusticidade daquele camarim...” (NASSAR, 1992, p. 33). “...forjando dessa vez na voz a mesma aspereza que marcava a minha máscara...” “...eu puxava ali pro palco quem estivesse ao meu alcance, pois não seria ao gosto dela, mas sui generis, eu haveria de dar espetáculo sem platéia... (NASSAR, 1992, p. 34). “(ela sabia representar bem seu papel) entrou de novo em cena me dizendo...” “... precisava mais do que nunca para atuar, dos gritos secundários duma atriz, e fique bem claro que não queria balidos de platéia”. “...fiquei parado (...) um ator sem platéia, sem palco, sem luzes, debaixo de um sol já glorioso e indiferente” (NASSAR, 1992, p. 38).

Dessa forma, o narrador brinca com o espetáculo confundindo o leitor que não sabe se a fala dos dois é verdadeira ou encenação. Nesse ponto, o texto dialoga abertamente com o cenário e com a imagem teatral organizada por eles para expor (às claras e para todos) sua fragmentação. É sua subjetividade posta em questão, sintetizada nas palavras de Flora Süssekind:

Onde protagonistas e intriga, propositadamente dialogam, críticos, com aquele que narra dobradiça este também, cujo ombro olha um outro que lhe recusa as certezas num verdadeiro abismo narrativo-ensaístico; seja na teatralização da linguagem do espetáculo, convertendo a prosa em vitrine, onde se expõem e se

observam personagens sem fundo e sem privacidade, quase imagens de vídeo, onde se cruzam, fragmentárias e velozes imagens, outros pedaços de prosa igualmente anônimas e pela metade (SÜSSEKIND, 1993, p. 240).

Paródia, pastiche, intertextualidade, ou ainda, uma espécie de carnavalização se faz presente na obra em vários momentos. Retoma-se a bíblia, quando, a exemplo de Adão e Eva, o casal come o fruto proibido antes de cometerem o “pecado original”; também quando reconhece-se que “arrolava insistentemente o nome de Deus às suas obscenidades” (p. 14), repudiando, assim, um dos mandamentos: “Não tomar seu santo nome em vão”; e quando ele passa a ser acusado por ela de “ressuscitar como Lúcifer” (p. 63) invertendo os papéis da ressurreição. Passa por Aristóteles e seu “mundo das idéias” (p. 77), chegando a Fernando Pessoa com o seu famoso soneto “Autopsicografia”: “eu tinha sido atingido, ou então, ator eu só fingia, a exemplo, a dor que realmente me doía” (p. 39).

Ainda com relação à estruturação da narrativa, observamos perfeitamente bem as novas formas de narração (pós-modernas) propostas num estudo de Noé Jitrik. Uma delas é o diálogo que, segundo o referido autor, estabelece-se na forma de um esquema: “duas ou mais personagens põem-se a falar a partir de uma circunstância qualquer, geralmente irrelevante” como é o caso da destruição da cerca-viva pelas formigas que norteia todo o capítulo “O esporro” (auge da narrativa) “e quase que de repente, em lugar de examinar suas relações (...) fixam limites, alcances e discussões de questões filosóficas, sociais e culturais, às vezes árduas” (JITRIK, 1979, p. 240).

Outra, diz respeito às personagens que, ainda segundo o mesmo autor, “buscam-se, projetam-se em outros para achar uma resposta (...) elas mudam de pele como se aquilo que se procura fosse obsessivamente a identidade” (JITRIK, 1979, p. 223). É o caso claramente observado no protagonista: “Por alguns momentos lá no quarto nós parecíamos dois estranhos que seriam observados por alguém, e este alguém era sempre eu e ela, cabendo aos dois ficar de olho no que eu ia fazendo” (NASSAR, 1992, p. 10). “...eu estava dentro de mim e precisava naquele instante é duma escora mais do que nunca - para atuar-dos gritos secundários de uma atriz...” (NASSAR, 1992, p. 43). “...e eu ia pondo para fora o bofe, a carniça e o bucho, enquanto via surpreso e comovido o meu avesso” (NASSAR, 1992, p. 78).

É o que Nizia Vilhaça expressa em sua retomada às posições de Lacan, Derrida e outros, que consideram o sujeito como uma espécie de “indeterminação determinada”, um termo bastante paradoxal para “exprimir as diferentes formas de pôr em relevo a instabilidade e a dinâmica complexa, bio-ideológica pelo qual o sujeito é marcado: múltiplo, estigmatizado, descentrado” (VILHAÇA, 1996, p. 38).

Os tempos pós-modernos são duros e exigentes, e a narrativa pós-moderna caminha juntamente com eles dando o máximo, mesmo que enquanto experiência pessoal, esta seja passível de generalização. São essas as posturas do homem contemporâneo, que “pelo olhar, narrador e homem atual oscilam entre o prazer e a crítica, guardando