



# **Um personagem só ou a resposta, por parrésia, que meu corpo sonhou para a voz de Paula: uma leitura ensaística do conto “O ventre seco”, de Raduan Nassar**

Rodrigo Ségges Ferreira Barros\*

## **1. A chegada em si mesma**

Qual pode ser o espaço de uma conversa em que se relega a voz de um dos atores elementares a qualquer ato comunicativo ao silêncio, ou a uma simples reprodução esporádica e fragmentária de discurso do outro? Existiria mesmo ato comunicativo quando só há enunciador? Existir, excluindo toda inocência de tal questionamento, com certeza, existe. Afinal de contas, comunicação é qualquer fenômeno de uso de linguagem em que se abarca, em princípio, a produção de sentidos por meio da mensagem. Mas, aqui, a discussão é outra. A discussão aqui se alastra sobre o que pode ser entendido como delírio da língua humana. É uma espécie de língua instaurada no interior da língua. Com isso, a linguagem inteira tende para um limite do “agramatical”, um limite em que, a nós, só resta uma viela: comunicarmo-nos com o fora. Nesse espaço de fora da linguagem, então, só caberia eu, leitor privilegiado no embate de análise do que o enunciador criado por Raduan para “O ventre seco” vai esburacar na linguagem?

\* Mestrando em Teoria Literária na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

A resposta fica adiada mais uma vez. Quero mesmo saber se poderíamos chamar de conversa qualquer ato comunicativo em que o enunciatário fosse apenas um espectro virtual para o que o enunciador emite ao direcionar nominativamente cada palavra de sua mensagem.

Parecem estranhos todos esses questionamentos acerca de um tema tão corriqueiro. Mais que corriqueiro, acredito que nenhuma pessoa em posse normal de suas faculdades mentais tenha experienciado, em algum momento de sua vida, uma conversa em que só estivesse presente um ente humano da realização comunicativa. É preciso considerar, por outro lado, os casos em que falamos com nós mesmos. Não é disso que estou falando. Falo da conversa, falo da vontade de dizer ao outro. Paradoxal, não? Como dados da língua poderiam se organizar em mensagem se faltaria o limite impositivo da força interlocucionária do discurso? Não há como existir força em falar a um outro, caso, em sua realização material por meio de símbolos, esse outro seja apenas um silêncio, apenas um nome a quem se direciona tais palavras. Seria exatamente essa “noz” paradoxal que daria título a um dos contos de *Menina a caminho*, de Raduan Nassar?

O conto em questão recebe o título “O ventre seco”. Desde as três primeiras palavras dessa produção narrativa, a voz enunciativa se posiciona frontalmente, na diegese discursiva, em relação à sua possível interlocutora. Ele chega a definir o ato comunicativo que ganha formato literário do conto como um discurso materializado pela modalidade falada da língua: o dizer! É esse ato o responsável em ritualizar, no conto, o verossímil narrativo muito conhecido na tradição ocidental: a história contada. Sou forçado a chamar de narrativa um texto que, na verdade, é apenas a fala de um personagem,

de um enunciador. Se me preocupasse com a divisão aristotélica dos gêneros poéticos, não teria medo algum em classificar “O ventre seco” como texto dramático. É o discurso direto em sua constituição enunciativa o cerne capaz de dar ao texto, como um todo, características bem comuns à narração. O silenciar da personagem Paula, a falta de explicitação de um motivo para tantas acusações e a introdução de um pequeno relato dentro da fala fazem com que o texto mantenha a intriga num sistema discursivo não mais pertencente a um passado. É um sistema em fundação. O expediente semântico e pragmático é dado ao leitor no mesmo momento em que é dado a Paula. Por isso, todo aspecto semiótico do texto fica sob a função de fazer representar a realidade que se encena, seja, de fato, pelo como reage Paula, seja como recebemos cada palavra, imaginando mil e uma hipóteses para esse homem agir desse modo. Em virtude disso, o conto vai estar repleto de verbos e itens adverbiais capazes de expressar o tempo presente, tempo de enunciação. É o tempo *in posse*, uma espécie de modo nominal do fazer discursivo. Pela *poiesis*, o factício, invocado pelo narrador ao longo do discurso, vai se construindo, vai tomando formato, não mais na materialidade da língua, do sistêmico – semiótico – da língua, mas nos efeitos psicomecânicos causados pela linguagem em cada leitor. Essa é a ilusão referencial que nos fica! O conto, à medida que é lido, é capaz de apagar todos os rastros do enunciado. Por outro lado, como a construção de tempo fica repousada na materialidade gráfica da modalidade escrita do discurso, a imagem-tempo presente ganha aspectos do tempo *in esse*, o tempo perfectivo, tempo comum ao relato. Sem muita firula, só se diz tempo narrativo porque o texto está, na tradição literária dos contos contemporâneos brasileiros, numa suposta coletânea de contos. Esperamos, então,

ao ler, ao colocar em movimento o discurso do conto, ao darmos voz física, material, ao enunciador que fala a Paula, que a trajetória desse tempo potencial – o *in posse* – já tenha sido, de certa forma, transformada em efetivo – tempo *in esse* –, uma vez que os dois principais elementos discursivos não estão presentes: nem Paula, nem o amante dela, no caso, o enunciador do texto. Está, nessa trajetória, a razão pela qual insisto em falar em narrativas e, algumas vezes, chamar esse enunciador de “narrador personagem”. Em virtude disto, posso declarar: a linguagem narrativa está engatilhada de tal forma que sou capaz de perceber que o narrador está dentro e fora do enredo construído à medida que “conversa” com Paula. É o ato de fala que materializa a diegese. Ele também faz configurar a imagem da personagem e do narrador. No entanto, esse narrador/enunciador, ao se pôr como um dos actantes – se não o único, né? –, se apaga. Justifico de antemão minha completa inocência em cair nas artimanhas desse mal-amado. A história contada sempre relega a um nada toda e qualquer possibilidade de verossimilhança – esta associada a uma forma aumentada do fato –, impondo, desse modo, mais força no contrato puramente cultural entre um “autor” e um “leitor”, entidades muito marcadas na instituição literária, a ponto de fazer soar em nós o alarme da ficcionalidade. Todavia, o pacto de verossimilhança se reforça com o modo testemunhal com que somos convocados a, por cumplicidade, ficar diante de um ato de comunicação que transcorre concomitante à leitura. Este artifício afasta, com um só golpe, toda e qualquer impressão de artificialidade, de ficcionalidade. À ideia de narração, de uma voz supraordenadora, sobrepõe-se, também em mim, uma voz como nas literaturas orais, em que a fala é o espontâneo, é o naturalmente humano, desprovido de mentiras e de enganações. Fica, então, como se a boca

– o falar – fosse um órgão mais natural do que a mão – metonímia, aqui, para o artifício de narrar em um texto escrito, documental.

Seria esta a sacada de mestre, o último golpe de poder do autor sobre o que se considera, pelo senso comum, como literário? Em outras palavras, Raduan Nassar, preso a seu tempo, é capaz de introduzir uma descontinuidade no fluxo temporal da recepção. Ao se apropriar do que a tradição literária reconhece sob o gênero dramático, lança tendência. “O ventre seco”, de seco, só tem o título, já que parece estar antecipada nele uma perspectiva em gérmen do pós-modernismo. Toda mudança político-econômica por que passa a sociedade capaz de gerar um Raduan Nassar está atrelada à seguinte ideia: toda mudança política, para ser efetiva, tem de ser “cultural”. Os meios de cultura se tornam, a partir da década de 60 do século XX, cruciais para o capitalismo. Esse sistema político-econômico tem a péssima tendência de reunir todas as formas de vida sob uma mesma imagem, que é naturalizada. Já não temos mais como perceber os fatos sociais e culturais como contingentes, mutáveis. Eles parecem, com a própria ideia de uma “cultura representativa”, uma pseudoidentidade, cada vez mais permanentes e imutáveis. É preciso lembrar aqui que a tentativa de identidade que o capitalismo impõe é, na verdade, um exercício de massificação tão necessário ao modelo consumista que faz existir o regime capitalista neoliberal. Tento deixar bem claro, em suma, o fato de o capitalismo ter se assomado num período da história no qual há uma amnésia generalizada quanto aos movimentos nacionalistas revolucionários. Em nome de um mundo sem fronteiras, o capitalismo acelera. Com isto, ele transforma em preceitos de ordem a instabilidade, a desordem, a perversidade e o sensacionalismo! Sobre esta ordem, ficarão instaladas as raízes do pós-modernismo!

A sociedade exorbitantemente tem experimentado o pós-trágico. Não há mais, para nós, redenção, tampouco o desejo de que sejamos redimidos. Sendo assim, não há mais distinção entre *arte* e *vida*. Pertencemos à sociedade do espetáculo, dos *reality shows*. A todo tempo, é vida sem roteiro. Paulatinamente, ao longo das décadas de 70, 80 e 90, a sociedade ocidental tem se tornado não realista, porque o capitalismo necessita, numa dinâmica cruelmente consumista, que a realidade abrace o mito e a fantasia, a riqueza ficcional, o exotismo, a hipérbole, a retórica, a realidade virtual e as questões de mera aparência. Isso gera lucros, isso faz vender novas narrativas.

Bem, depois de tanta volta, volto ao raciocínio que me permitiu tamanha divagação. Um texto como “O ventre seco” é a “vida ao vivo” sob a forma de literatura. Quem hoje não gosta de uma boa baixaria nos meios de comunicação de massa, briga pela definição de paternidade num teste de DNA, escândalos políticos associados à corrupção dos cofres públicos, o sensacionalismo de um suposto crime hediondo no qual não se tem noção de que fim tenha levado o corpo da vítima? Quem matou Eliza Samudio?<sup>1</sup> A morte está cada vez mais banalizada nos telejornais. O tempo presente é o tempo do real, da notícia em acontecimento. No pós-modernismo, ainda que muitos intelectuais odeiem este termo, não se trata mais de ter informação sobre o mundo, mas de ter *o mundo como informação*.

1 Caso bastante polêmico na sociedade brasileira. Com o desaparecimento de Eliza Samudio, mãe do filho de um reconhecido jogador de futebol, criou-se a polêmica de envolvimento desse atleta com um suposto crime. O assassinato teria como motivo o fato de Eliza exigir uma quantia em dinheiro como pensão alimentícia para o seu bebê.

Cf. <<http://g1.globo.com/topico/eliza-samudio/>>, acesso em 30 nov. 2012.

Por isso, Raduan Nassar é tantas vezes, pelos profissionais da literatura, taxado como pessimista. Isto não é uma idiosincrasia de Raduan, mas de qualquer intelectual engajado. O otimismo de antes, comum à década de 60, dá lugar, na política militante, a um niilismo, porque, no século XX, com o advento das grandes guerras, mais do que nunca ficam notórias a fragilidade do poder, a infiltração, mais que tudo, do poder, a impossibilidade de estabelecimento da verdade e a progressão da mentira. O capitalismo é um sistema que chegou para ficar. Ele é perturbável, conforme muitos pensadores culturais, tais como Lacan, Derrida, Foucault e Barthes, anunciavam; mas nunca desmontável. Então, a única política possível no pós-60 é a resistência a este sistema covarde. Assim como Raduan Nassar, não é possível nem estabelecermos, como teóricos, uma crítica total ao nosso tempo. Ela seria ininteligível, pois, para operar com tamanho empenho crítico, o ponto de análise teria de se originar de algum lugar além das categorias de nossa experiência, o que é humanamente impossível. São tempos difíceis. O último trovador morreu em 1914.<sup>2</sup> Não há mais lugar para a metafísica! Num sentido, tudo isto soa como alarmante; mas,

2 Faço alusão ao poema “O sobrevivente”, do escritor modernista Carlos Drummond de Andrade, em que o eu-lírico afirma não ser mais possível escrever um poema depois de tantas transformações sociais e políticas. Há a ideia trágica em relação ao homem: “Os homens não melhoraram”. Esse poema, sem ser pretensioso, ilustra a clara diferença que Eagleton estabelece entre modernismo e pós-modernismo. Em princípio, o modernismo era velho o bastante para se lembrar de um tempo em que havia alicerces firmes sob a existência humana. Não haveria mais, devido a isso, fé na redenção. No entanto, a “cultura” modernista é capaz de gerir um mundo que parece ter desesperada necessidade de redimir-se. É o reino do embate trágico. Por sua vez, como expliquei mais acima, no mundo do pós-modernismo não há nada a ser salvo, tampouco há o desejo pela salvação, uma vez que não existe verdade, identidade nacional, nem realidade.

num outro, como simplesmente consolador. É alarmante porque fazemos um monte de coisas devido ao fato de sermos os animais que somos. Em virtude disso, damos valor a tudo por pura contingência, “modinha”, sabe? Mas, por outro lado, nenhuma forma cultural tem base sólida. Sendo assim, somos poupados do trabalho mental excessivo e extenuante com que teríamos de lidar ao nos pormos em combate. Consolação ainda que tardia, por ora!

Bem, seguindo consolado, ainda que o coração respire sob a suspeita de um espião que janta conosco,<sup>3</sup> prossigo com minha fala sobre “O ventre seco”. Além de ser um texto literário em que o enunciar é a forma para a expressão artística de Raduan, a estrutura gráfica que assume a mensagem no suporte material de publicação – a folha em si! –, em comparação com os demais contos publicados em *Menina a caminho*, me faz supor – mais uma vez mera estratégia de engodo – a enumeração de pontos a serem colocados, como num debate. Essa enumeração se torna visível e incontestável, primeiro, pelo tom de renúncia com que o primeiro parágrafo é composto e, em segundo lugar, com o uso de números em negrito antes de cada um dos parágrafos. A enumeração é um tanto exaustiva, como se houvesse muitos pontos de incômodo com os quais a interlocutora direta do narrador-personagem tivesse de lidar. A oralidade e o uso da enunciação direta – com o “te” e o nomear do par comunicativo, por exemplo – fazem com que tenhamos a impressão de que esses números devem ser lidos como “primeiro ponto”, “em segundo lugar”, “terceira questão”, ou algo similar a isso.

3 Referência ao poema “Nosso tempo”, também de Drummond.

A relevância de trazer à discussão essa estrutura é fazer definir o espaço para o qual é deslocada a linguagem e a maneira como o enunciatário é considerado na leitura do conto em análise. Mais que a preocupação de uma análise hermenêutica, imponho meu corpo como produtor de significados, isto porque a língua é um sistema político. Quero recolocar-me no lugar dado pelo meu próprio discurso. Longe de mim ser a imagem desmesuradamente aumentada daquilo que me afeta. Não há mais espaços para símbolos metafísicos. Não invento nenhum tipo de transcendência que se exerce e que se encontra no próprio campo da imanência. Eu sou o corpo imanente que se impõe pelo discurso. Consegue me ler? Não sei se me faço mais legível. Porém, está aí: sou um signo sobre o signo. Por isso a rede de interpretações é sempre um eterno retorno, sempre a disposição e capacidade discursiva. Sou apenas o vestígio, por meio destas palavras, que um corpo fez sobre mim, que o corpo de linguagem fora do seu poder corriqueiro, habitual – a comunicação, a conversa de todos os dias –, no “oco” seco de um ventre seco também. Mas a linguagem escorre pelas mãos, sangrando ainda. Por isso, circunscrita pelo vazio, pelo árido, “O ventre seco” consegue, por meio de uma sistematicidade, não pelo sistêmico saussuriano, gerir, sem calar, o silêncio de Paula. Fica um discurso não mais parricida. Pelo contrário, a linguagem literária, por partenogênese, funciona como uma máquina ensandecida, permitindo-me, até mesmo, este ensaio circunscrito no meu próprio limite, no meu próprio tempo. Não tenho medo. Roubo mesmo.

O movimento de leitura é sempre o de um ladrão de palavras, de pensamentos. Tudo é movediço e temporário. Sabe a diferença de predicativo e de adjunto adnominal? Então, toda pretensão de pôr preço aqui, neste meu discurso, é de valor circunstancial,

efêmero. Exatamente isto: comum, também, a uma ordem predi-  
cativa. Por isso, como também não me fiz arquiteto,<sup>4</sup> desculpa aí.  
Só mexo com palavras. Mais: mexo com a infração, o apagamento  
palimpsesto para negociar meu raciocínio. Já está enunciado, mas  
não temo repetir-me: antes de mim, há a política. Sendo assim, não  
trabalho o texto – o discurso literário. Com ele, negocio!

E meu negócio não é nem mais embaixo, nem mais em  
cima. É no meio: no devir! É no tanto que a linguagem do conto,  
pela virtualidade do discurso amoroso em cisão, em rompimento  
daquilo que a conversa poderia, mas que, no árido, no “seco”, de um  
ventre, é impedida de prosperar. Ela reverbera sobre si mesma. Não  
há mais importância nas coisas ditas, porém no como estão ditas.  
É um interesse neurótico tendendo a um vazio, a um tanto cuja  
promessa era de ambiente natural para proliferação. Só que não!  
Cada palavra vai desembocar num sistema de indiferenças, num  
sistema alheio, apartado do presente na realidade extralinguística.  
E o mais interessante é o potente do seu devir, do seu apresentar-se  
como expediente comunicativo.

O suporte literário utilizado por Raduan Nassar ao confec-  
cionar a trama do enredo narrativo é o próprio sorriso sem dente  
da velha. Aliás, a linguagem literária seria esse sorriso, a buceta  
de uma-menina-a-caminho – sem saber bem como seu corpo-  
significado opera –, por isso fica emoldurada no limite retangular  
de um espelho posto no chão.<sup>5</sup> Imagem do espaço que se rompe  
dentro da língua diária. Ela seria a matriz desse ventre cheio de

4 Menção ao poema “Testemunho”, de Manuel Bandeira.

5 Referência ao conto que dá nome ao livro em que se encontra publicado o texto “O ventre seco”.

energias reativas. Não obstante, um ventre sem utilidade, sem relevância para o outro, parceiro meu nesta comunicação que te proponho. Ventre este, então, em tempo presente, no sumo de sua virtualidade como imagem inclusiva de um real. Não é mais o real da realidade. A realidade como a dinâmica complexa, precha de si mesma, capaz de propor o espaço para o dito e para o silêncio. Tudo na realidade é magia, também. Repara que será bem essa possibilidade a via de acesso a uma configuração dos limites da estrutura ausente: a personagem Paula. Em outras palavras, é o silêncio de Paula que a faz verossímil. Escrever não é contar as próprias lembranças, os amores, sonhos, medos e fantasmas. Como dizer isso a Raduan a essa altura do campeonato? Pecar por excesso de realidade ou de imaginação é cair na mesma questão. Escrever é um caso de devir que atravessa o vivível e o vivido. A literatura pela linguagem instaura apenas uma zona de vizinhança entre esses dois polos. Será que é isso que o faz literato? Não sei dizer se sinto falta. Como ele mesmo já disse em algumas entrevistas, por que se faz tanto alarde por ter abandonado a literatura? Ele já abandonou muitas outras coisas ao longo da vida, mas ninguém se importou. Deixem o autor em paz. Há muito não é pertinente uma análise biográfica, minha gente. Não sou hábil nisso, não! Mas a literatura desmente a condição mesma da linguística em afirmar que a enunciação tem como condição primeva os embreantes. Pelo contrário, os personagens literários, mesmo que individualizados – um pelo falar ao outro, o narrador, então; e Paula por ser caracterizada à medida que as palavras se ordenam –, ficam, no conto, elevados a uma visão. Essa visão, como efeito, logo como signo, é que arrasta esses personagens a um devir potente demais. Ser Paula como nas palavras do discurso do narrador-personagem só é possível na

condição de uma mulher que termina seu relacionamento com um homem. Esse homem, ressentido com o término, resolve acertar as contas, mesmo que esse acerto só venha pela descarga emotiva de palavras ritualizadas no discurso. Esse seria o ponto de fabulação necessário para gerir o pacto de leitura. Mais do que isso, acredito eu. A função fabuladora faz com que o sistema literário das obras de Raduan Nassar se feche num contexto comunicativo tal em que cada personagem se espelha, quase sempre em pares, num duplo de conversa. O cerne central do *mathesis* da linguagem literária de Raduan parece sempre recair nessa figura masculina, *a priori* violenta sem grandes motivos, senão uma vontade de permanência em seu estado de inércia social e intelectual *versus* uma mulher eroticamente engajada com as ideias de justiça social entregue aos limites do corpo másculo do parceiro. Nesta medida, pelo efeito de leitura, o conto ganha alguns traços de signo dentro do sistema maior: a linguagem literária, porque ele permite que nasça em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu. Isto porque o devir-Paula e o devir-narrador é tamanho nesse ato de fala que somos capazes de colocar em funcionamento pela leitura do conto, que não atingimos mais a forma de identificação com o extralinguístico, com o fundo que gera a *mimesis*. Fico – só posso falar de mim, né? – pairando em torno da linguagem em busca de criar uma zona de vizinhança com o imanente significante de dentro da própria obra, assim como de dentro dos demais textos de Raduan. Sou um constructo, sou também um construtor de discursos. Por isso que este ensaio faz de “O ventre seco” uma peça no jogo literário. Entendendo o fato literário, não é à toa que tenho em mãos um conto sob a forma de ato de fala – puro discurso em prática. Como discurso, faz com que “O ventre seco” seja lido por mim

não mais como uma coisa fechada em si mesma, presente e correlacionada na consciência criadora. O contexto necessário aqui não deve nunca ser entendido como na concepção estética romântica. O contexto de que falo é o espaço relacional no qual imponho meu corpo, minha fala e tudo mais que a linguagem e o fazer literário permitem. Um discurso só expõe-nos um de seus possíveis sentidos no interior do contexto interpretativo que abriga um universo de outros discursos. O espaço literário de Raduan é um universo incluído no espaço social. Ficou claro isso, né, quando mencionei a questão do efeito de apagamento do Eu e da força do *mathesis* da linguagem? Mas, mesmo incluído no espaço social, o discurso literário de “O ventre seco” vai se impor como autônomo a esse dado de fora, melhor ainda: ao fato social. Sempre me irrita muito quem enxerga o texto literário como simples documento, como *corpus* para as teorias da sociologia. Assim como me irritam também as leituras mais teleológicas que visam à intenção do autor. Que fique bem claro desde já, lido com dialogismo. Entendo o conto como discurso na medida em que é capaz de ser um espaço de exterioridade. Por isso, nem leitor nem autor determinam mais um Eu. Entendo, portanto, o transe, o caminho de mão dupla e autoconstrutiva, o loquaz do poder verbal presente no ato discursivo. Ele é, *grosso modo*, o conjunto de elementos enunciativos em que se pode determinar a dispersão do sujeito e sua descontinuidade com relação a si mesmo. Não tinha melhor figura para representá-lo do que a de Exu. Não só porque é o orixá da comunicação, do princípio da vida, pois rege o sêmen e o ato de seme(n)ar, e do movimento em cadeia. Exu é o orixá que come vorazmente. É a fala retórica e necessária, o poder de persuasão. É nele que me inspiro ao tom de parrésia. Mesmo baixo na escala hierárquica da teogonia do candomblé, é ele

o poder de falar ao soberano! É ele quem dá coesão e coerência ao círculo! Então, nem um sujeito transcendental, nem subjetividade psicológica, tampouco literatura como *corpus* de estudo sociológico. O que fica, no máximo, é o gozo do poder de falar! A parrésia como minha arma e meu escudo!

Me perdoe, leitor! É, na encruzilhada, querido, onde estou. Por isso, é com Exu, minha gente, meu primeiro negócio. Para chegada, é preciso caminho. Então, padê<sup>6</sup> a postos e saudação ao cumpadre: *laroiê, meu velho!*

Não há como deixar de lado o risco, o tom de tudo por um triz. Esse é o risco de quem usa palavras: é um tudo ou nada como navalha presta, traçando-nos um risco ínfimo e incurável no pescoço. Se sangrar, já era. Todo o derramamento se poria como antinatural a tudo que desde muito supúnhamos ser. Não tem cabimento invocarmos Hermes para nos trazer a imagem justa, o dado inerente apenas à realidade partilhada. Por essa razão, meu discurso sobre o conto é mais um dos símbolos – também em linguagem – que pode representar o esfacular de um dos polos-chave da comunicação: o interlocutor.

Então, o viés de leitura é o de extrapolar, através daquilo que se encontra no meio: a linguagem do conto em si, as margens do discurso. O discurso amoroso, mesmo que em “O ventre seco” esteja repleto de uma resignação e de um típico tom combativo, operado pelo narrador-personagem, que põe em relevo a enuncia-

6 Comida típica dos rituais do candomblé em que se mistura farinha a outros elementos, como água, cachaça, dendê, mel e sangue de bichos sacrificados. O padê é oferecido a Exu para que os demais rituais possam transcorrer em paz, em harmonia, já que ele é o dono dos caminhos. Além disso, se Exu não estiver satisfeito, ele pode perturbar, galhofar, tudo que venha a ser feito num barracão de santo.

ção como fato, como elemento quase palpável. Este ser amoroso se põe em lugar da palavra literária com a qual Raduan opera. É nada mais que um ser que fala para o outro, mas que, na verdade, fala só para si mesmo, se autorreferenda. Parece a todo momento que o narrador quer que enxerguemos Paula como signo, como um *signo imperativo*, como a causa do que o move a despejar de um só fôlego todas as verdades. Não vou me deixar enganar de novo, não. Se pode ser vista como signo, Paula é apenas o vestígio de um corpo sobre o corpo do próprio narrador. Fica visível, então, como ela, de certa forma, é puro efeito, não causa! Por isso que só há linguagem. Linguagem como urgência. Paula como signo não tem por referente direto objeto. Ela é o que a experiência do narrador pôde sentir em seu próprio corpo – também afeito e afetado por signos outros, não só os de Paula. Tudo fica ao rés de um estado de corpo, então. Teria eu como sentir de outra forma? Fale pra mim, leitor! Teria? Sou letrado. Pior que isso: um escravo das palavras. Minha doença é uma doença de palavras, refeita apenas dentro do discurso, de um centro dêitico. Nenhum ato de enunciação meu sobreviverá impune, não pode ficar sem se justificar. É essa a permissão que tem de ser concedida. Como todo e qualquer discurso é regido pela interatividade, pelo princípio de cooperação no jogo de criação de sentidos, assim como o narrador-personagem de “O ventre seco”, trabalho a palavra em movimento, em gestação. Neste trabalho – sei que não era o que se esperava para um gênero textual que circula frequentemente nos meios institucionais, sejam eles acadêmicos e/ou literários –, sou o menor que quer ser ouvido, que quer colocar tudo em pratos limpos. Meu corpo é muito pouco diante de toda a tradição literária, capaz de validar como literatura, sob o nome “conto contemporâneo”, a conversa desse narrador com Paula. Então, por que não seria eu ouvido?

Quem trabalha como eu tem que feder mesmo! Os signos só remetem aos signos, né, Deleuze? Eles se autorreferendam sempre e a todo instante. Não era de se estranhar que o outro – o objeto amado – fosse um silêncio retumbante, fosse calado pelo derramamento discursivo de um enunciador nem aí para o direito de réplica, ou de tomada de turno de fala. É um trabalho comunicativo na esteira dos estoicos: o conto se quer como o ato em si, como as consequências separadas de suas premissas. Será que tudo isso ocorreu antes da tomada do copo de cólera com que ele, narrador-homem-menino, tenta dominar a amada, por vingança, a partir do vômito gratuito, de novo, de ofensas? Mais uma vez, a imagem do homem deixado é invocada na narrativa de Raduan. Ainda que não seja n' "O ventre seco", é, mesmo assim, na dança amorosa de um casal da novela *Um copo de cólera*. Embora ocorra em mim um medo de cometer um excesso de análise, uma aproximação quase integral com uma leitura genética da obra do escritor natural de Pindorama, não é à toa que trago à baila a novela colérica. Não sai da minha cabeça que o texto "O ventre seco" poderia muito bem ser um dos capítulos dessa novela. Como sabemos, tanto a novela quanto o conto ao qual faço alusão foram escritos na década de 70. Na elaboração de *Um copo de cólera*, Raduan cria um legítimo narrador-personagem que, num acesso de fúria, a princípio desmotivado, maltrata e escorraça o ser amado. Essa personagem, ao contrário do ocorrido em "O ventre seco", não tem nome, porém tem muitas características em similitude com Paula. Fico pensando se, dentro da ciclicidade dos capítulos da novela – "A chegada" → "Na cama" → "O levantar" → "O banho" → "O café da manhã" → "O esporro" → "A chegada" –, não caberia, antes do último "A chegada", o conto na íntegra. O capítulo "O esporro" termina com

a partida da personagem feminina. Sendo assim, o conto, como um todo, ganharia ainda mais expressão semântica, ainda mais porque o último capítulo, apesar de ser homônimo ao primeiro, apresenta uma diferença enorme: é a volta da personagem feminina, cujo regresso à casa do amante é narrado. Já que isso seria uma leitura um tanto fantasiosa de minha parte, fico com o conto como se apresenta a qualquer leitor: apartado da novela. Ainda assim, ao exímio leitor de Raduan não será difícil reconhecer partes da novela no empreendimento de leitura que realizo sobre “O ventre seco”.

Assim como Paula, sou alvejado e cravejado por cada palavra disparada impunemente. Não é permitida a contestação, a explicação. O movimento de ida da fala do enunciador de “O ventre seco” se põe numa via de mão única. O texto é como se seu corpo fosse apanhado em estado de fúria no exato momento em que cada palavra é “proferida”. É um esporte de louco: o tom de violência é o ímpeto primeiro com que essa conversa de um ator só se impõe. Agressão verbal pura. A imagem de reconhecimento daquilo esperado no momento de término faz reconhecer nesse ímpeto agressivo de falar quase num fôlego só, dando, então, a materialidade real com que a palavra se manifesta no espaço narrativo.

Esse movimento de violência é tanto que gera, em mim, não sei por que, uma vontade de tomar as dores de Paula. Talvez porque eu seja o corpo imanente que joga para fora do duplo o ato de comunicação, ou eu seja o interlocutor-*voyeur*, realizado dentro do fazer literário. Quero, portanto, comprar o barulho dos outros. Por acúmulo, num ritual no qual invoco uma sobrecarga de sensações, a ponto de minha fala ser tomada com tanta ira que consegue fazer a palavra silenciada – coagulada – em mim e em Paula ganhar expressão. Vai de um fôlego só! Estou mesmo entregue a essa única

chance de poder me expressar. Por parrésia, vou despejando o que ficou de todo ato ritualizado na leitura. Peço licença, então, leitor, para inverter, daqui para frente, meu interlocutor. Espero que não se ofenda com minha desmedida, mas agora é um subalterno falando ao grande enunciador literário: o enunciador do conto “O ventre seco”. É esse o caminho da verdade. Minha ousadia em franqueza!<sup>7</sup> Conto com a ética inscrita sobre o signo do meu corpo, com a coragem com que Exu reverbera cada dado da sua natureza voraz. Posso usar a razão. Nela, com toda incandescência, vou incorporar minhas paixões, meu estado de agitação máxima!

## **2. O esporro de volta pro pau!**

Começo te dizendo apenas, seu merda, que, mais do que estar entregue a esse prazer úmido com que o marasmo e a reclusão lhe permitem estar, você transita infantilmente, como uma menina mimada ao perder o bem-amado. Você não sabe perder, não sabe perceber quão antiquada se tornou a relação afetivo-amorosa com que antes tinha com Paula. Não sei bem se toda essa atitude tua

7 Como quero fazer perceber, não podemos classificar a verbosidade cometida pelo enunciador de “O ventre seco” como um exemplo de parrésia. Segundo Frei Betto, Foucault, em conferências na Universidade de Berkeley, em 1983, se apropria do termo parrésia, palavra grega que aparece pela primeira vez na obra de Eurípides, há sete séculos, cujo significado é “franqueza” ou, etimologicamente, “dizer tudo”. Só quanto a esse aspecto podemos, por analogia, fazer a associação. Fora isso, o parrésico – aquele que fala a verdade – tem o merecimento à credibilidade por sua ética e coragem. A questão não é só manifestar o pensamento, porém fazer isso com risco de vida, ou seja, confrontando o poder, uma vez que o poderoso pode puni-lo por tamanho atrevimento. A parrésia é uma forma de crítica tanto ao outro quanto a si mesmo. No entanto, sempre numa situação na qual o crítico esteja numa posição de inferioridade em relação ao interlocutor. O parrésico detém, sempre, menos poder do que aquele a quem dirige a palavra.

em verter bÍlis no sangue das palavras ao disparar contra Paula é a dor da perda ou a vergonha de ter sido derrotado por ela. Ela que, segundo vocÊ, era afeita às modas, era hábil no papel de representar. Audácia sua querer que ela se resigne. Pelo contrário. Desta vez, quem escolheu ir foi ela, meu querido. Desta vez, vocÊ deu a ela mais do que a linguagem pelo corpo, vocÊ deu a ela o signo. VocÊ sabe bem que a diferença entre nós e nossos companheiros animais não é o fato de sermos capazes de interpretar o mundo e os outros animais, não. Toda resposta sensorial à realidade já é uma interpretação. O que nos diferencia, então, é a capacidade que temos em, depois de experienciar o mundo com nossos órgãos sensÍveis, em seguida interpretar essa interpretação. VocÊ deu a Paula mais do que o suficiente; vocÊ deu, desta vez, O BASTANTE. O corpo não é redutÍvel à signifiçação. Balela, lindo! Paula tem, de agora em diante, o efeito! Ele é o vestÍgio do que o seu corpo, por meio apenas das palavras, deixou sobre o dela. Paula é mais! Ela é o próprio signo, pois é o efeito de um corpo que tenha sofrido a teu corpo, seu babaca, sobre o dela! Ela leu tudo isso na linguagem que vocÊs se diziam por meio dos olhos! Por isso, ela foi! VocÊ é um doente. Até quando vocÊ achou que o escárnio seria uma potente ferramenta sobre ela, hein? VocÊ não é mais macho absoluto do barro dela, não? Fico bastante em dúvida em ter essa resposta dela a ti como uma verdade. Não é ela a mais perfeita no dissimular, no representar?

Ela quer novidade, quer um homem com sede de vida. Não adianta nada toda essa sua soberba em olhar de fora o mundo das ideias, de ser a cicatriz no rosto dos indiferentes, de enxergar no nada a soluçaó para a transitoriedade do que se convencionou chamar de vida dos homens sensatos, vida do bem comum a todos.

Você está preso a seu tempo; você, como animal linguístico, é um animal intrinsecamente moral. Não há como negar a capacidade simbólica que a linguagem do homem pode dar a você sobre as experiências mais fisiológicas, como fome, desejo sexual, sei lá mais o quê! Você está na língua, você está na cultura. Não há como virar as costas pra tudo isso, gatinho! Não é você que é fascista. É a língua que o limita no mundo. Não é preciso se postar num espaço exterior metafísico para reconhecer a injustiça da discriminação social em nosso tempo. Não há como negar, cara! As palavras realmente trazem, sim, em seus respectivos bojos, um pecado original. Mas o tempo da infância está rompido. Lá não se localiza o mundo das ideias, acabadas, perfeitas, incontestáveis. Abandone de uma vez, porra, essa posição fetal. Cresça, caralho!

Sabe que essa ciclicidade – nesse deitar-se sobre si mesmo – encontrada no sono e na punheta no meio da tarde o faz ainda mais feminino, recluso a uma uroboria fétida? Não há um eu masculino em você – se é que ele ainda consegue manifestar os poderes ceifadores, antes inaugurais. Vejo em ti apenas uma mulherzinha que chora e bate pé, usando do mais vil, da chacota, do tom de deboche diante do tanto que Paula lhe prometeu em intimidade. Não adianta mais, meu queridinho, ela se foi, ela meteu o pé, tá em outra. Com certeza deve estar rindo de como seu pau era pequeno, de como só sua imaginação conseguia recompor, na superficialidade do lençol e das coisas, sua perfeição como macho comedor, como aquele cujos pés, e raízes, e pelos! eram o suprassumo de uma masculinidade pretendida apenas por você mesmo.<sup>8</sup> Paula

8 Menção aos primeiros capítulos da novela *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar.

está com um homem que mete nela de verdade, com um homem que, para além da reconstrução poética do imaginário pela força criativa da linguagem, usa a piroca como o que mais carnalmente se pode fazer para reunir, em corpos apartados, o macho e a fêmea. Nem mesmo o discurso, nem mesmo a virtualidade criadora do ciclo de sua imaginação, como na brincadeira em que a criança joga o brinquedo para cima na esperança de que ele volte, serão capazes de fazer representar a volta dessa mulher que quer vida, que quer um macho de verdade, que quer ser vista na fragilidade do que ela representa. Você mesmo anunciou, dentro de um sorriso sem dentes, numa boca voraz que se alimenta de si mesma, que o ventre está seco, sem energia. É possível, então, que nem mesmo a literatura o redima dessa perda. Por isso a vontade de trazer, fora da comunicabilidade, fora do uso cotidiano e meramente prático, a conversa banal que dois personagens que encenavam uma relação amorosa seriam aptos a pôr em ação. Só se ouviu sua versão, cara! Só se deixou conhecer o que você quis dizer, na maneira como quis.

Se a intenção era podar a voz da outra, silenciar o que nela é a razão para o término, saiba, de uma vez por todas, que você só deixou falar sua fraqueza, seu medo em ser humano com outro ser humano qualquer. Você fez falar sua incapacidade como macho, como provedor. Sua fraqueza está aí: em cada viela que o discurso amoroso pela prática social da língua revela. Está, em cada palavra sua, o fértil que queria impor ao silenciar. Desde que ela se foi, só sobrou a você a memória. E como se tem acesso às lembranças? Com palavras. A linguagem é impossível, mas só nela se faz possível. Deve saber bem, né, que a escrita – até mesmo a mais oralizada, como a conversa que pratica, em que ficamos diante, na verdade, de um monólogo de um homem ressentido, de um cara que chora-

minga a partida da mulher amada – não tem a sua finalidade em si própria. Você é mais um acaso em sua época. As combinações com que cada um de nós joga – você ao silenciar Paula; eu, seu leitor, ao entrar numa conversa-monólogo de uma discussão que a mim não pertencia – fazem germinar a exclusiva finalidade dada à linguagem: a vida. Saiba, então, que só posso pensá-lo, desde muito, como um nome circunscrito pelo adjunto “de Paula”, sei lá, “amante de Paula”, “marido de Paula”, “homem de Paula”, “aquele que, pelo *poiesis*, enuncia Paula”. Você é o nome que não sobrevive mais na solidão absoluta. Tudo de ti está em relação a. Isso se comprova não no que você deseja, nem no que possa ser Paula. É a dupla captura com que leitor e Raduan temos de lidar ao perceber os dois. Não venha, portanto, me dizer que nada mais basta, que nada mais é produtivo. Ventre seco! Pretensão a sua, meu lindinho! Mesmo que vocês fossem – Paula e você – intermutáveis, ou misturáveis, é a solidão no fazer-se em linguagem que vai permitir expressar apenas o que está no devir de cada um, no que está entre os dois, fora de cada um de vocês, correndo em outra direção. Você pode tocar quantas punhetas quiser, pode se entregar à letargia da plenitude do seu sono, do nulo, do mínimo em seu corpo. Mas, no fim das contas, estamos sempre *nas* e *entre* as palavras. É o que fica, é o que por si só na vida do humano basta. É mesmo o leite não prometido. Lembra de Guimarães, né? Ele não coloca o sentido de tudo, nem no começo, nem no fim; mas na TRAVESSIA, no movente, no caminho. A barca possível, querido, só a palavra dentro da linguagem. Como no discurso literário, fora da língua, estrangeira a ela! Só Raduan e eu somos capazes de pôr em jogo de novo o que de vocês, um dia, nas diegeses discursiva e narrativa, foi ato puro. Ele, Raduan, com palavras, mais uma vez, arquiteta com as chances do que o código

da língua, por sua sintaxe cruel e dolorida, permite dizer. Eu, num torvelinho de interpretações infinitas, atuando de fato como ladrão de pensamentos, desconstruindo e remontando o objeto-escrito a meu bel-prazer, dou *start* à máquina do jogo que suas palavras, bobo enunciador de pau risível, nessa conversa de um personagem só, representam. É mesmo um bloco assimétrico, viu? Nunca terei consciência plena das reais necessidades pelas quais Paula tenha te deixado, como você não será capaz de tê-la de volta, nem de fazer conhecer, por mais que queira deixá-la muda, o que se passou entre vocês. Você só quer mostrar-nos o quanto é fodão e magnânimo. Isso só te humilha mais, cara! Acabou, acabou! Bola pra frente. É preciso cuidar, dentro do que o tempo permite viver, das feridas. É preciso preparar o terreno para que mais uma doida se arrisque ao convívio contigo, meu lindinho!

### **3. Caminho [da chegada] à menina<sup>9</sup>**

Paremos, então, porque o contato entre corpo e linguagem é no confuso do real que, dentro da realidade, faz prever, em dança, cada uma das imagens virtuais de que a projeção pode dar conta. Corpo e linguagem se afetam, mas não se tocam. São as núpcias que ritualizam esse encontro. Antes o que era um corpo perfeito, puro na sua ciclicidade, agora, só possível pelas núpcias, se desfaz

9 Notória brincadeira com o título do livro *Menina a caminho*. Quero, segundo Proust, chocar as palavras na sintaxe da língua que as organiza! Fica, então, a linguagem, por meio das palavras, o relevo do que resta, por fim, do literário. Ainda que a linguagem literária, ou melhor, o discurso literário não seja autárquico, ele opera com signos que se vertem sobre si mesmos para colocar, como Exu, o caminho do extralinguístico, do extraliterário.

no discursivo e polifônico que a linguagem permite ser. Não fica nada para além do tempo. Todos podemos, creio eu, depois de tudo aqui exposto, viver nossas perdas, nossos riscos, sem desculpas para o que ficou, para como tudo está configurado. Enunciar-se em primeira pessoa, direcionando acusações a Paula, só faz com que se comprove a manipulação do tempo por meio do uso da linguagem. Nem mesmo esse código gasto – a conversa num tom só, puro exemplo de violência num discurso que silencia o que era para ser meu par nessa construção – será capaz de diminuir a frustração que a ausência do corpo dela, repleto de outros signos, foi potente em gerar no enunciado em si e no corpo fora do enunciado: o leitor. Paula está ausente, não está mais no lugar em que o enunciador deixou, supostamente, nos momentos em que se dedicava ao úmido de sua masturbação física e mental. Paula, mais do que nunca, com todas as acusações levantadas pelo narrador/enunciador, torna-se o homem que navega, a caçadora, aquela que parte em viagem. Ele, por sua vez, é a mulher fiel, magoada, que cifra todo um código entre preço e interpretações, que espera, que dá forma à ausência, que, como as Fiandeiras, canta a ficção que, por ora, diverte até mesmo o leitor mais distraído!

O futuro sempre fica a todos aqueles que, *na* e *pela* linguagem, tornam presente o feminino da dor, mesmo em silêncio, que nos completa como falta. É o que fica, é o que a mim me basta e me cala: a palavra!

**Referências**

- AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2010.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- \_\_\_\_\_. “Masculino, feminino, neutro”. In: CARVALHAL, Tania Franco et al. (orgs.). *Masculino, feminino, neutro: ensaios de semiótica narrativa*. Porto Alegre: Globo, 1976, pp.1-18.
- BETTO, Frei. “A ousadia da franqueza”. *América Latina em Movimento*. 21 jul. 2006. Disponível em: <<http://alainet.org/active/12550&lang=es>>. Acesso em 18 set. 2012.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Beca, 1999.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.
- \_\_\_\_\_. & PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução de José Gabriel Cunha. Lisboa: Relógio d'Água, 1996.

- EAGLETON, Terry. *Depois da teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo*. Tradução de Maria Lúcia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2006.
- NASSAR, Raduan. *Menina a caminho*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Um copo de cólera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*. Tradução de Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.
- SONTAG, Susan. *Questão de ênfase: ensaios*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.