

As armadilhas do discurso: sofística e retórica em *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar

Luciana Wrege Rassier¹

Resumo: O estudo do paratexto do escritor e jornalista paulista Raduan Nassar pode indicar pistas pertinentes para a exegese de seus textos ficcionais, que revelem referências literárias ou teóricas indicadoras de uma determinada visão do mundo. Esse procedimento mostra-se eficaz no que tange à sofística e a sua “arte do discurso”, pois permite estabelecer um diálogo intertextual entre *Um copo de cólera* e *O sofista*, de Platão. O vínculo entre prática oratória e combate aponta para uma interpretação bem específica da extrema violência que permeia a briga do casal de protagonistas no texto de Raduan Nassar. Tal conflito adquiriria, por momentos, contornos lúdicos, calcados no distanciamento e no cálculo estratégico postos em prática num exercício de manipulação recíproca. O exame de numerosos indícios textuais comprova que os protagonistas são oradores que, embora experientes, não escapam às armadilhas discursivas. O leitor também não sai ileso dessa experiência. Com efeito, a leitura de *Um copo de cólera* pela lente da sofística e da retórica constitui tanto uma aprendizagem que transcende esse texto quanto uma ferramenta, convertido em ferramenta eficaz para a interpretação de outros discursos, ficcionais ou não.

Palavras-chave: Literatura brasileira; Literatura e filosofia; Literatura e poder; Retórica, Sofística.

¹ Professora adjunta, Universidade de La Rochelle, França.

Introdução

Em trabalhos precedentes pudemos demonstrar que o estudo do paratexto do escritor e jornalista paulista Raduan Nassar pode revelar pistas interessantes para a exegese de seus textos ficcionais. Com efeito, a identificação e a investigação de tais pistas podem levar a referências literárias ou teóricas passíveis de constituir verdadeiros fios de Ariadne neste labirinto que é o universo nassariano.

No que tange ao peritexto, mostramos que uma "Nota do Autor", presente na primeira edição de *Lavoura arcaica* (NASSAR, 1975), é valiosa para o estudo da intertextualidade (WREGE RASSIER, 2002, p. 71-103)². Nela, Nassar lista fragmentos de prosa ou de poesia incorporados a seu romance. Porém, como são designados apenas os nomes de seus respectivos autores, sem referência a um livro ou texto específico, o leitor que aceitar o desafio desse "jogo de pistas" deverá interessar-se pelo conjunto das obras em questão – a única exceção sendo a do escritor português Almeida Faria, cuja contemporaneidade permite uma seleção de livros anteriores ao texto de Nassar. Uma vez identificados os romances e poemas a partir dos quais os trechos são citados, observamos que eles giram em torno da problemática identitária – seja através de uma viagem iniciática (como no caso de *Henri d'Ofterdingen*, de Novalis), seja através da simbologia da ressurreição ("Song of myself", de Walt Whitman, ou *A paixão*, de Almeida Faria), seja ainda através da insubmissão de um indivíduo face a um poder exercido de modo

² Tal nota seria retomada somente na edição comemorativa dos trinta anos de *Lavoura arcaica* (NASSAR, 2005).

abusivo (na parábola de *As mil e uma noites* e em “Le retour de l’enfant prodigue”, de André Gide).

Aprofundando o diálogo instaurado entre *Lavoura arcaica* (NASSAR, 1997b)v e “Le retour de l’enfant prodigue”, de André Gide, pudemos demonstrar que, contrariamente ao que a crítica repetiu durante muito tempo, *Lavoura arcaica* não se restringe a uma versão conformista da parábola bíblica do filho pródigo. Constatamos que esses três textos formam um conjunto e que as ligações entre eles ultrapassam uma mera correspondência entre certos trechos. Elas incluem procedimentos narrativos e o tipo de relação estabelecida entre certas personagens, além de uma reflexão sobre a problemática da autoridade e sobre o embate entre a liberdade individual e os valores impostos pela coletividade. O grau de insubmissão do filho pródigo aumenta gradualmente, começando pelo texto bíblico, passando pelo de Gide, e culminando no romance do escritor paulista (WREGÉ RASSIER, 2003).

Quanto ao epitexto, comprovamos que Nassar compraz-se em retomar em uma entrevista determinado vocabulário ou estratégia retórica que utilizara em outra, anos antes. Esse procedimento torna-se possível não só porque suas entrevistas são raras, mas também porque geralmente as revisa por escrito antes da publicação. Tendo feito estudos em Direito, Letras Clássicas e Filosofia, tais referências veladas remetem sobretudo a essas áreas do conhecimento.

No que tange à Filosofia, partindo do epíteto “pilantra”, com que Raduan Nassar designa de maneira dissimulada o empirista inglês Francis Bacon (1561-1626) nas entrevistas a Edla Von Steen (em 1983) e aos

Cadernos de Literatura Brasileira do Instituto Moreira Salles (em 1996), e atentando ao fato de que é desse mesmo modo que o personagem-narrador de *Um copo de cólera* refere-se a sua parceira (NASSAR, 1997a), demonstramos como o substrato das ideias de Bacon e de René Descartes incitam, na novela nassariana, tanto ao questionamento das autoridades e de seus dogmas quanto à reflexão sobre a formação do indivíduo como ser autônomo e emancipado (WREGÉ RASSIER, 2007).

Em outro artigo (WREGÉ RASSIER, 2008), aliando Filosofia e retórica, tomamos por ponto de partida três afirmações de Nassar numa mesma entrevista (*Cadernos de Literatura Brasileira*, 1996, p. 37-38). Primeiro, sobre os sofistas, que designa como “aqueles trapaceiros da Antiguidade”, e que reivindica como inspiradores de “posturas para a reflexão”. Depois, sobre a versatilidade da razão, ou seja, sobre a possibilidade de manipulação do discurso na construção de uma ordem e de uma visão de mundo baseadas na verossimilhança. E, finalmente, sobre seu gosto confesso pela prática da relativização obtida através de manobras discursivas inspiradas pela sofística. Num segundo momento, analisamos as estratégias de três oradores em *Lavoura arcaica* (NASSAR, 1997b) – o patriarca, o primogênito e o personagem-narrador –, o que nos levou à conclusão de que o romance nassariano põe em cena o questionamento de uma ordem imposta, cujos fundamentos calcados na verossimilhança podem ser desmascarados graças ao estudo das técnicas retóricas utilizadas na manipulação recíproca de tais personagens.

No presente artigo, propomo-nos a retomar a pista da sofística, partindo novamente do epíteto “trapaceiro”, a fim de investigarmos se o estudo da retórica pode

revelar-se um elemento pertinente na exegese de *Um copo de cólera*. Para tanto, abordaremos, / num primeiro momento a possibilidade de diálogo intertextual com *O sofista*, de Platão. Depois, trataremos da ligação entre retórica e violência, para finalmente passarmos a um estudo detalhado de indícios textuais relacionados às estratégias da “arte do discurso” na novela nassariana.

Uma Provável Fonte de Imagens: *O Sofista*, de Platão

Um copo de cólera, publicado pela primeira vez em 1978, é uma novela que narra a noite de amor de um casal e sua violenta briga no dia seguinte. Nesse texto, é precisamente em “O esporro”, capítulo que comporta o maior número de indícios de estratégias discursivas, que encontramos uma alusão aos “trapaceiros da Antiguidade”. Embora discreta, essa alusão salta aos olhos do leitor atento:

Imitando assim os *mestres-trapaceiros* que – para esconder melhor os motivos verdadeiros – deixam que os tolos cheguem por si mesmos às desprezíveis conclusões sugeridas pelo óbvio, um *jogo*, aliás, perfeito e que satisfaz a todos: enquanto os primeiros, *lúdicos*, fruem em silêncio a *trapaça*, os segundos, barulhentos, se regozijam com a própria perspicácia (NASSAR, 1997b, p. 64 – grifo nosso)³.

³ Para tornar mais fluída a leitura deste artigo, as referências que faremos a trechos de *Um copo de cólera* serão seguidas apenas pelo número da página correspondente, na edição de 1997 da

Do ponto de vista etimológico, “lúdico”, formado a partir de *ludus* (jogo, diversão), aproxima-se de “ilusão”, derivado de *illusio* (embuste, erro de sentido, miragem), e que se origina em *ludere* (zombar). Ainda no mesmo registro, identificamos na novela nassariana outras metáforas, seja para designar o locutor (“o impassível *ventríloquo* que assenta paternalmente os miúdos sobre os joelhos, denunciando inclusive *trapaças* com sua arte, ainda que *trapaceando* ele mesmo ao esconder a própria voz” – p. 61), ou ainda para designar a manobra discursiva utilizada pelo personagem-narrador para mudar de assunto (“deixei a pilantra de mãos abanando ao dar sumiço, num *passé de prestidigitador*, na maçã do seu ‘insight’” – p. 57).

O campo semântico da “trapaça” também vale a pena ser explorado. Com efeito, a palavra “trapaceiro” (aquele que logra, que trata fraudulentamente) vem do frâncico *trappa*, que designa uma armadilha para capturar animais selvagens; em francês antigo, significava também astúcia, ardil, artifício ou esperteza. Encontramos esse sentido ainda hoje no vocábulo francês *trappe*, que significa alçapão, embuste, armadilha.

Ora, em *Um copo de cólera*, a metáfora da armadilha para a qual o interlocutor é encaminhado pelas estratégias discursivas é frequente, sendo a “presa” ora o protagonista (“cairia na sua *fisga*, beliscando de permeio a *isca* inteira, mamando seu *grão* de milho como se lhe mamasse o bico do seio”; “já tinha [...] bolinado demais a *isca* da pilantra, sentindo que faltava pouco pr’ela me rasgar a boca na sua *fisga*” – p. 40; 56), ora sua parceira (“deglutindo o *grão*

Companhia das Letras. Sempre que nelas houver palavras em caracteres itálicos, o grifo será nosso.

perfeito do meu *chamariz*"; "movendo-lhe o *anzol*"; "ela mamava sôfrega a minha *isca*" – p. 38; 41; 73).

Identificamos nessas imagens dois tipos de armadilha: o alçapão, ao qual se atrai o pássaro com grãos e a fisga ou o anzol, nos quais se põe a isca para atrair o peixe. Tomemos a liberdade de propor um rápido desvio por *Lavoura arcaica*, já que no episódio da casa velha (capítulo 17), Ana, interlocutora e objeto de desejo do personagem-narrador, é comparada a uma pomba que ele tentaria capturar em uma armadilha:

e eu me lembrei das pombas, as pombas da minha infância, me vendo também assim, espreitando atrás da veneziana, como espreitava do canto do paiol quando criança a pomba ressabiada e arisca que media com desconfiança os seus avanços, o bico minucioso e preciso bicando e recuando ponto por ponto, mas avançando sempre no caminho tramado dos grãos de milho [...] e eu espreitava e aguardava [...] e era então um farfalhar quase instantâneo de asas quando a peneira lhe caía sorrateira em cima [...] e fiquei imaginando que para atraí-la de um jeito correto eu deveria ter tramado com grãos de uva uma trilha sinuosa até o pé da escada [...] mais manhosa era a pomba quanto mais próxima da peneira [...] a pomba confiante no centro da armadilha (NASSAR, 1997b, p. 97-100).

Analogamente, a protagonista de *Um copo de cólera* – que capitula quando sua argumentação racional cede lugar à expressão do desejo – é associada a um pássaro: "as penas todas do corpo mobilizadas, tanto fazia dizer

no caso que a ave já tinha o vôo pronto, ou que a ave tinha antes as asas arriadas” (NASSAR, 1997b p. 72). A caseira do protagonista também é descrita com imagens semelhantes, quando ele a interpela aos berros: “e foi tanta a repercussão que a dona Mariana não sabia o que fazer [...] depois de tão alvoroçadas hesitações das asas [...]” (NASSAR, 1997b p. 37-38).

Essas imagens de captura através da manipulação discursiva estão entre as utilizadas por Platão em *O sofista*, texto que Raduan Nassar certamente leu durante seus estudos de Filosofia. Fiel a seu objetivo didático, o Estrangeiro adota a técnica que consiste em procurar analogias entre a sofística e outras atividades, a fim de evitar o diálogo improdutivo baseado em diferentes noções de um mesmo objeto:

Todavia, em qualquer análise, é sempre indispensável, antes de tudo, estar de acordo sobre o seu próprio objeto, servindo-nos de razões que o definam, e não apenas sobre o seu nome, sem preocupar-nos com sua definição. Não é nada fácil saber o que são as pessoas, objeto de nossa análise, e dizer o que é o sofista. Mas, o método aceito por todos, e em todo lugar, para levar a bom termo as grande obras é que se deve procurar, primeiramente, ensaiar em exemplos pequenos antes de chegar propriamente aos temas grandiosos (PLATÃO, *O sofista*, 218c-d).

Efetivamente, o Estrangeiro propõe a seu interlocutor que comecem seu diálogo por algo simples, que lhes possa servir de modelo: “O que então, de mínimo poderíamos propor-nos, que fosse fácil de conhecer, comportando,

entretanto, uma definição tão trabalhosa quanto a de qualquer assunto mais importante? O pescador com anzol, por exemplo [...]” (Platão, *O sofista*, 218e). A seguir, ele aborda a “arte da captura” (219d), que subdivide em “caça às aves” e “caça aos aquáticos” (220b), para estabelecer as duas modalidades desta: por um lado, a “caça por cerco”, com “redes”, “laços”, “armadilhas de junco” e “engenhos semelhantes” (220c) e, por outro lado, a “caça vulnerante”, que se faz através de “anzol ou arpões”, e que inclui a “caça por fisga” (220d). Aliás, num procedimento retórico de caráter didático, o Estrangeiro recapitula as grandes linhas de sua argumentação (218c-221c).

Chegamos, pois, a um acordo, tu e eu, a respeito da pesca por anzol ; e não apenas a respeito do seu nome mas, sobretudo, relativamente a uma definição que nos propusemos sobre seu próprio objeto. Na realidade, consideradas as artes em seu todo, uma metade era a aquisição; na aquisição havia a arte da captura, e, nesta, a caça. Na caça, a caça aos seres vivos, e nesta a caça aos aquáticos. Da caça aos aquáticos, toda a última divisão constituiu-se da pesca, e na pesca, há a pesca vulnerante e nela a pesca por fisga. Nesta última, a que golpeia de baixo para cima, por tração ascendente do anzol, recebeu seu nome da sua própria maneira de proceder: chama-se aspaliêutica, ou pesca por anzol – e essa era a própria forma que procurávamos (PLATÃO, *O sofista*, 221a-c).

Ele ainda sublinha que na pesca por fisga captura-se a presa ou pela cabeça ou pela boca (221a) – o que, em se tratando de imagens relativas às manobras discursivas,

é bastante significativo, pois sugere a manipulação tanto através de ideias que se consegue impor quanto do discurso a que se consegue induzir o interlocutor. Além disso, o Estrangeiro destaca a afinidade entre o pescador e o sofista (221d), visto que ambos seriam caçadores hábeis em uma técnica de captura (221b). No caso do sofista, esta técnica que “cativa” seria a “arte de persuasão” (222c).

Por um lado, as alusões feitas no epitexto de Raduan Nassar aos sofistas e a sua técnica discursiva e, por outro, a reincidência de imagens de armadilhas, fisgas e iscas disseminadas tanto em *Lavoura arcaica* como em *Um copo de cólera* possibilitam que consideremos *O sofista* de Platão como uma fonte de imagens empregadas pelo escritor paulista que revela um diálogo intertextual e tece um substrato de ideias que comprovam a importância da retórica no universo nassariano.

Debates-Combates: retórica e violência

A tradutora francesa de *Um copo de cólera* tinha portanto perfeitamente razão ao assinalar, embora muito sucintamente, a associação entre a “relação-duelo” dos protagonistas de *Um copo de cólera* e a retórica grega (RAILLARD, 1982). Sabemos que os sofistas cultivavam o combate erístico, sistematizado notadamente por Protágoras:

[...] o ensinamento dos sofistas [...] era composto sobretudo por lições de eloquência. Ele englobava quatro métodos:

1. As leituras públicas de discursos, que os alunos reproduziam ulteriormente de cor, do melhor modo possível.
2. As sessões de improvisação sobre qualquer assunto.
3. A crítica aos poetas, Homero, Hesíodo, etc.
4. A erística, ou a arte da discussão (REBOUL, 1998, p. 13-14 – tradução nossa).

Vale lembrar que erística significa “disputa” e que tais discussões de ideias eram qualificadas de “combates” (GARDES-TARMINE, 1996). Sabemos ainda que, em tal prática, o objeto da confrontação não é o estabelecimento da verdade, como no caso dos diálogos de Platão, mas sim o êxito nessa querela, na qual o que importa é a eficácia dos argumentos. Contrariamente a uma conversa espontânea, as trocas verbais seguem regras e são avaliadas pelo auditório ou por um árbitro. Posteriormente, essa arte da controvérsia foi sistematizada por Aristóteles, que em seus *Tópicos* formula seu próprio conceito da dialética, reatando com a tradição dos sofistas, rejeitada por Platão. O desenvolvimento desse tipo de exercício é a *disputatio* da escolástica medieval (complementar à *lectio*), sendo aquela uma técnica de ensino que consiste em uma discussão oral pública entre vários interlocutores sobre um tema que o mestre propõe aos alunos. Estes, divididos em dois grupos (*opponens* e *respondens*), devem lançar argumentos a favor ou contra a tese proposta. Essa prática segue um esquema dialético que comporta etapas bem determinadas.

Tal exercício de confrontação lembra que a ligação entre violência e sofística encontra-se na base desta arte do discurso, que surge quando tiranos são depostos e

deve-se decidir sobre a redistribuição das terras que eles haviam confiscado, o que gera inúmeros processos. Dessa origem longínqua, permaneceram metáforas e imagens relativas à agressividade do discurso, como por exemplo as seguintes, que identificamos em *Um copo de cólera*: “bate-boca” (NASSAR, 1997b p. 40; 50; 54), “rebater feito um clássico”, pôr-se “em pé de guerra”, pôr “garras e unhas nas palavras”, “morder com os dentes das idéias”, “agressão discursiva” (NASSAR, 1997b p. 40-42). E convém salientar que, na novela nassariana, a bofetada final associada ao insulto (“e eu me queimando disse ‘puta’ que foi uma explosão na boca e minha mão voando outra explosão na cara dela”) (NASSAR, 1997b, p. 70) precede a retomada no corpo do texto do título do capítulo em questão, que narra a briga do casal: “(seria sim no *esporro* e na porrada!), por isso tornei a dizer ‘puta’ e tornei a voar a mão” (NASSAR, 1997b p. 69-70), pois, como sabemos, “esporro” designa – além de esperma –, barulho, desordem e uma censura violenta, uma descompostura. Aliás, há no texto expressões que permitem estabelecer a analogia entre a briga dos protagonistas e um duelo formador, como por exemplo: “eu poderia, isso sim, era topar o *desafio*, partindo pr’um bate-boca” (NASSAR, 1997b p. 40), “mas não fiz nem disse nada disso [...] afinal, não seria exatamente *pedagógica a investida*” (NASSAR, 1997b p. 47).

Da Retórica em *Um Copo de Cólera*

Dentre os estudos aprofundados sobre a obra de Raduan Nassar, um dos raros que faz alusão à retórica é

Semiótica dos afetos – um roteiro de leitura para Um copo de cólera, onde a autora lista trechos da novela nassariana para exemplificar os cinco pontos que evoca sucintamente: o ritmo sintático, a linguagem coloquial, a metáfora, a ironia e a metalinguagem (CHALHUB, 1997, p. 94-104). Na verdade, Leyla Chalhuh não estabelece uma ligação clara entre os elementos que menciona e as estratégias retóricas, limitando-se a identificar na novela nassariana algumas expressões relativas ao discurso, sem comentá-las em detalhe nem aludir aos sofistas. Não obstante, seu livro preenche perfeitamente a função de “guia de leitura” a que se propõe, na medida em que evoca questões que devem ser investigadas e desenvolvidas pelo próprio leitor. É precisamente o que tencionamos fazer a seguir.

Se depurarmos o texto do capítulo “O esporro” (NASSAR, 1997b, p. 29-72) a fim de conservar apenas o diálogo efetivamente pronunciado pelos protagonistas, o resultado será uma redução drástica. O essencial do trecho, em que os protagonistas se respondem, sem que suas réplicas sejam comentadas pelo personagem-narrador, não ultrapassa um intervalo de seis páginas – num total de quarenta e três – compreendidos entre “tenho colhão, sua pilantra, não reconheço poder algum!” e “me dá nojo!” (NASSAR, 1997b, p. 60-65). Na maior parte do capítulo – e portanto em uma boa parte da novela, já que “O esporro” representa dois terços do texto total – os mecanismos dilatatórios (BARTHES, 1970, p. 198) fazem referência ou a estratégias discursivas (comentários sobre o que é dito ou hipóteses de réplicas que acabam não sendo formuladas em voz alta) ou à evocação das sensações e dos sentimentos do personagem-narrador, que são frequentemente motores ou efeitos do discurso.

Além da relação à violência, que já evocamos, há na narrativa da briga dos protagonistas de *Um copo de cólera* alusões explícitas a outros aspectos da retórica clássica, sobretudo a três das qualidades exigidas ao orador hábil: invenção, estilo e ação oratória⁴. Ou seja, o que diz respeito à escolha dos argumentos (“suas costumeiras peripécias de raciocínio” (NASSAR, 1997b, p. 41); “seus torneios de raciocino” (NASSAR, 1997b, p. 54), à sua formulação e ao modo de enunciá-los, sublinhando, com recursos corporais, a mensagem verbal (“aquele ‘mocinho’ foi de lascar, inda mais do jeito que foi dito” (NASSAR, 1997b, p. 33), “além de esbanjar a quinquilharia de outros trejeitos” (NASSAR, 1997b, p. 44).

Num primeiro momento, passaremos ao comentário da técnica discursiva, para, a seguir, analisar a ação oratória dos dois protagonistas da novela de Raduan Nassar.

As Competências Discursivas dos Protagonistas

Um copo de cólera é um texto que arrebatava o leitor, sobretudo o capítulo “O esporro”, que, como os outros, possui um único ponto final, mas que deles se diferencia por ser bem mais longo e por colocar em

⁴ Tais qualidades são cinco: “A invenção consiste em encontrar os argumentos verdadeiros ou verossímeis próprios para tornar a causa convincente. A disposição ordena e reparte os argumentos ela mostra o lugar que deve ser atribuído a cada um deles. O estilo adapta palavras e frases apropriadas ao que a invenção fornece. A memória consiste em lembrar adequadamente as idéias, as palavras e sua disposição. A ação oratória consiste em disciplinar e tornar agradáveis a voz, as nuances da fisionomia e os gestos” (*Rhétorique à Herennius*, I, 3 – tradução nossa).

cena a disputa febril dos dois protagonistas. Nesse caudaloso turbilhão verbal, o estudo das estratégias retóricas do casal permite que consigamos identificar um dos fios passíveis de indicar de maneira bastante clara o desenvolvimento da ação.

Com efeito, o personagem-narrador comenta os recursos utilizados por sua adversária, que emprega a ironia (NASSAR, 1997b, p. 34; 45) e o sarcasmo (NASSAR, 1997b, p. 35; 44; 53). Além disso, a jornalista dá provas de um recuo crítico (“beirava o distanciamento, como se isso devesse necessariamente fundamentar a sensatez do comentário” (NASSAR, 1997b, p. 33-34), “me dizendo com bastante equilíbrio” (NASSAR, 1997b, p. 38), e demonstra que sabe imprimir o tom adequado ao que diz (“e ela falou isso dum jeito mais ou menos grave, na linha reta do comentário objetivo”) (NASSAR, 1997b, p. 38), “comentou com a mesma gravidade” (NASSAR, 1997b, p. 39). Esse recuo, aliado a seu riso de escárnio, é uma tentativa de “confundir” seu parceiro (NASSAR, 1997b, p. 44). Mais adiante, ele a compara a uma serpente que, com sua língua “peçonhenta” (NASSAR, 1997b, p. 45) e “viperina” (NASSAR, 1997b, p. 35), daria seu bote com “absoluta precisão” (NASSAR, 1997b, p. 45; 49). Ela também demonstra seu domínio da arte oratória distorcendo o que diz seu parceiro (NASSAR, 1997b, p. 53), ou ainda quando se aproveita do embaraço dele “para carregar ainda mais a barra” (NASSAR, 1997b, p. 49) e parodiar seus argumentos num “transcendente mimetismo” (NASSAR, 1997b, p. 51). A protagonista utiliza igualmente em seu discurso a “técnica primária do sumo apologético” (NASSAR, 1997b, p. 45), um “atrevido contorcionismo” (NASSAR,

1997b, p. 53), uma “forçada zombaria” e uma “ferina ponta de malícia” (NASSAR, 1997b, p. 66). O riso de escárnio que pontua sua fala (NASSAR, 1997b, p. 44; 48; 49; 51; 53; 60; 62; 63; 65; 69) é um instrumento eficaz para desestabilizar seu adversário.

Assim sendo, não é de espantar que, por um lado, o personagem-narrador teça-lhe elogios: “eu devia cumprimentar a pilantra, não tinha o seu talento [...] e tinha de reconhecer a eficiência do arremedo” (NASSAR, 1997b, p. 51), “(eram brilhantes seus torneios de raciocínio, sem dúvida que ela merecia cumprimentos)” (NASSAR, 1997b, p. 54), “ela devia no café a gulosa ter esvaziado um pote de brilhantina” (NASSAR, 1997b, p. 48). Nem é de surpreender que, por outro lado, ele irrite-se cada vez mais face a uma adversária tão perspicaz.

Mesmo se ele descontrola-se, deixando-se manipular pela jornalista, o personagem-narrador também comprova que domina as estratégias do discurso. No início do capítulo, ele faz uma pergunta a sua caseira apenas para descarregar sua cólera e incitar sua parceira à briga (NASSAR, 1997b, p. 35-38), oferecendo-lhe “o grão perfeito” de seu “chamariz” (NASSAR, 1997b, p. 38). Ele diz ser capaz de inventar sua própria lógica e de saber, “incisivo como ela, morder certo com os dentes das idéias” (NASSAR, 1997b, p. 42). Aliás, esse tipo de briga parece fazer parte das “costumeiras intrigas” do casal (NASSAR, 1997b, p. 42). O protagonista decide sair pela tangente escolhendo, dentre vários argumentos possíveis, um ponto preciso para atacar sua parceira (NASSAR, 1997b, p. 42), fala de modo brusco (“disparei de supetão”) (NASSAR, 1997b, p. 48), expelindo “o vitupério aos solavancos”

(NASSAR, 1997b, p. 44). Então, ele retoma o conflito frontal (“voltei a entrar de sola”) (NASSAR, 1997b, p. 48), mas acaba perdendo o controle: “eu do meu lado estava tremendo [...] soltando inclusive a língua bem mais do que convinha” (NASSAR, 1997b, p. 48). Ele irrita-se quando cai na armadilha que o faz adotar uma estratégia pouco eficaz (“putíssimo comigo mesmo por ter passado de repente de um ataque curto e grosso à simples defensiva”) (NASSAR, 1997b, p. 49). A seguir, ele finge estar sereno, imprimindo a cada palavra uma “súbita calma (nervosa por dentro)” (NASSAR, 1997b, p. 50), e faz de conta que não percebe a estratégia de manipulação de sua adversária (“fiz aliás que partia pro bate-boca, fiz que ia na dela” – p. 50), mas isso é apenas um estratagema (“fui montado nos meus cálculos”) (NASSAR, 1997b, p. 50). Ele emprega exemplos concretos para reforçar seus argumentos (NASSAR, 1997b, p. 50-51) e, sem poder fazer nada melhor, lança mão de uma frase feita (NASSAR, 1997b, p. 52). Quando ele crê que sua tática não atinge o efeito desejado, ele decide adotar outra: “eu disse trocando de repente de *retórica* (tinha vibrado o diapásão e pinçado um tom suspeito [...]) acabei invertendo de vez as medidas, tacando três pás de cimento pra cada pá de areia, argamassando o discurso com outra liga” (NASSAR, 1997b, p. 52-53).

Porém, a discussão foge a seu controle (“apesar de esgotado o prazo que eu mesmo me concedera pro bate-boca”) (NASSAR, 1997b, p. 54) e ele percebe-se quase incapaz de escapar à manipulação – “faltava pouco pr’ela me rasgar a boca na sua fisga” (NASSAR, 1997b, p. 56). No intuito de não se deixar encurralar, ele desvia

astuciosa e inesperadamente o assunto (“num passe de prestidigitador”) (NASSAR, 1997b, p. 57), quando sua adversária toca em um ponto sensível que o abala (“de novo me tremeram as pernas”) (NASSAR, 1997b, p. 57). A seguir, ele se vê em posição dominante na briga (“eu de novo dei a volta por cima”) (NASSAR, 1997b, p. 59), o que atribui a sua estratégia: “eu disse vertendo minha bílis no sangue das palavras, sentindo que lhe abalava um par de ossos, tinha sido certa a porretada do disfarce, sem falar na profilática rejeição do seu humanismo” (NASSAR, 1997b, p. 66). Apesar de fingir outra vez que está sereno (“e como eu recuperasse aquela calma (nervosa por dentro)”) (NASSAR, 1997b, p. 67), ele acaba perdendo o controle (“minha arquitetura em chamas veio abaixo”) (NASSAR, 1997b, p. 69).

Vejamos a seguir como os dois protagonistas utilizam-se dos recursos corporais a fim de incrementar a eficácia do que dizem. Em decorrência da narração na primeira pessoa, a descrição das expressões do rosto da personagem feminina são mais detalhadas e numerosas. Assim, o personagem-narrador comenta a expressão do sorriso da moça (“só entortando, um tantinho mais, as pontas sempre curvas da boca, *desenhando enfim na mímica* o que a coisa tinha de repulsivo) (NASSAR, 1997b, p. 38), mas também a expressão de seu olhar (“e seus olhos me paparicavam *num intenso desafio*”) (NASSAR, 1997b, p. 67) e os vários recursos expressivos que ela conjuga: “ela de repente levou as mãos na cintura, *mudou a cara em dois olhos de desafio, os dois cantos da boca sarcásticos*, além de esbanjar a *quinquilharia de outros trejeitos*” (NASSAR, 1997b, p. 44).

Além das expressões faciais, a protagonista

exprime-se com seu corpo, como constatamos nas seguintes passagens:

[a] juvenzinha, que, pondo *provisoriamente no gesto a reprimenda*, acabava de levar a mão na maçaneta do seu carro (NASSAR, 1997b, p. 38). Mas, versátil a juvenzinha, atirou pra dentro do carro a bolsa a tiracolo e apoiou as mãos na lata *como se me chamasse para o tapa* (NASSAR, 1997b, p. 68).

Mas era incrivelmente espantosa sua agilidade, vendo que *não cabiam mais palavras na refrega*, a nanica, mesmo irritada, se agarrou às pressas no rabo do meu foguete, passando ao mesmo tempo – *c’um eloqüente jogo das cadeiras* – a me incitar pro pega (NASSAR, 1997b, p. 66).

O personagem-narrador confessa o quanto o riso de escárnio de sua parceira o desestabiliza (e foi metálico, foi cortante o riso de escárnio”) (NASSAR, 1997b, p. 69) e percebe as atitudes que ela adota (“ela disse *c’uns ares de heureka*” – p. 56, “e desenterrando circunstancialmente *uns ares de gente séria* (ela sabia representar o seu papel)” (NASSAR, 1997b, p. 38).

As metáforas de ator e de teatro são igualmente empregadas pelo personagem-narrador para designar a máscara que ele comporia: “de qualquer forma eu tinha sido atingido, ou *então, ator, eu só fingia, a exemplo,*

a dor que realmente me doía” (NASSAR, 1997b, p. 39)⁵, “forjando 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 palavra” (NASSAR, 1997b, p. 36). As inflexões de sua voz também corroboram a indiferença que ele pretende aparentar: (“eu disse numa voz plana, sem poder acreditar na súbita calma (nervosa por dentro) de cada palavra” (NASSAR, 1997b, p. 50).

Ele detalha seus próprios deslocamentos (“estufei um pouco o peito e dei dois passos na direção dela, e ela deve ter notado alguma solenidade nesse meu avanço”) (NASSAR, 1997b, p. 44), os gestos que conjuga ao que diz (“e eu batia no peito e já subia no grito” (NASSAR, 1997b, p. 45), “e foi pensando na suposta subida do meu verbo que eu, pra compensar, abaixei sacanamente o gesto ‘tenho colhão [...]’” – p. 62, “e, decidido, dei outro passo à frente e sapequei”) (NASSAR, 1997b, p. 68), e que culminam com o insulto e a bofetada: “e eu me queimando disse ‘puta’ que foi uma explosão na minha boca e minha mão voando outra explosão na cara dela” (NASSAR, 1997b, p. 69).

Ao identificar e registrar a ação oratória de sua adversária, o personagem-narrador comprova que os relativiza parcialmente, e que escapa em certa medida a sua influência, enquanto que, ao descrever suas próprias intenções e atitudes, ele compartilha com o leitor seus êxitos e fracassos.

⁵ Trata-se evidentemente de uma referência ao poema de Fernando Pessoa (1967, p. 237): « O poeta é um fingidor./ Finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente ».

Conclusão

A busca, no epitexto nassariano, de pistas sutis capazes de indicar referências teóricas do autor revela-se frutífera no que tange à sofística e a sua “arte do discurso”. Os vocábulos “trapaceiros” e “trapaça”, utilizados pelo escritor paulista em entrevistas e em seus textos ficcionais quando trata dos mestres da arte da persuasão, asseguram a ligação entre as imagens de “armadilha” a que se induz o interlocutor, bem como às de “fisga”, “isca” e “anzol” – instrumentos dessa “arte da captura” –, presentes tanto em *Um copo de cólera* como em *O sofista*, de Platão.

A esse substrato de ideias, que traz em germe a problemática da relatividade inerente ao discurso (“e já que tudo depende do contexto, que culpa tinham as palavras?”) (NASSAR, 1997b, p. 52), “cedo ou tarde tudo acaba se reduzindo a um ponto de vista” (NASSAR, 1997b, p. 55), acrescenta-se o vínculo entre prática oratória e combate, ou seja, entre retórica e relação de poder. Isso aponta para uma interpretação bem específica da extrema violência que permeia a briga do casal de protagonistas na novela de Raduan Nassar. Essa batalha adquiriria, por momentos, contornos lúdicos, calcados no distanciamento e no cálculo estratégico postos em prática num exercício de manipulação recíproca.

Com efeito, o exame de numerosos indícios textuais leva a concluir que tanto o personagem-narrador quanto sua parceira são oradores hábeis (ela é inclusive jornalista), que se servem de recursos racionais (elaboração e formulação adequada de argumentos eficazes) e corporais (trejeitos, gestos, tom

de voz, deslocamentos) da retórica. No entanto, embora experientes, eles não escapam às armadilhas alheias.

O leitor também não sai ileso da experiência. A leitura de *Um copo de cólera* pela lente da sofística e da retórica constitui uma aprendizagem que transcende esse texto, convertendo-se em ferramenta para a interpretação de outros discursos, ficcionais ou não. Essa junção entre os livros e o “Livrão da Vida” é evocada nesses termos por Raduan Nassar, ao falar de si como leitor:

E tem isso: a leitura que eu mais procurava fazer era a do livrão que todos temos diante dos olhos, quero dizer, a vida acontecendo fora dos livros [...] Agora, apesar da importância que eu punha no Livrão (Livrão com maiúscula), é certo que muito do meu aprendizado foi feito também em cima de livros [...] (**Cadernos de Literatura Brasileira**, 1996, p. 27).

A escrita nassariana, ao se constituir em uma incitação permanente à decifração e à reinterpretação, impele o leitor a pôr em prática certos ensinamentos dos sofistas, como identificar as manobras discursivas e relativizar as “verdades”.

Referências

ARISTÓTELES. **Les topiques**. Trad., introd. e notas de J. Tricot. Paris: Vrin, 1990. Col. "Bibliothèque des textes philosophiques".

BARTHES, Roland. **S/Z**. Paris: Seuil, 1970. Col. "Essais points".

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA:
RADUAN NASSAR. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 2, set. 1996.

CHALHUB, Samira. **Semiótica dos afetos**: roteiro de leitura para Um copo de cólera, de Raduan Nassar. São Paulo: Hacker Editores / Centro de Estudo em Semiótica e Psicanálise – PUC - SP, 1997.

NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica** – edição comemorativa dos trinta anos. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NASSAR, Raduan. **Um copo de cólera**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997a.

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

PESSOA, Fernando. **Poesias**. Lisboa: Edições Ática, 1967.

PLATÃO. O sofista. In: **Diálogos**. Trad. e notas de Jorge Paleikat e João Cruz Costa, São Paulo: Nova Cultural, 1987. Col. "Os pensadores".

RAILLARD, Alice. À paraître: Raduan Nassar. **Magazine Littéraire**, Paris, n. 187, set. 1982.

REBOUL, Olivier. **La rhétorique**. Paris: Presses Universitaires de France, 1998. Col. "Que sais-je?".

RHÉTORIQUE À HERENNIUS. Trad. de Guy Achar, Paris: Les Belles Lettres, 1989. Col. "Des universités de France".

VON STEEN, Edla. Raduan Nassar. **Viver e escrever**, Porto Alegre, L&PM, v. 2, 1983, p. 259-270.

WREGÉ RASSIER, Luciana. As trapaças de um sofista ou Da aprendizagem da insubmissão em *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar. **Léngua & meia - Revista de Literatura e Diversidade Cultural**, Universidade Estadual de Feira de Santana, n. 4, 2008 (no prelo).

WREGÉ RASSIER, Luciana. De la solidité précaire de l'ordre selon Raduan Nassar. In: OLIVIERI-GODET, Rita; HOSSNE, Andrea (org.). **La littérature brésilienne de 1970 à nos jours**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2007. p. 77-92.

WREGÉ RASSIER, Luciana. **Le labyrinthe hermétique**: une lecture de l'œuvre de Raduan Nassar. 2002. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade Paul-Valéry, Montpellier, França.

WREGÉ RASSIER, Luciana. Trois enfants prodigues: une étude de l'intertextualité dans *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar. In: DUMAS, Marie; UTEZA, Francis (org.). **Mélanges offerts à Claude Maffre**. Montpellier: Université Paul-Valéry, 2003. p. 271-287. Col.: 'ETILAL – Etudes Ibériques, Latino-Américaines et Lusophones'.