

Corpos falantes e vozes caladas: a performance do corpo no conto "Hoje de madrugada", de Raduan Nassar

Speaking bodies and silent voices: the performance of the body in Raduan Nassar's short story
"Hoje de madrugada"

Ana Paula Franco Nobile Brandileone

Universidade Estadual do Norte do Paraná

Maria Luiza Navarro Martins

Universidade Estadual de Londrina

Resumo: A obra de Raduan Nassar é tratada como experimental pela crítica literária brasileira e reconhecida pelo seu lirismo, estilo e universalismo. Para além dessas características, este estudo considera a presença da performance do corpo como elemento integrante do experimentalismo da linguagem nassariana. A fim de compreender como o corpo é transmutado em signo, potencializando sentidos na narrativa, toma-se como objeto de análise o conto *Hoje de madrugada*, publicado na coletânea *Menina caminho e outros textos* (1997). Para tanto, utiliza-se aporte teórico interdisciplinar que abrange a teoria da narrativa, os estudos performáticos e trabalhos que abordam a relação entre literatura e performance, bem como a crítica nassariana, com o intuito de investigar a construção de um discurso narrativo mediado por corpos.

Palavras-chave: Menina a caminho e outros textos; Hoje de madrugada; Performance do corpo

Abstract: O Raduan Nassar's work is treated as experimental by Brazilian literary critic and is recognized for its lyricism, style and universalism. Besides those features, this study considers the presence of body performance as element that integrates nassarian language experimentalism. In order to understand how the body is transmuted in a sign, potentiating the meanings in narrative, it is taken as an object of analysis *Hoje de madrugada* short story published in the collection *Menina caminho e outros textos* (1997). For this purpose, it is employed an interdisciplinary theoretical background that includes the narrative theory, performance studies, and works that approach the relation between literature and performance, as well as the nassarian critic, with the aim of investigating the construction of a narrative discourse mediated by bodies.

Keywords: Menina a caminho e outros textos; Hoje de madrugada; Performance of the body

Introdução

Raduan Nassar representa uma autoria excêntrica no panorama da Literatura Brasileira. O autor, descendente de libaneses e com apenas duas obras publicadas, o romance *Lavoura arcaica* (1975) seguida da novela *Um copo de cólera* (1978), angariou reconhecimento da crítica recebendo prêmios como Coelho Neto (1976) e da Associação Paulista de Críticos de Arte (1978). Para desagrado dos seus leitores, em entrevista concedida à Augusto Massi e Mário Sabino Filho, publicada no suplemento Folhetim, da *Folha de São Paulo*, em 1984, declara o fim da sua paixão pela escrita e sua preocupação com a vida do campo, renunciando a interrupção na carreira de escritor para levar uma vida pacata na Fazenda Lagoa do Sino, em Buri, cidade no sudoeste de São Paulo: “Afim, hoje tenho pouco a ver ainda com literatura, estou dando agora uma virada radical na minha vida. [...]. Minha cabeça hoje fervilha com outras coisas, ando às voltas com agricultura e pecuária [...]” (NASSAR, 1984, p. 10). Apesar do afastamento da cena literária, publicou, em 1997, a coletânea *Menina a caminho e outros textos*, que reúne escritos produzidos entre as décadas de 1960 e 1970. Em 2016, mesmo ano em que deu à lume sua *Obra completa*, Nassar recebeu o Prêmio Camões de Literatura.

O escritor paulistano teve a maior parte de sua obra escrita e publicada ao longo da ditadura militar. Desde sua instituição, em 1964, e embrutecimento com o decreto do Ato Institucional 5, em 1968, o regime ditatorial passou a censurar qualquer forma de expressão considerada contrária à ideologia do governo, gerando o contexto repressivo e violento do período. Para Antonio Candido (1989), a contribuição desse momento histórico amargo foi a aparição de linhas literárias experimentais e plurais, resultando em textos que o crítico trata como indefiníveis:

[...] romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda a sorte. A ficção recebe na carne mais sensível o impacto do boom jornalístico moderno, do espantoso incremento de revistas e pequenos semanários, da propaganda, da televisão, das vanguardas poéticas que atuam desde o fim dos anos 50, sobretudo o concretismo, storm-center que abalou hábitos mentais, inclusive porque se apoiou em reflexão teórica exigente (CANDIDO, 1989, p. 209-210).

Nesse panorama, Raduan Nassar aproxima-se do timbre experimentalista, como mencionado por Candido (1989), tornando-se uma novidade no panorama literário brasileiro ao trazer para o cerne de sua ficção temas e formas complexos que surpreenderam a crítica literária brasileira. É o que comprova Hugo Marcelo Fuzeti Abati (1999), em estudo que mapeia a recepção crítica de *Lavoura arcaica*, demonstrando a consonância entres os críticos a respeito da originalidade de Nassar em relação às tendências contemporâneas. Aspectos como a complexidade composicional, a perda de fronteiras entre os gêneros lírico e o narrativo, a profunda reflexão entre a liberdade individual e os ditames sociais e familiares, o conflito entre a razão e a paixão, a temática do incesto, a força discursiva e o hermetismo, por exemplo, colocam à mostra a maturidade do autor, recém dado à lume.

Considerando o timbre experimental da poética de Raduan Nassar, interessa, neste estudo, o exame das relações entre a performance do corpo e a escrita nassariana como elemento com-

posicional da narrativa. Para isso, a investigação toma como objeto de análise o conto “Hoje de madrugada”, publicado, primeiramente, em edição dos *Cadernos de Literatura Brasileira* sobre Raduan Nassar, em 1996 e, depois, na antologia *Menina a caminho e outros textos* e na sua *Obra completa*. Buscando traçar um diálogo entre performance e literatura, o objetivo é verificar de que modo o corpo se converte em corpo-signo, atuando na significação e expressividade da narrativa. Para tanto, leva-se em conta discussões teóricas dos estudos performáticos, da teoria da narrativa, da linguagem do corpo, bem como do vínculo entre literatura e performance.

Performance, corpo e escrita

Qualquer atividade humana é envolta por práticas e rituais que circundam o mundo social ou individual, psíquico ou físico, hedônico ou laboral. Nesse sentido, o cotidiano é rodeado pelas mais diversas performances: dirigir um carro, falar com um colega ao telefone, arrumar a cama, participar de um evento religioso, etc. A palavra performance deriva do latim, *per* (ação em curso) e *formare* (forma) e, no inglês, assume outros significados como desempenho, realização, teatralização e execução (GLUSBURG, 2013).

Como se pode verificar, os sentidos designados à performance retomam, principalmente, a ideia de ação. Para Schechner (2013), um dos precursores dos estudos performáticos, o termo refere-se a “mostrar-se fazendo”, isto é, à exibição de ações que se espetacularizam e por meio do agir dizem e significam algo, sendo que todas as formas de comportamento podem ser tratadas como performances, sejam elas artísticas, ritualísticas ou cotidianas. O que está no cerne de todas as performances, conforme Schechner (2013), é que são fruto de comportamentos restaurados, ou seja, ações que já foram desempenhadas e estão na memória dos indivíduos que as executaram. Essa repetição de comportamentos e práticas se faz presente no mundo teatral quando um ator ao ensaiar seu papel reproduz condutas cotidianas, profissionais e artísticas, ou quando, no dia-a-dia, por exemplo, uma criança aprende a escovar os dentes ao observar e imitar seus pais. Porém, cada performance, apesar de ser fruto de comportamentos, de algum modo fixos, é um evento singular, visto que não é possível reeditar uma performance, reproduzir o contexto de sua produção, nem tampouco uniformizar seu contexto de recepção.

Ao longo das décadas de 1960 e 1970, a performance adentrou no mundo das artes ao romper a fronteira rígida entre o mundo ficcional e o cotidiano, fraturando a arte sacralizada e pictórica. Essa nova forma radical e inovadora denominou-se arte performática e se desenvolveu a partir de manifestações como o happening, o environment e a body art. Com o intuito de criar uma mensagem aberta e lacunar, a arte performática apresenta uma linguagem própria em que se articulam signos, podendo contemplar a música, a pintura, a escultura, entre outros. Buscando um modelo artístico transformador, ao questionar a mecanização, a normatização, a alienação de modos de agir, bem como dilemas existenciais que desconcertam os interlocutores (COHEN, 2002), a performance art transgride e rearranja comportamentos restaurados, conferindo-lhes um efeito específico e sentidos plurais (SCHECHNER, 2013).

Compreender e explicar tais ações exibidas nas artes, nos rituais e/ou no cotidiano, é o trabalho dos estudos performáticos que, na sua particularidade, investiga a performance posta em ação que, dado o seu entrelugar, pode interagir com outros elementos (com o receptor, espaços e com outros objetos). Nessa perspectiva, outras manifestações podem ser performativas, ou seja, passíveis de serem abordadas como performances (SCHECHNER, 2013), entre elas estão os objetos literários.

Jonathan Culler (1999) demonstra como a noção da performance está contida na linguagem literária. O estudioso parte do conceito de elocução performativa, proposta por John Langshaw Austin, e traça um paralelo com a literatura. Para Austin (1975 apud Culler, 1999), as elocuições performativas são aquelas que, ao serem pronunciadas, implicam em ação. Se alguém disser “eu prometo”, por exemplo, não está apenas dizendo algo, mas assumindo um compromisso. Assim, as elocuições performativas “[...] não descrevem, mas realizam a ação que designam” (CULLER, 1999, p. 96). Aproximando essa perspectiva da literatura, Culler (1999) afirma que a linguagem literária é ativa e construtiva, pois molda personagens, contextos e conceitos. Portanto, a literatura torna-se um acontecimento específico que cria mundos e situações particulares: “A noção de literatura como performativa contribui para uma defesa da literatura: a literatura não é uma pseudodeclaração frívola, mas assume seu lugar entre os atos de linguagem que transformam o mundo, criando as coisas que nomeiam” (CULLER, 1999, p. 97).

Se na literatura a criação ocorre majoritariamente por meio das palavras, os signos envolvidos na arte performática podem ser múltiplos, como mencionado. Contudo, concentrando-se no pressuposto de que performance é ação e comportamento, o corpo é elemento indispensável para sua realização e, por isso, extremamente explorado no campo artístico. Por pertencer simultaneamente ao universo íntimo e ao contexto sociocultural, o corpo, conforme Glusberg (2013), é semiótico por exprimir convenções, repetições e/ou rituais pessoais ou sociais. Artisticamente, a performance adota o discurso do corpo como objeto de trabalho, porém, ela se apropria e subverte as constâncias gestuais e comportamentais, criando novas formas de significar a realidade. Portanto, o corpo nu ou vestido, a sua vitalidade ou não, ausência ou não de maquiagem, por exemplo, são detalhes que transformam os sentidos do corpo e, consequentemente, os sentidos do que é exibido.

Traçando um paralelo entre a performatividade da linguagem literária, considerada por Culler (1999), e a capacidade discursiva do corpo, na arte performática, de acordo com Glusberg (2013), considera-se, neste estudo, a aproximação dos signos corpo e palavra. Dessa maneira, a proposta de analisar o conto “Hoje de madrugada”, de Raduan Nassar, funda-se no pressuposto de que a linguagem literária torna legível o corpo, cujas ações emanam sentidos que podem ser apreendidas pelo leitor. Desse modo, o corpo e as ações exibidas por ele deixam de ser apenas referenciais e passam a ser signo, como na performance.

Aprofundando a relação entre literatura, escrita e corpo, cabe mencionar Paul Zumthor (2018), cuja pesquisa, interessada em estudar a poesia sonora e a vocal, demonstra como a performance é componente da recepção presentificada do discurso poético. Para o autor, apesar de o texto e sua forma serem fixos, a cada leitura há uma nova performance da escrita. Igual-

mente nos estudos performáticos, segundo Schechner (2013), pois cada performance é um evento único, uma vez que os fatores contextuais são invariavelmente alterados; aspecto que, similarmente, repercute na leitura literária por ser uma experiência que assume diferentes matizes de significado. Isso porque, além das condições de fruição serem mutantes, o próprio receptor transforma a experiência poética por impregnar os sentidos dados ao texto com sua carga sociocultural, intelectual e emocional. Essa descoberta dos sentidos, para Zumthor (2018), desperta no leitor o prazer poético que, em última instância, passa pelo corpo, sob a forma de alteração emocional, vibração física e/ou mutação sensorial. Isso significa que o corpo também ganha destaque na relação entre a literatura e a performance. Tomado pelo teórico suíço como um complexo fisiológico e psíquico, o corpo sofre pressões sociais e institucionais, bem como é atravessado por reações, devido ao seu contato com o mundo. Para Zumthor (2018), o corpo reage à experimentação provocada pelo texto, mas é também inspiração para a produção literária, pois o discurso poético parte do corpo e a ele se dirige:

[...] o discurso poético valoriza e explora um fato central, no qual se fundamenta, sem o qual é inconcebível: em uma semântica que abarca o mundo (é eminentemente o caso da semântica poética), o corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso. O corpo dá a medida e as dimensões do mundo; o que é verdade na ordem linguística, na qual, segundo o uso universal das línguas, os eixos espaciais direita/esquerda, alto/baixo e outros são apenas projeção do corpo sobre o cosmo. É por isto que o texto poético significa o mundo. É pelo corpo que o sentido é aí percebido. O mundo tal como existe fora de mim não é em si mesmo intocável, ele é sempre, de maneira primordial, da ordem do sensível: do visível, do audível, do tangível. O mundo que me significa o texto poético é necessariamente dessa ordem; ele é muito mais do que o objeto de um discurso informativo. O texto desperta em mim essa consciência confusa de estar no mundo, consciência confusa, anterior a meus afetos, a meus julgamentos, e que é como uma impureza sobrecarregando o pensamento puro ... que, em nossa condição humana, se impõe a um corpo (se assim se pode dizer!). Daí o prazer poético, que provém, em suma, da constatação dessa falta de firmeza do pensamento puro (ZUMTHOR, 2018, p. 71-72).

A partir desses pressupostos, o corpo integra não apenas a recepção do texto literário, mas também a gênese e a essência do poético, pois nele se incorporam sensações, conhecimento de mundo e memórias que, por sua vez, são fonte da criação literária. Por esse ângulo, o texto literário também propõe uma espécie de diálogo entre corpos no mundo: “[...] o discurso que alguém me faz sobre o mundo [...] constitui para mim um *corpo a corpo* com o mundo. O mundo me toca, eu sou tocado por ele; ação dupla, reversível, igualmente válida nos dois sentidos” (ZUMTHOR, 2018, p. 71).

Nessa perspectiva, faz-se relevante averiguar como o corpo se transforma em elemento composicional na obra literária, pois além de ser dotado de sentidos e ser índice de sensibilidade poética, também participa do plano estético do texto. À vista disso, o corpo não é apenas uma instância referencial, mas elemento que media o que diz e como diz na literatura. Diante disso, este estudo põe em interação e relação duas linguagens ao implicar a participação do corpo na ficção, que se torna um signo que delinea o conflituoso vínculo de um casal no conto “Hoje de madrugada”.

Corpos falantes e vozes caladas: a performance do corpo em “Hoje de madrugada”

Em *Hoje de madrugada* são representados a relação frívola, a incomunicabilidade e os laços fraturados de um casal. No conto, o protagonista narra numa perspectiva de inequívoca posteridade em relação à história e revela a invasão repentina da mulher no escritório da casa, onde, de madrugada, ainda trabalhava. O conto se inicia com uma tensão que antecipa o já desgastado relacionamento do casal: “[...] continuamos os dois quietos: ela acuada ali no canto, os olhos em cima mim; eu aqui na mesa, meus olhos em cima do papel que rabiscava” (NASSAR, 1997, p. 54). Essa quietude, demonstrada pela dificuldade comunicativa, é interrompida pelo som do ambiente, passível de ser ouvido dado o silêncio aterrador comungado pelo casal: “De permeio, um e outro estalido na madeira do assoalho” (NASSAR, 1997, p. 54).

Colocando-se perante o universo diegético, por assim dizer encerrado, o narrador leva o leitor a apreender as ações da personagem feminina como uma busca pelo afeto do parceiro. O fato de a narração se configurar como ulterior, coloca o eu-protagonista, na terminologia de Norman Friedman (2002), em uma situação de quem controla os eventos narrados sob um ponto de vista interno e, por isso, limitado ao seu campo de consciência. A focalização cerceada, portanto, à sua capacidade de conhecimento das situações narrativas e da interioridade alheia, bem como à sua perspectiva de mundo, leva-o a fornecer um ponto de vista duvidoso e impreciso dos acontecimentos, dada a sua função de testemunha. É essa dubiedade que se explicita no discurso do narrador-protagonista de “Hoje de madrugada”: “Cheguei a pensar que dessa vez ela fosse desabar [...]” (NASSAR, 1997, p. 54); “[...] era assim talvez que ela pensava refazer-se do seu ímpeto” (NASSAR, 1997, p. 55); e “Fazemos muitas paradas na vida, mas supondo-se que aquela não fosse uma parada qualquer, não seria fácil descobrir o que teria interrompido o seu andar” (NASSAR, 1997, p. 58). O grau de incerteza no discurso testemunhal do narrador faz com que a performance do corpo feminino, considerado aqui objeto narrado, ganhe destaque. Assim, é possível entrever um corpo que fala por si, apesar das tentativas de interpretação.

O que se observa da perspectiva do narrador-protagonista, apesar da sua capacidade limitada de conhecimento, é a atitude erótica e vigorosa da mulher para estabelecer contato e atrair a atenção do companheiro diante do obstáculo interativo. Inicialmente, a mulher busca, de forma invasiva, não apenas adentrar os limites espaciais, mas também íntimos do parceiro. Isso se revela pelo modo manso com que invade o quarto de trabalho como uma entidade intrusa: “Descalça, entrava aqui como um ladrão. [...]. Assim que entrou, ficou espremida ali no canto, me olhando. Ela não dizia nada, eu não dizia nada” (NASSAR, 1997, p. 53-54). Diante do silêncio, a primeira estratégia de aproximação é a escrita de um bilhete, no qual utiliza a linguagem verbal escrita como ponte para o diálogo: “vim em busca de amor” (NASSAR, 1997, p. 55). Contudo, a correspondência é negada com frieza pelo narrador: “não tenho afeto para dar” (NASSAR, 1997, p. 55). Na sequência, o narrador se põe a destrinchar o recado da companheira como extensão de seu estado físico e psíquico, notabilizando a performatividade da sua escrita figurada em sua caligrafia “rápida e nervosa” que alude, de um lado, ao seu próprio estado emocional e, de outro, ao seu apelo por amor; cena que performa o não dito:

Foi uma caligrafia rápida e nervosa, foi uma frase curta que ela escreveu, me empurrando o bloco todo, sem destacar a folha, para o foco dos meus olhos: 'vim em busca de amor' estava escrito, e em cada letra era fácil de ouvir o grito de socorro. Não disse nada, não fiz um movimento, continuei com os olhos pregados na mesa. Mas logo pude ver sua mão pegar de novo o bloco e quase em seguida me devolvê-lo aos olhos: 'responda' ela tinha escrito mais embaixo numa letra desesperada, era um gemido (NASSAR, 1997, p. 54-55, grifo nosso).

Com a nítida e fria rejeição do parceiro, a mulher passa a tomar atitudes cada vez mais intensas, e que têm o corpo e sua performance como meio principal de interação:

[...] logo senti sua sombra atrás da cadeira, e suas unhas no dorso do meu pescoço, me roçando as orelhas de passagem, raspando o meu couro, [...]. Sem me virar, subi o braço, fechei minha mão no alto, retirando sua mão dali como se retirasse um objeto corrompido, mas de repente frio, perdido entre meus cabelos. Desci lentamente nossas mãos até onde chegava o comprimento do seu braço, e foi nessa altura que eu, num gesto claro, abandonei sua mão no ar (NASSAR, 1997, p. 56).

O esforço insistente de interação promovido pela personagem feminina obriga o narrador a agir, que assim o faz, porém na forma da recusa. Apesar do silêncio da voz, o corpo masculino desvela, pelas suas ações, o discurso do isolamento, do desafeto e da negação.

O corpo feminino, antípoda ao masculino, orbita, assim, pelo cômodo confinado e quieto do quarto sempre a atrair o protagonista. Antes, acuado, vai progressivamente revelando seus desejos e o erotismo o transforma em "corpo obsceno" (NASSAR, 1997, p. 53). Em um desses momentos, a mulher desfaz o decote da camisola, expondo seus seios. O corpo seminu retira de si as barreiras físicas, sociais e íntimas, oferecendo-se sem resistências ao outro corpo, revelando, assim, a intensidade com que deseja:

Quando ela veio da janela, ficando de novo a minha frente, do outro lado da mesa, não me surpreendi com o laço desfeito no decote, nem com os seios flácidos tristemente expostos, e nem o traço de demência lhe pervertendo a cara (NASSAR, 1997, p. 56).

Como é possível perceber pelos trechos transcritos, a limitação do ponto de vista narrativo e a ausência de comunicação verbal geram uma narração elíptica que, no entanto, é compensada pelo que indicia o movimento corporal dos parceiros. Nesta perspectiva, a atuação do narrador, como mediador dos eventos narrados, inscreve-se em função da performance dos corpos, o que o torna um narrador performático, na medida em que se vale dos trejeitos, movimentos e nuances do corpo para construir o seu discurso. Dessa forma, o corpo revela o que lhe é inacessível sobre a subjetividade da personagem, bem como explicita suas próprias reações diante das investidas da mulher. É a tradução do corpo que se vê enquanto se lê o conto; corpo que preenche o não-dito da narração

Para Franco Junior (2016), o conto se desenvolve sob a tônica indicial num jogo entre o corpo e o silêncio, constituindo um diálogo mudo entre os personagens. Dessa maneira, as ações corpóreas assumem a função da fala e, como consequência "[...] acompanhamos o desenvolvimento da ação dramática como uma cena de teatro e/ou uma espécie de dança" (2016, p. 16), que figura o fim do relacionamento amoroso. Assim, para o crítico, o corpo e o silêncio são signos

mínimos, pois mobilizam o máximo de sentido e tensão com a menor quantidade de elementos composicionais. Neste trabalho, entende-se, entretanto, que o jogo indicial só é possível devido a um discurso que se estrutura pela performance dos corpos que, mesmo mediada pela voz do narrador-protagonista, alça ao primeiro plano, uma vez que a ação dramática é lida e vista, dada a evidência dos corpos, dele e dela em cena. Com isso, busca-se destrinchar sentidos às performances corpóreas para além do esgotamento da relação de afeto.

Em resposta ao desejo manifestado pela companheira, o homem desvela um comportamento apático e frígido, que insinua indiferença, desinteresse e negação para o convite de interação. É o que se percebe em trechos como: “De olhos sempre baixos, passei a rabis-car o verso de uma folha usada” (NASSAR, 1997, p. 54); “[...] não ergui os olhos quando vi sua mão apanhar o bloco de rascunho [...]” (NASSAR, 1997, p. 54); “Não disse nada, não fiz um movimento, continuei com os olhos pregados na mesa” (NASSAR, 1997, p. 55); ou em “mantive os olhos baixos” (NASSAR, 1997, p. 55).

Na obra *O corpo fala: a linguagem silenciosa da comunicação não-verbal*, Pierre Weil e Roland Tompakow (2015) examinam diversas situações comportamentais - conscientes ou não, interpessoais ou individuais -, as quais demonstram como cada elemento corporal indicia um estado psíquico, emocional ou instintivo. Para os autores, quando um indivíduo manifesta interesse por algo “[...] a inclinação do seu corpo tende a mostrar naturalmente esta sua inclinação emocional” (WEIL; TOMPAKOW, 2015, p. 126). O direcionamento do olhar é, portanto, sinal do desejo de interação e abertura à comunicação com o próximo. Considerando a atitude expressa pelo homem nos trechos acima, testemunha-se não apenas a tentativa fracassada da companheira de seduzi-lo, mas também o seu retraimento; aspecto sugerido pelos olhos baixos que evitam a troca comunicativa, a inclinação em direção ao outro.

Apesar das insistentes recusas, a libido e as nuances eróticas são mantidas em cena. Exemplo disso é a aproximação ardente da mulher que tenta se prender ao corpo do parceiro: “[...] logo senti sua sombra atrás da cadeira, e suas unhas no dorso do meu pescoço, me roçando as orelhas de passagem, raspando o meu couro, seus dedos trêmulos me entrando pelos cabelos desde a nuca” (NASSAR, 1997, p. 56). Nota-se que os termos “roçando” e “couro” usados pelo narrador para descrever a situação narrativa, transmitem uma ideia animalesca e, portanto, instintiva do comportamento da personagem feminina. Em outra tentativa para seduzi-lo, a mulher busca, com ainda mais vigor, o contato físico: “Mais seguro, próspero, devasso, seu pé logo se perdeu sob o pano do meu pijama, se esfregando na densidade dos meus pelos, subindo afoito, me queimando a perna com sua febre” (NASSAR, 1997, p. 57). Se, na perspectiva do narrador, as ações da mulher estão associadas a um comportamento animalesco, dado o uso de termos vinculados ao universo animal, pode-se inferir, pelas suas palavras, um aceno à repreensão e à censura diante da postura ativa e ardente da parceira que, possivelmente, excede nas suas investidas, que se mostram cada vez mais intensas. Não por acaso, utiliza, antes e depois dos trechos acima transcritos, expressões que remetem à sua perda de lucidez ou instabilidade mental: “olhos perdidos” (NASSAR, 1997, p. 53); e “mal sustentava a cabeça sob o peso de coisas tão misturadas [...]” (NASSAR, 1997, p. 54) ou, ainda, “o traço de demência lhe pervertendo a cara” (NASSAR, 1997, p. 56).

Na tentativa de compreender a emissão de sentido veiculado pelo comportamento corporal da mulher, o estudo cinésico de Weil e Tompakow (2015) indicam que o corpo sensual pode ser consciente ou não, mas a questão essencial é que o corpo apresenta “uma linguagem que não mente” (WEIL; TOMPAKOW, 2015, p. 7). No que se refere à atitude de acariciar pelos, por exemplo, os estudiosos sinalizam para o desejo sexual que, no plano inconsciente, se dá quando se acaricia um animal de estimação, por exemplo, e, no plano consciente, quando do contato físico direto; como é o caso da situação acima. No âmbito do conto, a sede sexual e afetiva manifesta-se pelo corpo da mulher, que sente o desejo e o expressa por meio da carícia ardente no corpo do companheiro. É, então, na ausência da voz, tão cara às interações humanas, que o corpo se torna signo, mediando de um lado o apelo desejante da mulher e, de outro, a rejeição do homem. O que fica, portanto, é que apesar da falta da comunicação verbal, os corpos, feminino e masculino, falam e traduzem o estado subjetivo dos (ex)parceiros: o dela performando o desejo e, o dele, o repúdio.

O olhar depreciativo e repreensivo do narrador também está presente quando toma como alvo o corpo da mulher: “[...] não me surpreendi com o laço desfeito do decote, nem com os seios flácidos tristemente expostos, e nem com o traço de demência lhe pervertendo a cara” (NASSAR, 1997, p. 56). O olhar, lançado ao aspecto físico da parceira, explícita, uma vez mais, a sua falta de desejo: “Adivinhei logo seu corpo obsceno debaixo da camisola, assim como a tensão escondida na moleza daqueles seus braços enérgicos em outros tempos” (NASSAR, 1997, p. 54) ou em “Tentei arrumar (foi um esforço) sua imagem remota, iluminada, provocadoramente altiva, e que agora expunha a nuca a um golpe de misericórdia” (NASSAR, 1997, p. 55). Para além disso, conforme Paula (2006), a comparação que o narrador-protagonista faz do corpo feminino, cotejando a versão do presente com a do passado, orienta para a constatação da importância do “belo” para a manutenção das relações afetivas e sexuais do homem:

Dessa forma, a recusa em dar amor, que o personagem forja à companheira, parece-nos - dentre vários motivos possíveis - permear a questão da beleza feminina e sua ausência. Assim, o narrador, ao traçar um paralelo entre a vigorosidade do corpo da mulher no passado e sua decadência no presente, faz com que nós lancemos o olhar sobre a questão do belo como qualidade impulsionadora do interesse sexual masculino (PAULA, 2006, p. 117).

Nessa perspectiva, a falta de beleza do corpo da mulher remete a um processo de dominação e inferiorização da figura feminina na posição de agente do desejo: “Erigir e lembrar o lado feio da mulher reflete a necessidade do discurso masculino em ostentar seu domínio, através de uma imagem de deterioração” (PAULA, 2006, p. 118). Diante disso, Paula (2006) especula que o repúdio do protagonista está relacionado à deterioração do corpo da mulher, sugerida pela imagem antagônica do seu corpo que, por sua vez, também indicia a dissolução do relacionamento do casal. Neste estudo, entende-se, também, que a ação do tempo agindo sobre a corporeidade feminina, jogo de oposição entre presente e passado, performa não apenas a passagem temporal e, nesse contexto, a efemeridade da beleza corpórea feminina, mas também o olhar que rebaixa a relação a dois a um corpo “altivo” e “enérgico”.

Com a paulatina rejeição do personagem masculino, o corpo feminino, vertendo erotismo, passa, também, a denunciar o seu drama interior, expresso por ações que manifestam a contenção torturante da sua vontade:

Mas as venezianas estavam fechadas, ela não tinha o que ver, nem mesmo através das frinchas, a madrugada lá fora ainda ressonava. Espreitei um instante: minha mulher estava de costas, a mão suspensa na boca, mordida os dedos (NASSAR, 1997, p. 56).
Voltei a erguer os olhos, sua postura, ainda que eloquente, era de pedra: a cabeça jogada em arremesso para trás, os cabelos escorridos sem tocar as costas, os olhos cerrados, dois frisos úmidos e brilhantes contornando as pálpebras, a boca escancarada, e eu não minto quando digo que não eram os lábios descorados, mas seus dentes é que tremiam (NASSAR, 1997, p. 57).

Os trechos acima revelam um corpo que, em conflito consigo mesmo, exhibe a tensão resultante do empenho em lutar contra a privação e a censura dos desejos. O ato de “morder os dedos”, por exemplo, é sinal de tensão (WEIL; TOMPAKOW, 2015), uma vez que o gesto de autoagressão funciona como evasão da vontade não correspondida. Ou seja, em vez de ter para si o afeto do parceiro, a mulher canaliza a ânsia não satisfeita para seu próprio corpo. Assim, a mulher se devora como reação espontânea às constantes negativas do companheiro. Já o corpo empedrado, nas palavras do narrador, lembrando uma estátua, recria a imagem de um corpo exteriormente em equilíbrio, contudo interiormente perturbado por conta do esforço de reprimir-se diante da rejeição e da insatisfação. Já a inclinação da cabeça para o alto indica uma extrema atividade mental (WEIL; TOMPAKOW, 2015), revelando a busca por autocontrole. Os dentes que se agitam, por outro lado, contrariam o equilíbrio aparente; esforço que pode ser lido como exercício de autorrepreensão.

Após tantas tentativas de aproximação não correspondidas, o corpo se rende à incomunicabilidade e, abatido pelo corpo masculino, torna-se sonâmbulo:

Numa arrancada súbita, ela se deslocou quase solene em direção à porta, logo freando, porém, o passo. E parou. Fazemos muitas pausas na vida, mas supondo-se que aquela não fosse uma parada qualquer, não seria fácil descobrir o que teria interrompido o seu andar. Pode ser simplesmente que ela se remetesse então a uma tarefa trivial a ser cumprida quando o dia clareasse. Ou pode ser também que ela não entendesse a progressiva escuridão que se instalava para sempre em sua memória. Não importa que fosse por esse ou aquele motivo, só sei que, passado o instante de suposta reflexão, minha mulher, os ombros caídos, deixou o quarto feito sonâmbula (NASSAR, 1997, p. 57-58).

A solenidade aparente com que a mulher foge do ambiente, parece disfarçar a frustração causada pelo episódio trágico da castração dos seus desejos, confirmada pela rejeição do companheiro. Nesse quadro, a imagem dos ombros caídos não é por acaso. Segundo Weil e Tompakow (2015), ela se relaciona ao “eu diminuído”, que subtrai sua vontade e se rende às negações impostas pelo homem. Nessa perspectiva, a mulher se torna submissa à rejeição; imagem que evolui para seu aparente sonambulismo.

O sonambulismo refere-se a um fenômeno no qual o indivíduo se movimenta mecanicamente durante o sono, ou ainda, estado daquele que age sem consciência (MICHAELIS, 2021). O vocábulo ambíguo coincide, portanto, com a mencionada perda de lucidez da mulher; distúrbio psíquico que a teria levado, segundo o ponto de vista do narrador-protagonista, a se atirar a ele plena de desejo.

Contudo, há o efeito poético do termo que pode ser compreendido como o esgotamento da potência de si e a submissão à castração do parceiro. Diante disso, o corpo sonâmbulo é signo da perda da vontade e de independência, culminando no retorno automático à insatisfação e à incomunicabilidade.

Diante do exposto, e em abordagem paralela, é interessante observar que ambas as personagens colocam em xeque os papéis sociais esperados pelos gêneros feminino e masculino, uma vez que contrariam normas de conduta baseadas em um padrão legítimo da relação afetivo-sexual, fundada na equação mulher como objeto de desejo e o homem como agente do desejo. Conforme Bourdieu (1995), a concepção dos gêneros masculino e feminino, definido pela supremacia da ordem masculina, assenta-se sobre estruturas de pensamento compartilhadas em diferentes instituições, sejam privadas ou sociais, que se enraízam e legitimam ideais por vias simbólicas de conhecimento e comunicação, bem como naturalizam dicotomias, no caso da oposição entre gêneros masculino e feminino “[...], alto/ baixo, acima/abaixo, frente/atrás [...]” (BOURDIEU, 1995, p. 138).

A relação matrimonial, por extensão, reproduz a relação de dissimetria universal das trocas simbólicas, que se revela pela postura submissa da mulher, objeto e instrumento de desejo, e pela posição imperante do homem, sujeito e agente de desejo (BOURDIEU, 1995). O ato sexual é também fonte de pensamento originário de dominação; representação que perpassa os sentidos dados aos órgãos sexuais, sendo o falo o polo positivo e viril e a vagina, por sua vez, o polo negativo, inverso ao falo. Nas palavras de Bourdieu:

[...] como não ver que o próprio ato sexual, ainda que ele não cesse nunca de funcionar como uma espécie de matriz original, a partir da qual são construídas todas as formas de união de dois princípios opostos [...]. Assim como a vagina deve sem dúvida seu caráter funesto, maléfico, ao fato de que é buraco, vazia, mas também inversão em negativo do falo, do mesmo modo a posição amorosa na qual a mulher põe-se sobre o homem, invertendo a relação considerada como normal, onde o homem ‘fica por cima’, é explicitamente condenada em numerosas civilizações (BOURDIEU, 1995, p. 153).

No conto, a lógica de dominação, como discutida por Bourdieu (1995), faz-se presente, mas o que se verifica é a subversão incompleta das posições dos gêneros: “[...] as personagens estão pressionadas dentro de um jogo de representação, em que o homem não se entrega a uma natureza instintiva esperada, nem a mulher consegue fugir das amarras sociais históricas” (PAULA, 2006, p. 119). Isso porque a mulher se, por um lado, impõe-se diante do jogo de dominação orquestrado pelas barreiras comunicativa, sexual e afetiva do companheiro, por outro, é impedida de reorganizar completamente o quadro representacional, estável e naturalizado, que suprime o seu caráter desejante.

Nesse contexto, além de manifestar o desejo e a recusa dos companheiros e mediar a interação entre eles, a performance do corpo também põe em questão comportamentos orientados pelos gêneros, representada pela postura transgressiva da mulher que, na tentativa de impor a satisfação de seu desejo, rompe com o discurso dominante. Todavia, o seu corpo, consumido pela impotência, prova que nem o afeto, o desejo ou a provocação comovem o parceiro, sugerindo a desintegração do vínculo afetivo-sexual. O que fica é que o seu ímpeto e esforço são minados pela recusa do parceiro ao convite para o sexo e para o afeto.

Considerações finais

Considerando a análise desenvolvida, pode-se afirmar que a performance do corpo amplifica efeitos de sentido e representações em "Hoje de madrugada". A performatividade, neste conto nassariano, alcança o efeito desestabilizador da arte performática (COHEN, 2002; SCHECHNER, 2013), uma vez que a performance está intimamente ligada a um movimento de transformação e intervenção ao organizar ritualmente questões existenciais (COHEN, 2002). Por meio da seleção de registros gestuais e comportamentais, o conto constrói o discurso do corpo, compreendido aqui como signo, do qual emerge problemáticas que sinalizam para o assassinato das relações afetivas (FRANCO JUNIOR, 2016), a tortura da não satisfação dos desejos, a supremacia do silêncio entre os indivíduos e a dificuldade em superar os papéis atribuídos aos gêneros (BOURDIEU, 2005) na intimidade amorosa, cujo quociente do espetáculo conflituoso é o vazio, o retorno ao silêncio e ao amargor.

Em se tratando do experimentalismo da obra nassariana e da presença da performance do corpo no conto, cabe o desafio de averiguar se a técnica narrativa está presente em outras produções literárias, breves ou de maior fôlego, do autor. Por ora, é possível atestar que em "Hoje de madrugada", apesar do silenciamento da voz que reina entre os companheiros, o corpo consciente e inconscientemente se expressa, tornando-se veículo de comunicação entre eles. Assim, a performance dos corpos toma o lugar da fala, fazendo ouvir, sobretudo, a recusa dele e a solidão dela.

Referências

- ABATI, H. M. F. **Da lavoura arcaica**: fortuna crítica, análise e interpretação da obra de Raduan Nassar. 1999. 188f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 1999.
- BOURDIEU, P. A dominação masculina. **Educação e Realidade**, v. 20, n. 2, Porto Alegre, 1995, p. 133-184.
- CANDIDO, A. A nova narrativa. In: BOURDIEU, P. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989. p. 199-215.
- COHEN, R. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CULLER, J. Linguagem performativa. In: COHEN, R. **Teoria literária**: uma introdução. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999. p. 95-106.

