

# O EFEITO DE DISTANCIAMENTO EM *UM COPO DE CÓLERA* [1978]/(2013): UMA LEITURA BRECHTIANA DE RADUAN NASSAR

THE DISTANCING EFFECT IN *UM COPO DE CÓLERA* [1978]/(2013): A BRECHTIAN READING ON RADUAN NASSAR

Octávio Henrique Chames dos Santos\*

\* octaviohenrique994@gmail.com  
Graduado em Letras - Português/Inglês pelo Centro Universitário Anhanguera de Pirassununga/SP. Mestrando em Letras pela UNESP/IBILCE. Bolsista de Mestrado do CNPq.

**RESUMO:** Neste artigo, propomos uma leitura da narrativa nassariana *Um copo de cólera* à luz do conceito brechtiano de “efeito de distanciamento”, considerando as críticas sobre o caráter teatral dessa novela de Raduan Nassar. Primeiro, ponderamos sobre as divergências entre as obras de Nassar e do escritor alemão Bertolt Brecht, mas apontamos alguns fatores que tornam a comparação possível. Em seguida, confrontamos as considerações críticas sobre o efeito de distanciamento em Brecht com aquelas sobre a teatralidade em *Um copo de cólera*. Por fim, destacamos elementos que, a nosso ver, podem ser interpretados como instâncias pelas quais Raduan Nassar teria construído, em sua novela, a seu modo, um efeito de distanciamento que, de modo parecido com o brechtiano, traz ao leitor/espectador a possibilidade e a necessidade de reflexão crítica sobre os fatos narrados/dramatizados.

**PALAVRAS-CHAVE:** Bertolt Brecht; Efeito de distanciamento; Raduan Nassar; *Um copo de cólera*.

**ABSTRACT:** In this article, we propose an interpretation on the nassarian narrative *Um copo de cólera* under the Brechtian concept of “distancing effect”, considering the criticisms about the theatrical character of this Raduan Nassar novelette. First, we ponder about the differences between Nassar’s and German writer Bertolt Brecht’s Works, but we point to some factors which make the comparison possible. Then, we compare the critical considerations on the distancing effect on Brecht with those on the theatricality in *Um copo de cólera*. Lastly, we highlight the elements which, on our point of view, can be interpreted as instances through which Raduan Nassar could have fabricated, in his novelette, in his particular way, a distancing effect which, in a similar way to the Brechtian, offers the reader/spectator the possibility and the need for critical reflection about the narrated/dramatized facts.

**KEYWORDS:** Bertolt Brecht; Distancing effect; Raduan Nassar; *Um copo de cólera*.

Tendo recém-completado 85 anos, o escritor paulista Raduan Nassar (1935-), aclamado pela crítica especializada mas ainda pouco conhecido pelo grande público, notabilizou-se na década de 1970 pela escrita e publicação de duas narrativas mais extensas. Na primeira, o romance *Lavoura arcaica*, originalmente publicado em 1975, é apresentado o conflito familiar entre o adolescente André (narrador e protagonista dos fatos narrados) e seu pai, Iohaná. Também Ana, a irmã mais nova de André e com quem fica sugerido que ele praticou incesto, apesar de sempre silenciosa, é personagem fundamental para o desenvolvimento do enredo. Na segunda narrativa, a novela *Um copo de cólera*, escrita em 1970, mas publicada pela primeira vez apenas em 1978, um chacareiro de meia-idade e uma jovem jornalista, ambos não-nomeados, fornecem seus pontos de vista sobre um episódio de disputa de poder entre eles. Esse relacionamento amoroso de natureza incerta – pois a novela não revela se são casados, namorados ou mesmo amantes – parece ser marcado pela harmonia no âmbito sexual (dominado pelo chacareiro) e pelo dissenso na esfera afetiva. Em torno de *Um copo de cólera* [1978]/(2013), nosso trabalho revolve um conceito frequentemente recorrido pela crítica nassariana para analisar o enfrentamento entre as duas personagens centrais dessa novela: a teatralidade.

A primeira autora a apontar para certa teatralidade em *Um copo de cólera* foi Andréia Delmaschio (2004), que, em *Entre o palco e o porão*, sustenta, entre outras, a tese de que “em *Um copo de cólera* os personagens se envolvem em uma batalha que é, antes que uma guerra, um teatro” (DELMASCHIO, 2004, p. 119). Para Delmaschio (2004, p. 33-34), o caráter teatral dessa narrativa pode ser detectado por uma série de índices linguísticos deixados em especial pelo chacareiro ao longo de sua narração. Entre eles, estariam a constante referência a máscaras (em clara alusão ao teatro clássico grego, por exemplo), a distribuição dos acontecimentos narrados em cenas – “pouco extensas e de linguagem contida”, frisa a autora – e o uso constante de vocábulos ligados à ideia de atuação/representação (como o verbo “fingir”). Além disso, Delmaschio também chama a atenção para quão decisivos são os pontos de vista a partir dos quais ambos os narradores fornecem suas versões dos fatos e, especificamente no caso do narrador masculino, todo o seu discurso parece meticulosamente medido, calculado:

Os acontecimentos são narrados sempre do ponto de vista de quem dirige uma peça. O personagem que narra se observa simultaneamente de fora e de dentro, de longe e de perto, numa visão muitas vezes panorâmica [...]. O drama intimamente vivido é, ao mesmo tempo, minimamente calculado.

O tempo para entrada em cena - e até mesmo a posição da atriz coadjuvante (assim nomeada pelo narrador) - é medido. (DELMASCHIO, p. 34, 2004).

Nesse sentido, Delmaschio defende, também, a representação dessas personagens como uma espécie de prisão à qual se sujeitam e cujos espaços são fundamentais também para a construção dos papéis a serem interpretados por cada uma delas:

[...] nos domínios de *Um copo de cólera*, a “prisão” a que se “sujeitam” os personagens situa-se entre as instituições que extorquem neles uma representação, passando do espaço da casa na sua ligação com a idéia de família ao próprio corpo e aos discursos que então produzem e reproduzem. É enquanto representação que se externam as cenas afetivas. O espaço da cama, a casa e o quintal estabelecem limites dentro do “caos psíquico” onde possam emergir as cenas. Criado o cenário, representam-se os papéis: fascista, puta, bicha, broxa, femeazinha emancipada, órfão grisalho, travesti de carnaval são máscaras intercambiáveis que têm seu lugar naquele teatro (DELMASCHIO, 2004, p. 121-122).

Baseado nessa proposta interpretativa, também Vieira (2007) traz importantes considerações para se entender a teatralidade inerente a *Um copo de cólera*. Em seu estudo

sobre a novela nassariana, ele se detém em especial no constante fingimento apontado por Delmaschio (2004), tanto que o crítico busca sustentar a seguinte hipótese interpretativa:

A teatralização narrativa permeia boa parte do livro (ou todo o livro) e tem suas consequências. Sejam mais claros: *há uma artificialidade no tratamento mútuo entre o homem e a mulher de Um copo de cólera baseada num jogo de fingimentos, pistas falsas dadas em trapaça, tramas enredadas com o fim de seduzir o outro através da dor, da aflição, da insegurança*. O objetivo desse jogo de máscaras consentido é, num primeiro momento erotizar, para daí “puxar o tapete” do outro e mostrar-lhe a terra move-dida dos conceitos em que cada um tenta se assentar. (VIEIRA, 2007, p. 88, grifo nosso).

Vieira (2007), como Delmaschio (2004), também re-toma trechos em que vocábulos relacionados ao teatro são utilizados pelos narradores justamente para mostrar como a artificialidade e o fingimento influem a todo momento nos rumos da novela nassariana. Mais especificamente, Vieira (2007, p. 73) frisa que o uso da palavra “fingimento” e de outras do mesmo campo semântico constituem a primeira camada de *Um copo de cólera*, a qual seria precisamente “a teatralização dos atos e palavras, típicos da cena dramática, embora não se trate

efetivamente de um texto teatral”. Por fim, o autor também aponta para como essa teatralidade influi também tematicamente na novela. Segundo o crítico:

*Um copo de cólera* é antes de tudo uma história de amor. Também de paixão, razão, mas acima de tudo de amor. Jogo ora velado, ora explícito, de forças entre o poder da palavra e o poder de manifestação do corpo físico, último alicerce das mesmas razão e paixão. Acordo tácito de passividade, condução, “deixar-se conduzir”. Um jogo teatral que decai e apresenta as nervuras da carne; jogo entre o que é representação, o que é teatral e o que deveria ser essencial. Situa o intervalo entre o aparente e o essencial. A condição humana estaria nesse limiar, sendo impossível a permanência estagnada em uma dessas posições: o dito e o não-dito. História peculiar de amor, desconfiança, desgosto e confusão. Ambos personagens com grande sagacidade na discussão e no emprego das palavras. A razão e emoção como mera separação cartesiana. Poder social e poder de revolta numa relação conjugal permeada pelo jogo coletivo. Junto da cólera amorosa emergem, portanto, outros temas mais abrangentes (VIEIRA, 2007, p. 70).

Por último, mas não menos importante, uma estudiosa nassariana mais recente, Rocha (2016), enfatiza aspectos estruturais e temáticos que revelam a teatralidade constitutiva de *Um copo de cólera*. Além dos pontos já elencados

por Delmaschio (2004) e Vieira (2007), Rocha (2016) faz referência a como os títulos dos capítulos ajudam a construir a atmosfera teatral dessa novela:

A obra de Raduan Nassar está dividida em sete capítulos intitulados de forma a explicitar para o público o tempo, os locais e o desenrolar dos acontecimentos; dessa forma, os espaços narrativos apresentam-se como demarcação para as ações “teatralizadas” que serão representadas pelo casal, de modo que o cálculo passa a ser a medida que delimita as atitudes dos dois. (ROCHA, 2016, p. 96).

Além disso, a autora também dialoga com o conceito friedmaniano de *cena narrativa* (em oposição ao *sumário narrativo*), argumentando que o uso constante dessa técnica “ajuda a construir a ilusão teatral, porque apresenta os acontecimentos para o leitor (expectador [sic]), destacando, a cada momento, o ponto no espaço e no tempo em que as ações se desenrolam” (ROCHA, 2016, p. 73). Além disso, a *cena narrativa* auxilia o narrador masculino na busca por demonstrar poder sobre sua parceira sexual, assim como superioridade em relação ao mundo e a todos.

Em suma, todos esses críticos, em especial Vieira (2007), enfatizam o fato de se tratar, em termos de gênero literário, de uma narrativa, mas apontam para alguns traços

formais e conteudísticos que permitem uma leitura dessa novela como se nos deparássemos, na verdade, com um texto teatral. Entretanto, em nenhum desses autores há uma tentativa de se promover aproximações entre *Um copo de cólera* e obras de quaisquer dos grandes autores da dramaturgia, seja do teatro clássico grego ou romano, seja do teatro medieval ou mesmo moderno, aproximações essas que, a nosso ver, poderiam, inclusive, servir para melhor elucidar e reforçar as hipóteses de trabalho em torno da teatralidade dessa narrativa nassariana.

Nesse sentido, embora ousada, procuraremos demonstrar que nossa proposta não é incoerente, ao menos se fizermos as ponderações necessárias a um trabalho dessa natureza. Na verdade, a interpretação aqui proposta irá em sentido radicalmente contrário às considerações de Rocha (2016) sobre o uso da cena como elemento de construção da ilusão teatral em *Um copo de cólera*. Não buscamos contestar a presença massiva dessa técnica narrativa na novela nem refutaremos as considerações de Rocha (2016), de Vieira (2007) ou mesmo de Delmaschio (2004) sobre a importância do fingimento e da artificialidade nessa obra nassariana. Contudo, apropriar-nos-e-mos dessas considerações e do texto nassariano de modo a defender que todos esses elementos conjugam-se em *Um copo de cólera* de modo a criar, no leitor/espectador,

um efeito de distanciamento, se não semelhante, muito parecido com o encontrado nas peças do dramaturgo alemão Bertolt Brecht (1898-1956). Defendemos, pois, que, em vez de buscar qualquer espécie de ilusão teatral (como sustenta Rocha) de modo a enredar o leitor na narrativa para gerar e expurgar emoções, conforme era praxe em especial no teatro clássico, o texto nassariano, na verdade, quebra essa ilusão de modo a convidar o leitor a uma reflexão crítica sobre os fatos ali narrados.

Evidentemente, devemos demarcar algumas diferenças bastante importantes entre os autores e mesmo entre os contextos de produção de seus trabalhos. Brecht escreve a parte mais significativa de sua obra, que inclui peças como *A ópera dos três vinténs* (1928), *A Santa Joana dos Matadouros* (1929-1931) e *Mãe coragem e seus filhos* (1939), no período de ascensão do regime nazista na Alemanha, o qual foi responsável por incontáveis crimes contra a humanidade e se tornou notório por perseguir tanto grupos políticos de esquerda como grupos minoritários na sociedade. Já Raduan Nassar escreve e publica suas duas narrativas mais extensas durante os anos mais duros da repressão promovida pela Ditadura Civil-Militar que governou o Brasil entre 1964 e 1985. Ou seja, ao mesmo tempo em que o teatro brechtiano e as narrativas nassarianas dialogam com sociedades separadas entre si pelo

Atlântico e por cerca de 40 anos (entre as décadas de 1930 e 1970), ambos foram produzidos em tempos de repressão, de autoritarismo (ou, no caso de Brecht, de totalitarismo), de censura, de perseguição política, de cassação de direitos políticos. Nesse sentido, nossa comparação torna-se possível na medida em que os contextos de produção da novela do escritor paulista e das peças do dramaturgo alemão podem ser, ambos, entendidos como autoritários, o que inevitavelmente influiria em ambas as obras de um modo ou de outro.

Há de se considerar, entretanto, que, geralmente, as críticas especializadas em Bertolt Brecht e em Raduan Nassar apontam características radicalmente diferentes entre esses autores e, principalmente, entre as características de suas respectivas obras. Em relação a Brecht, podemos recorrer às considerações de Iná Camargo Costa (1998) para elucidar os traços principais da atuação desse dramaturgo como literato e como, de certa forma, um intelectual público. Segundo a autora (COSTA, 1998, p. 163), Brecht, ainda um jovem estudante de Medicina em Munique, acompanhou em primeira mão os estragos provocados pela Primeira Guerra Mundial (1914-1919), o que repercutiria em sua obra de juventude. Inclinado desde sempre à literatura e aos problemas sociais, o então jovem escritor passa, no pós-Guerra, a tomar parte na vida

literária, teatral e política de seu país, participando inclusive de uma efêmera República Soviética de Munique. Como a autora frisa constantemente em seu artigo, essa atuação política não apenas aparece no teatro brechtiano, mas também é decisiva para sua constituição artística. Afinal, “o teatro épico, tal como formulado por Brecht, tem como pressuposto a luta de classes e, nela, expressa os interesses políticos e estéticos dos trabalhadores numa forma que recusa ponto por ponto os requisitos formais do drama” (COSTA, 1998, p. 164). Por sua vez, Roberto Schwarz (1987, p. 87-88) em seu ensaio sobre *A Santa Joana dos Matadouros* (1929-1931) lembra que, em termos do desenvolvimento de uma cultura de esquerda na literatura e de seu uso na inovação, “sobressai a figura de Brecht, cuja inventiva artística – fenomenal, e sempre acintosa – se alimentava metodicamente do estudo e da experiência de luta de classes”. Trata-se, portanto, de uma escrita eminentemente politizada por parte de um autor que nunca distanciou sua obra da sociedade em que foi produzida.

Por outro lado, não é raro encontrarmos críticos que apontem na literatura de Raduan Nassar uma abordagem menos direta das questões políticas mais imediatas de seu tempo, como sustenta Lemos (2003, p. 82) ao comentar ambas as narrativas mais extensas do escritor paulista:

Nassar publicou, em 1975, *Lavoura arcaica* – um romance que, no ano seguinte, receberia o prêmio Coelho Neto da Academia Brasileira de Letras e inúmeros elogios da crítica – e, em 1978, a novela *Um copo de cólera*. Ambos são livros que, mesmo escritos durante a ditadura militar no Brasil e tematizarem a violência e a constituição de valores, evitam, entretanto, a literatura engajada bastante comum naquele período.

Outros autores, no entanto, preferem enfatizar que, apesar dessa opção nassariana por evitar o engajamento político característico de tantas obras brasileiras dos anos 1970, a leitura quer de *Lavoura arcaica*, quer de *Um copo de cólera*, fica mais rica quando se leva em conta o aspecto político presente nessas narrativas. Por exemplo, Lima (2006, p. 4-5) argumenta que,

embora sua [de Raduan Nassar] literatura não se interesse pela representação realista do contexto histórico nem pela veiculação de uma ‘mensagem’ política, ainda assim ela toca no cerne de questões como autoritarismo e poder [...]. Contudo, notamos que, nos trabalhos de Nassar, tais temas não estão vinculados simplesmente às instituições políticas ou ao Estado autoritário, ao contrário, estão sendo flagrados nas relações íntimas, no cotidiano da vida privada. E, por meio desse enfoque, as narrativas do escritor acabam por mostrar como essas

questões estão mais enraizadas nas práticas sociais e nos paradigmas culturais do que comumente se imagina.

Outra autora que, por vias parecidas, sustenta a particularidade do tipo de engajamento proposto por Raduan Nassar em suas obras é Azevedo (2015), cujas reflexões vão no sentido de notar como o engajamento literário e o político estão intimamente entrelaçados no texto nassariano:

Se o engajamento de Nassar não se faz, então, politicamente literário, é porque sua causa era outra: em vez de tratar do contexto ditatorial a partir das relações de poder mantidas pela violência militar, o escritor volta-se a um engajamento puramente literário. Temas como o mandonismo e o autoritarismo, como já evidenciado, fazem-se presentes na obra nassariana, mas restringem-se – e nem por isso limitam-se – às relações passionais e afetivas, cujas manifestações se fazem tão ou mais violentas. Nessas instâncias, a ordem autoritária é, também, questionada, dando espaço à ruptura, que se incrusta como marca subterrânea. O engajamento político, aqui, apresenta-se sob o disfarce de temas amplos que fazem parte do Livro de Raduan e convergem sua preocupação à gema das palavras, evitando se esquivar do perigo de permitir que a violência sobreponha-se à inocência literária (AZEVEDO, 2015, p. 19-20).

A posição de Lima (2006) e de Azevedo (2015) parecem-nos a mais acertada na análise da literatura nassariana. Afinal, como lembra Cortázar (2006, p. 161) em sua palestra “Alguns aspectos do conto”, a exigência de a literatura só poder ser considerada engajada/”revolucionária” caso se atenha às preocupações do momento confunde literatura com pedagogia, ensinamento ou doutrinação ideológica e negligencia o fato de que ao escritor engajado (revolucionário) assiste o direito de se dirigir a leitores preocupado com algo além dos problemas políticos do momento sem que sua literatura perca, com isso, em valor ou em engajamento. Esse, a nosso ver, assim como na visão sustentada por Lima (2006) e por Azevedo (2015), é o caso de Raduan Nassar.

Vale frisar, entretanto – e aí podemos encontrar mais uma semelhança entre as literaturas nassariana e brechtiana –, que o engajamento mais explícito de Brecht também não o leva a recorrer a uma literatura pedagógica/didática/doutrinária ou à simplificação dos conflitos apresentados em cada uma de suas peças. Ao contrário, é recorrente o entendimento, no âmbito da crítica especializada nas obras do dramaturgo alemão, de que sua literatura implicava exatamente a não-simplificação dos conflitos e a recusa a qualquer didatismo doutrinário, como explica Iná Camargo Costa (2010, p. 228):

Sabemos que Brecht não apresenta uma receita nem nas peças didáticas, ao contrário do que os inimigos afirmam. Ele não faz um teatro de palavras de ordem do tipo faça isso, faça aquilo, faça como eu. Ele faz um teatro de desafio à sua inteligência, às suas emoções, às suas categorias de percepção do mundo. Por isso cabe a palavra revelação: ele propõe experimentos nos quais você tente mudar o seu modo de ver aquelas coisas.

O leitor brechtiano, portanto, tal qual o leitor nassariano quando pomos em perspectiva as considerações de Lima (2006), Azevedo (2015) e outros sobre a proposta literária (ou, talvez, literário-política) de Raduan Nassar, não deve esperar fórmulas prontas a partir das quais pensará o mundo, mas, inversamente, precisará confrontar tudo o que é dramatizado e chegar às suas próprias conclusões acerca da conduta de cada personagem. E é justamente ao explicitar a natureza não-simplista da dramaturgia brechtiana que Costa (2010) explica um aspecto importantíssimo do mecanismo que, a nosso ver, pode ser visto como uma aproximação entre as narrativas de Raduan Nassar e o teatro de Bertolt Brecht: o efeito de distanciamento (em alemão, *Verfremdungseffekt*<sup>1</sup>).

Na obra brechtiana, segundo Costa (2010, p. 228), o efeito de distanciamento faz o leitor, “ao invés de sentimentalmente se identificar com o personagem, olhar de

1. *Verfremdungseffekt*, traduzido por distanciamento ou efeito de alienação e abreviado para efeito-A, é um elemento nuclear da teoria do drama brechtiano e caracteriza o efeito de alienação que o drama deve produzir entre o público, os atores da representação teatral e o próprio texto da representação. Assim, segundo tais preceitos, o público deve ser ocasionalmente alertado para o valor artístico da obra dramática representada, que pretende se apresentar como uma expressão teatral da vida e não como uma descrição dos fatos da realidade.

maneira crítica para o modo como esse personagem se comporta, desde percebê-lo individualmente até as situações que o determinam, que têm graus variáveis de complexidade”. Em outros termos, ao contrário do que ocorria em outros tipos de teatro, em especial no teatro clássico grego e romano, não havia nas obras de Brecht qualquer tentativa de comover o leitor e causar-lhe emoções a serem purgadas ao final da encenação teatral; havia, na verdade, uma tentativa de promover a reflexão crítica tanto sobre as ações das personagens como sobre as condições em que essas ações se dão. Essas condições, no entanto, são interpretadas pelo dramaturgo alemão sob o viés da luta entre classes, como já mencionamos anteriormente, o que significa que, como frisa Rosenfeld (1985), o teatro de Brecht combate principalmente a ideia de existir uma natureza humana fixa e definitiva e de as ações humanas serem controladas por forças insondáveis que as determinam. Nesse sentido, o efeito de distanciamento em Brecht, segundo Rosenfeld (1985, p.151), consiste no seguinte:

A peça deve [...] caracterizar determinada situação na sua relatividade histórica, para demonstrar a sua condição passageira. A nossa própria situação, época e sociedade devem ser apresentadas como se estivessem distanciadas de nós pelo tempo histórico ou pelo espaço geográfico. Desta forma, o público

reconhecerá que as próprias condições sociais são apenas relativas e, como tais, fugazes e não “enviadas por Deus”.

Entretanto, para esse efeito de distanciamento ocorrer, a dimensão individual não é negligenciada, sendo, na verdade, de suma importância na consecução desse efeito. Afinal, como também explica Rosenfeld (1985, p. 172):

Essencial é que o público tenha clara noção de que os mesmos personagens poderiam ter agido de outra forma. Pois o homem, embora condicionado pela situação, é capaz também de transformá-la. Não é só vítima da história; é também propulsor dela. Essa visão mais ampla nem sempre é dos personagens, mas é facilitada ao público pela estrutura épica que lhe abre horizontes mais vastos que os dos personagens envolvidos na ação dramática. É, pois, o público que muitas vezes é solicitado a resolver os problemas propostos pela peça que se mantém aberta.

Ou seja, o efeito de distanciamento ao mesmo tempo impede a identificação entre espectador e personagem e lega àquele a possibilidade e a necessidade de, enxergando um quadro mais amplo do que o disponibilizado para qualquer das personagens, refletir sobre as ações dramatizadas. Além disso, são frequentes na obra brechtiana instâncias em que, de uma maneira ou outra, as personagens

quebram a ilusão teatral exatamente para o espectador ter essa consciência de que aquilo a que assiste não é uma realidade imutável, muito menos condicionada por forças maiores inalcançáveis, mas, ao contrário, uma representação historicamente condicionada e distante dele no tempo e no espaço. Em suma, como apontado por Costa (2010, p. 222), “não se trata, como muita gente pensa, de jogar fora os assuntos da esfera dramática”, mas, na verdade, “de analisar com os recursos da percepção épica e materialista aquilo que acontece na esfera privada”.

Contextualizada a dramaturgia de Brecht, uma semelhança e uma diferença importantes já podem ser registradas em relação a *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar (2013). Assim como nas peças do dramaturgo alemão, a novela do escritor paulista também tematiza um conflito na esfera privada, uma briga de casal em uma chácara cujo proprietário é o narrador masculino. Por outro lado, a luta de classes não parece ser o motor das ações dessa narrativa teatralizada, ou, pelo menos, não há leituras críticas que congreguem evidências nesse sentido, sendo que o mais próximo disso seria a leitura de Rocha (2016), a qual interpreta toda a discussão entre o chacareiro e a jornalista como uma disputa de poder dentro do relacionamento. No entanto, mesmo Rocha (2016) não calca sua interpretação na obra de Karl Marx, mas nas

considerações de Michel Foucault sobre dispositivos de poder, construção do discurso erótico e relações entre sexualidade e poder.

Aparentemente, isso vetaria completamente qualquer possibilidade de uma comparação entre a dramaturgia brechtiana e *Um copo de cólera* cuja chave fosse o efeito de distanciamento, exatamente porque uma das premissas fundantes desse efeito em Brecht é a luta de classes como motor das ações humanas. Entretanto, apesar de não termos evidências suficientes que nos autorizem uma interpretação da novela nassariana a partir da luta entre classes, julgamos ter indícios que, no mínimo, permitem enxergar a construção de um efeito de distanciamento nessa obra, inclusive com algumas semelhanças decisivas em relação ao original brechtiano.

Em primeiro lugar, como havíamos adiantado, não aderimos à visão de Rocha (2016) segundo a qual a técnica narrativa da cena é usada em *Um copo de cólera* para criar uma ilusão teatral, pelo menos não no sentido que essa expressão carrega na teoria do drama, isto é, o de inserir o leitor/espectador de tal modo na ação que ele perde a noção de que está lendo/assistindo a uma representação. Ao contrário, cremos ter evidências suficientes de que, de modo parecido ao que ocorre no teatro brechtiano, o que

ocorre com certa constância na novela nassariana é exatamente a quebra de qualquer ilusão teatral possível. Afinal, como frisam Delmaschio (2004), Vieira (2007) e outros críticos da obra de Raduan Nassar, há a todo momento o uso de termos que elucidam ao leitor o modo como o chacareiro e a jornalista a todo tempo atuam um para o outro e, de certa maneira, até para uma “plateia” (que, durante “O esporro”, pode ser entrevista nos empregados da chácara, Mariana e Antônio). Além de todos os trechos retomados por Vieira (2007) em que o termo “fingimento” e outros do mesmo campo semântico aparecem, podemos citar como exemplo dessa clara representação de um diante do outro a notória cena do primeiro capítulo na qual o narrador masculino relata como buscava seduzir sua parceira pelo modo como comia um tomate. A todo momento, ele enfatiza estar atuando diante da jovem jornalista e, mais ainda, de estar atuando com o fito de mantê-la sob seu domínio no âmbito sexual:

*[...] foi sempre na mira dos olhos dela que comecei a comer o tomate, salgando pouco a pouco o que ia me restando na mão, fazendo um empenho simulado na mordida pra mostrar meus dentes fortes como os dentes de um cavalo, sabendo que seus olhos não desgrudavam da minha boca, e sabendo que por baixo do seu silêncio ela se contorcia de impaciência, e sabendo acima de tudo que*

*mais eu lhe apetecia quanto mais indiferente eu lhe parecesse [...]*” (NASSAR, 2013, p. 8, grifo nossos).

Ou seja, a menos que a expressão “ilusão teatral” deva ser entendida em outro sentido que não o que se aplica na interpretação de obras dramáticas – e isso não é explicitado no trabalho de Rocha (2016) em momento algum –, percebe-se o modo como o leitor é, com frequência, lembrado de estar acompanhando uma atuação de duas personagens em uma peça construída por elas a fim de obterem para si o controle do relacionamento. Nesse sentido, mesmo sem nenhum momento em que se lembre explicitamente ao leitor se tratar de uma obra ficcional, essas constantes referências vocabulares ao universo do fingimento parecem poder ser interpretadas como uma espécie de mecanismo linguístico de distanciamento do leitor das personagens. Afinal, ficará claro que ele estará diante não de personagens cujas ações são espontâneas, mas, na verdade, de seres cujos passos em sua totalidade são calculados de modo a alcançar determinados objetivos dentro do universo ficcional de *Um copo de cólera*.

Outro fator que, a nosso ver, faculta a possibilidade de análise da novela de Raduan Nassar sob o signo do conceito brechtiano de efeito de distanciamento é, como geralmente apontado pela crítica nassariana, o fato de o

chacareiro e a jornalista não serem apresentados como vítimas de suas circunstâncias – ou, como seria o caso no teatro clássico, como personagens moralmente elevadas cujas vidas sofrem reviravoltas em virtude de erros inevitáveis. Ao contrário, ambos são apresentados como personagens que a todo momento estão disputando o poder dentro e fora de seu relacionamento e que, nesse sentido, chegam até mesmo a agir de maneira estereotipada, figurando, nesse sentido, representações de ideologias em conflito. Curiosamente, uma das autoras que melhor trabalha esse aspecto da obra nassariana é, justamente, Rocha (2016), cujos comentários a esse respeito são cirúrgicos. Segundo a autora,

[...] as posturas assumidas pelos protagonistas remetem a posicionamentos ideológicos divergentes em sua essência; enquanto a mulher é apresentada como militante, engajada na luta contra os abusos do poder, o homem apresenta-se como estando “a parte” do mundo, com discurso marcado pela descrença e pelo cinismo, principalmente, em relação [sic] àquilo que a mulher defende (ROCHA, 2016, p. 91).

Nesse caso, mesmo não sendo exatamente uma luta entre membros de classes conflitantes, trata-se de um embate entre discursos que veiculam visões de mundo radicalmente opostas, e, em especial durante “O esporro”,

seus representantes (a jornalista engajada *versus* o chacareiro “alienado”) constantemente atacarão um ao outro sempre tendo em vista essas diferentes perspectivas ideológicas. Por um lado, os ataques do chacareiro à jornalista baseiam-se em quão incoerentes são suas ações cotidianas em relação aos ideais por ela esposados, como quando ele compara a defesa dela de ideais democráticos mesmo sendo uma privilegiada a “travestis de carnaval” - como lembra Rocha (2016, p. 94), trata-se de uma personagem feminina politicamente esclarecida e independente tanto no âmbito profissional como no financeiro, o que não era tão comum às mulheres brasileiras à época. Podemos notar, inclusive, como a questão do fingimento, das máscaras e da artificialidade volta à tona nesse trecho:

[...] “sabe no que você me faz pensar, hem pilantra?” [...] “você me faz pensar no homem que se veste de mulher no carnaval: o sujeito usa enormes conchas de borracha à guisa de seios, desenha duas rodela de carmim nas faces, riscos pesados de carvão no lugar das pestanas, avoluma ainda com almofadas as bochechas das nádegas, e sai depois por aí com requebros de cadeira que fazem inveja à mais versátil das cabrochas; com traços tão fortes, o cara consegue ser – embora se traia nos pelos das pernas e nos pelos dos peitos – mais mulher que mulher de verdade” “e?...” “e tem que isso me leva a pensar

que dogmatismo, caricatura e deboche são coisas que muitas vezes andam juntas, e que *os privilegiados como você, fantasiados de povo, me parecem em geral como travesti de carnaval* [...] (NASSAR, 2013, p. 47-48, grifo nosso).

Por outro lado, a jornalista responderá às ofensivas de seu parceiro sexual enfatizando principalmente o quão ambígua é sua suposta e autoalegada “orfandade ideológica”. Essa ideia aparece com mais clareza em pelo menos dois momentos distintos da discussão em “O esporro”. Primeiro, em um dos trechos mais icônicos de *Um copo de cólera*, após ouvir mais um discurso autolaudatório do chacareiro sobre sua independência e superioridade em relação a tudo e a todos, a jornalista cumprimenta-o ironicamente dizendo que só ele conseguia ser, simultaneamente, “órfão e grisalho” (idem, p. 51), o que, em certo sentido, poderia ser interpretado como um indício de que essa independência do narrador masculino estaria também calcada em uma visão um tanto autoritária de mundo. Depois, em outro trecho tão icônico quanto o anterior, a jornalista volta a trazer o autoritarismo ao debate entre os dois ao resumir seu parceiro como uma mistura entre autoritarismo e iconoclastia no campo ideológico, desta vez ironizando-o pela forma de seus discursos e apontando, curiosamente, um caráter teatral em sua conduta de um modo geral:

[...] “[...] aliás, teus altíssimos níveis de aspiração, tuas veleidades tolas de perfeccionista tinham mesmo de dar nisso: no papo autoritário dum reles iconoclasta – o velho macaco na casa de louças, falando ainda por cima nesse tom trágico como protótipo duma classe agônica... sai de mim, carcaça!” e logo ela tachava minha performance de catártica (“pura catarse” ela engrolou), palavra c’um terrífico poder demolidor e que, pelo uso imprudente, ou pelo abuso – transformava o próprio cérebro da pilantra num cogumelo nuclear [...] (NASSAR, 2013, p. 56-57).

Em resumo, se não há indícios suficientes para apontar a luta de classes como um eixo a partir do qual *Um copo de cólera* se estrutura, parece difícil negar que, como sustentado por Rocha (2016), ambas as personagens-narradoras estejam a todo momento na disputa pelo poder dentro de seu relacionamento. Além disso, de certa forma, ao se configurarem como representantes de discursos ideológicos em embate na sociedade brasileira da época, essas personagens acabam por representar uma disputa de poder que se dá fora de seu relacionamento e da qual pelo menos a jornalista toma parte ativamente, posto que, como revelado durante “O esporro”, ela estava em constante atrito com o governo autoritário da época (no caso, justamente a Ditadura Civil-Militar de 1964).

Entretanto, tal como Brecht, em nenhum momento Raduan Nassar tende à doutrinação ideológica ou ao didatismo vulgar e simplista. Como já dito, as personagens-narradoras não são apresentadas com o fito de convencer o leitor a aderir a quaisquer posições ideológicas – ou, parafraseando Costa (2010), a passar a pensar por determinadas palavras de ordem – nem como personagens por quem se deva ter simpatia ou mesmo como instrumentos para qualquer espécie de catarse, como ocorria em especial no teatro clássico grego e romano. Ao contrário, tanto o chacareiro como a jornalista parecem figurar como indivíduos cujos conflitos, discursos e ações não podem ser analisados em profundidade sem se levar em consideração as contradições que os permeiam, as circunstâncias em que ocorrem e, principalmente, o fato de que, longe de serem meras vítimas das circunstâncias, ambos poderiam agir e reagir de maneiras diferentes das que são apresentadas ao longo de *Um copo de cólera*. Afinal, assim como não há forças insondáveis que determinam as ações das personagens dos dramas brechtianos, também não se pode explicar, por exemplo, a incoerência entre as ideias defendidas pela jornalista e o modo como ela age com frequência na chácara (segundo seu parceiro, é claro) ou a agressão do chacareiro à jovem jornalista ao fim de “O esporro”, que apela a esse tipo de forças, reduzindo-as a meros joguetes de suas condições históricas de momento.

Ao contrário, ao mesmo tempo em que não se pode negar a influência das condições histórico-sociais que os cercam na formação de suas personalidades, também não se pode negligenciar a liberdade de escolha de ambos ao longo de toda a novela.

Nesse sentido, parece ser possível afirmar que, apesar de aparentarem ser radicalmente diferentes entre si não apenas no gênero, mas também em suas propostas literárias ou literário-políticas, tanto a dramaturgia de Bertolt Brecht como a novela *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar (2013), valem-se, cada uma a seu modo, de uma espécie de efeito de distanciamento que, parafraseando novamente Iná Camargo Costa (COSTA, 1998; 2010), partem de ações da esfera privada para incitar em seus leitores/espectadores reflexões que ultrapassam o âmbito do meramente privado ou anedótico, perpassando, na verdade, questões sociais e políticas tanto mais gerais como mais imediatas.

#### REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Daiane Crivelaro de. **Tradição e ruptura**: a (des) ordem como cicatriz na literatura de Raduan Nassar. 2015. 148 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Programa de Letras Vernáculas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: \_\_\_\_\_. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 147-163.

COSTA, Iná Camargo. Sobre a atualidade de Brecht no seu centenário. (Nota em homenagem a Brecht). **Crítica Marxista**, São Paulo, Xamã, v.1, n.7, 1998, p. 163-167. Disponível em: [https://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos\\_biblioteca/nota13Nota3.pdf](https://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/nota13Nota3.pdf). Acesso em: 17 dez. 2020.

\_\_\_\_\_. Brecht e o teatro épico. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 15, n. 13, 2010, p. 214-233. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/l/article/view/64092/66799>. Acesso em: 16 dez. 2020.

DELMASCHIO, Andréia. **Entre o palco e o porão**: uma leitura de **Um copo de cólera**, de Raduan Nassar. São Paulo: Annablume, 2004.

LEMOS, Maria José Cardoso. Raduan Nassar: apresentação de um escritor entre tradição e (pós) modernidade. **Estudos Sociedade e Agricultura** (UFRRJ), Rio de Janeiro, v.1, n. 20, 2003, p. 81-112.

LIMA, Thayse Leal. **O mundo desencantado**: um estudo da obra de Raduan Nassar. 2006. 141 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

NASSAR, Raduan. **Um copo de cólera**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ROCHA, Marijara Oliveira da. **As gotas que transbordam do copo**: a disputa pelo poder em **Um copo de cólera**. 2016. 129 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Letras, Fortaleza (CE).

ROSENFELD, Anatol. O teatro épico de Brecht. In: \_\_\_\_\_. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 145-174.

SCHWARZ, Roberto. A Santa Joana dos Matadouros. In: \_\_\_\_\_. **Que horas são?** : ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 87-105.

VIEIRA, Miguel Heitor Braga. **As obrigações da ordem e os chamados do desejo**: a transgressão na obra de Raduan Nassar. 110 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2007.

*Recebido em: 07-01-2021.*

*Aceito em: 13-09-2021.*