

Pelos caminhos da loucura e da nudez: a performance do corpo transgressor no conto “Aí pelas três da tarde”, de Raduan Nassar

*Maria Luiza Navarro Martins**

*Ana Paula Franco Nobile Brandileone***

Resumo

Este estudo analisa o conto “Aí pelas três da tarde”, de Raduan Nassar, a fim de investigar a presença da performatividade no texto literário, dado o protagonismo do corpo que atua como signo narrativo. No conto, o discurso, dirigido a um narratário, é ferramenta de transgressão de interditos laborais, sociais e morais. Nesse contexto, o corpo inscreve-se não somente como objeto de representação, mas como elemento composicional, que conduz o discurso narrativo.

Palavras-chave: Performance; Corpo; Raduan Nassar; “Aí pelas três da tarde”.

* Mestranda em estudos literário pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Licenciada em Letras Português-Inglês pela Universidade Estadual do Norte do Paraná, campus Cornélio Procópio. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6831-8723>. E-mail: malu.navarro.martins@gmail.com

** Professora Doutora associada da Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP), campus Cornélio Procópio. Atua Na área de estudos literários do curso de Licenciatura em Letras Português-Inglês e do Mestrado Profissional em Letras (Profletras). Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5446-3957>. E-mail: apnobile@uenp.edu.br

Conexões literárias entre corpo e palavra

Na arte, o corpo pode ser representado imageticamente, como na pintura e nas artes plásticas, ou como o instrumento artístico em si, como na dança, na arte performática e no teatro. Nesse sentido, o corpo tem sua concretude e suas nuances diretamente capturadas pelo receptor, acentuando seu protagonismo na medida em que atua como esfera discursiva; aspecto que, à primeira vista, não repercute na literatura. Se a materialidade do corpo está diretamente manifestada nas formas de arte mencionadas, na literatura a construção e a ilusão do corpo é mediado pela concretude da palavra; processo que sugestivamente dilui o estado de presença comunicativa do corpo.

Nessa linha de raciocínio, a relação entre corpo e palavra seria rarefeita, volátil ou obscura, dado o jogo entre a construção do objeto que, neste caso, seria uma imagem do corpo e seu meio de representação, a palavra impressa. Equivaleria à distância dos componentes do signo linguístico, como definida por Saussure (2006): o significante (a imagem acústica e meio da representação) e seu significado (o conceito a ser reproduzido). Observa-se, todavia, que a linguagem, na sua forma estética, incorpora, não raro, a sensibilidade corpórea em seu discurso, como a sinestesia, figura de palavra promotora da fusão dos diferentes sentidos (tato, visão, olfato etc.). Vínculo singelo, mas que acena para as possíveis associações entre o corpo e a literatura. Nesse sentido, o objeto literário retém e reelabora a percepção do sensível por meio do uso estético da palavra, a fim extraí-la e mobilizá-la em outro corpo. Na obra *Ideologia da estética*, Terry Eagleton (1993) recupera a presença do corpo para a compreensão do conceito de estética. O termo vem do grego *aisthesis*, que significa percepção ou sensação e, portanto, diz respeito aos modos de apreensão sensorial do mundo. Diante disso, antes de ser tradicionalmente tratada como o estudo do belo, na filosofia ou nas artes, a estética remete à excitação das sensações humanas. Como consequência, o corpo humano torna-se um mediador, que coleta e processa esses estímulos da percepção. Logo, Eagleton direciona para a relevância da corporeidade no âmbito da estética:

A distinção que o termo ‘estética’ perfaz inicialmente, em meados do século XVIII, não é aquela entre ‘arte’ e ‘vida’, mas entre o material e o imaterial: entre coisas e pensamentos, sensações e ideias; entre o que está ligado a nossa vida como seres criados opondo-se ao que leva uma espécie de existência sombria nos recessos da mente. É como se a filosofia acordasse subitamente para o fato de que há um território denso e crescendo para além de seus

limites, e que ameaça fugir inteiramente à sua influência. Este território é nada mais do que a totalidade da nossa vida sensível — o movimento de nossos afetos e aversões, de como o mundo atinge o corpo em suas superfícies sensoriais, tudo aquilo enfim que se enraíza no olhar e nas vísceras e tudo o que emerge de nossa mais banal inserção biológica no mundo. A estética concerne a essa mais grosseira e palpável dimensão do humano que a filosofia pós-cartesiana, por um curioso lapso de atenção, conseguiu, de alguma forma, ignorar. Ela representa assim os primeiros tremores de um materialismo primitivo — de uma longa e inarticulada rebelião do corpo contra a tirania do teórico (EAGLETON, 1993, p. 17).

Portanto, se parte crucial do que é estético, afeta a percepção do corpo e dos seus sentidos, a literatura compreendida como manifestação estética via linguagem, é também campo fértil para observar as formas de presença do corpo, suas funções e acepções, tanto na construção quanto na mediação do texto literário. Não por acaso, Zumthor (2018) estabelece correlações entre corpo, performance e leitura, interessado em compreender os efeitos da vocalização do discurso literário, conferindo destaque ao corpo no momento de interação com o poético. Para o autor, a recepção do texto literário ocorre por meio da performance do texto, que se renova a cada leitura conforme o sujeito se transmuta no tempo-espaço. Essa percepção do texto é também da ordem do sensível, pois o corpo é uma instância inexorável e universal de significação do mundo, dado que inclui o pólo criativo do fenômeno literário. É, nesse sentido, que o discurso poético promove um jogo comunicativo entre corporeidades, a de origem e a de destino.

Nessa esteira de reflexões é que associações entre literatura e corpo se estabelecem, sejam aquelas que definem o objeto literário como estético, sejam os modos de operacionalização da leitura do poético. Em ambas as considerações, o corpo é assumido como uma virtualidade. O que se explora neste estudo é, portanto, a mediatrix entre corpo e palavra na materialidade do texto, buscando apreender a construção discursiva do corpo por meio da palavra. Ponto inicial dessa relação está a noção de performatividade. Para Glusberg (2013, p. 43), a performance como arte “[...] inevitavelmente tem duas conotações: a de uma presença física e a de um espetáculo, no sentido de algo para ser visto (*spetaculum*)”; com isso, a performance é fenômeno que demanda a presença de um corpo e sua espetacularização. Similarmente, Richard Schechner (2013) define a performance no âmbito do “mostrar-se fazendo”, ou seja, à exposição e manipulação intencional de comportamentos e ações que promove sentidos. Consequentemente, a performatividade consiste na capacidade de um objeto em simular uma performance (SCHECHNER, 2013) e, assim,

significar ao desempenhar uma ação. Dessa maneira, observa-se a possibilidade de tratar o texto literário como performativo, na medida em que simula a presença do corpo, mas permite, para além disso, a emersão de sentidos.

Conforme Glusberg (2013), o corpo para a arte da performance é o signo motor do acontecimento artístico, dado que “[...] o corpo humano é a mais plástica e dúctil das matérias significantes, a expressão biológica de uma ação cultural” (GLUSBERG, 2013, p. 52). Desse modo, a manipulação do signo se dá via discurso do corpo que, simultaneamente, apropria-se e desestabiliza formas corpóreas programáticas de comportamento e do gestual. Assim, o corpo é compreendido como uma instância de sentido, como signo artístico e performativo e, por isso, capaz de discursar no texto literário.

Considerando, então, as articulações possíveis entre corpo e arte da palavra, este estudo apreende o corpo como signo que, ao ser lido, é também espetacularizado, sendo capaz de suscitar sentidos no texto literário e atuar como ferramenta discursiva. Tomando como *corpus* de análise o conto “Aí pelas três da tarde”, de Raduan Nassar (1997), investiga-se a possibilidade de o corpo, ensandecido e nu, configurar signo da rebeldia contra a racionalidade castradora dos desejos, propondo a leitura de um corpo que discursa.

O corpo transgressor: loucura e nudez em “Aí pelas três da tarde”, de Raduan Nassar

No panorama brasileiro, o projeto literário do escritor Raduan Nassar é constantemente referido como peculiar e original pelas vozes críticas (PERRONE-MOISÉS, 1996; PELLEGRINI, 1999; SÜSSEKIND, 2004; SCHØLLHAMMER, 2011), seja na forma da narrativa verborrágica, lírica e paródica ou, ainda, nos temas abordados, como o incesto, o embate ideológico, o erotismo, as relações de poder e a desintegração das relações familiares. Outro termo também poderia integrar-se como elemento configurador da sua produção literária, a intensidade, dada a relação inversa entre o tempo de atuação do autor e sua perenidade na cena literária. Nassar publicou apenas três livros *Lavoura arcaica* (1975), *Um copo de cólera* (1978) e *Menina a caminho* (1997), os quais foram compilados em *Obra completa*, de 2016, que lhe rendeu nada menos que o Prêmio Camões de Literatura, no mesmo ano. Porém,

ainda na década de oitenta, o escritor, enigmaticamente, optou por abandonar a lavoura das palavras para lavrar a terra, fugindo dos holofotes literários.

Coincidente à postura de recusa do autor, estão seus narradores, que se posicionam contra o *status quo* (PERRONE-MOISÉS, 1996), o que, consequentemente, os fazem contraventores da ordem (VIEIRA, 2007). Como aponta Vieira (2007), a transgressão é parte integrante da produção literária de Raduan Nassar, dada a presença de índices como a linguagem delirante dos narradores, o erotismo e a paródia, por exemplo. No brevíssimo conto “Aí pelas três da tarde”, publicado no *Jornal do Bairro*, em 1972, no espanhol *El paseante*, em 1988, na *Folha de São Paulo*, em 1989 e, depois, na coletânea *Menina a caminho*, o corpo se dispõe como objeto e ferramenta de subversão da ordem laboral, racional e social que comprimem os desejos individuais e carnavais.

Para Vieira (2007), os contos de *Menina a caminho* são embriões da obra nassariana, pois apesar de não apresentarem a realização estético-formal de *Lavoura arcaica* ou *Um copo de cólera*, contêm características que se adensam nessas narrativas de maior fôlego. O foco de investigação do estudioso é justamente a presença da transgressão que, nesta coletânea, é “[...] uma forma de transgressão cartesiana, no sentido de que existe a regra, a razão, e tudo que foge à regra racional é algo que rompe, quebra, abala, transgride” (VIEIRA, 2007, p. 95). A respeito de “Aí pelas três da tarde”, Vieira (2007) comenta que a transgressão está vinculada à opressão e ao sufocamento do trabalho, perspectiva mantida neste estudo, mas acrescida do entendimento do corpo como signo atuante na expressão e representação da transgressão. Nessa perspectiva, compreende-se que o referido conto questiona as formas de regulação, a qual os indivíduos estão sujeitos no mundo laboral e privado.

O conto, que ocupa menos de três páginas e desenvolvido em um único parágrafo, escuta-se uma voz narrativa injuntiva dirigida a um narratário, o interlocutor intra-textual da narrativa, que se manifesta especialmente em textos cujo “[...] narrador é personalizado, autonomizado, ou seja, nos textos que a condição de personagem do narrador é posta em destaque pela diegese [...]” (FRANCO JUNIOR, 2009, p. 42). Esse é o caso de “Aí pelas três da tarde”, na medida em que o discurso monológico e autônomo do narrador incita um narratário a agir subversivamente.

O narrador propõe que o narratário saia do trabalho antes do expediente, vá para casa e fique nu, sem se incomodar com olhares surpresos de familiares pelo comportamento atípico. Em seguida, orienta-o que suba ao terraço e descansa numa rede

perto das plantas, gozando o prazer de “se sentir embalado pelo mundo” (NASSAR, 1997, p. 73). O narrador propõe, então, a desordem fruto da “[...] insatisfação à insuficiência de regras e comportamentos aos quais o sujeito se rebela, que incorpora outras necessidades como escape à reificação aniquiladora do indivíduo” (VIEIRA, 2007, p. 94). Sendo assim, por meio das ações transgressoras a que é convidado o narratário, cria-se uma provocação à própria forma de agir do homem moderno, que se dá no âmbito performático, pois são ações que se exibem, afrontam e significam (COHEN, 2002; SCHECHNER, 2013).

O conto pode ser dividido em dois momentos distintos. O primeiro diz respeito ao ambiente sufocante do trabalho e do convívio social. Para Perrone-Moisés (1996, p. 76), o ambiente do conto é uma redação de jornal, que está representada pelo seu frenesi, bem como pela identidade intelectual dos que ali trabalham. Essa agitação do ambiente de trabalho, mencionada pela autora, pode ser verificada no trecho inicial do conto, composto por orações coordenadas assindéticas, que sugerem o ritmo acelerado e automatizado do trabalho. Essa composição do discurso narrativo, somada ao mormaço, ao ruído, ao ambiente desordenado com “mesas, máquinas e papéis” (NASSAR, 1997, p. 72), é responsável por uma sensação de aversão e sufocamento:

Nesta sala atulhada de mesas, máquinas e papéis, onde invejáveis escreventes dividiram entre si o bom senso do mundo, aplicando-se em ideias claras apesar do ruído e do mormaço, seguros ao se pronunciarem sobre problemas que afligem o homem moderno (espécie da qual você, milenarmente cansado, talvez se sinta um tanto excluído), largue tudo de repente sob os olhares a sua volta, componha uma cara de louco quieto e perigoso, faça os gestos mais calmos quanto os tais escribas mais severos, dê um largo ‘ciao’ ao trabalho do dia, assim como quem se despede da vida [...] (NASSAR, 1997, p. 71-72).

Nesse ambiente tenso é que se insere o narratário do conto, que serve como argumento do narrador para sustentar a sua provocação: convencer seu interlocutor a retirar-se do ambiente de trabalho. Para além do desconforto provocado pela inquietude deste espaço, há também o incômodo com o ambiente social, uma vez que o narrador aponta para uma hipotética não identificação do narratário com as agruras do homem moderno.

Dessa maneira, o narrador sugere o descompasso entre o narratário e a postura ideológica e comportamental pautada na racionalidade desenvolvida pelos seus pares, seja como homem intelectual, seja como trabalhador moderno. Isso pode ser notado pelo uso da expressão “bom senso” na citação anterior, que alude à capacidade do outro em tomar decisões razoáveis, equilibradas e prudentes (PRIBERAM,

2022); postura que afasta comportamentos impulsivos. O termo retoma a máxima de Descartes (1996, p. 5) em seu *Discurso do método*: “O bom senso é a coisa mais bem distribuída do mundo”. Contudo, o intertexto é irônico, já que a razão é questionada e desvalorizada. Quando o narrador utiliza as expressões “invejáveis escreventes”, “ideias claras” e “seguros para se referir aos problemas que afligem o homem moderno” está, na realidade, questionando a identidade do homem intelectual e racional; enfim, o sujeito cartesiano, que detém a prerrogativa de estar apto a oferecer verdades sobre o mundo, pois detentor do bom senso, que se afasta do universo passional e sensível.

Pensando na caracterização do sujeito moderno, proposta por Stuart Hall (2006), encontra-se a concepção do sujeito do Iluminismo que, fundado pelo pensamento cartesiano, é tratado como individualista, pensante e científico. Essa identidade baseada na ampla consciência individual, corroborada por outros pensadores como John Locke (1967 apud HALL, 2006, p. 27-28), desviou a idealização do homem como entidade divina para conformá-lo como sujeito soberano e alicerçado na essência estável do indivíduo: consciente, racional e centro do conhecimento.

Tendo, então, em vista a concepção do sujeito do Iluminismo (HALL, 2006), como aquele que pertence ao domínio da razão e da inteligência, é possível estender a sua identidade ao mundo do trabalho. É levando em conta essa (possível) correspondência que se inscreve o narratário do conto: sujeito cartesiano que pertence ao universo intelectual e laboral. O narrador, contudo, busca desconstruir essa configuração identitária, propondo uma versão subversivamente oposta: em vez do bom senso, o narrador quer inspirá-lo a uma atitude desmedida e louca.

Porém, ao longo do curso histórico, emergiu uma concepção mais social do sujeito, conforme as sociedades modernas se tornaram complexas. Para Hall (2006), esse sujeito é denominado sociológico e abrange o indivíduo que se alinha às burocracias e estruturas que sustentam as comunidades da vida moderna. A formação da subjetividade do indivíduo sociológico se constitui na interação com a sociedade, que é responsável por mediar a cultura (valores, crenças, símbolos, ditames, etc.) do universo em que o sujeito se insere. Como consequência, a identidade desse indivíduo particulariza a identidade cultural externa e, assim, alinha-se às normas e expectativas da estrutura social: “A identidade, então, costura (ou, para usar uma metáfora médica, ‘sutura’) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto

os mundos culturais que eles habitam, tornando-os mais unificados e predizíveis” (HALL, 2006, p. 12).

Diante do exposto, pode-se dizer que as instituições sociais dependem do mecanismo de regulação das burocracias do sujeito sociológico para funcionar de maneira ordenada. Nessa perspectiva, a identidade do narratário do conto também se alinha ao sistema trabalhista, com sua organização rígida e calculada, permeada por procedimentos, condutas, regras e horários. Por isso, o narrador empenha-se em fazê-lo transgredir a previsibilidade e a autorregulação desse sistema ao sugerir, que ele, por exemplo, abandone o trabalho e vá para casa “em hora tão insólita” (NASSAR, 1997, p. 72); aspecto sugestivamente indicado no título do conto, às três da tarde, em que comumente o funcionário cumpre expediente de trabalho.

Nesse contexto, é possível concluir que as identidades dos sujeitos do Iluminismo e sociológico evidenciam um indivíduo que satisfaz especialmente o mundo da produção. Para Bataille (2013a), o trabalho promove interdições nos modos de agir humano, pois o mundo laboral exige a contenção de nossas pulsões e é edificante da razão, na medida em que demanda “[...] um comportamento em que o cálculo do esforço, ligado à eficácia produtiva, é constante. Ele exige uma conduta razoável, em que os movimentos tumultuosos que se liberam na festa e, geralmente no jogo, não são admissíveis” (BATAILLE, 2013a, p. 64). Diante disso, o trabalho, para o filósofo francês, fundamenta-se nos interditos que suprimem a impulsividade e, por esse motivo, significa o abandono dos desejos.

Seja exercendo a sua racionalidade, seja alinhado às regulações exteriores, os sujeitos cartesiano e sociológico, respectivamente, são essenciais para o mundo do trabalho por reprimirem as suas pulsões individuais e carnis. Diante disso, o papel do narrador do conto é estimular a atitude rebelde do narratário, que se enquadra nessas configurações identitárias, a fim de forjar uma identidade transgressora, que implica na liberação das regulações opressivas, bem como no abandono da postura tensa, racional, automatizada e, por vez, previsível; aspecto que remete à primeira parte do conto.

Para além do abandono do trabalho, atitude considerada subversiva, o corpo do interlocutor deve se tornar o veículo de transgressão, na medida em que é direcionado pelo narrador a adotar “uma cara de louco quieto e perigoso” (NASSAR, 1997, p. 72) e a executar “gestos mais calmos quanto os tais escribas mais severos” (NASSAR, 1997, p. 72). A menção a uma corporeidade insana e tecida pela calma

vai na contramão da demanda da celeridade e da racionalidade do sistema laboral. Nesse sentido, a loucura representa o antônimo direto da razão, pois louco é aquele desprovido de bom senso, que age passionadamente ou com irreverência (PRIBERAM, 2022). André Breton em seu “Manifesto do Surrealismo”, de 1924, argumenta que a figura do louco é transgressora, pois

[...] vítimas de sua imaginação, estou pronto a admiti-lo, no sentido em que ela os induz a não observar determinadas regras cuja inobservância faz com que nossa espécie se sinta ameaçada, como todos têm o desprazer de saber. Mas a profunda indiferença que eles demonstram em relação às críticas que lhes fazemos e até mesmo às diversas punições que lhes são infligidas leva a crer que eles haurem um grande conforto na própria imaginação, que eles saboreiam o próprio delírio a ponto de suportarem que ele não tenha validade para os outros. E a verdade é que as alucinações, as ilusões, etc., constituem uma fonte considerável de prazer (BRETON, 2001, p. 17-18).

Por esse ângulo, o louco é visto com desconfiança e temor por recusar os contratos do convívio em sociedade com a mesma naturalidade que se entrega às suas vontades e à sua inventividade. É por esse caminho que, no conto nassariano, é proposta a desordem da loucura que, contra à ordem racional, expressa no comportamento imprevisível e espontâneo, entra em descompasso com o ritmo autômato do trabalho. Desse modo, o corpo ensandecido afirma-se como signo-transgressor.

Se, na primeira parte do conto, prevalece a insatisfação do narrador frente ao mundo laboral e à racionalidade, fato que o leva a incitar a transgressão do narratário, na segunda parte, o narrador propõe a inversão desse contexto para o tempo-espaco privado da casa e do lazer. O narrador dirige-se, então, ao interlocutor e propõe que, ao chegar em casa, vá ao quarto e se dispa:

Mas não exagere na medida e suba sem demora ao quarto, libertando aí os pés das meias e dos sapatos, tirando a roupa do corpo como se tirasse a importância das coisas, pondo-se enfim em vestes mínimas, quem sabe até em pelo, mas sem ferir o pudor (o seu pudor, bem entendido), e aceitando ao mesmo tempo, como boa verdade provisória, toda mudança de comportamento (NASSAR, 1997, p. 72).

Para Glusberg (2013), o corpo é instância discursiva e cada elemento que o compõe (ou não), como maquiagem, vestimenta ou adornos, transforma seus sentidos. Isso posto, é preciso tratar a nudez do corpo como dispositivo de sentido para a performance do narratário. O corpo nu ou seminu denota o erotismo, mas também o avesso da ordem civilizada, racional e social. Contra esse sistema se opõe o corpo

que, em “vestes mínimas” ou “em pelo”, concorre para a ação transgressora das leis da convivência e das amarras sociais.

O erotismo, conforme Vieira (2007), é índice transgressor da obra nassariana. A esse respeito, o estudioso retoma Bataille quando este propõe que o erótico exerça a função de perturbar a normatividade das formas de vida social que, entretanto, não implica na destruição desses limites, mas na sua transposição. Sendo o trabalho a abdicação do impulso dos desejos, segundo Bataille (2013b), o erotismo é o seu reverso, pois se caracteriza por ser um “dispêndio improdutivo”, considerando que os esforços empreendidos não servem à produção. Entre eles encontra-se “[...] o luxo, os enterros, as guerras, os cultos, as construções de monumentos suntuários, os jogos, os espetáculos, as artes, a atividade sexual perversa (isto é, desviada da finalidade genital)” (BATAILLE, 2013b, p. 21).

Além disso, para Bataille (2013a), o erotismo compõe forma de transgressão de interditos. Assim, a nudez, como atitude erótica, representa um estado de comunicação que permite o acesso às partes íntimas e secretas dos corpos, reconhecida como ato obsceno, já que implica na retirada da vestimenta; ato simbólico de extrema exposição da intimidade e oposta à normas culturais de convivência. Por essa razão, Bataille (2013a) aponta a obscenidade como mola propulsora da desordem ao pôr em xeque formas de vida reguladas pelas normas sociais.

A nudez do corpo também é objeto de análise no estudo de Aguilar e Cámara (2017), figurada como um dos elementos da máquina performática, isto é, um sistema de significação em que os textos literários são postos em um espaço de interrelação entre signos; denominado de campo experimental pelos autores. Assim, a máquina performática é uma abordagem

[...] de aspectos performáticos da literatura, que opta por privilegiar certos momentos de intensidade performática em diferentes momentos históricos, nos quais foram ou são disputados aspectos relacionados ao corpo, ao espaço público, à tecnologia e ao mercado (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 13-14).

Inserida nessa rede de significação, o corpo é estudado pelos autores a partir da noção de nudez e vergonha. Conforme os estudiosos, o dispositivo da nudez faz-se presente na literatura, música, cinema e artes plásticas brasileiras, atuando especialmente como ícone transgressor. O movimento modernista, por exemplo, foi um período da literatura brasileira em que “[...] a nudez funcionava como um paraíso experimental. O homem nu era o tabu transformado em totem” (AGUILAR; CÁMA-

RA, 2017, p. 36). Caso do poeta antropofágico Oswald de Andrade, que contrapõe a nudez dos índios brasileiros à vergonha dos colonizadores europeus, no poema “As meninas da gare”. Dessa forma, o corpo nu indígena confronta os ideais colonizadores, que se sentiram desconcertados com a falta de pudor dos índios que, não por acaso, acabaram sendo vestidos. A nudez na poesia de Oswald de Andrade representa, portanto, “[...] um ato de liberação e de liberdade, um retorno a situação paradisíaca, à vida natural e antiautoritária, anterior ao pecado” (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 40), questionando, assim, formas de poder dominantes.

Ainda de acordo com Aguilar e Cámara (2017), na cultural ocidental cristã, a nudez rememora o episódio bíblico da expulsão do homem do paraíso, sendo que o sentimento de culpa, causada pela desobediência ao conselho de Deus de não comer do fruto proibido, viria em forma de nudez e sua associação à vergonha. Tanto que o termo “vergonha”, reação diante do nu, e “vergonhas”, órgão sexual em si, direcionam para o evento mencionado (AGUILAR; CÁMARA, 2017). Assim, a experiência da vergonha perpassa a exposição do corpo nu, pois “[...] desde a queda, o ser do homem experimenta naturalmente a vergonha. Sentir vergonha diante da nudez é um traço constitutivo de nossa própria humanidade [...]” (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 38-39).

Já nas décadas de 1970 e 1980, a discussão em torno do corpo se tornou cada vez mais importante, tendo em vista os processos de redefinições sexuais de gênero, assim como o da popularização da indústria pornográfica (AGUILAR; CÁMARA, 2017) em meio ao regime militar. Nesse contexto, a nudez no cenário cultural ofereceu-se como dispositivo questionador na arte, bem como elemento antirrepressivo no contexto político da censura. Nesse cenário, encontra-se o Movimento de Arte Pornô (1982), citado amplamente pelos estudiosos, que fomentou uma poética que interferiu na política dos corpos, por meio do nu:

[...] por um lado sua celebração se opunha a uma ditadura repressiva que já durava vinte anos [...]. Por outro, assinala o corpo como lugar político. O poder já não é algo exterior aos corpos, mas o atravessa com seus dispositivos: exhibir o pênis tem efeito no âmbito externo (o espaço público), mas também na constituição hierárquica do próprio corpo (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 30).

De modo geral, é o impacto e os sentidos gerados pelo corpo nu, como elemento obsceno, antiditatorial, antirrepressivo, subversivo, erótico e político, que se pode unificar a concepção da nudez como comportamento infrator. Nessa perspectiva,

e conciliando as proposições de Bataille (2013a, 2013b) e os estudos de Aguiar e Câmara (2017), entende-se que a nudez em “Aí pelas três da tarde” funciona como signo transgressor das normas de convívio social, que coíbem a manifestação das pulsões individuais. Ou seja, o corpo nu ou seminu atua como índice que viola as normas e direciona para a liberação de tensões e abertura ao prazer. Sob esse ponto de vista, o erotismo do corpo nu aciona, também, a transgressão das normas do trabalho e da convivência em sociedade, sem falar na infração que a nudez provoca no ambiente privado e familiar. Exemplo disso é a citação abaixo na qual o narrador esforça-se para que o interlocutor sustente sua performance no espaço particular da casa, o que pressupõe a infração das regras de convívio da vida privada:

Feito um banhista incerto, assome depois com sua nudez no trampolim do patamar e avance dois passos como se fosse beirar um salto, silenciando de vez, embaixo, o surto abafado dos comentários. Nada de grandes lances. Desça, sem pressa, degrau por degrau, sendo tolerante com o espanto (coitados!) dos pobres familiares, que cobrem a boca com a mão enquanto se comprimem ao pé da escada (NASSAR, 1997, p. 72-73).

No trecho acima, o narrador instrui o narratário a manter sua performance contraventora com pacificidade, “[...] (mas sempre com a mesma cara de louco ainda não precipitado)” (NASSAR, 1997, p. 73), descendo as escadas e ignorando o “surto” dos expectadores, os familiares. Nesse contexto, a nudez privada também se inscreve como uma contrariedade à castidade familiar. Seja no ambiente social do trabalho, seja no espaço privado ou familiar, o que o narrador propõe é que o narratário resista contra qualquer forma de vigilância do corpo.

Por fim, com o afastamento do ambiente social, assim como transgredida a ordem laboral e familiar, o narrador procura induzir o narratário a, cada vez mais, romper com limitações impostas na interação com o outro. Dessa forma, em um ambiente livre de contenções sociais, familiares ou trabalhistas, o narratário é convidado ao máximo do isolamento para, enfim, desfrutar o prazer:

[...] se achegue depois, com cuidado e ternura, junto à rede languidamente envergada entre plantas lá no terraço. Largue-se nela como quem se larga na vida, e vá fundo nesse mergulho: cerre as abas da rede sobre os olhos e, com um impulso do pé (já não importa em que apoio), goze a fantasia de se sentir embalado pelo mundo (NASSAR, 1997, p. 73).

Considerando o trecho acima, pode-se afirmar que o verbo “gozar” também assume valor erótico, afinal, refere-se a deleite, desfrute, satisfação, mas também ao ápice do prazer sexual (PRIBERAM, 2022), o que confere a conjugação de um

momento hedônico cotidiano ao prazer carnal. Nesse sentido, a violação orientada pelo narrador e, fundamentada no ato de desnudamento, traduz a prevalência das pulsões do corpo em detrimento da ordem, não raro, vazia, racional e opressiva.

Ao seguir as instruções do narrador, o narratário acaba por se situar no universo conflituoso entre a contravenção e a normatividade, e a performance de seu corpo, premeditada pelo discurso do narrador, tem o potencial de se tornar um grito transgressor contra a ordem racional do mundo cartesiano, das regulações do trabalho e do convívio social. Para isso, o narratário é interpelado pelo narrador a se permitir contrariar as formas de regulação da vida em sociedade. Não obstante a obscenidade da nudez dos corpos, como apresenta Bataille (2013b), apresente-se como dispositivo para a violação dos limites repressores dos corpos ao prazer, no conto o erotismo é prazer solitário, que encontra eco na nudez como forma de subverter o sufocamento do mundo cartesiano e sociológico, que abdica dos prazeres, da espontaneidade e da liberdade individual.

Considerando que a performance no mundo artístico se vale do comportamento contraventor e desestabilizador no questionamento de identidades (COHEN 2002, SCHECHNER, 2013), a performance transgressora instruída pelo narrador, resulta na projeção de uma identidade do sujeito pós-moderno, que se contrapõe ao sujeito social e racional. Segundo Hall (2006), a identidade do sujeito pós-moderno é volúvel, alterando-se conforme a interpelação dos sistemas culturais de representação. Isso porque, para Hall (2006), a estabilidade do “eu”, seja com a ordem subjetiva seja com a ordem objetiva, está em crise devido às transformações institucionais e estruturais promovidas pela globalização e pelas novas políticas étnicas, raciais, sexuais e de gênero, por exemplo, o que provoca continuamente o deslocamento e o descentramento das identidades.

A partir, então, dessa multiplicidade identitária, a “narrativa do eu”, nas palavras de Hall (2006), modifica-se continuamente, dada a identificação temporária com determinado sistema cultural. A reverberação imediata disso é a figuração de identidades fluidas, fragmentárias e, não raro, contraditórias que descentram o sujeito. Desse modo, para o autor, a identidade pós-moderna torna-se uma “celebração móvel”, na medida em que os indivíduos alteram-se dependendo da política identitária em que se inscrevem. Se a identidade do indivíduo pós-moderno é múltipla e fluída, em vez de rígida e estanque, as formas de identificação precisam ser

tratadas de maneira singular, pois os indivíduos tendem a não se manter em um centro fixo, regulado por formas de vida estáveis (HALL, 2006).

Essa também é a perspectiva de Bauman (1998) sobre o sujeito pós-moderno: aquele que preza pela liberdade individual no atual “mundo líquido”. Conforme o sociólogo, na modernidade o homem buscou construir uma nova ordem social, orientada pelo desejo de segurança, dando forma a um desejo coletivo de controle e justiça. Amparado na utopia de construir um mundo estável, seguro, coerente, limpo, sólido, enfim, puro, “[...] em que nada de obscuro ou impenetrável se colocava no caminho do olhar; um mundo em que nada estragasse a harmonia; nada ‘fora do lugar’; um mundo sem ‘sujeira’; um mundo sem estranhos” (BAUMAN, 1998, p. 21), o homem moderno renunciou ao instinto, impondo sacrifícios à sua sexualidade e à sua agressividade inerentes (entre outras volições humanas); comportamentos exigidos pelo processo civilizatório. Em prol da segurança e de um percurso desconhecido de perigos, o homem na modernidade dispôs-se, então, a viver sob a escassez da liberdade.

Na contramão do homem moderno, o pós-moderno é intolerante à interferência do coletivo no privado, já que anseia o prazer decorrente da liberdade individual e suprema, acima da estabilidade e da seguridade. Repleto de incertezas, por conta da instabilidade do mundo pós-moderno, os indivíduos, nesse contexto fluido, são levados a manterem-se móveis e sempre adaptáveis às mutantes regras do jogo. Não por acaso, para Bauman (1998), o turista é o símbolo da identidade pós-moderna, uma vez que não pertence ao lugar em que se inscreve, interage com as situações e ambientes que deseja, estabelece relações interpessoais epidérmicas e vivências episódicas. O nome do jogo é mobilidade, sendo o movimento a regra do turista, já que não há nenhum objetivo no horizonte; ao contrário do peregrino. A essa aptidão, o estudioso dá o nome de liberdade, autonomia ou independência; palavras de ordem do turista. Detentor, portanto, de uma postura móvel, o homem pós-moderno prioriza a liberdade individual acima de regulações coletivas:

Os projetos de vida individuais não encontram nenhum terreno estável em que acomodem uma âncora, e os esforços de constituição da identidade individual não podem retificar as consequências do ‘desencaixe’ de deter ou eu flutuante e à deriva (BAUMAN, 1998, p. 32).

Nessa perspectiva, ainda que apresentada em linhas bastante gerais, é possível reconhecer, no interlocutor projetado pelo narrador do conto de Nassar, o sujeito

pós-moderno, pois busca lugar na não-identidade, longe, portanto, das caracterizações fixas, precisas ou previsíveis do sujeito sociológico e cartesiano. Isso porque o narrador defende a recusa à primazia da racionalidade, da rigidez e da previsibilidade, representadas pelo mundo do trabalho, assim como os códigos morais e sociais que coíbem o indivíduo de desfrutar os prazeres individuais. Seguindo tal lógica, a proposta é que ele, ainda que momentaneamente, abandone quaisquer formas de identificações ulteriores a si, para livremente celebrar as vontades do corpo. Por esse motivo, o narrador do conto aspira uma identidade hedônica e, por isso, a primazia da individualidade e autonomia, contestando a austeridade do sujeito moderno.

Não por outro motivo é que os personagens e narradores nassarianos adotam uma postura anárquica, “exigida pelo corpo e pela paixão” (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 74), diante do *status quo* e da soberania da razão. Deles, portanto, exultam a desordem e a recusa, dando vazão à passionalidade, figuradas em atos subversivos e impulsivos, sob a forma da cólera, da violência verbal, do sexo e do incesto, por exemplo. É, então, esse projeto de indivíduo que norteia a performance do corpo no conto, pois a um sujeito preso ao universo da razão e dos interditos é oferecido um momento de evasão ao universo do erotismo, da nudez e do prazer que é, em última instância, o da transgressão e da desregulação. É essa proposta subversiva, orquestrada pelo deslocamento do comportamento racional, perpassada pelo discurso do corpo insano e nu, que possibilita o reconhecimento da identidade do sujeito, incitada pelo narrador de “Aí pelas três da tarde”.

Considerações finais

Quando lido com atenção, o corpo tem muito a dizer. O que a palavra performa e o que o discurso do corpo opera no texto literário é muito mais amplo do que este estudo comporta. Nesse sentido, neste trabalho apresenta-se uma das leituras possíveis para um corpo convocado a falar. O comportamento, o gestual e as nuances corpóreas do narratário de “Aí pelas três da tarde” tornam possível vislumbrar a latência transgressora do corpo rebelde, rarefazendo interditos, a partir da nudez e da loucura. Se a linguagem compõe a imagem do corpo que lemos, este, por sua vez, é responsável pelo entretecer discursivo. Diante disso, o corpo é dispositivo da transgressão no interior da diegese, mas também ocupa lugar na composição literária, sendo corpo-signo que enforma o discurso narrativo. Além disso, atesta

o caráter experimental da narrativa nassariana, a partir da impossibilidade de dissociar palavra e discurso do corpo para a compreensão do texto.

By the paths of madness and nudity: the performance of the transgressive body in the short story "Aí pelas três da tarde" by Raduan Nassar

Abstract

This study analyzes the short story "Aí pelas três da tarde", by Raduan Nassar, in order to investigate the presence of performativity in literary text, given the protagonism of the body that works as a narrative sign. In the short story, the speech, addressed to an interlocutor, is understood as a tool for transgression of labor, social and moral interdictions. In this context, the body is included not only as a representational object, but a compositional element, that conducts the narrative discourse.

Keywords: Performance; Body; Raduan Nassar; "Aí pelas três da tarde".

Referências

- AGUILAR, Gonzalo.; CÁMARA, Mario. *A máquina performática: a literatura no campo experimental*. Tradução de Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- BATAILLE, Georges. A noção de dispêndio. In: BATAILLE, Georges. *A parte maldita, precedida de a noção de dispêndio*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013b. p. 19-28.
- BATAILLE, Georges. O interdito ligado à morte. In: BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013a. p. 63-69.
- BAUMAN, Zygmunt. Turistas e vagabundos: os heróis e as vítimas da pós-modernidade. In: BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar na pós-modernidade*. Tradução de Mauro Gama, Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 106-120.
- BOM SENSO. In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/bom%20senso>. Acesso em: 10 out. 2022.
- BRETON, André. Manifesto do surrealismo. In: BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução de Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001, p. 15-64.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DESCARTES, René. *Discurso do método*. Tradução de Maria Ermatina Galvão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- EAGLETON, Terry. *Ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

FRANCO-JÚNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. *Teoria literárias: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: EDUEM, 2009. p. 33-58.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Tradução de Renato Cohen. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOZAR. In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/gozar>. Acesso em: 10 out. 2022.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

NASSAR, Raduan. *Menina a caminho e outros contos*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

NASSAR, Raduan. *Obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

NASSAR, Raduan. *Um copo de cólera*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. 1. ed. Campinas: Mercado de Letras/Fapesp, 1999.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Da cólera ao silêncio. *Cadernos de Literatura Brasileira*: Raduan Nassar. Rio de Janeiro, n. 2, p. 61-77, set. 1996.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*. 3. ed. Nova York: Routledge, 2013.

SCHØLLHAMMER, Karl. Erik. Breve mapeamento das últimas gerações. In: SCHØLLHAMMER, Karl. Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. p. 21-51.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

VIEIRA, Miguel Heitor Braga. *Obrigações da ordem e chamados do desejo: a transgressão na obra de Raduan Nassar*. 2007. 107 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Norte do Paraná, Londrina, 2007. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.uel.br/document/?view=vtls000124874>. Acesso em: 8 maio 2022.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires e Suely Fenerich. São Paulo: Ubu, 2018.