



n.5, jan-jun, 2015
Contracultura

crítica | literatura | artes

jangada

ISSN 2317-4722

Vertendo o ventre

Uma leitura sobre o conto *O ventre seco*, de Raduan Nassar

Natasha
Gonçalves
Otsuka

Mestre em Letras Vernáculas, área de concentração Literatura Portuguesa e Africana, pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

O ensaio propõe uma reflexão sobre o conto *O ventre seco*, de Raduan Nassar, a partir de uma análise teórica do gênero na contemporaneidade. A escrita sintética do conto coloca em relevo um jogo textual intenso com os princípios da composição literária. Narrativa condensada, espasmo literário. Como aparato teórico, foram utilizados estudos de Nádia Battella Gotlib, Alfredo Bosi, Walter Benjamin, Leyla Perrone-Moisés e outros.

Palavras-chave: Raduan Nassar; gênero; conto; tensão; contemporaneidade.

“1. Começo te dizendo...”

A abertura do narrador em *O ventre seco*, de Raduan Nassar, não poderia ser mais singela e, ao mesmo tempo, mais complexa. Em apenas quatro termos, o personagem invoca um emaranhado de informações: uma numeração parece fazer parte da narrativa, o narrador é autodiegético, aparentemente há um diálogo com uma terceira pessoa, expresso pela presença do pronome “te” e pelo uso das formas verbais. O texto figura em uma coletânea de contos, intitulada *Menina a caminho*, lançada em 1997. A profusão de inferências em uma passagem tão curta desperta o leitor para o que será lido ao longo do conto nassariano. A profusão de informações apontadas nesse primeiro parágrafo pretende fazer o mesmo com o leitor.

Recomeço e direciono o discurso para o que será tratado nesse artigo: as fronteiras do conto contemporâneo como gênero textual, a partir da leitura do conto supracitado. A teoria do conto oferece por si só um empecilho a teorias. Não é raro encontrar uma definição de conto que inclua o tamanho da narrativa como forma de determinar e diferenciar *conto*, *novela* e *romance*. Tal questionamento foi a proposição inicial do livro de Nádya Batella Gotlib, *Teoria do conto* (1985):

Mil e uma páginas têm sido escritas para se tentar contar a *história da teoria do conto*: afinal, o que é o conto? Qual a sua situação enquanto narrativa, ao lado da *novela* e do *romance*, seus parentes mais extensos? E mais: até que ponto este caráter de extensão é válido para determinar sua *especificidade*? (GOTLIB, 1985, p. 5)

Ao longo do livro, a autora procura estabelecer uma reflexão sincrônica, que remonta a tradição de *contar histórias*, de transmissão oral, tendo como uma das maiores representações simbólicas a figura de Sheherazade, lendária rainha persa que, ao contar suas histórias à noite, encantava o rei Shariar e conseguia impedir que a execução fosse consumada na manhã seguinte.

Segundo a lenda, o rei havia sido traído por sua primeira esposa e, para evitar uma nova traição, desposava uma virgem por dia e ordenava sua morte após a noite de núpcias. A preservação da vida de Sheherazade está intimamente ligada à condição de contar. Ela conta para viver, o conto vive, pois é contado. Contar estórias permanece atravessando tempos e espaços, exercendo fascínio, curiosidade, além de propagar conhecimento.

O meio de transmissão, no entanto, sofreu modificações com os adventos tecnológicos, tais como a criação da imprensa no século XV e a Revolução Industrial no século XVIII. A oralidade⁴ dá lugar ao registro escrito e a adaptação ao novo modo de difusão altera significativamente as narrativas, que passam a incluir uma preocupação estética, contrapondo-se à estratégia narrativa oral em que a memorização é uma peça fundamental para a reprodução, conforme apontou Walter Benjamin em *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (1987):

Nada facilita mais a memorização das narrativas que aquela sóbria concisão que as salva da análise psicológica. Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia. (BENJAMIN, 1987, p. 204)

Sem depender exclusivamente da via oral para serem divulgadas, as estórias não estavam mais atreladas à memória do contador, o que permitiu ao escritor/ contador desenvolver estratégias narrativas não mais pautadas exclusivamente na sucessão de acontecimentos, ou seja, na ação.

⁴ Sobre a força da oralidade como meio de transmissão, Benjamin aponta: “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos.” (p. 198)

Tal modificação desencadeará o chamado conto moderno, segundo Nádía Gotlib:

Se o século XVIII exhibe um La Fontaine, exímio no contar fábulas, no século XIX o conto se desenvolve estimulado pelo apego à cultura medieval, pela pesquisa do popular e do folclórico, pela acentuada expansão da imprensa, que permite a publicação dos contos nas inúmeras revistas e jornais. Este é o momento de criação do conto moderno quando, ao lado de um Grimm que registra contos e inicia o seu estudo comparado, um Edgar Allan Poe se afirma enquanto contista e teórico do conto. (GOTLIB, 1985, p. 7)

Concomitante ao surgimento do conto moderno, uma reflexão teórica sobre o gênero floresceu entre os escritores. Edgar Allan Poe e Anton Tchekhov são dois exemplos de contistas que se debruçaram sobre os princípios basilares do conto, tais como: quais elementos são fundamentais no conto, que *efeitos* a leitura de um conto deve provocar no leitor, a importância da concisão narrativa para a produção de um determinado efeito, entre outros. Para o autor norte-americano, a narrativa deveria provocar em seu leitor uma “excitação” ou “exaltação da alma” e o conto era o meio ideal para fomentar tal efeito, uma vez que possuía curta extensão. Para produzir uma narrativa concisa, um dos preceitos para o escritor era a *economia dos meios narrativos*. Com um número menor de personagens e situações, provocar o impacto desejado no leitor do conto seria mais simples, especialmente, se o clímax encerrassem a trama. Essa seria uma das diferenças teóricas com relação ao romance, dado que, para o escritor, o ponto alto de uma trama no gênero romanesco deveria se localizar antes do final.

O autor russo compartilhava com Edgar Allan Poe alguns pressupostos teóricos para a criação literária como a brevidade e a busca por produzir um determinado efeito no leitor, mas também incluía em suas preocupações literárias outras categorias: clareza, compactação e força. Anton Tchekhov acreditava que o

interesse do leitor deveria ser mantido pela compreensibilidade, pela economia dos elementos e pelo entrelaçamento das ações de forma coerente e pungente, assim o leitor não se desviaria da trama. Ele ressaltava, inclusive, que o excesso de informações poderia ser um impedimento à leitura, pois sujeitaria o interlocutor a caminhos diferentes. Outra característica da contística tchekoviana é a não imposição de um grande acontecimento como mote para a trama, como alerta Nádia Gotlib: “Já Tchekhov escreve contos frequentemente e, pelo menos na aparência, sem grandes ações, rompendo, assim, com uma antiga tradição. E abre as “brechas” para toda uma linha de conto moderno, em que às vezes nada *parece* acontecer.” (GOTLIB, 1985, p 46-47).

Quase-diálogo, quase-carta, quase-relatório

A definição do conto como gênero encontra muitas questões controversas: de um lado, há os que definem o conto baseado em sua extensão⁵, outros que direcionam a avaliação para questões narrativas como a brevidade e a fragmentação⁶, além dos que defendem que a determinação do que é um conto ou não depende da unidade de impressão⁷ – unidade de tempo, espaço e de ação. Há muitos outros fatores e nenhuma unanimidade em torno deles. A dificuldade de abordar teoricamente o gênero foi comentada por Alfredo Bosi, em *Situações e formas do conto*

⁵ Alceu Amoroso Lima, em 1956, defendeu com veemência a extensão como critério para definição de conto em seu discurso na Academia Brasileira de Letras: “O tamanho, portanto, representa um dos sinais característicos de sua diferenciação. Podemos mesmo dizer que o elemento quantitativo é o mais objetivo dos seus caracteres. O romance é uma narrativa longa. A novela é uma narrativa média. O conto é uma narrativa curta. O critério pode ser muito empírico, mas é muito verdadeiro. É o único realmente positivo” (*apud* GOTLIB, 1985, p. 63-64)

⁶ São exemplos Edgar Allan Poe e Anton Tchekhov.

⁷ Cf. Brander Matthews in CURRENT-GARCÍA, Eugene & PATRICK, Walton. *What is the short story?*. Brighton: Scott, Foresman and Company, 1974

brasileiro contemporâneo, introdução do livro *O conto brasileiro contemporâneo* (1997):

Esse caráter plástico já desnorteou mais de um teórico da literatura ansioso por encaixar a forma-conto no interior de um quadro fixo de gêneros. Na verdade, se comparada à novela e ao romance, a narrativa curta condensa e potência no seu espaço todas as possibilidades da ficção. E mais, o mesmo modo breve de ser compele o escritor a uma luta mais intensa com as técnicas de invenção, de sintaxe compositiva, de elocução: daí ficarem transpostas depressa as fronteiras que no conto separam o narrativo do lírico, o narrativo do dramático. (BOSI, 1997, p. 7)

Com uma definição menos empírica, o teórico também aponta algumas características do gênero: “narrativa curta” condensada, potência de possibilidades e intensificação das técnicas literárias. No parágrafo anterior ao citado, o autor já havia comentado o caráter de diversidade que um conto pode assumir na ficção contemporânea, sendo sempre um híbrido entre formas: “Ora é o quase-documento folclórico, ora a quase-crônica da vida urbana, ora o quase-drama do cotidiano burguês, ora o quase-poema do imaginário às soltas, ora, enfim, grafia brilhantes e preciosa votada às festas da linguagem.” (BOSI, 1997, p. 7). Ao reunir essas considerações na primeira parte do texto, o ensaísta atualiza as concepções do gênero na contemporaneidade, dialogando com uma tradição crítica e será a partir das suas observações nesse artigo inaugural que a prosa nassariana será analisada.

O ventre seco é uma narrativa condensada, pungente, tensionada. O leitor é apresentado a um narrador em primeira pessoa verborrágico, o discurso gira em torno de um término, de um ponto final. Tão real quando um começo de relacionamento apaixonado é um fim em que a troca de acusações e frustrações despona entre um casal ou ex-casal. Ele, narrador; ela, sua

interlocutora ficcional. Pela palavra, ele lavra uma exposição bastante didática sobre as causas do término, os incômodos da relação, a diferença entre ambos, os defeitos dela. O tom conferido ao discurso, embora seja organizado, remete à oralidade, ao diálogo, dado que, por vezes, o narrador interrompe a leitura para invocar a interlocutora na pseudodiscussão: “Você tem razão, Paula: não chego sequer a conservador, sou simplesmente um obscurantista. Mas deixe este obscurantista em paz, afinal, ele nunca se preocupou em fazer proselitismo.” (NASSAR, 1997, p. 62).

A invocação da racionalidade, recorrente no conto nassariano, ocorre em dois planos: no da forma e no do discurso. À primeira vista, a própria disposição gráfica⁸ do texto remete o leitor à organização articulada em pontos, como se houvesse de antemão uma listagem de coisas a serem mencionadas, itens que foram sendo acrescentados ao longo de uma fabulação demorada em torno deles. No entanto, o objeto textual é construído concomitantemente à oralidade, como se o ato comunicativo fosse proferido ao mesmo tempo em que a leitura ocorre: Paula e o leitor estão em pé de igualdade, ambos recebem as mesmas duras palavras, expressas pelo amante abandonado e ressentido:

Estou falando de um risco tosco feito uma corda e que, embora invisível, é facilmente apreensível pelo lápis de alguns raros retratistas; *estou falando* da cicatriz sempre presente como estigma no rosto dos grandes indiferentes. (NASSAR, 1997, p. 66, grifos nossos)

Ainda: "a velha aí do lado", a quem você se referia também como "a carcaça rressabiada", "o pacote de ossos", "a semente senil" e outras expressões exuberantes que o teu talento verbal sempre é capaz de forjar mesmo para falar das coisas

⁸ O texto é dividido em 15 parágrafos, todos eles numerados e com destaque em negrito.

mirradas da vida, nunca te revelei, Paula, *te revelo agora*: "aquele ventre seco" é minha mãe, faz anos que vivemos em kitchenettes separadas, ainda que ao lado uma da outra. (NASSAR, 1997, p. 68, grifos nossos)

O uso de advérbios e tempos verbais remetem ao tempo presente, da enunciação discursiva, sendo assim, o todo organizado, articulado e expresso pelo narrador como algo anterior ao discurso, é posto em destaque. Ao leitor, que, até o momento havia sido cúmplice, testemunha dos desacertos entre um casal, fica clara a ficcionalidade do jogo textual. A estratégia narrativa é colocada em discussão, aliás, o que remete ao primeiro ponto do texto: a manipulação.

Manipular, *manipularis*, manos, mão. A literatura não deixa de ser uma arte artesanal, um ofício manual, é pela mão que o escritor modela, maquina personagens, situações, palavras. Manipular, em seu sentido denotativo, é preparar com as mãos, manusear. Toda literatura, nesse sentido, é manipulação. No jogo narrativo, proposto pelo narrador do conto *O ventre seco*, além de manejar os dados ficcionais – tempo, espaço, lugar, personagens – um elemento adicional é considerado: o leitor. A inclusão ou preocupação com o leitor não é uma distinção da contemporaneidade, conforme mencionado anteriormente, Edgar Allan Poe e Anton Tchekhov ponderavam sobre a recepção do conto, estabeleciam estratégias discursivas a partir do efeito que deveriam produzir sobre os interlocutores.

Raduan Nassar, no entanto, ao criar seu narrador, está consciente não só dos efeitos produzidos naqueles que adentram ao espaço da intimidade em *O ventre seco*, mas usa-os a favor da condução da narrativa. Em um primeiro momento, o discurso de raiva propalado nas diminutas páginas atinge o leitor na cumplicidade, no sentimento de abandono. O nó na garganta a dissolver na folha em branco é um esboço, rascunho de uma estratégia, com a qual o leitor por ventura (ou certamente?) se identifica.

Leitor-instrumento da vontade do narrador, ele, sujeito, sozinho, que não revela seu nome (e, sendo assim, pode ser qualquer um de nós), não nega a prática de manipulação com o leitor, exclui, todavia, a responsabilidade sobre essa decisão, afirmando ser uma “condição da existência”:

1. Começo te dizendo que não tenho nada contra manipular, assim como não tenho nada contra ser manipulado; ser instrumento da vontade de terceiros é condição da existência, ninguém escapa a isso, e acho que as coisas, quando se passam desse jeito, se passam como não poderiam deixar de passar (a falta de recato não é minha, é da vida). Mas te advirto, Paula: a partir de agora, não conte mais comigo como tua ferramenta. (NASSAR, 1997, p. 61-62)

Prólogo da narrativa, essa passagem revela também um outro dado importante sobre o narrador: uma compreensão da vida destituída de idealizações e romantismo. A forma aguda como encara a vida em sociedade, a indiferença pelas causas sociais nas quais Paula advoga e a descrença no amor compõem um panorama do sujeito-enunciador como um eremita, uma espécie de indivíduo que se isola do trato social. Masé Lemos, em seu texto *Desdobras deleuzianas: O ventre seco de Raduan Nassar*, compara a figura do narrador ao filósofo grego Pirro, considerado o fundador da escola cética: “A receita de Pirro se resume em um termo: indiferença. O narrador é o “grande indiferente”. Aquele que é indiferente em relação às obrigações, aos valores, às promessas do mundo, aquele que recusa o sectarismo, o fanatismo.” (LEMOS, 2010, p. 97)

O comportamento julgado apático perante o mundo é justificado pelo próprio narrador como uma consequência das desventuras que a vida havia proporcionado; proteção contra a vida, proteção contra Paula, que reúne ainda sonhos, utopias, preocupações sociais. A consciência e a sensibilidade, como afirmam o narrador, corrompem, adulteram, degeneram: “12. No

pardieiro que é este mundo, onde a sensibilidade, como de resto a consciência, não passa de uma insuspeitada degenerescência, certos espíritos só podiam mesmo se dar muito mal na vida; mas encontrei, Paula, esquivo, o meu abrigo: coração duro, homem maduro.” (NASSAR, 1997, p. 66)

Cabe ressaltar que o período no qual o conto foi escrito, década de 70, foi a época da ditadura militar no Brasil, com forte repressão à liberdade, com dissidentes torturados e exilados. Ao otimismo, inspirado pelos eventos de maio de 1968 em Paris, associava-se a realidade de intervenção, com amplo uso das forças militares, controle da imprensa, da literatura, do teatro. Há no personagem nassariano uma reflexão de uma geração frustrada política e socialmente. A subida ao poder de presidentes vinculados a plataformas mais liberais – Jânio Quadros⁹ e João Goulart¹⁰ – incutiram uma esperança, demovida junto com o golpe militar.

Leyla Perrone Moisés, em artigo publicado no *Cadernos de Literatura Brasileira*, pelo *Instituto Moreira Salles*, sobre Raduan Nassar afirma que a prosa nassariana possui como característica uma espécie de desprazer pelo mundo, pelo *status quo*:

Se considerarmos as datas de publicação dos textos, critério defensável tanto pelo respeito à decisão autoral de comunicação ao público, quanto pela rejeição do princípio duvidoso de origem ou gênese, o que vem se acentuando, na obra de Raduan Nassar, é o desgosto pelo *status quo*, pelo mundo em geral. (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 73)

O ventre seco se distancia de uma literatura panfletária, combativa. Talvez por essa razão tenha permanecido como um texto a ser lido e debatido, mesmo após a queda do período ditatorial. Acerca desse ponto, a ensaísta comenta:

⁹ Ocupou o cargo de presidente da República de jan/61 a ago/61.

¹⁰ Ocupou o cargo de presidente da República de set/61 a abril/64

A originalidade de Raduan Nassar, com relação a outros escritores de sua geração, consiste justamente nessa opção por um engajamento político mais amplo do que o recurso direto aos temas de um momento histórico preciso. Um engajamento no combate aos abusos do poder, em defesa da liberdade individual, numa forma de linguagem em que a arte não faz concessões à ‘mensagem’. Um engajamento radicalmente literário, e por isso mais eficaz e perene. (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 69)

O engajamento político da trama de Raduan Nassar, como bem observou a teórica não está no tema a ser abordado, mas na literatura que dialoga com as questões da sociedade. Ao lado de uma parcela engajada, que acreditava no poder de transformação, outros estavam decepcionados com os rumos do país. Paula pertencia ao primeiro grupo, estava envolvida na mobilização de questões sociais: “não tenho nada contra esse feixe de reivindicações que você carrega, a tua questão feminista, e mais aquela do aborto, essas questões todas que “estão varrendo as bestas do caminho.” (NASSAR, 1997, p. 62-63). Em contrapartida, o narrador-personagem demonstra claramente o desprezo pelo outro, pela questão social:

E quando digo que não tenho nada contra, entenda bem, Paula, quero dizer simplesmente que não tenho nada a ver com tudo isso. (NASSAR, 1997, p. 63)

Está muito certa aquela tua amiga frenética quando te diz que sou “incapaz de curtir gentes maravilhosas”. Sou incapaz mesmo, não gosto de “gentes maravilhosas”, não gosto de gente, para abreviar minhas preferências. (NASSAR, 1997, p. 63-64)

Além dessa distinção do posicionamento social de cada par do discurso, há outro dado de diferenciação: a juventude dela

e a maturidade dele. O personagem masculino invoca diversas vezes na narrativa a questão da diferença de faixa etária entre ambos, como no quarto parágrafo em que ele ridiculariza o apelo da juventude pela liberdade para, em seguida, dizer no período subsequente que sente nojo dos que são jovens. Fica clara a estratégia textual, empreendida pelo narrador, de progressão do tom de raiva: do incômodo para o nojo. Interligando as duas afirmativas, há um dado importante a ser considerado: o leitor tem acesso a algo que foi dito por Paula, o narrador diz: “5. Sem suspeitar da tua precária superioridade, mais de uma vez você me atirou um desdenhoso “velho” na cara.” (NASSAR, 1997, p. 63)

O termo solto, descontextualizado é mais uma manobra para o narrador influenciar o leitor ao longo do conto-diálogo, afinal não há como precisar o desdém de Paula, só a afirmação do narrador corrobora tal fato. Em qualquer contexto que tenha sido, se foi uma questão recorrente, o importante é que o personagem usa isso como combustível para atacá-la, para dizer “me causa muito enjoo a tua juventude.” (NASSAR, 1997, p. 63). Insulta, porque se sente insultado.

Há, no texto, uma tentativa de mostrar Paula como uma mulher desejosa desse homem, na “estranha atração” que ela sente por ele, “atenta à dobra mínima da língua” dele, mas a definição dele passa necessariamente pela figura dela. A ausência de um nome para o personagem reforça o caráter de indefinição, do que não existe, ao passo que o par da interlocução é mencionado diversas vezes ao longo do conto, quase como um mote. Conforme menciona Rodrigo Ségges Barros, em seu texto intitulado *Um personagem só ou a resposta, por parrésia, que meu corpo sonhou para a voz de Paula: uma leitura ensaística do conto “O ventre seco”, de Raduan Nassar*, publicado no Fórum de Literatura Brasileira, o personagem-narrador só é construído a partir da figura feminina:

Saiba, então, que só posso pensá-lo, desde muito, como um nome circunscrito pelo adjunto “de Paula”, sei lá, “amante de Paula”, “marido de

Paula”, “homem de Paula”, “aquele que, pelo *poiesis*, enuncia Paula”. Você é o nome que não sobrevive mais na solidão absoluta. Tudo de ti está em relação a. (BARROS, 2013, p. 120)

Pense uma vez sequer na tua estranha atração, narrador

O ódio incendiado do discurso do amante de Paula deixa entrever um desejo inverso. Quando diz no décimo terceiro parágrafo “Não me telefone, não estacione mais o carro na porta do meu prédio, não mande terceiros me revelarem que você ainda existe, e nem tudo o mais que você faz de costume [...]” (NASSAR, 1997, p. 66), o narrador parece dizer “Me telefone, estacione o carro na porta do meu prédio, me revele que você ainda existe”, pois a necessidade imperiosa de marcar o término é uma tentativa desesperada de se fazer notar.

O desejo contraditório, isto é, a vontade de estar com alguém prestes a ir embora definitivamente e a consciência da impossibilidade de concretização desse relacionamento, que desagua na raiva com a qual o discurso é proferido, possui um caráter comum, universal. Vinicius de Moraes, na crônica *Separação*, publicada no livro *Para viver um grande amor*, retrata um casal em seu último momento juntos antes do término definitivo e aborda sutilmente a universalidade desse sentimento: “No íntimo, preferia não tê-lo feito; mas ao chegar à porta sentiu que nada poderia evitar a reincidência daquela cena tantas vezes contada na história do amor, que é a história do mundo.” (MORAES, 2010, p. 24).

A história do mundo, a representação da história do mundo, a ficção a partir de uma situação. O embate entre dois amantes (um apenas recriado no discurso) é o ponto de partida para a composição literária-estética, ou melhor, nas palavras de Karlheinz Stierle, em *A ficção*: “Se a camada narrativa da *histoire* se põe como signo da ficção elementar, enquanto formatividade do

barro informe, a camada do *discours*, a realização verbal, se põe como signo do tecer e entretecer.” (STIERLE, 2006, p. 17)

Raduan Nassar tece uma trama complexa, veemente, espasmódica. A intensa imbricação de gêneros (ora literários, ora não literários) ao longo da narrativa coloca em relevo os princípios da composição literária, o *discours*. Em pouco menos de 10 páginas, diálogo, carta, relatório, conto se interpõem como a formar um todo único, híbrido. Logo na primeira frase do conto, retomado nesse artigo como o primeiro título do subitem, o narrador apela para marcas de oralidade, estratégia que será mantida ao longo dos quinze parágrafos subsequentes. O uso frequente do nome da amante funciona como um vocativo e direciona a interpretação do leitor para uma conversação, um diálogo, que, no entanto, com a ausência de resposta do outro par comunicativo, Paula, conduz o leitor a cogitar a possibilidade de um monólogo ou uma relação dialogal esvaziada.

Outro gênero com o qual o conto estabelece uma relação é a carta. A organização da narrativa em pontos numerados, a ordenação dos argumentos e exposições refletem uma análise pormenorizada, detalhada. Além da discursividade implicada na elaboração de uma carta, uma outra característica do gênero é a não resposta imediata, o que justificaria a presença única da voz do narrador-personagem. A alusão a um agradecimento, no segundo parágrafo, reforça o vínculo do texto com a literatura epistolar, ao retomar uma questão discursiva, de composição textual. O agradecimento funciona na narrativa como um introdução ao que será dito a seguir: “Não quero discutir os motivos da tua generosidade, me limito a um formal agradecimento, recusando contudo, a todo risco, te fazer a credora que pode ainda chegar e me cobrar.” (NASSAR, 1997, p. 62). Tradicionalmente, ao longo dos séculos, as cartas eram escritas para promover o amor¹¹. No conto nassariano, há a subversão do

¹¹ Em *Amor de perdição*, de Camilo Castelo Branco, por exemplo, todo o desenvolvimento amoroso ocorre por intermédio de cartas trocadas entre os amantes.

gênero, ela encerra o amor. É um jogo de oposição entre a forma – carta – e seu conteúdo – término.

O mesmo jogo de oposição ocorre no que tange à forma relatório. Se a utilização usual está restringida ao ambiente administrativo, isto é, à gestão, ao trabalho, a inserção em uma narrativa cujo tema é uma relação amorosa, ou melhor, o término dela, coloca em conflito a forma e seu conteúdo. A experimentação literária proposta pelo autor coloca em perspectiva o próprio gênero, tal como fez Graciliano Ramos em *Angústia* em que diário e romance incidem na narrativa. A subversão retira a pureza do gênero e potência, possibilita um trabalho árduo com a linguagem, pela multiplicidade de novos sentidos, pelo convívio em uma narrativa tão curta quando densa. A utilização da numeração como estratégia narrativa conduz o leitor a pensar na organização fria de um *checklist*¹² e funciona mais uma vez como uma tentativa de racionalizar o escrito. Razão tão invocada pelo narrador como algo referente à Paula:

Você tem razão, Paula [...] (NASSAR, 1997, p. 62)

Farto também estou das tuas ideias claras e distintas a respeito de muitas outras coisas, e é só para contrabalançar tua lucidez que confesso aqui a minha confusão, mas não conclua daí qualquer sugestão de equilíbrio [...] (NASSAR, 1997, p. 64)

Você pode continuar falando em nome da razão, Paula [...] (idem, p. 65)

O discurso da racionalidade cartesiana está presente e é combatido ao longo da exposição do narrador. René Descartes, em *O discurso do método*, aponta que a razão é uma faculdade compartilhada por todos os indivíduos, pautada em alguns dados sociais, tais como: costume, religião, conhecimentos adquiridos ao longo da vida e outros. Dessa forma, para uniformizar o conceito de razão, o filósofo desenvolve um método a ser seguido:

¹² Segundo o *Dicionário Priberam de Língua Portuguesa*, “lista de verificação de tarefas de uma rotina ou de itens necessários.”

Eis por que Descartes procura estabelecer um método que possa ser seguido por todo e qualquer homem, independentemente de época, opinião, crença, costumes ou sexo. Um método que poderia ser utilizado por qualquer indivíduo sempre e quando estivesse disposto a fazer uso da razão e abandonar meras opiniões que não teriam nenhum fundamento sólido de sustentação. Um método que permitiria que o edifício de conhecimentos se construísse sobre bases sólidas, que não poderiam ser demolidas por opiniões impertinentes. (ROSENFELD *apud* DESCARTES, 2008, p. 17)

Fundador do pensamento moderno, o discurso do pensador francês foi um dos norteadores da metodologia da ciência moderna sendo, posteriormente, substituído pelos trabalhos de Isaac Newton. No entanto, as convicções, as certezas, inclusive, científicas foram sobrepostas com o passar dos séculos. O que Descartes postulava como um “edifício de conhecimentos” é altamente mutável e subjetivo. A tentativa de uniformizar um conceito de razão, na contemporaneidade, não passa de uma ilusão, e é esse o posicionamento do narrador nassariano, descrente de uma teoria racionalista cartesiana. O próprio contexto social da época propicia a reflexão sobre o que é a racionalidade. Como pode ser racional retirar a liberdade de uma nação? Torturar, punir sem um julgamento? Os valores de liberdade, que deveriam ser universais, foram considerados como uma “mera opinião”. A intertextualidade entre a prosa nassariana e os postulados de Descartes, no livro supracitado, ficam evidentes pelos termos reminiscentes e pela utilização de algumas das metáforas, como é o caso da imagem da construção de um edifício:

Você pode continuar falando em nome da razão, Paula, embora até o obscurantista, que arranja (ironia!) essas ideias, saiba que a razão é muito mais humilde que certos racionalistas; você pode

continuar carreando areia, pedra e tantas barras de ferro, Paula, embora qualquer criança também saiba que é sobre um chão movediço que você há de erguer teu edifício. (NASSAR, 1997, p. 65)

O bom senso cartesiano, também chamado de razão, é inserido na fala do personagem em uma relação intertextual evidente: “Você me levava a supor às vezes que o amor em nossos dias, a exemplo do bom senso em outros tempos, é a coisa mais bem dividida deste mundo.” (NASSAR, 1997, p. 64). O amor e a razão são equivalentes no discurso do ex-amante, que está destituído dos dois no momento da fala. Eis as palavras do pensador francês em diálogo com o texto literário:

O bom senso é a coisa do mundo melhor partilhada: pois cada um pensa estar bem provido dele, que mesmo os mais difíceis de contentar em qualquer outra coisa não costumam desejar tê-lo mais do que o têm. Não é verossímil que todos se enganem nesse ponto: antes, isso mostra que a capacidade de bem julgar, e distinguir o verdadeiro do falso, que é propriamente o que se chama o bom senso ou razão, é naturalmente igual em todos os homens... (DESCARTES, 2008, p. 37)

O narrador julgava “estar bem provido” do amor e da razão, mas os valores e sentimentos se revelam transitórios, inconstantes. Todos se enganam nesse ponto. Distinguir o verdadeiro do falso é uma ilusão. Não só o personagem que nos narra a história tem consciência disso, como aponta em Paula um erro de julgamento, ao revelar que a vizinha ao apartamento em que eles moravam era sua mãe, na realidade.

Ainda: “a velha aí do lado”, a quem você se referia também como “a carcaça ressabiada”, “o pacote de ossos”, “a semente senil” e outras expressões exuberantes que o teu talento verbal sempre é capaz de forjar mesmo para falar das coisas mirradas da vida, nunca te revelei, Paula, te revelo

agora: "aquele ventre seco" é minha mãe, faz anos que vivemos em kitchenettes separadas, ainda que ao lado uma da outra. (NASSAR, 1997, p. 68)

Incluir essa informação no último parágrafo, de forma a revelar uma nova faceta da ex-namorada institui para o leitor a validação que todo julgamento baseia-se em aparências, suposições, preconceitos. Textualmente tal estratégia narrativa retoma um dos conceitos-chave do gênero conto: a tensão permanente.

Ainda

O ventre seco, como signo do conto contemporâneo, dialoga com todos os preceitos postulados por Alfredo Bosi sobre o gênero. Narrativa que nasce do hibridismo entre os gêneros (ora conto-carta, ora conto-diálogo, ora conto-relatório), colocando em perspectiva para desvirtuá-los, corrompê-los. A concisão, a economia dos meios narrativos, características tão caras aos preceitos da forma contística desde teóricos percursores no estudo do gênero aos contemporâneos é explorada por Raduan Nassar, que eleva à última potência a tensão, o espasmo literário.

O fôlego é mantido, na narrativa curta e sincopada, pelo tom irascível com que o personagem-narrador se projeta perante Paula. A oralidade tão bem explorada na narrativa ao lado da organização do discurso revela o trabalho constante entre forma/conteúdo/gênero literário. O tom de progressão desenvolvido pelo narrador é outro mecanismo explorado na narrativa, que consegue sustentar a atenção do leitor a partir das primeiras linhas, revelando múltiplas imbricações de leitura. Nesse sentido, a tensão mantida ao longo do conto nassariano se aproxima dos preceitos postulados por Julio Cortázar, no texto *Alguns aspectos do conto*, publicado no livro *Valise de Cronópio*: "Um conto é ruim quando escrito sem essa tensão que se deve manifestar desde as primeiras palavras ou desde as primeiras cenas." (CORTÁZAR, 2006, p. 152)

Seduzido pela universalidade do tema – o término de uma relação, a narrativa parte do particular, do individual para algo inato à condição humana. O conto de hoje, chamado de “poliedro” por Alfredo Bosi, possui a aptidão para refletir situações distintas, seja na vida real ou imaginária.

Ainda, *O ventre seco*, nomenclatura antitética, gérmen de uma literatura contemporânea, permanece como texto amplamente lido e discutido, dado seu caráter inovador e pungente. O “talento verbal” do narrador “sempre é capaz” de fisgar o leitor para falar dessa coisa mirrada que é a vida. É provável que Paula estivesse certa, é provável que o narrador tivesse toda a razão no seu discurso de ódio, é provável que o silêncio como resposta seja a única coisa possível entre os dois. Só é provável, porque a ficção só se dá a conhecer a partir da manipulação. Não conheço esse senhor.

Referências

BARROS, Rodrigo Ségges Ferreira. **Um personagem só ou a resposta, por parrésia, que meu corpo sonhou para a voz de Paula: uma leitura ensaística do conto “O ventre seco”, de Raduan Nassar.** Fórum de Literatura Brasileira. 9 ed, p. 99-124, jun. 2013. Disponível em: <<http://www.forumdeliteratura.com.br/ensaios/ensaios-9-edicao/94-um-personagem-so-ou-a-resposta-por-parresia-que-meu-corpo-sonhou-para-a-voz-de-paula-uma-leitura-ensaistica-do-conto-o-ventre-seco-de-raduan-nassar>>.

Acesso em 05/01/15.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política.** Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. v.1, p. 197-221.

BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo.** São Paulo: Cultrix, 1996. "checklist", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <<http://www.priberam.pt/dlpo/checklist>>. Acesso em 14/01/15.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum.** Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: **Valise de Cronópio.** Tradução: Davi Arigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 147-164.

DESCARTES, René. **Discurso do método**. Tradução: Paulo Neves. Introdução: Denis Lerrer Rosenfield. Porto Alegre: L&PM, 2008.

GOTLIB, Nádia Batella. **Teoria do conto**. São Paulo: Editora Ática, 1985.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**. 2ª ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014

LEMONS, Masé. **Desdobras deleuzianas: O ventre seco em Raduan Nassar**. Revista Synergies Brésil. Número spécial 2. 2010. p. 93-99. Disponível em: <http://gerflint.fr/Base/Bresil_special2/lemons.pdf>. Acesso em 15/11/15.

MATTHEWS, Brander. The philosophy of the Short-story. In: CURRENT-GARCÍA, Eugene & PATRICK, Walton. **What is the short story?**. Brighton: Scott, Foresman and Company, 1974. Disponível em:<[https://openlibrary.org/books/OL24755165M/What is the short story](https://openlibrary.org/books/OL24755165M/What_is_the_short_story)>. Acesso em 05/01/15.

MORAES, Vinicius de. Separação. In: **Para viver um grande amor - 1962**. Organização Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

NASSAR, Raduan. O ventre seco. In: **Menina a caminho**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 61-68.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Da cólera ao silêncio. In: **Cardernos de Literatura Brasileira** - Raduan Nassar. São Paulo: Instituto Moreira Salles. 2001. p. 61-77.

POE, Edgar Allan. A Filosofia da Composição. In: **Poemas e Ensaios**. Tradução: Oscar Mendes e Milton Amado. 3ª ed. revista. São Paulo: Globo, 1999.

STIERLE, Karlheinz. **A ficção**. Tradução: Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Caetés, 2006.