

# “QUEM CONTA UM CONTO AUMENTA UM PONTO”: A PERSONAGEM NA NARRATIVA POÉTICA *UM COPO DE CÓLERA*, DE RADUAN NASSAR

Data de aceite: 23/11/2023

**Gabriela Cristina Borborema Bozzo**

FCLAr/UNESP

Ribeirão Preto - SP

<http://lattes.cnpq.br/8978103083856101>

**RESUMO:** O narrador faz parte da instância ficcional da personagem, sendo que, na narrativa poética, esses elementos constituem um dos quatro aspectos principais do gênero. Assim, nosso *corpus* é constituído por *Um copo de cólera*, novela publicada primeiramente em 1978 pelo escritor brasileiro contemporâneo Raduan Nassar. Objetivamos, nesse sentido, averiguar os aspectos da novela em pauta que nos levaram a investigá-la como manifestação do gênero narrativa poética. Para tanto, utilizaremos *Le récit poétique*, de Jean-Yves Tadié; *Retórica da ficção*, de Wayne C. Booth; *The lyrical novel*, de Ralph Freedman, *O arco e a lira*, de Octavio Paz e *Discurso da narrativa*, de Gérard Genette.

**PALAVRAS-CHAVE:** narrativa poética; personagem; narrador.

“WHO TELLS A TALE INCREASES A POINT”: THE CHARACTER IN THE POETIC NARRATIVE *UM COPO DE CÓLERA*, BY RADUAN NASSAR

**ABSTRACT:** The narrator is part of the character’s fictional instance, and, in poetic narrative, these elements constitute one of the four main aspects of the genre. Thus, our corpus consists of *Um copo de cólera*, a novel first published in 1978 by the contemporary Brazilian writer Raduan Nassar. In this sense, we aim to investigate the aspects of the novel in question that led us to investigate it as a manifestation of the poetic narrative genre. To do so, we will use *Le récit poétique*, by Jean-Yves Tadié; *Retórica da ficção*, by Wayne C. Booth; *The lyrical novel*, by Ralph Freedman, *O arco e a lira*, by Octavio Paz and *Discurso da narrativa*, by Gérard Genette.

**KEYWORDS:** poetic narrative; character; narrator.

## 1 | INTRODUÇÃO

Raduan Nassar (1935-) é um escritor brasileiro contemporâneo que, em 2016, foi prestigiado por meio da conquista do Prêmio Camões. Dentre outras obras,

é o autor de nosso *corpus*, a narrativa que ele classifica como novela: *Um copo de cólera* (1978). Nascido em Pindorama, interior do estado de São Paulo, muda-se para São Paulo nos anos 1950 com a família e lá cursa Direito, Letras e Filosofia na Universidade de São Paulo (USP), contudo, não concluiu os dois primeiros cursos, finalizando Filosofia em 1962, período em que já se dedicava à literatura. Produz o romance *Lavoura arcaica* (1975), a novela *Um copo de cólera*, aqui averiguada como narrativa poética, e contos em *Menina a caminho* (1994), além de contos publicados de forma avulsa em periódicos brasileiros e estrangeiros.

Objetivamos, assim, averiguar como essa produção de Nassar pode ser compreendida como uma narrativa poética, tendo como foco os aspectos relativos ao narrador e à personagem. Ainda, é importante salientar que utilizamos *The lyrical novel* (1963), de Ralph Freedman, para a investigação aqui proposta. Apesar de a tradução livre do título da obra ser “o romance lírico”, equiparamos essa terminologia à de Jean-Yves Tadié em *Le récit poétique* (1978), cuja tradução livre é “a narrativa poética”, obra ainda não traduzida à qual, por esse motivo, nosso acesso é limitado. Outrossim, *Discurso da narrativa* (1986), de Gérard Genette, também foi por nós selecionado como aparato teórico no que diz respeito às nomenclaturas dos tipos de narrador. Ainda, propomos retomadas de afirmações de Octavio Paz em *O arco e a lira* (1982). Por fim, cabe salientar que, na narrativa poética, o autor tem um papel importante na construção do narrador, apesar de não se tratar de uma escrita de viés autobiográfico. Para cotejar esse aspecto, utilizaremos a noção de autor implícito de Wayne C. Booth em *Retórica da ficção* (2022).

## 2 | NARRATIVA POÉTICA: A PERSONAGEM

Primeiramente, salientamos que a narrativa poética apresenta um recorte da vida do protagonista. E, acerca dela, elencamos os seus quatro aspectos fundamentais: (1) personagem (que engloba o narrador); (2) tempo; (3) espaço e (4) mito. As quatro características são permeadas pelo estilo e pela estrutura específicos. Ainda, os quatro elementos não se apresentam, nesse gênero literário, como o fazem na narrativa convencional, ou seja, não-poética. O narrador, nesse tipo de narrativa, apresenta um papel fundamental e um aspecto de protagonismo. Já a personagem se apresenta de forma arquetípica ou com uma função bastante marcada no discurso. O tempo é o interior, o subjetivo, como na poesia. O espaço, por sua vez, surge como uma personagem. Por fim, o mito aparece no fator não histórico e não temporal dessa narrativa. Assim, mesmo que haja uma referência histórica, a narrativa poética não se prende a ela, mas sim, ao aspecto intemporal da condição humana.

Quando apresentamos nossa escolha pela terminologia de Tadié – a narrativa poética – apesar de utilizarmos como arcabouço teórico Freedman, que trata desse gênero sob o título de romance lírico, não justificamos nossa escolha e, nesse momento, o faremos,

partindo do que Freedman (1963, p. 273):

The lyrical novel, then, is closely related to the evolution of the narrative genre as a whole. In its range from narrative to poetry, it has utilized compounds of both its elements, although, as they endure the stresses and strains between types of narration and designs of imagery, lyrical novels preserve a poetic approach.<sup>1</sup>

Quando Freedman relaciona a existência do romance lírico com a evolução narrativa, compreendemos que podemos associar as terminologias de Freedman (lyrical novel) e Tadié (récit poétique) e, dessa forma, justificamos nossa decisão terminológica que permeia todo nosso estudo. Além disso, a terminologia francesa é mais atual, sendo de 1978, enquanto a estadunidense é de 1963.

Nesse sentido, estrutural e estilisticamente, destaquemos o que afirma Freedman (1963, p. 271):

The types of lyrical fiction we have examined share a similar approach to the novel's traditional confrontation between self and world. The "I" of the lyric becomes the protagonist, who refashions the world through his perceptions and renders it as a form of the imagination. The poetic imagination of the lyrical novelist, however, functions differently from that of his conventional *confre*. The world he creates from the materials given to him in experience becomes a "picture"—a disposition of images and motifs—of relations which in the ordinary novel are produced by social circumstance, cause and effect, the schemes fashioned by chronology. At the same time, lyricism in the novel assumes a significance which it does not possess in verse.<sup>2</sup>

Como acontece em outros momentos de sua obra, Freedman salienta aproximações e distanciamentos entre a lírica e a narrativa poética (a terminologia que adotamos de Tadié, como supracitado). Evidencia-se, entre suas proposições e a nossa leitura delas, a importância que o tempo interior assume na narrativa poética, um traço subjetivo advindo do poema e que também surge no fluxo de consciência presente no romance moderno. Essa técnica se dá, na narrativa poética, de forma distinta, como veremos adiante.

Quanto ao narrador, que figura uma personagem, temos uma instância que tem um protagonismo nesse gênero literário, além de ser o aspecto principal da narrativa poética. Apresenta-se como onisciente ou, mais comumente, como narrador-protagonista, ou seja, nos termos de Genette (1986, p. 247-258), autodiegético: o narrador não só é parte da diegese, mas a protagoniza. Ainda sobre o narrador, relacionamos seu papel na narrativa

---

1 O romance lírico, então, está intimamente relacionado com a evolução do gênero narrativo como um todo. Na sua extensão da narrativa à poesia, utilizou compostos de ambos os seus elementos, embora, à medida que suportam as tensões e tensões entre tipos de narração e desenhos de imagens, os romances líricos preservem uma abordagem poética. (tradução nossa).

2 Os tipos de ficção lírica que examinamos partilham uma abordagem semelhante ao confronto tradicional do romance entre o eu e o mundo. O eu lírico passa a ser o protagonista, que remodela o mundo através de suas percepções e o torna uma forma de imaginação. A imaginação poética do romancista lírico, contudo, funciona de forma diferente daquela do seu convencional. O mundo que ele cria a partir dos materiais que lhe são dados na experiência torna-se uma "imagem" - uma disposição de imagens e motivos - de relações que, no romance comum, são produzidas pelas circunstâncias sociais, pela causa e pelo efeito, pelos esquemas moldados pela cronologia. Ao mesmo tempo, o lirismo no romance assume um significado que não possui no verso. (tradução nossa).

poética às proposições de Wayne C. Booth em *Retórica da ficção*. Segundo ele, entre o narrador e o escritor (autor empírico), há uma instância chamada por Booth (2022, p. 221) de autor implícito. Em nossa leitura da proposta de Booth, o autor implícito funciona como uma esponja: suga a ideologia e visão de mundo do autor empírico e as projeta no narrador. Desse modo, as proposições de Genette e Booth complementam o que entendemos como papel do narrador na narrativa poética. Ainda, elenquemos a aproximação entre o eu lírico e o narrador desse tipo de narrativa:

The emphasis on the protagonist as the poet's mask is inevitable in a genre which depends on the analogy between the lyrical "I" of verse poetry and the hero of fiction. Since the formal presentation of a self is a "self-reflexive" method, most lyrical novels indeed seem to require a single point of view.<sup>3</sup> (FREEDMAN, 1963, p. 15).

Destarte, o trecho transcrito traz uma questão muito importante da narrativa poética: o ponto de vista fixo no protagonista, seja por meio de um narrador heterodiegético ou autodiegético, como é o caso de *Um copo de cólera*.

Já as demais personagens, na narrativa poética, completam a figura daquela que é o narrador. Elas funcionam ou como arquétipos ou como reduzidas a funções na vida do narrador (quando ele é o protagonista), configurando, assim, sombras dele. Logo, suas complexidades são bastante limitadas nesse modo de manifestação literária. Sobre a discrepância entre o trato das personagens e do protagonista, averiguemos a proposição abaixo:

The passive protagonist's point of view draws the contours of the lyrical novel. (...) Actually they cohere as a texture, intermingling past and present, occult and real events, mythical and historical figures with persons in the hero's life. (...) Images, then, include not only objects and scenes but also characters, who exist as image-figures within the protagonist's lyrical point of view.<sup>4</sup> (FREEDMAN, 1963, p. 9)

No trecho, é possível apreender a noção de que as personagens se apresentam em função do protagonista na narrativa poética, embasando teoricamente nossas proposições não só sobre a personagem, mas também sobre o narrador.

Podemos elencar, ainda, um uso diferente do fluxo de consciência específico da narrativa poética, como aponta Freedman (1963, p. 11): "In a lyrical use of the stream of consciousness, by contrast, a design of images and motifs emerges from associations of the mind."<sup>5</sup> Como observaremos adiante na averiguação do *corpus*, nosso narrador-

---

3 A ênfase no protagonista como máscara do poeta é inevitável num gênero que depende da analogia entre o eu lírico da poesia em verso e o herói da ficção. Como a apresentação formal de um eu é um método "autorreflexivo", a maioria dos romances líricos parece, de fato, exigir um único ponto de vista. (tradução nossa).

4 O ponto de vista do protagonista passivo traça os contornos do romance lírico. (...) Na verdade, eles são coerentes como uma textura, misturando passado e presente, eventos ocultos e reais, figuras míticas e históricas com pessoas na vida do herói. (...) As imagens, então, incluem não apenas objetos e cenas, mas também personagens, que existem como figuras-imagem dentro do ponto de vista lírico do protagonista. (tradução nossa).

5 Em contraste, num uso lírico do fluxo de consciência, um desenho de imagens e motivos emerge de associações da mente. (tradução nossa).

protagonista nos apresenta não só seu tempo interior e subjetivo, como também um estilo bastante imagético do uso do fluxo de consciência.

### 31 UM COPO DE CÓLERA

A priori, salientemos um aspecto estrutural na narrativa em pauta. A pontuação de cada seção (capítulo) é realizada majoritariamente por vírgulas, e o ponto final surge apenas na separação entre um capítulo e outro. Tal aspecto pode ser elencado como um elemento poético dessa narrativa. Essa colocação é plausível porque, na poesia, a pontuação tem um papel de destaque tanto quando está presente quanto quando está ausente ou distinta da pontuação convencional. Ademais, as falas entre as personagens são descontinuadas e apresentadas, no discurso, entre aspas, sem a utilização tradicional do travessão, como ocorre na narrativa tradicional.

Pode-se pontuar, ainda, um protagonismo do narrador no *corpus* em pauta, o que pode ser observado no trecho a seguir: “(...) cabendo aos dois ficar de olho no que eu ia fazendo, e não no que ela ia fazendo, (...)” (NASSAR, 1978, p. 10). Assim, o foco das personagens em questão está no que faz a personagem que figura esse narrador, admitindo nossa proposição de que o protagonismo é encarnado na obra por ele. Ainda, quando o narrador-protagonista afirma “(ela sabia representar o seu papel)” (NASSAR, 1978, p. 36), referindo-se à mulher com quem se relaciona, interpretamos como um indício de que essa mulher existe, na narrativa, em função dele, como citamos ocorrer na narrativa poética previamente (FREEDMAN, 1963, p. 15).

As personagens, inicialmente, não têm nome. O narrador conduz sua apresentação dos fatos de forma bastante subjetiva, como o eu lírico dum poema. No segundo capítulo, intitulado “Na cama”, há a descrição minuciosa dos caminhos da psique do protagonista relativa ao que ele espera que aconteça quando a mulher voltar do banheiro. Nessa exposição dos caminhos de sua consciência, temos detalhes de como o ato sexual geralmente acontece entre essas personagens, até que a mulher chegue e interrompa sua imaginação com a possibilidade de materialização dos pensamentos sexuais do narrador. Concretiza-se, assim, na narrativa de Nassar, a proposta do fluxo de consciência imagético de Freedman (1963, p. 11) supracitada.

Temos referências a um conhecimento de botânica por parte do protagonista, elemento que podemos utilizar para caracterizá-lo. É dito, também, que a mulher só sabe desse assunto as informações que o protagonista com ela compartilha: “(se bem que ela não fosse lá versada em coisas de botânica, menos ainda na geometria das coníferas, e o pouco que se atrevia sobre plantas só tivesse aprendido comigo e mais ninguém)” (NASSAR, 1978, p. 17). Desse modo, temos uma relação hierárquica relativa ao conhecimento acerca da botânica, que é apresentada como uma área em que o narrador demonstra conhecimento sólido e a mulher, segundo ele, apenas sabe o que ele a ensinara.

A hierarquia supracitada adquire uma nova face no capítulo seguinte, nomeado “O banho”, em que o narrador se deixa lavar, enxugar e trocar pela mulher, abandonando-se aos seus cuidados, como uma criança. Contudo, diferentemente do trato de uma criança, o cuidado da mulher para com o narrador envolve um tratamento que mistura o elemento sensual e o maternal, um misto que transforma a hierarquia do conhecimento e da atenção direcionados ao protagonista e às suas ações, como mencionado previamente. Essa transformação se dá de forma ambivalente: o foco ainda é o narrador e suas atitudes, todavia, quando ele se abandona aos cuidados dela, o comando passa a ser dessa outra personagem, apesar de ser um comando de quem serve a um ser superior, num movimento paradoxal de prevalência e ruptura da hierarquia: “(...) eu só sei que me entregava completamente em suas mãos pra que o uso que ela fizesse do meu corpo fosse inteiro.” (NASSAR, 1978, p. 22). Assim, a entrega e o serviço criam a nuance paradoxal que confunde a hierarquia que propomos existir entre as personagens.

No quinto capítulo, “O café da manhã”, o narrador refere-se a uma terceira personagem prontamente nomeada: Dona Mariana, caracterizada como “mulata protestante” (NASSAR, 1978, p. 24), que é apresentada como a caseira da chácara do narrador. Além dela, o narrador introduz, nesse capítulo, o seu animal de estimação Bingo, um cão sem raça definida, popularmente conhecido como “vira-lata”, termo, inclusive, utilizado pelo narrador para referir-se ao animal. Destacamos, também o “seu Antônio”, marido de Mariana que também trabalhava para o narrador. A menção ao seu nome surge no sexto capítulo: “O esporro”.

Podemos inferir que há uma suposta subversão da hierarquia quando o narrador nomeia os criados de sua chácara, mas não a mulher com quem se relaciona ou ele mesmo. Tal aspecto pode ser relacionado ao empregado em *Memorial do convento*, de 1982, de José Saramago, em que os protagonistas são o povo que construiu o Convento de Mafra, simbolizados por Blimunda e Baltazar, que vivenciam um amor transcendental na narrativa. Por outro lado, a relação conjugal monárquica é apresentada sob um viés jocoso. Assim, a subversão em *Memorial do convento* se realiza pela protagonização do povo, enquanto esse procedimento se daria, em *Um copo de cólera* pela presença de nome dos criados e ausência de nomes do narrador e da personagem feminina com quem se relaciona sexualmente, mas essa proposta não se concretiza, uma vez que não se trata de uma narrativa poética. Possivelmente, a nomeação dos criados enfatiza que a sua presença é diretamente ligada a uma função no cotidiano do protagonista, dado que, na narrativa poética, as personagens se apresentam com funções e/ou arquétipos claros. A submissão dos criados, apesar de nomeados, pode ser observada no trecho do capítulo “O esporro”, quando o protagonista diz à dona Mariana:

“(...) “eu já disse que o horário aqui é das seis às quatro, depois disso eu não quero ver a senhora na casa, nem ele na minha frente, mas dentro desse horário eu não admito, a senhora está entendendo? e a senhora deve dizer

isso ao seu marido, a senhora está me ouvindo?” e o meu berro tinha força, (...)” (NASSAR, 1978, p. 35).

Assim, inferimos que a nomeação dos criados, ao invés de subverter a hierarquia, como o realiza José Saramago em seu referido romance, aparece, em *Um copo de cólera*, como um reforço da personagem arquetípica ou reduzida a uma função na narrativa. Tal interpretação dialoga com a estrutura da narrativa poética, como elencado previamente.

É interessante destacar a presença da linguagem coloquial no texto, como o uso de “pra” no lugar de “para” (NASSAR, 1978, p. 22), “vira-lata” (NASSAR, 1978, p. 22), “inda” no lugar de “ainda” (NASSAR, 1978, p. 33) etc. A utilização da linguagem coloquial pode ser relacionada ao que afirma Octavio Paz em *O arco e a lira* (1982, p. 82-84) sobre a poesia estar muito mais próxima da linguagem cotidiana do que a prosa. Nesse sentido, a narrativa em discussão apresenta aproximação com o cotidiano que, segundo as afirmações do crítico mexicano, pode ser considerada um aspecto poético desse texto.

A submissão estrutural e estilística das demais personagens ao narrador-protagonista fica evidente, novamente, quando ele, após ela acusá-lo de se transformar em um fascista devido à bronca que dera em dona Mariana (supracitada), afirma: “(...) “você aí, você aí!” eu disparei de supetão, “você aí, sua jornalista de merda”, continuei expelindo o vitupério aos solavancos (...) “(...) que tanto você insiste em me ensinar se o que aprendeu se o pouco que você aprendeu da vida foi comigo, comigo” (...)” (NASSAR, 1978, p. 42). No trecho, fica evidente a arrogância do protagonista, a qual é precedida de uma longa digressão no estilo do fluxo de consciência específico da narrativa poética proposto por Freedman (1963, p. 11) e por nós citado previamente. Essa arrogância pode ser interpretada como uma pista de que esse narrador-protagonista, dono da única perspectiva a qual temos acesso, tem plena consciência de que enxerga as demais pessoas (personagens) como sombras que completam sua existência com funções marcadas em sua vida (narrativa). Assim, Mariana e Antônio são criados-caseiros da chácara dele que devem lhe servir como ele mandar. A mulher com quem ele se relaciona, por sua vez, serve para que ele atinja o prazer sexual, o domínio e arrogância intelectuais e o fato de ser servido, aspectos já demonstrados nesse estudo por meio de citações de *Um copo de cólera*.

Essa perspectiva fica ainda mais evidente quando o narrador protagonista diz para a mulher “(...) “fique tranqüila, pilantra, gente como você desempenha uma função” eu disse com amargura (...)” (NASSAR, 1978, p. 49). No contexto em que ele afirma isso, interpretamos que remete a uma função social, uma utilidade para mulheres que agem como ela. Todavia, ainda assim, não deixa de ser mais uma pista de que essa personagem é enxergada pelo protagonista (e funciona nessa narrativa cuja perspectiva a que temos acesso é a dele) como uma extensão de si próprio, reforçando os papéis discutidos de narrador e personagem na narrativa poética.

O início do discurso da narrativa apresenta a relação sexual entre a mulher e o protagonista, situação que evolui para uma discussão ferrenha, o que pode ser interpretado

como a própria estrutura da narrativa em pauta. A discussão se torna física quando o narrador-protagonista passa a esbofetear e mulher e, em seguida, passa a tentar estabelecer contato sexual violento, do qual ela se defende e, entrando no carro, vai embora da chácara. O último capítulo, também intitulado “A chegada”, como o primeiro, apresenta a perspectiva da mulher ao chegar na chácara onde vive o narrador-protagonista. Ela descreve o episódio com ternura, referenciando-se a ele como “enorme feto” (NASSAR, 1978, p. 81), palavras que encerram a narrativa. O fato dos nomes do primeiro e último capítulo coincidirem, bem como o episódio que narram – sob diferentes perspectivas – retomam o aspecto circular da narrativa poética, que se circunscreve em si mesma.

Por fim, cabe-nos averiguar o título. No poema, ele conduz a nossa interpretação. Em *Um copo de cólera*, destrinchemos seu significado, começando pela definição do *Dicionário Houaiss*, presente na plataforma UOL on-line, do qual destacamos o verbete a seguir: “sentimento de violenta oposição contra o que revolta, escandaliza, molesta ou prejudica; intensa raiva facilmente provocável; ira.” Nesse sentido, podemos inferir que o copo de cólera do título dessa narrativa poética refere-se a uma dose de ira, uma vez que se trata de um episódio da vida desse protagonista que é provocado pela insubmissão da mulher, que o enfrenta quando ele é cruel com os serviçais de sua propriedade.

#### 4 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso objetivo – elencado já no resumo e introdução – foi alcançado, ou seja: averiguamos *Um copo de cólera*, publicação de Raduan Nassar de 1978 indicada pelo autor, na edição, como novela, como uma manifestação literária da narrativa poética. Ainda, nosso foco investigativo foi a personagem, que constitui um dos aspectos da narrativa poética, permeados, como os outros três elementos (espaço, tempo e mito), pela estrutura e estilística típicas desse tipo de narrativa.

Desse modo, explicamos a adoção do termo “narrativa poética”, de Tadié, apesar de utilizarmos, como baliza teórica, a noção de “romance lírico” de Freedman. Além disso, conduzimos uma leitura interpretativa no que tange à forma e ao conteúdo dessa narrativa, chegando à conclusão de que se trata de uma manifestação da narrativa poética. Ainda, relacionamos o título ao discurso.

Por fim, o título de nosso trabalho, encabeçado pelo dito popular “quem conta um conto aumenta um ponto”, faz referência à perspectiva unilateral do narrador-protagonista da narrativa poética em pauta, denunciando que, sob seu olhar, o leitor tem acesso a uma perspectiva parcial dos fatos, o que se quebra no capítulo final, que retoma o primeiro – com a ciclicidade da poesia – no título e nos acontecimentos, contudo, sob a visão da personagem com quem o narrador majoritário se relaciona.



## REFERÊNCIAS

BOOTH, W. C. **Retórica da ficção**. Rio de Janeiro: Eleia, 2022.

NASSAR, R. **Um copo de cólera**. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1978.

FREEDMAN, R. **The lyrical Novel: studies in Herman Hesse, André Gide and Virginia Woolf**. New Jersey: Princeton University Press, 1963.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 1986.

PAZ, O. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

SARAMAGO, J. **Memorial do convento**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1987.

TADIÉ, J. Y. **Le récit poétique**. Paris: Presses Universitaires France, 1978.

UOL. **Dicionário Houaiss**. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/>. Acesso em: 14 nov 2023.