

MICHELE THAYS COELHO FRASSETO

A LINGUAGEM GESTUAL EM
HOJE DE MADRUGADA

CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM LITERATURA

COGEAE

PUC-SP

SÃO PAULO

2010

MICHELE THAYS COELHO FRASSETO

A LINGUAGEM GESTUAL EM *HOJE DE MADRUGADA*

Monografia de conclusão do Curso de Especialização em Literatura da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (Cogeae) sob a orientação do Prof. Dr. Erson Martins de Oliveira.

SÃO PAULO

2010

DEDICATÓRIA

Dedico, primeiramente, esse trabalho a Deus, que, por diversas maneiras, sempre demonstrou sua força e proteção para com minha pessoa.

Dedico sequencialmente a meus pais, origem de meu viver e fonte de meu incentivo aos estudos.

Aos meus filhos, frutos da união anterior das duas dedicatórias.

Ao Professor Doutor Erson Martins de Oliveira, exemplo de excelência humana, presença literária e paciência.

Obrigada

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, aos meus filhos, pela compreensão diante de minha ausência – não somente aos sábados, mas em todos os momentos que me dedicava aos estudos. Cathy e Vi, obrigada pelo carinho e paciência principalmente durante esse período de conclusão de minha monografia. Que minha dedicação lhes sirva de exemplo para uma vida recheada de lirismo, contos, literatura e muita poesia em seus corações.

Ao meu companheiro, Daniel, que além de minha ausência compreendeu minha ansiedade nesses sábados distantes, apoiando-me e auxiliando-me, escutando minhas incansáveis releituras que permearam muitas madrugadas... e a todos os familiares e amigos que, de uma forma ou de outra, nos auxiliaram com suporte para o cuidado com as crianças...

A minha mãe, Mirthes, que diante de tantas dificuldades, encontrava tempo para coordenar meus pequenos e me deixar tranquila para estudar.

A minha irmã, Myrna, que mesmo distante se fez tão presente em cada linha que se segue, desde minha primeira aula até minutos precedentes a apresentação da “mono”, e agradeço principalmente sua coragem ao enfrentar a aventura até a Fazenda Lagoa do Sino, na qual, mesmo não encontrando Raduan Nassar, nos divertimos nas estradas de lama.

Aos meus tios, Tio Zé e Tia Myrian, sempre prontos para *o que der e vier*.

Em memória de minha avó materna, Leonor... a quem tantas histórias devo, a quem tantas leituras me principiou.

Aos meus amigos pucquianos, pelos almoços literários, pela ajuda constante, pela amizade instaurada tão rapidamente, porém eterna...

Um verdadeiro e sincero obrigada...

*Pois a verdadeira ausência de movimento se torna
ela mesma, eventualmente, um gesto.*

Jean Galard (1997)

RESUMO

O presente trabalho aproxima-se de uma nova vertente analítica acerca da linguagem gestual na Literatura. O estudo do conto *Hoje de Madrugada*, de Raduan Nassar, nos permitirá fazer a demonstração. A bibliografia sobre a gestualidade como construção literária ainda é escassa. Mas observamos que vem despertando interesse teórico e que está em desenvolvimento.

A partir do levantamento bibliográfico acerca da linguagem gestual, encontramos algumas vertentes. Optamos pelo estudo da estética literária, que abrange não somente o gesto como signo não verbal, como também relaciona-o à conduta das personagens em seus respectivos contextos. Sendo assim, utilizamos o ensaio de Jean Galard *A Beleza do Gesto: uma estética das condutas*.

Tendo em vista a Literatura como obra de arte, aproximamos os conceitos de Galard acerca da linguagem gestual à análise da linguagem gestual do conto supra citado. Também utilizamos *O Espaço Literário*, de Maurice Blanchot, por referenciar todo o espaço do conto, a saber, a noite, o escritor, o espaço físico e o silêncio, bem como os elementos presentes na linguagem escolhida para cada vertente.

Posteriormente a este levantamento conceitual, analisamos psicologicamente a linguagem gestual presente no conto a partir das condutas das personagens em suas afinidades individuais, com o silêncio, com o espaço e com o tempo, bem como a dinâmica estabelecida no relacionamento apresentado na obra.

Assim, concluímos que a análise da linguagem gestual apresenta-se como um relevante instrumento de compreensão da literatura, não apenas para o presente conto e escritor, como também para outras obras.

PALAVRAS-CHAVE: Raduan Nassar: linguagem gestual; Hoje de Madrugada; silêncio; Menina a Caminho.

SUMÁRIO

Introdução	01
I. A trajetória de Raduan Nassar	05
1.1 Raduan Nassar como contista	09
II. Definição de gestualidade/ gesto	20
2.1 A gestualidade fundante	25
III. A gestualidade na obra <i>Menina a Caminho e outros textos</i>	28
3.1. A gestualidade em <i>Hoje de Madrugada</i>	33
IV. Aspectos psicológicos gestuais das personagens	57
4.1 Análise psicológica fenomenológica-existencial	57
4.2 Análise psicológica gestual do conto	59
4.3 Temporalidade fenomenológica	65
4.4 Espacialidade fenomenológica	66
V. O silêncio dramático	68
VI. Conclusão	71
VII. Referências Bibliográficas	72

INTRODUÇÃO

Ao iniciar a presente pesquisa sobre a linguagem gestual, o levantamento bibliográfico apontou o gesto como conceito central e nos deparamos com inúmeras referências à linguagem de libras ou estudos sobre a primeira infância. Contudo, o caminho a ser percorrido por esse trabalho será outro. No âmbito literário, até a presente data, pudemos verificar a existência de uma obra de David Armstrong, *Gesture and Nature of Language*. No entanto, para usufruirmos dessa obra, necessitaríamos de mais tempo para a completa absorção do seu conteúdo em língua britânica.

Encontramos registros que relacionam o gesto à estética literária e à semiótica. Optamos por usufruir da estética literária para caracterizá-lo. Como justificativa dessa escolha, Cecília Almeida Salles explora a relação entre a literatura e os demais meios artísticos, para ela:

(...) todo romance ou poema dialoga, também, com todas as outras manifestações artísticas e científicas – todo romance dialoga com a história e está atualizando a tradição, em sentido bastante amplo. (Salles, 1998, p.42)

Ao analisarmos o gesto, o consideramos como o primeiro elemento de comunicação desde os primórdios. A etologia aponta o gesto como primeiro meio de comunicação, visto que o primata comunicava-se antes mesmo de desenvolver a linguagem verbal. Isso nos faz pensar que essa forma de comunicação ocorre mesmo em silêncio.

Jean Galard, em seu ensaio *A beleza do gesto* – uma estética das condutas (1997), coloca-nos diante de uma análise que aponta a ausência antropológica, social, espiritual e histórica dessa manifestação.

Segundo Galard, o gesto, diferente do ato, se revela e demonstra sua verdadeira intenção, enquanto o ato, podendo ser um resultado meramente exibicionista, apenas expõe-nos sua vontade. Assim, compreendemos que a negação dos sentidos, da fluidez da comunicação, e o gesto como fonte de

interação entre indivíduos o representam como elemento verdadeiramente autêntico e mais completo de sentido. Como demonstração do desejo de negação ou conclusão, entendemos que o gesto é aprimorado com a imaginação de seu locutor e receptor.

Para o mesmo autor, o gesto se amplia quando explorado diante de sua significação e se reduz quando se transforma em ato. Portanto, a gestualidade pode ser considerada como a análise das condutas que são empregadas em diferentes meios, contextos e sentidos quando o ser humano se relaciona.

Galard define o gesto como sendo o princípio de alguns feitos. Explora textos variados que servem como base para uma análise puramente gestual. Assim, para Galard, “*o gesto nada mais é que o ato considerado na totalidade de seu desenrolar, percebido enquanto tal, observado, captado*” e ainda complementa com a definição de que “*o ato é o que resta de um gesto, cujos momentos foram esquecidos e do qual só se conhecem os resultados.*” (1997, p. 27).

Assim, parte-se dessa colocação para infundir na Literatura o que poderemos considerar a gestualidade como a ação de realizar o gesto.

Um preceito de resultados não é suficiente para a análise de um texto literário. Esse exige uma visão ampla com a finalidade de captar todos os seus momentos, sem que esses sejam esquecidos. Colocamo-nos diante de um desafio, pois, ainda é desconhecida essa vertente analítica para um texto literário, salvo para Paul Zumthor que analisa o gestual dentro das poesias e das vozes pronunciadas ao lê-las. Contudo, todos os gestos presentes em uma obra resultam de um fragmento de sensação (benigna ou maligna) que se funda na mesma.

Escolhemos o conto como gênero literário para essa pesquisa, pois nele se busca uma forma sucinta para transpor uma narrativa repleta de condensações, pois:

(...) há todo um repertório no modo de contar e nos detalhes do modo como se conta – entonação de voz, gestos, olhares, ou mesmo algumas palavras e sugestões (Gotlib, p.13).

Esse repertório será fonte inspiradora para demonstrar como uma nova narrativa pode ser considerada um modelo de linguagem gestual, que se realiza através (pura e simplesmente) do gesto em sua totalidade, e do pensamento como marcador do silêncio entre personagens.

O silêncio não visará apenas a ausência do sentido gestual, porém, a presença do pensamento que infere nas relações. O silêncio como forma designadora das ações que não aparecem, mas são transmitidas; o silêncio que permanece como um elemento, que no momento, caberia existir, e essa existência é deduzida pelo leitor.

As ações que percorrem as personagens *nassarianas* nos contos são diversificadas. A posição do escritor em se colocar diante de seus contos como *safrinhas*, não os julgando em formas curtas e pequenas, porém em baixa qualidade literária, remete-nos a uma exigência do mesmo diante de seus escritos. Ao analisarmos qualquer uma dessas *safrinhas*, ficamos estonteados com a densidade e complexidade das palavras tão bem redigidas e precisas em cada momento.

Partimos, assim, para a análise do conto *Hoje de Madrugada*, com auxílio literário dos demais contos inseridos na obra *Menina a caminho*, buscando a perplexidade do gesto como a única forma de comunicação entre seus personagens que, em alguns instantes da noite, percorrem uma vida de falsas esperanças e de bruscas decisões, com o silêncio invadindo um quarto de trabalho no qual se busca somente a desconexão com o mundo e com os sentimentos.

O espaço literário, de Maurice Blanchot (1987) nos auxiliará no trajeto percorrido ao encontro do narrador-escritor, do silêncio como forma de expressão e das condições em que o conto se insere referente ao período em que é situado temporariamente, a saber, pela madrugada.

Tentaremos desenvolver aproximações acerca do gesto que fundamentem para a crítica literária a possibilidade de uma nova visão envolvida pelo silêncio, desejo da fala, recuo do narrador-personagem, solidão determinante e necessidade de sociabilização. Essas aproximações serão permeadas pela rígida narrativa de Raduan Nassar como contista, até hoje, muito valorizado como romancista devido

a excelência literária de sua obra *Lavoura Arcaica*, bem como a premiada novela *Um copo de cólera*.

Interagindo com o gesto como fonte primária, secundária e terciária de uma intenção, afastamo-nos de uma designação semiótica, mesmo os signos sendo correlatos.

Em paralelo a Jean Galard, Paul Zumthor analisa o gesto como “performance”, colocando-o como elemento marginal à análise. Ele acredita que a poesia é anterior à linguagem, que ambas até se encontram e a primeira atravessa a segunda, porém, elas não são entrelaçadas (Zumthor, 2004; p. 164).

Tendo em vista que a poesia existe mediante a linguagem, a poesia liga-se ao nosso corpo pela “performance” a qual dá voz pura à escrita. A “performance” é um momento privilegiado da “recepção”, aquele instante em que um enunciado é realmente recebido, ou seja, *o corpo se redescobre como o único lugar onde se opera o encontro da linguagem e do mundo*. (Zumthor, 2004; p. 165).

Partiremos do embasamento das análises de Jean Galard focalizando o corpo como o meio expressivo que envolve os personagens e o mundo que os permeiam. E, como citado anteriormente, algumas teorias de Blanchot nos direcionarão para a análise embasada da conclusão analítica deste que se segue.

I. A TRAJETÓRIA DE RADUAN NASSAR

Ao escolher o autor Raduan Nassar como foco de análise para o presente trabalho, não partimos dos mistérios e dúvidas que causam aos seus leitores o seu afastamento da Literatura. Essa escolha se fez, primeiramente pelo conhecimento e admiração à produção *nassariana* e, posteriormente, a união entre um escritor contemporâneo e suas obras dotadas de significações sensitivas despertadas nos leitores, contando com as temáticas e estruturas mais diferenciáveis entre cada escrito. Uma passagem rápida pela Literatura, com somente um romance, uma novela e uma seleção de contos, especificamente cinco, são-nos suficientes para despertar a imaginação da análise e de pesquisas a porvir.

Como sua vida sempre esteve diretamente ligada ao campo e aos animais, sua biografia será apresentada como mais uma de suas plantações, porém, tendo suas obras como as sementes servidas ao campo literário.

Raduan Nassar nasceu em Pindorama, o sétimo filho de uma prole de dez, com pais imigrantes do Líbano.

Nascido e criado em ambiente paulista interiorano, ele retrata que *de três lembranças muito vivas que guardo da infância, duas se relacionam com bichos.* (Steen, 1981, p. 261)

Um adolescente expansivo, de memória esplêndida por ser treinada com poesia durante o primário e sempre alegre, sofreu com algumas convulsões aos quatorze anos, que não só o agrediram psicologicamente – teve amnésia temporária e foi marcado pela introversão; como também fisicamente – cresceu cinco centímetros em dois dias.

Residindo com a família em São Paulo, iniciou duas faculdades unificadas: Direito e Letras, que abandonou no segundo semestre. Na primeira, conheceu grandes amigos que o auxiliaram na sua jornada como escritor: Hamilton Trevisan, Modesto Carone e José Carlos Abbatte e decidiu, depois de dois anos, iniciar a faculdade de Filosofia.

Não se formou em Direito, desistiu no último ano e também não concluiu sua formação em Filosofia pois decidiu dedicar-se integralmente a literatura no início de 1959.

Em uma curta, porém, muito fecunda produção, a colheita de Raduan Nassar foi produzida em duas grandes safras e uma coleção de *safrinhas*.

Iniciou-se com uma pequena colheita, sutil e de terra ainda árida, quando em 1960¹, surgiu sua primeira narrativa *Menina a caminho*². Essa obra nos apresenta também um escritor que caminha pela cidade interiorana diante da frieza das relações, da desmistificação de um universo infantil, das perdas dos enigmas que poderiam fluir agradavelmente, e da mescla dos gestos interiores e exteriores que buscam referências para uma garota apoiar-se como ser sobrevivente. Esse conto virá a ser publicado somente em 1994 em edição não comercial pela Companhia das Letras em comemoração aos 500 títulos da editora.

Em 1968, seu terreno mais produtor e frutífero, iniciou os esboços de *Lavoura Arcaica*, seu romance mundialmente premiado e que, só após o rompimento de Raduan como diretor do *Jornal do Bairro*³ será completamente concluído em 1969, e publicado em 1975.

Em 1970 produz *Um copo de cólera*⁴, sua novela que demonstra muitos indícios de descrença nas relações com o mundo. Relata em breves palavras esse seu despreço quando diz que *me recuso pois a pensar naquilo que não mais acredito, seja o amor, a amizade, a família, a igreja, a humanidade; me lixo com tudo isso! me apavora ainda a existência*. (C.C., p. 55). Essa obra será publicada em 1978. Junto com essa produção (ainda em 70), terá a colheita de dois contos, que serão o *Hoje de madrugada*⁵ e *Ventre Seco*⁶. O primeiro será publicado ineditamente no periódico *Cadernos de Literatura* em setembro de 1996 e incorporou-se ao livro *Menina a Caminho* em 1997, o qual tornou-se uma coletânea denominada *Menina a Caminho e outros textos*. O segundo virá a ser publicado propositalmente somente no ano de 1984, como suplemento da *Folha de São*

¹ A referência da data supracitada advém do ensaio de Leyla Perrone-Moisés, *Da cólera ao silêncio*, publicada em *Cadernos de Literatura*, vol. 02, p. 73. Contudo, na própria revista literária, encontramos em *Memória Seletiva*, no ano de 1961, a primeira indicação da produção desse conto. Cabe-nos aqui, acreditar em ambas as informações, porém, mantendo sempre a data mais longínqua.

² Sempre que nos referenciarmos a essa obra utilizaremos a sigla M.C.

³ O *Jornal do Bairro* foi fundado por Raduan Nassar ao lado dos seus irmãos e contou com acessoria dos jornalistas José Carlos Abbate e Ernst Weber. Nesse semanário virão a ser publicados as primeiras anotações do romance, bem como *Aí pelas três da tarde*. Os principais assuntos tratados eram sobre textos políticos nacionais e internacionais diante da visão dos irmãos Nassar.

⁴ Sempre que nos referenciarmos a obra *Um copo de cólera* utilizaremos a sigla C.C.

⁵ Sua primeira nomeação viria como *Hoje pela madrugada*. Sempre que nos referenciarmos a obra *Hoje de madrugada* utilizaremos a sigla H.M.

⁶ Sempre que nos referenciarmos a obra *Ventre Seco* utilizaremos a sigla V.S.

Paulo, no qual Raduan também declara que abandonou a literatura. Propositamente porque, o próprio título já declara que sua mina de ideias secou. Seu terreno que mantinha um fluxo produtivo tornou-se um emaranhado de decretos, subdivididos em quinze condições que partem desde a *condição da existência*⁷ em sermos manipulados por outros até chegar-se ao *acordo perfeito com o mundo: em troca do seu barulho, dou-lhe o meu silêncio*⁸.

A produção não parou por aí, manteve-se cultivando dois anos depois, ou seja, em 1972, o que considera como as *entre safras, Ai pelas três da tarde*, que publicou no seu Jornal do Bairro, e que fora publicado na revista espanhola *El Pasante* em 1988 e na Folha de São Paulo em 1989.

Para fechar esse ciclo, escreveu curiosamente *Mãozinhas de Seda*⁹, um texto que foi considerado pelo autor como *molecagem* contra ele mesmo, em uma entrevista cedida a revista Veja, em 30 de abril de 1997. Raduan coloca essa expressão e nos esclarece o porquê:

(...) pois dá sequência à inequívoca vocação para o suicídio autoral. (...) no momento em que seu trabalho está sendo divulgado como nunca, publicar um texto como esse é o mesmo que fazer um esparramo com o ventilador. A hipocrisia de intelectuais, a troca de favores entre eles, o comércio de prestígio, tudo isso só acontece no Brasil. Não revelei nada de novo em *Mãozinhas de Seda*, só registrei o que é consenso entre os próprios intelectuais. Os mais inseguros e suscetíveis ficaram ouriçados, começaram a achar que a coisa é com eles, mas o texto não tem endereço certo, não tem CEP, nem nada. (1977).

Toda essa repulsa às colocações intelectuais e do narrador considerar que *a maior aventura humana é dizer o que se pensa*, já nos remete ao desafio a essa aventura com suas causas e consequências. Nesse conto amplamente descritivo, aparece uma porcentagem de decepção, pois, cumpriu-se à risca as dicas de seu bisavô (grande influência para o narrador), porém, sente saudades de si. Acabou-se por moldar sua personalidade. A pedra-pome serviu para torná-lo um grande homem que, apesar de mandar às *favas os pensamentos* essa mesma pedra aprumou-se ao mercado das ideias.

⁷ Referência ao conto *Ventre Seco*, in. *Menina a Caminho* pag. 61.

⁸ Idem, pag. 66.

⁹ Sempre que nos referenciarmos a essa obra utilizaremos a sigla M.S.

Assim, as safras e *entre safras* (ou *safrinhas*) *nassarianas*, foram produções geradas de um longo cultivo e cautela – tendo se dedicado, por exemplo, até a redigir dez horas por dia seu romance.

Mas, durante todo o seu trajeto, surtiram muitos bons frutos em excelência literária, o que acabou por deixar a terra *nassariana* improdutiva e fatigada. Assim, hoje em dia, o produtor nem se ousa comentar sobre literatura.

Para ele, falar sobre algo que possa nos remeter a esse assunto:

(...) são digressões datadas, que você deve situar no meu tempo de paixão pela literatura. Minha cabeça hoje não está mais aí, que achem o que quiserem, *se ne me frego*. Aliás, com esse papo você está me fazendo um coveiro de mim mesmo, o coveiro que desenterra sua própria ossada, estou até me sentindo mal falando dessas coisas. (C.d.L., 1996)

Inúmeros são os artigos, ensaios, teses, dissertações e relatos que envolvem essa temática do motivo de Raduan desligar-se completamente da literatura, ou deixar de ser escritor, ou até continuar produzindo as escondidas. José Castello desenvolveu um ensaio acerca de Nassar que o coloca numa posição de fracassado, perdedor, que não soube lidar com a grandiosidade de sua obra e de seu sucesso. Iniciou seu ensaio dizendo que ele *não suportou ser um grande escritor e desistiu da literatura para criar galinhas*¹⁰. Obviamente, aquele que não vê mais no ser humano uma representação de esperança ou motivação, tentará continuar a escrever para quê? Acerca dessas pessoas Raduan desenvolve suas teorias.

Em conversa por telefone com o escritor, comentando que acabara de deixar sua fazenda Lagoa do Sino em Buri, a qual era a única referência até então que obtivera para possivelmente encontrá-lo, percebi sua gentileza ao pedir-me desculpas por não me ajudar com assunto literário de qualquer espécie, poderia ser a linguagem gestual ou um outro levantamento pertinente à literatura.

De maneira muito cordial, explicou-me que a literatura fez parte do seu passado, e que hoje, não pode mais falar disso, mesmo quando o questionei se

¹⁰ Castello, José. *Inventário das sombras*, 2ª. ed., Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 175.

poderia auxiliar-me com o Livrão¹¹, ele negou e disse que quanto a isso não se pode falar mais nada.

Já é sabido sua indisposição ao assunto. Visto que mantemos nossa proposição de que a terra não está mais fértil e dali não sairão mais frutos porque, diante da veracidade de trabalho produzido nestes anos, e a intensidade de sua qualidade literária, tudo o que precisava colocar para o mundo, já foi dito com grandiosidade e excelência.

Acerca dessas colocações, a mudança de escrita nos envolve quando nos deparamos com o conto *Hoje de Madrugada*. Até então, um narrador que expunha seus desejos e repulsas vinha com voz ativa e determinante. Nesse conto, apenas os gestos, pensamentos e silêncio envolvem o personagem que se relaciona (ou não se relaciona) com sua companheira.

Um espaço sombrio e frio os envolvem, papéis e rascunhos, e um bloco de anotações que se transforma em protagonista invadem o *quarto de trabalho ... sem que eu notasse*. (H.M., p. 53).

1.1. Raduan Nassar como contista

A crítica literária pouco se apoderou dos contos escritos por Raduan Nassar, talvez por serem publicados após seu desligamento da literatura ou por serem ainda muito recentes no âmbito literário. Desta forma, nos colocamos diante desse desafio em conhecer outra vertente literária desse escritor fora o romance e a novela.

Com apenas cinco contos escritos e publicados, Nassar atesta com veemência que qualidade vale muito mais do que quantidade.

¹¹ Em entrevista ao Cadernos de Literatura, Raduan quando questionado sobre os livros que mais se orgulha de ter lido, responde que “*várias leituras o fizeram bem. (...) e acrescenta que a leitura que eu mais procurava fazer era a do livrão que todos temos diante dos olhos, quero dizer, a vida acontecendo fora dos livros. Complementa depois a proposição acerca de declarar o motivo da letra maiúscula ao comentar sobre um conto de Borges apesar da importância que eu punha na leitura do Livrão (Livrão com letra maiúscula), é certo que muito do meu aprendizado foi feito também em cima de livros.* CDL, p. 27.

Seus contos foram redigidos durante sua “passagem” pelo âmbito literário e, como citamos na biografia *nassariana*, alguns mesclaram-se a produção de *Lavoura Arcaica* e *Um copo de cólera*, outros porém, foram desenvolvidos aleatoriamente e individualmente.

Para analisar-se Raduan Nassar como contista, não partiremos da ordem cronológica de seus escritos, mas de como estes se enquadram em sua caminhada – mesmo que em alguns instantes isso ocorra como embate.

Em *Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo*, Alfredo Bosi (1981) destaca que o gênero referido possa se tornar o *destino da ficção contemporânea*, visto que ele torna condensada, sucinta, todas as informações que seriam inseridas num romance ou numa novela, e, com isso, exige do escritor uma maior apropriação da linguagem e de técnicas inventivas. Portanto,

(...) o conto não só consegue abraçar a temática toda de um romance, como põe em jogo os princípios de composição que regem a escrita moderna em busca do texto sintético e do convívio de tons, gêneros e significados. (Bosi, 1981, p.7)

Bosi desenvolve uma teoria acerca da *invenção temática* na qual, o bom contista, atenta-se e esclarece em poucas palavras o assunto que explorará em todo texto. Diante dessa perspectiva, Raduan Nassar domina esse conceito com excelência e clareza.

Os contos *nassarianos* foram basicamente escritos na década de 70, época pós-ditadura e início de uma retrospectiva individualista. Esse período foi nomeado por Italo Moriconi (2001) como *Violência e Paixão*. Ao organizar os *Cem melhores contos brasileiros do século*, divide os escritos de acordo com cada período comentando-os ao leitor. Ressalta que durante esse processo de *reconstrução da identidade brasileira* nessa década

Intensificam-se ímpetos revolucionários e dilaceramentos pessoais, agora num contexto de violência política e social até então inéditos no país. O conto afirma-se como instrumento adequado para expressar artisticamente o ritmo nervoso e convulsivo desta década passional. (2001, p. 101)

Alguns contos publicados em *Menina a Caminho e outros textos* retratam esses *dilaceramentos pessoais* como característica do personagem em observar ao seu redor, decepcionado com o que pressente e descrente com o que tem em seu poder.

Suas *safrinhas* mesclam os mais diversificados ambientes como a metrópole, o interior paulista e o ambiente propriamente intrínseco dos narradores-personagens.

Em *Menina a Caminho*, o leitor depara-se com uma criança (sexo feminino), que visa descobrir o universo que a envolve (apesar de grotesco), com os olhos sedentos de fantasia como qualquer outra menina. Contudo, percorre o caminho da desigualdade, decepções, tortuosidades e descrenças que a invadiram em instantes sem sua permissão.

Menina a Caminho nos direciona para uma reflexão acerca de um narrador que, poucas vezes, permite-se observar com esses olhos fantasiosos. Retrata a destemperança e reserva suas palavras como uma recusa ao que acontece.

O conto apresenta uma estrutura extensa para esse gênero. Com mais de quarenta páginas e um longo trajeto a ser percorrido, muitas vezes nos fartamos das discordias vivenciadas.

Durante sua busca, a menina se depara com os mais variados antagonistas. Se faz presente o *louco* da cidade, que anda por passos perdidos dizendo: “*Que malandrino!*”; a fofqueira que fica *dependurada* na janela; os meninos que trabalham e planejam brincadeiras pejorativas; uma garota de classe média alta, que se encaminha para a escola *recedendo limpeza*; a barbearia da cidade¹² onde os homens se reúnem ao redor da folhinha estancada na parede com a foto de uma mulher nua, e o retrato emoldurado de Getúlio Vargas acima da cabeça de todos.

Além disso, a menina também observa alguns garotos que espancam um cão e uma cadela se acasalando, vê passar o cortejo de uma criança, se atenta ao

¹² Na Cadernos de Literatura, Raduan Nassar comentou cada foto de seu acervo pessoal e, entre elas, há o comentário sobre a barbearia, no qual o escritor faz o seguinte relato: *A barbearia era lugar de mulheres peladas nas folhinhas. Menino, eu fingia que dormia enquanto cortavam meu cabelo. Os homens ali reunidos cochichavam histórias picantes e casos de grande pornografia.* Com esse relato, pode-se corresponder a caminhada *nassariana* à literatura. Uma caminhada que é sucinta, porém densa e recheada de decepções.

sorveteiro, observa uma sala de aula, presencia um manifesto getulista, entre outros instantes que perpassam seu trajeto e que, muitas vezes é marcado pela incessante incitação ao sexo.

A menina, no regresso à casa, caminha ao encontro do amante de sua mãe e envia-lhe o recado. Este é o motivo propulsor dessa trajetória e, somente ao término da narrativa tomamos conhecimento desse momento epifânico. Nesse retorno, ao encontrar sua mãe e contar-lhe as consequências desse recado, a mulher apanha de seu marido. A menina, enquanto isso, descobre diante do espelho de barbear de seu pai, agachada, o seu sexo, enquanto a adúltera é socorrida pela vizinha para tratar dos ferimentos que seu pai ocasionou.

Toda essa caminhada ainda percorre, visto que esta menina está a caminho. Na primeira frase do texto onde encontramos a expressão *vindo de casa*, a presença do verbo no gerúndio já determina a continuidade do fato.

Um caso (*causo*) ocorre na cidade, um boato que circula sobre o seu Américo e envolve seu filho, torna-se comentado por quase todos os diálogos que a garota escuta pelo seu caminhar. E o próprio seu Américo é a quem ela busca para enviar-lhe o recado de sua mãe.

Um conto entrecortado, fragmentado, descontínuo preenche uma narrativa que envolve o linear e ailinear e devolve ao seu leitor uma incapacidade e anulação diante de fatos incontestáveis e irreversíveis.

Nesse trajeto, Raduan possibilita uma abertura a sua também incontestável trajetória literária, deslizando por entre personagens que distanciam do nosso percurso o desejo de um final feliz.

A reflexão política é demarcada no átimo dentro do bar. Uns rapazes trazem *“Zé-das-palhas, que vive fazendo discursos contra o governo”* (M.C. p.30), e com uma linguagem peculiar interiorana, ele coloca sua posição:

Doutor Getúlio Vargas, o povo brasileiro tá cansado, cansado, cansado: num aguenta mais apertar o cinto, num aguenta mais passar com farinha de mandioca, não aguenta mais o senhor mandar as pessoas pra cadeia; o xadrez já tá apinhado, seu Getúlio, tá assim de bêbado, assim, ó, de pau-d'água. (M.C. p.30)

Seus ouvintes não estão interessados neste discurso. O que se esperava eram palavras que expusessem o incidente que percorre o *causo* do filho do seu

Américo. Em contra partida, é necessária a segunda voz *de trovão* que vem *lá da porta*: “*Getúlio é nosso pai!*”.

O posicionamento que Raduan liberta é do livre arbítrio. Permite a reflexão e os dois lados de um contexto presenciado que ainda hoje é obtido como uma dupla visão política: “*Ame-o o deixe-o*”. (Publicidade do regime militar de 1964, governo Médici).

Aceitando uma das sugestões, podemos nos largar “*junto à rede languidamente envergada entre as plantas lá do terraço*”, seguindo como uma receita o que Nassar sutilmente desenvolve em *Aí pelas três da tarde*¹³. Com estilo e linguagem amplamente definidos por um narrador-personagem que anseia sua ruptura com as formalizações mundanas, com o trabalho metódico, com os assuntos destituídos de sentido entre os comparsas do escritório, o desligamento desse universo resume-se a um quadro naturalista, pacífico e com requintes de insanidade.

Sátiras eminentes como o homem “*milenarmente moderno*” diante do “*bom senso do mundo*” constroem uma cena onde o indizível é seu ato.

Afastar-se do mundo e da falsidade ideológica que nele existe são citações dessa obra que correspondem a uma digressão diante de um fato eventual ou mesmo irreal podem ser compreendidas.

O narrador-personagem insere-se num contexto ambientado primeiramente em um escritório, que o abandona rumo à uma disfarçada loucura para ausentar-se da vida metódica e dos hábitos comuns.

Não existe a pressa, somente o silêncio introspectivo que percorre a narrativa. Algumas dicas são fornecidas para lidar com aqueles que não compreendem esse distanciamento e esse desejo. As vontades que percorrem são tidas como naturais, e o próprio regresso diz o mesmo. Um regresso às origens naturais do ser humano, à terra, com um apoio (dos pés) que não importa qual para fazer-te balançar na rede que embala tua vida.

A linguagem em tom imperativo afirma a necessidade do homem em viver mais sutil e respeitosamente consigo e com os anseios naturais.

¹³ Sempre que nos referenciarmos a esse conto utilizaremos a sigla A.T.

Libertar-se do trabalho por volta das “*três da tarde*” e dirigir-se para casa – sem nenhum motivo que não seja pura e simplesmente a liberdade – requer alguns trejeitos para lidar com familiares que ficariam atônitos e desaprovam sua atitude. Para tanto, compor “*uma cara de louco quieto e perigoso*” auxilia as pessoas ao redor a se distanciarem e simplesmente não questionarem seus atos.

A presença na linguagem com algumas aliterações, a saber: “*Nada de grandes lances. Desça, sem pressa, degrau por degrau*” (A.T. 1997, p.72) constroem o passo a passo desse personagem que nos convida gradativamente a adentrar a sua prática negligenciada.

Entremeando a trajetória de Raduan, após uma caminhada ardua pelas descobertas em *Menina a Caminho*, o desejo de uma liberdade ingressa em sua vida, mantendo ainda um único apoio com os pés (não importando qual), gozando da “*fantasia de se sentir embalado pelo mundo*”, respeitando somente o “*seu pudor*”, traçando um retrocesso ao ambiente mítico que é toda a busca de um ser.

Uma narrativa curta e de temática altamente qualificada, no horário surgerido, *três da tarde*, entende-se que poder-se-ia estar equidistante de suas extremidades: início e desligamento de sua carreira.

Nesse percurso, mesmo os *escribas mais severos* aportando-lhe suas diretrizes, Nassar, “*silenciando de vez (...) o surto abafado dos comentários,*” (Idem, ibdem) mantem-se indiferente as críticas e elucidações acerca de sua produção.

A escrita *nassariana* desenvolve-se com o tempo e a sua didática empírica, não temendo expor suas experiências em comum acordo com a literatura.

Mãozinhas de seda (1997) parte de um olhar do narrador sobre seu bisavô, o qual já afirmava que “*A diplomacia é a ciência dos sábios*”, portanto, a primeira colocação nesta obra já é inserida no passado como: “*Cultivei por muito tempo uma convicção, a de que a maior aventura humana é dizer o que se pensa*” (M.S. p. 77).

O tom melancólico desse narrador em primeira pessoa apresenta a ausência de sentido da vida, a desilusão por ter acreditado em certas verdades absolutas, e, em contrapartida, o orgulho de seu progenitor que visualiza seu futuro e que confia plenamente naquele que seguirá seus passos.

Porém, ajustar-se aos moldes corretamente formatados ocasiona a perda da identidade que inibe seus próprios sentidos e criações.

Relembra os bailes de primavera, que na sua infância, reportavam a magnitude das mulheres de Pindorama aos decotes e utilização da pedra pomes, afim de apararem as calosidades das mãos e sutilmente arrumarem pretendentes.

Utilização feita por muitos que, no anseio de comportamento meramente formalizado, escondem as imperfeições transtornando e corrompendo o indivíduo na sua essência que, assim como com a pedra pomes tornam-se angular no mercado das idéias.

Conceitos filosóficos utilizados nesta narrativa são esclarecedores, visto que, expõem que a precariedade da espécie, sua decadência e a quebra do ser humano, que para o narrador deveriam ser comoventes, tornaram-se enrustidas o narrador desenvolve um parágrafo citando Schopenhauer, ilustrando essa vertente.

A partir desse olhar, seu bisavô satisfaz-se como já houvesse plantado a semente da própria soberba. E seu bisneto desilude-se com a humanidade, com os conceitos pré-estabelecidos.

O autor de *Mãozinhas de Seda*, em entrevista logo após a publicação desse conto, registra claramente suas intenções com as ambiguidades e as *entrelinhas* do mesmo. Assim, Raduan coloca sua posição decepcionante diante da comercialização da literatura, da descrença no país e de sua posição como escritor (depois de abandonar a carreira).

Ele considerou o texto como uma *molecagem contra o próprio autor* e justifica essa denominação quando declara que essa narrativa “*dá sequencia à inequívoca vocação para o suicídio autoral*”. E acrescenta à sua explicação:

No momento em que seu trabalho está sendo divulgado como nunca, publicar um texto como esse é o mesmo que fazer um esparramo com o ventilador. A hipocrisia de intelectuais, a troca de favores entre eles, o comércio de prestígio, tudo isso só acontece no Brasil. (Veja, 1997).

Um conto que apresenta uma estrutura de nove (09) parágrafos, em formato descritivo, com um saudosismo filosófico (com incitações ao filósofo Schopenhauer), traz como enredo as lembranças do bisavô do narrador-personagem, referenciando a cidade de Pindorama (cidade natal do escritor), com

foco no Baile da Primavera – lembrando que a Primavera é a estação na qual as sementes plantadas brotam e iniciam-se seus frutos – a semente plantada pelo bisavô (calmo e lento porém moderno) instiga-o a moldagem do ser humano aos padrões burgueses na mesma proposição em que as moças ocultavam os calos de suas mãos - significado do trabalho árduo e diário.

Daí que aquela pedra nostálgica, que antes era só pome e se compunha com devaneios de mancebos e donzelas, acabou virando a pedra angular do mercado das ideias. (M.S. p.81-82).

Essa pedra foi a propulsora para o desfecho de uma humanidade que demonstra que a *“harmonia do perfil é completa por faltar-lhes justamente o que seria marcante: rosto”*. (Idem, ibdem.)

Sendo o último conto publicado por Nassar, sua filosofia acerca do homem e da humanidade em seus feitos e concessões é demarcada por uma divisão esclarecedora: temos nossos caminhos, mas preferimos deixá-los obscuros para que a sociedade permita inserir-nos ao meio.

Na mesma entrevista fornecida a revista *Veja on-line*, em abril de 1997, o escritor expõe sua visão acerca das próprias ideias e desejos quando ressalta que:

Não acredito que se possa recuperar aquele impulso vital que leva alguém a mergulhar de cabeça numa atividade. Depois que se perde isso, a gente tem mais é que cair fora. Não se faz literatura para valer com paixão requeitada (1997).

Diante do pressuposto de que as minas de ideias foram suprimidas, que o que era para ser dito (escrito) já está sacramentado, adentramos em uma terra insólita que já não será frutífera consagrada por um *Ventre Seco*.

Nesse conto, são estabelecidas a frente de Paula, quinze (15) leis ou decretos que desvendam a distância do narrador diante de sua ex-companheira – a qual é construída pelos indícios da experiência vivenciada entre eles.

Muito mais silêncio do que palavras, a abnegação ao relacionamento e a retribuição dos sentimentos grotescos, anteriormente direcionados a mãe do narrador por Paula, invertem-se e recaem sobre ela.

A seca que entorna esse conto reverencia-se ao ventre. Ventre materno é possivelmente o ambiente no qual brotarão os frutos que permeariam a espécie, bem como a própria genealogia.

Intertextualizando com a proposição, o conto reverencia-se a mina das ideias, da qual não se aflorará nenhuma indicação passível de estrutura temática para novas narrativas.

Paulatinamente (alusão ao nome sugerido da personagem) o narrador coloca-se sobre os decretos pré-estabelecidos que o permeiam de acordo com uma ordem e modelo estrutural inovador: cada item corresponde a uma falida vertente de sua trajetória.

Primeiramente, julga a condição da existência a um estado de submissão em manipular-se e deixar ser manipulado. Nesse contexto o resguardo, a cautela e o recolhimento são os resultantes desses princípios, mas, “*a partir de agora, não conte mais comigo como tua ferramenta*”, já determina que esses preceitos não mais farão parte de sua rotina tendo como fundo da narrativa essa mulher – a ela, ele não mais servirá.

Culminando essa teoria, o narrador determina que “*Fazer isso ou aquilo é problema meu, e eu não te devo explicações*”, sacramentando sua individualidade e seu posicionamento distante.

Transforma-se em um *obscurantista* – oculta os fatos e argumentos que poderiam contradizer ou denunciar atos, opiniões. Assim, se encarrega de abstraír-se de reivindicações como a liberdade, a qual os jovens buscam mas que, sob o ponto de vista do locutor, é a autoridade que tentam encontrar.

O desgosto pelas *gentes maravilhosas*, estende-se acerca das pessoas no geral, o desgosto pela espécie humana, pelos padrões em que se limitam a seguir, pelas condições em que se inserem.

Os sentimentos já se esgotaram, “*(...) tenho todas as medidas cheias dos teus frívolos elogios do amor*”, nos quais basta de devanear e aceitar, a fartura já alcançou seu limiar.

A descrença ao próprio universo, ao “*mundo que não perde essa mania de fingir que está de pé*”, causador de náuseas e discórdias perante o narrador, que observa a olhos frios e calculistas.

Paula ainda não percebe (pois é paulatinamente que sua identidade se constrói), e por isso recebe um alerta sobre seus indícios de deslizamentos com sua vida – inseguros e incertos – e de que as suas estruturas ceder-se-ão aos poucos.

A atração sexual estranha anteriormente e considerada como obsessiva torna-se mais uma rejeição do narrador. Compara cada movimento seu, diante da visão da sua remetente, como um marcante sinal de personalidade. Apresenta como uma cicatriz (marca definitiva da dor e sofrimento) as ações que permeiam essa falida relação.

Para esse narrador, somente aqueles que mantêm sua consciência estagnada, não se permitem sensibilizar, crescem e se fortalecem perante o pardieiro desse mundo, no qual como solução ele nos expõe que “*já cheguei a um acordo perfeito com o mundo: em troca do seu barulho, dou-lhe o meu silêncio*”. (V.S. p.66).

Presente como “*a velha aí do lado*”, a epifania acontece quando se descobre que aquela que era por demais satirizada, foi a culpada pelo fruto que se apresenta como o responsável por essa carta presente em nossas mãos.

A justificativa desse *Ventre Seco* como a própria origem da vida vista como falha e vulnerável retrata as pretensões desse narrador que mais uma vez encontra-se desiludido e desenganado da essência da vida.

Nassar coloca-nos equiparados a uma comunhão com sua narrativa que, visto Paula como a Literatura, porquê esse distanciamento e abnegação são tão consistentes?

Quando o narrador solicita que não o procurem mais, que o abstraíam com seu silêncio, como não conjugar essas proposições acerca do destino que a Literatura tomou para Raduan?

Sua revelação foi dada, cabe-nos compreender e respeitar aquele que já se comprimiu e que plantou sementes férteis que servirão o campo literário infundavelmente. Contudo são apenas colocações que não cabe-nos julgar ou transplantar à essa pesquisa.

Em última instância, requeremos o conto *Hoje de Madrugada*, no qual será focado o presente trabalho devido ao silêncio formalizado entre um casal que, somente pelos gestos, comunicam-se e dissipam-se.

Hoje de Madrugada ambientaliza-se no quarto de trabalho do narrador-personagem. Ao elevado grau de descrição, a descrição de ambos permanece

durante todo o conto. Uma narrativa densa e crua que reflexiona a condição humana em se sociabilizar e permitir a fluidez dos sentimentos.

Os gestos comunicativos são as medidas comprovadas das sensações que permeiam aquele ambiente, de janelas fechadas, frio e vazado das emotividades que se anseia.

Com uma *excelência literária*¹⁴ prepotente e marcante, a Literatura brasileira e seus críticos ainda muito apreciarão dessas *safrinhas* com a finalidade de acrescer em diversas vertentes o âmbito literário, que até então não se tenha focado como as obras de referência. Contudo, essa visão acerca de sua produção muito inspirou-nos devido à variedade de escrita e qualidade poética.

Com a condensação de tantas imagens, temas, ideias e espaços diversificados em poucas páginas, a busca das temáticas adentra o espaço imagético e reflexivo. Num contexto geral, encontra-se as vertentes sociológicas, políticas, humanas, psicológicas, históricas, pragmáticas e psicológicas em união as personagens caracterizadas sempre por um narrador-observador que nos insere nesse universo até então não observado com essas diretrizes.

O conto *Hoje de Madrugada*, pela sua qualidade expressiva, linguística, semântica e, obviamente, gesticulatória será examinada e sequencialmente a parte na presente pesquisa.

¹⁴ Referência a citação em Cadernos de Literatura, n.02, sendo neste exposto que Raduan Nassar considera seus contos com baixa excelência literária.

II DEFINIÇÃO DE GESTUALIDADE / GESTO

Como dito na Introdução do presente trabalho, ao iniciar a pesquisa sobre o gestual (linguagem, sentidos e conceitos), encontra-se inúmeras referências que dizem respeito a linguagem de surdos-mudos ou estudos sobre a primeira infância. Porém, ao colocar-nos diante do tema linguagem gestual, abrimos uma vertente que nos remete à dramaturgia teatral e aos conceitos da estética literária.

No campo teatral, as pesquisas gesticulatórias focam-se no ator, na encenação, na transfusão de uma pessoa para um personagem que assume o papel que lhe é determinado, partindo de um texto verbalizado para o acréscimo das sensações que serão apresentadas sujeitas a caracterização do ator, desde que o primeiro ponto coligido seja o texto a ser memorizado. Todas essas proposições serão submetidas a análises e ensaios, visto que apresentar-se-á no instante ao espectador, e pode haver o improvisado necessário aquele momento.

Sabe-se que o gesto foi uma das primeiras manifestações do homem ao tentar se comunicar. O gesto mímico foi o estímulo propulsor ao primata para realizar, solicitar, ou demonstrar algo aos seus semelhantes. Porém,

Uma breve mímica se assinala por vezes não como a paródia dos gestos de outrem, mas como um recuo tomado em relação a si mesmo. (Galard, 1997, p. 107).

Desde então, o gesto evoluiu e mantém-se como um dos modos mais expressivos de comunicação. Ele aproxima os indivíduos do ato e realiza o fato, esclarece informações ou distancia elementos indesejáveis.

As condutas que aderimos diariamente são refletidas pelos gestos dispostos como um simples aceno para aquele que parte, ou o acréscimo do envio de um beijo com as mãos; ou um abraço a quem chega ou um aperto de mão, e até com a influência tecnológica, pois antes colocava-se o polegar na direção do ouvido e o

dedo mínimo em direção à boca, e hoje, basta simplesmente realizar um gesto de “fazer de conta” que se está digitando para transformar claramente a informação que deseja comunicar-se com determinada pessoa mais tarde.

Nossa existência é cercada pelos gestos que transmitem uma personalidade ora educada, ora não educada, ora pacífica, ora agressiva; ora carinhosa, ora indiferente. O gestual é o conjunto dessas manifestações que definem um indivíduo e que caracteriza-o em determinadas circunstâncias. O movimento géstico é a exteriorização de um pensamento consciente ou inconsciente que traduz como visual essa forma de pensar, dando-lhe vida e sentido.

Por vezes, o gesto é *depreciado por ser considerado exterior e secundário em relação à verdade das intenções*. (Galard, 1997, p.27), porém, com referência a Lucáks, *o gesto é a única coisa que se completa em si mesma*, (apud Ibidem) não necessitando de outras expressões para deixar transparecer aquilo que se almeja ou o silêncio que se instaura. Em algumas situações, o gesto pode ser manipulado e articulado da maneira que melhor convier diante da interação remetente/receptor.

Ao realizar essa ligação que todo gesto necessita de um remetente bem como um receptor (e esclarecendo o conceito na introdução da presente pesquisa), poder-se-ia enquadrar essa manifestação físico-mental à semiótica.

Como exemplo podemos citar o gesto de um aluno bocejar em sala de aula. O bocejar é um gesto que, para ele (aluno), significa apenas o cansaço por haver acabado de despertar e encaminhar-se para a escola; porém, na mente do interpretante (professor), pode surgir uma terceira coisa que é a insegurança que sua aula desperte algo em seus alunos, a preguiça, o desinteresse e a demonstração equivocada e mal educada do seu educando.

Porém, uma simples análise do gesto como um signo não-verbal não satisfaz-nos no campo da teoria e análise literária.

Vale ressaltar que a semiótica pode servir como base para um trajeto, um percurso, contando que a finalidade do gestual não se finde para uma “coisa

interpretada”. Antes disso, principalmente no signo verbalizado redigido, uma somatória de elementos regem o narrador descrever um gesto.

Para Zumthor, existem elementos marginais à narrativa que nem sempre são codificados como o gesto e a entonação; outros, caracterizados por ele como situacionais, referem-se à enunciação, como o tempo, o lugar e o espaço narrados. Diante dessa definição, Zumthor especifica que esses elementos não podem ser considerados como signos, e, com essa proposição, tudo acaba por fazer o sentido que envolve o gesto como uma forma de análise. (Zumthor, 2007; p.75).

Para enquadrar o gesto em um texto literário, a estética suprirá com o desenvolvimento analítico perceptório, já principiando uma diferenciação coerente entre ato e gesto.

O gesto é uma conduta visível, a percepção entre o pensar e agir. Assim,

Não seria o gesto o mais flagrante encontro do “consciente” e do “inconsciente”? Como tornar a relação entre significante e significado mais “motivadora” se não for pelo gesto? (Galard, 1997, p.80).

Como podemos exprimir as coisas sem as enunciar, sem que sejam oralmente transferidas e não apresentem representações diante de suas significações como contraditórias quando a linguagem não condensa tão intimamente aquilo que sente? Como desenvolver na narrativa o momento em que a ausência da fala de um personagem, com poder significativo para o receptor, e o desejo da comunicação desse destinatário ocorre neste átimo do silêncio, sem colocar o silêncio como único foco interpretativo?

Não haveria outra resposta para essas dúvidas que não fosse a palavra gesto.

Andre Jolles referenciou o *gesto verbal* em sua *Formas Simples - O Conto* (1974), como a metodologia utilizada pelo seu autor quando relativiza a ordem dos contextos que enquadram no conto. O acontecimento que entorna toda a narrativa, é o foco de todo o vocabulário premeditado e escolhido para compô-lo. Assim, para Jolles:

Os gestos verbais (...) do Conto estão prechos de trágico e de justiça, na acepção da moral ingênua (...) e/e está sempre impregnado do poder que aniquila a realidade imoral e, de um modo ou de outro, significa sempre o maravilhoso, assim como o tempo, o lugar e as personagens. (Jolles, 1974, p.204)

Jolles explora o gesto verbal como todo o conceito existente nas diversificações analíticas do gênero conto.

Em um texto literário, não focando somente a esse gênero, o gesto é constante entre seus personagens, porém, nem sempre seu narrador apresenta-os com a intensidade que se espera. O uso da linguagem verbal (em contraponto com a linguagem gestual) torna-se a preferência na narrativa por ser mais fluída e menos truncada. Se a cada atitude entre personagens o narrador esmiuçasse o gesto consequente de um diálogo, uma única cena se transformaria em uma epopéia.

Entende-se, assim, que a gestualidade pode ser considerada como a análise das condutas que são empregadas em diferentes meios, contextos e sentidos quando um ser humano se relaciona.

Segundo Galard, (1997), o nosso corpo exterioriza duas vertentes humanísticas, a saber, a animal e a social. Somente através do gesto consegue-se inculcar as tendências sociais ao homem, que transfere aquilo que aprende com a linguagem corporal. O gesto estende por natureza diante do ser humano, assim como a origem e culturalização se instauram em seu intelecto. Através dessa manifestação corporal psíquica, consegue-se sociabilizar, e ao mesmo tempo, particularizar os códigos que por vezes são cabíveis de introspecção ou exteriorização, ora conscientes ou inconscientes.

Ainda para Galard, a linguagem gestual transmite as informações relativas aos sentidos / sentimentos que estão impregnadas na nossa existência. Momentos de repulsa ou aproximação, integração ou solidão, sensatez ou impulsividade são traduzidos para a linguagem verbal / visual quando se demonstra com o corpo aquilo que é gerado pelo mesmo.

A ausência da fala e a essência dos sentidos é traduzida pelo ato enquanto resultado, porém, com a materialização dos sentimentos.

Galard ressalta ainda que o ato não deve ser confundido com a gestualidade / gesto. O ato é o resultado de uma ação e o gesto é a sua totalidade; desde os princípios mnemônicos até sua concretização.

O gesto nada mais é que o ato considerado na totalidade de seu desenrolar, percebido enquanto tal, observado, captado. O ato é o que resta de um gesto cujos momentos foram esquecidos e do qual só se conhecem os resultados (Galard; 1997, p. 22).

Jean Galard coloca-nos diante de uma ausência antropológica, social, espiritual e histórica dessa manifestação. Ele define o gesto como o princípio dos feitos explorando com textos variados a base que intuitivamente nos servirá para uma análise puramente gestual.

Tendo a diferenciação entre gesto e ato, parte-se dessa colocação para infundir na Literatura o que podemos considerar como gestualidade. Um preceito de resultados não é suficiente para a análise literária visto que esse exige uma visão ampla com a finalidade de captar todos os momentos sem que esses sejam esquecidos.

O gesto se revela, mesmo que sua intenção seja prática, interessada. O ato se resume em seus efeitos, ainda que se quisesse se mostrar espetacular ou gratuito. Um se impõe com o caráter perceptível de sua construção, o outro passa como uma prosa que transmitiu o que tinha a dizer. O gesto é a poesia do ato. (Idem, ibidem, p.23).

Explicado com essa categoria que abarca a semântica das atitudes, bem como gêneros literários, o gesto equipara-se a poesia pela sua expressividade e efusão de sentidos. Contudo, o poder da poeticidade é exercitado quando a conduta é aproveitada em sua essência e qualidade. *A poesia, seja ela verbal ou gestual, reanima os signos extintos para que toda prosa se torne assim mais viva.* (Idem, ibidem, p. 37). Galard compara outros elementos narrativos que mantêm sua dignidade devido a estilização enquanto são narrados, e o mesmo acontece ao gesto.

Existe, em contrapartida, o lado efêmero do gesto. Quando exteriorizado, é passível de negar-se que o tenha existido, assim:

A significação do gesto é sempre transmitida com a possibilidade de sua denegação. Um movimento é capaz de se apresentar como portador de um sentido autônomo facilmente legível e de desaparecer imediatamente na inocência de uma prática insignificante. Ele diz perfeitamente o que quer dizer, mas, de repente, cala-se, apaga-se, não é preciso nele deter-se, ele nunca foi um gesto. (Idem, ibdem, p.30).

A aceitação ou negação do gesto advém da qualidade do mesmo e da interpretação do seu receptor. Muitos preferem abstrair que aquele átimo houvesse existido por conseguinte a sua leitura prejudicial.

Zumthor amplia a concepção da voz/corpo, mesmo diante da retórica da Antiguidade, visto que durante essa época, após um longo período de surdez, consegue-se ouvir o que o espírito consente. E, para se pensar na voz, seja a voz percebida, pronunciada ou uma voz inaudível, passível de uma articulação interiorizada, pensa-se com o corpo, e pensando assim, faço discurso sobre o mundo. (Zumthor, 2007, p. 77).

2.1 A Gestualidade fundante

Até a data inicial desta monografia o conceito gestual na literatura não incluía-se em nenhuma pesquisa, de acordo com nossos levantamentos bibliográficos. Conforme dito anteriormente, somente em questões envolvendo a dramaturgia, a semiótica, análise psicológica da primeira infância e linguagem surdos-mudos.

Assim, colocaremos-nos diante do desafio em inserir ao nosso trabalho as proposições acerca de uma análise das condutas dos personagens de acordo com os gestos manifestados pelo narrador em cada conto presente na obra *Menina a Caminho*, especialmente no conto *Hoje de Madrugada*.

Dessa forma, os contos *nassarianos* nos permitem um amplo estudo acerca dessa temática. Primeiramente, por se tratarem de contos – gênero contemporâneo e condensado – nos quais a temática relacionada abrange uma vertente analítica mais aprofundada, e posteriormente por serem repletos de personagens que nos

garantem a análise contínua de suas condutas inclusas no tempo, no espaço e nos aspectos psicológicos envolvidos.

Ao analisar qualquer obra literária contamos com a presença do gesto. Porém, como poderemos definir o gestual na literatura?

Partimos do pressuposto de Raduan Nassar focando-o em seus contos. Esses transmitidos por grande parte por intermédio gestual, confiam-nos a uma tarefa envolvente. Desta forma, os contos *nassarianos* serão os primórdios da análise gestual que adentra o campo social, psicológico e cultural das personagens.

O gesto nos permite decifrar quais são as atitudes escolhidas pelas personagens. Inserir um gesto claramente em uma obra requer muita verossimilhança de um escritor, assim como de seu narrador que descreve detalhadamente essas condutas, (ainda que o condensamento permaneça e a temática não se dissolva nesses entremeios) sutil e descritivamente.

O gestual sendo analisado em uma obra garante a excelência completa desta, sendo que todas as características envolvidas serão, de certa forma, concluídas e exteriorizadas por essa manifestação consciente / inconsciente.

Ao fundamentar o gesto aprimora-se a relação complexa entre os elementos da narrativa, a linguagem utilizada e a percepção que esse narrador realmente deseja demonstrar ao seu público leitor e crítico.

O nosso corpo, segundo Zumthor, dá a medida e a dimensão do mundo e, é ao mesmo tempo, o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso. O corpo é que ordena as proposições do sensível, sejam elas: visíveis, audíveis ou tangíveis. (Zumthor, 2007, p. 78).

O gesto sempre estará presente em todas as narrativas, sejam elas de que natureza advirem, porém, *Menina a Caminho e outros textos*, acrescentam para a Crítica Literária uma nova visão de análise e exploração mais completa de uma obra.

Impossivelmente, todos os escritores consigam explorar essa manifestação com esse gênero literário. Aqui, contudo, percebemos a diferenciação na forma narrativa para inserir o gesto em todos os contos sem que extrapolem a regra condensativa.

Os gestos são inseridos às narrativas com a pretensão de desenvolver no leitor as sensações necessárias para a visualização e entendimento completo do contexto da obra e seus desdobramentos. Nessa narrativa os gestos são descritos com tal consistência a ponto de despertar no leitor o prévio reconhecimento das atitudes do receptor personagem. Essa maciça forma de expressar do escritor faz com que nós integramos a obra de maneira a aguçar todos os planos dos sentidos, pois os gestos por sua concretude nos remetem tanto aos níveis sinestésicos (gestos e o concreto), auditivo (por suas dedutíveis onomatopéias) e visual (impressão individual de um cenário).

Poder-se-ia referenciar a percepção ao gestual. Essa percepção corporal incluída em um contexto vivenciado proporciona ao leitor as sensações descritas ou não em uma obra poética. Zumthor posiciona-se diante da operação da leitura como medida dominadora para ligar-se o corpo ao eu e ao grupo social vivente. Levando em consideração que a percepção por ele desenvolvida abrange o conceito de uma profunda presença, o gesto, ao ser exteriorizado encontra-se com o outro e o outro pode se reconhecer em mim antes mesmo que pronunciadas as palavras acerca de um contexto. (Zumthor, 2007; p.80/81).

Pelo corpo o gesto se exterioriza, quebra o silêncio, mas mantém as partes de emissor / receptor abertas as interpretações.

III A GESTUALIDADE NA OBRA *MENINA A CAMINHO E OUTROS TEXTOS*

O gestual perpassa por todas as narrativas presentes na coletânea dos contos *nassarianos*. O gestual e a linguagem caracterizam as personagens compostas nos textos por apresentarem a mesma definição em que o gesto se funde quando, na ausência e desejo da fala e do silêncio, abre-se uma frincha em que ele nasce como medida comunicativa. Porém, o gesto necessita de uma situação em que ele se desenvolva, transportando assim, os sentimentos diferenciáveis diante das condutas a serem tomadas por cada um dos presentes. A linguagem escrita transfere para o leitor aquilo que ficaria subentendido dentro da narrativa, seja ela descritiva e/ou dissertativa, decretada, experimental (memorialista) de extensão condensada ou não.

A essa trajetória, insere-se a obra *Menina a Caminho e outros textos*, dentre os quais, os gestos presentes explícitos ou não – serão analisados, a saber, mais pormenorizadamente no conto *Hoje de Madrugada*.

A explicitação gestual nem sempre está relatada convencionalmente com a pureza da linguagem, por vezes, aparece como o silêncio fragmentado, como o pensamento instaurado, como a caracterização das personagens em evolução / degradação.

As personagens entram no processo de construção ou desconstrução a partir de gestos denominados pelo sentimento transferido nas condutas; gestos de equilíbrio, coragem, repulsa, questionamentos, são traduzidos pela narrativa em que os insere. O contexto todo da obra é válido, porém, o gesto por si só se basta quando apresenta por objetivo sua exteriorização da linguagem.

A correlação desses signos não verbais entre os contos far-se-á a medida de suas condutas. Relembrando que até a presente data deste trabalho não foram encontradas referências sobre essa vertente em pesquisas literárias, cabe-nos esmiuçar os detalhes para a completude do assunto.

A narrativa *Aí pelas três da tarde*, trata-se de um conto com estrutura linear com somente três parágrafos, perpassa por três ambientes: escritório, sua casa e o terraço. A constante evidencia ao número três, não é mera coincidência. O três sugere um triângulo, no qual, busca-se o equilíbrio e a estabilidade. Um triângulo

completamente distante de um triângulo amoroso, tem como foco principal, uma estrutura fechada que mantém dentro um narrador-observador que nos indica como podemos alcançar essa tríplice sustentável.

Diferentemente dessa visão equilibrada e resistente, *Menina a caminho* apresenta as mais diversas condutas por conter muitas cenas fragmentadas. A menina, personagem principal, enquanto caminha, realiza as descobertas mais marcantes a respeito de sua formação de personalidade, bem como a formação de uma mulher.

Ventre Seco nos conduz a uma leitura amplamente inovadora. As leis (ou decretos) estabelecidos pelo narrador são conduzidos pelo silêncio e quietude das suas ações e colocações.

O conto *Mãozinhas de Seda* apresenta-nos as condutas limitadas pela ordem social e padrões burgueses, qualificando-se como altamente descritivo.

Estabelecendo essas diferenças primordiais entre essas narrativas, nos mergulhamos na gesticulatória das mesmas com a finalidade de estipular essa linguagem de forma mais clara e definível.

Como *Menina a Caminho* remete a uma busca, bem como um encontro, os primeiros gestos detectados são gestos infantis e habituais de uma criança que vive numa cidade interiorana. Andar descalça pelas ruas e lambar os fios de cabelo colados próximo da boca, nos indicam a ingenuidade que instaura nessa garota no momento de sua apresentação. A despreocupação com sua imagem para com os outros bem como caminhar no meio das ruas, caracterizam-na como uma garotinha que, sozinha, caminha livre de paradigmas sociais. A perspicácia infantil prossegue quando, com uma maneira de olhar repleta de fantasias, a menina se *encanta acompanhando assim clandestinamente aquela disputa* (M.C. 1997, p.11) que observava a distância entre alguns garotos na rua, os mesmos que programavam uma brincadeira para a noite, a qual, ao escutar, os olhos da menina *piscam de fantasias* (Idem, Ibidem) imaginando, permitindo esse devaneio que existe no universo infantil.

Em contraponto, os primeiro gestos inseridos em *Mãozinhas de Seda*, são descritos por um narrador-observador que, incutidas as tendências sociais como gestos de elegância e cuidado, coloca-se numa posição formatado, moldado aos padrões que são instaurados para aqueles *politicamente corretos*.

Era antes um ritual de elegância quando ajustava os óculos sobre o nariz: a mão quase em concha subia sem pressa até prender um dos aros entre o polegar e o indicador (...).(M.S, 1997, p. 78).

O conto *Ventre Seco* já determina a posição de um narrador repulsivo e indignado com as *teorias* instauradas por sua ex-companheira, nega-se à lhe fornecer explicações acerca de sua vida. Esses gestos não nos são inseridos como a gesticulatória em si, porém, são facilmente identificáveis quando, diante da estrutura narrativa, é perceptível aos nossos ouvidos o narrador gesticulando e reivindicando como se estivesse diante de um aglomerado de pessoas, ou mesmo, *colocando o dedo indicador na frente de sua companheira para determinar exatamente aquilo que almeja.*

Começo te dizendo que não tenho nada contra manipular, assim como não tenho nada contra ser manipulado (...). Mas te advirto, Paula: a partir de agora, não conte mais comigo como tua ferramenta. (V.S., 1997, p.62).

Opostamente a visão reivindicatória e catedrática, o conto *Aí pelas três da tarde* é composto por gestos equilibrados, calmos que abdicam da formatação do ser humano, da ruptura com a realidade, a aceitação de si mesmo e da solidão como ponto de liberdade.

O silêncio compõe a narrativa diante da qual parece-nos visualizar, pouco a pouco, as dicas e *seguir a risca a receita* fornecida pelo narrador, que encara a vida sutilmente.

(...) suba sem demora ao quarto, libertando-se aí os pés das meias e dos sapatos, tirando a roupa do corpo como se retirasse a importância das coisas, pondo-se enfim em vestes mínimas, quem sabe até em pêlo, mas sem ferir o pudor (o seu pudor, bem entendido). (A.T., 1997, p. 72).

A concentração dos gestos na construção das personagens é constante. Eles são caracterizados, expostos e comentados sempre por esse narrador-observador que gesticula, silencia e se ausenta em diferenciáveis momentos.

Uma gesticulatória marcante nas narrativas conta com a composição da insatisfação e indiferença do narrador para com o mundo, com as pessoas, com as filosofias contemporâneas que abraçam o universo atualmente.

Gestos como *se ponho o olho para fora da janela, além do incontido arrote, ainda fico espantado com este mundo simulado que não perde essa mania de fingir que está de pé* (V.S, 1997, p. 64/65), ou enquanto o narrador se coloca diante do seu bisavô em *Mãozinhas de Seda*, comentando a satisfação de observar seu descendente de maneira formatada e completamente igualada ao esperado pela sociedade quando:

(...) seu olhar ia longe, muito longe, como se vislumbrasse meu futuro distante. Talvez fosse essa antevisão que fizesse surgir o esgar fértil no canto dos lábios, era como se ele tivesse acabado de plantar ali a semente provável de um grande regozijo. (M.S., 1997, p.78)

E, em momentos dramáticos no qual essas personagens tentam controlar suas vidas, porém, aparecem desgastadas e frágeis, a descrição de uma gestualidade em *Menina a Caminho*, ao término do conto (quando aparece a mãe da menina diante de uma relação inóspita com seu marido), o gesto permanece como a forma mais expressiva de concretizar a conduta.

Deitada de bruços no chão do quarto, os braços avançados além da cabeça, os punhos fechados em duas pedras, a costureira recebe as cintadas com uma expressão dura e calada, só um tremor contido no corpo seguindo ao baque de cada golpe. (M.C., 1997, p. 47)

A desconstrução feminina permeada pelos gestos em *Mãozinhas de Seda*, no momento em que as mulheres escolhem esse acessório de beleza como maneira de esconder a rispidez de seu trabalho – e o narrador lhe acrescenta que lhe faltam o principal, que é o rosto (M.S.,1997, p.81), se concretiza quando em *Menina a Caminho*, a garota descobre seu sexo diante de um apetrecho do pai – o espelho de barbear – enquanto sua mãe é socorrida pela vizinha para tratar-lhe dos ferimentos causados pela descoberta do adultério. Apesar do espanto em se conhecer, a menina ainda - em fase de transição da infância para adolescência –

evita regressar ao ambiente materno exaltando sua indignação com a conduta de sua mãe, bem como de seu pai. Puramente gesticulado, esse trecho caracteriza o término da evolução da narrativa na mesma proposição que em *Ventre Seco*, Paula, esfacela a relação entre mãe e filho, colocando a progenitora em um patamar de rebaixamento no qual, expressões como *a velha aí do lado*, *a semente senil*, e *aquele ventre seco*, são utilizadas para focar a nascente do ser humano, a responsável pela vida. A descrição chocante da menina desagrega esse universo fértil.

No banheiro, a menina se levanta da privada, os olhos pregados no espelho de barbear do pai, guarnecido com moldura barata, como as de quadro de santo. Puxa o caixote, sobe em cima, desengancha o espelho da parede, deitando-o em seguida no chão de cimento. Acocora-se sobre o espelho como se sentasse num penico, a calcinha em uma das mãos, e vê, sem compreender, o seu sexo emoldurado. Acaricia-o demoradamente com a ponta do dedo, os olhos sempre cheios de espanto. (M.C. Idem, p. 49)

Aqui, com a presença de gestos puros e inatos, as personagens *nassarianas* nos permitem uma abertura para a análise gestual constante. Todos os contos, assim como grande parte dos parágrafos, são constituídos por gestos, silêncios e reflexões que envolvem nossos personagens em cenas marcantes, frias, densas e complexas. A desconstrução feminina, a fragmentação do indivíduo, a espécie humana recheada de seus desatinos, as consequências dos atos impetuosos, são pontos culminantes nos contos dessa obra, que, ainda muito se permite pesquisar.

Raduan, por sua capacidade em condensar suas proposições, coloca-nos em situação instigante diante do desejo de adentrar cada conduta de seus personagens, desenvolta por seus gestos, em cada instante de narração que envolve todo o trabalho.

3.1 A Gestualidade Em *Hoje De Madrugada*

O conto *Hoje de Madrugada*, nomeado primeiramente como *Hoje pela madrugada*, remete-nos primeiramente a uma imagem cinematográfica – com somente uma cena composta por cinco slides em um ambiente único.

Com apenas cinco parágrafos, entre os quais cada um demonstra uma modificação das personagens e a permanência de uma relação falida dotadas de carência recíproca, essa obra permeia um ambiente único e a madrugada como o tempo.

A permanência desses dois personagens no ambiente de um quarto de trabalho mantém-se pela constante troca dos gestos, olhares e silêncios que predominam na relação. A aparência de um casamento esquecido, frio e desiludido invade o espaço e se apodera das sensações que são todas transcritas. Com a característica de um relato desabafado e a não volatilização sensível, o marido não deseja a mulher; ela ainda espera dele um gesto de carinho, afeto ou companheirismo.

A análise do conto *Hoje de Madrugada* ultrapassa os limites meramente convencionais da linguagem, espaço e tempo e personagens. Nesse conto, a presença do gesto é de fundamental importância. Assim, tendo em vista que o gesto é uma forma de comunicação, porém essa medida não é, contemporaneamente convencionada pela literatura, salvo por Paul Zumthor que, direta ou indiretamente, acrescentou alguma teoria acerca da linguagem corporal:

O corpo permanece estranho à minha consciência de viver. É o ambiente em que me desenvolvo. Os fatos corporais não são jamais dados plenamente nem como um sentimento, nem como uma lembrança; no entanto, não temos senão o nosso corpo para nos manifestar. (Zumthor, 2007, p. 80).

O gesto é comunicável, pois, na ausência da fala com o desejo da mesma, nem sempre nesta ordem, nem sempre nesse conjunto, o gesto assim como o gênero conto, condensa a expressão não verbal e verbal, sucessivamente. Essa,

quando em um determinado momento, falta a palavra essencial que completa o seu sentido, o gesto toma o lugar e concretiza o pensamento exteriorizando-o.

O pensamento, sendo abstrato, nem sempre é passível de explanação adequada com as palavras para se definir exatamente o que se diz. Por quantas vezes nos encontramos em situações nas quais, as palavras não nos vêm a mente, porém, gesticulamos para tentar exemplificar ao outro o que pretendemos dizer?

Contudo, nesse conto, o gesto simplifica a ausência da fala, do desejo, do sentimento e até do sentido da vida, inserindo nossos personagens nas condutas mais inadmissíveis perante um relacionamento. As condutas são definidas como as ações caracterizadas por um momento em que o personagem se enquadra. Momentos sociais, psicológicos ou existenciais determinam quais ações devem ser melhores escolhidas.

Todo um contexto envolve uma conduta: as personagens envolvidas – ou somente uma personagem - ; o ambiente em que ela(s) se encontra(m), o espaço de tempo em que acontece a ação que envolve essas personagens, quando citado, o momento histórico que perpassa essa narrativa; a posição do narrador para com a ação em si; e o quadro psicológico que permeia a personagem - se são explorados sentimentos, pensamentos, entre outras ações que possam ser peculiares a uma obra ou outra.

A análise das condutas (que, nesta obra partirá do gesto) evidenciará a posição do narrador para com a situação em que se encontra: em seu quarto de trabalho, durante a madrugada, com sua mulher aparecendo sorrateiramente. Ele, distante do mundo, dos seus sentimentos e de si mesmo, coloca-a numa posição vulnerável entre o querer o diálogo e torná-lo possível instaurando-se, assim, uma enorme fenda que rompe essas duas proposições.

Nessa cratera ausente de sentidos que distancia essa vida conjugal, somente o gesto inserido nesse *buraco negro* pode representar algum motivo em contar esse ocorrido, transformando-o em obra literária.

Toda a exploração do espaço é desenvolvida por meio dos gestos.

Toda a destruição de uma vida é concretizada por meio dos gestos.

Todo o instinto e desejo são demonstrados a partir dos gestos.

A linguagem gestual, nesse contexto literário, é o gesto transformado em escrita para esclarecer as possíveis condições que se possam existir para a concretização de um ato.

O ato será evidenciado como o resultado do gesto. Assim, tudo o que fora citado anteriormente a respeito da análise das condutas que focam o gesto como finalidade, tudo, para o ato, é esquecido. O ato se satisfaz com o resultado, não se importando com os trajetos percorridos pelo gesto para se chegar até seu ponto final, sua concretude.

Percorrer a obra ao encontro dos gestos puros – aqueles que fluem naturalmente, sem que sejam determinados ou solicitados por outrem – é claramente, uma tarefa fácil. Os gestos corrompidos são aqueles que, por exemplo, surgem de maneira advinda da necessidade ou desejo do outro, como exemplo: uma mãe que obriga seu filho a dar um beijo na tia – gesto que não se realizou com completude, pois não existia a verdade das intenções inseridas nessa ação. A dificuldade se aproxima na medida em que, diante desses gestos, nos vemos obrigados a dar a eles uma definição ou caracterização. A presença gestual se codifica quando existe o silêncio e o pensamento narrado que perpassa uma ação. Esse silêncio é justamente o momento em que o gesto está se formando, se exteriorizando, nascendo.

O conto *Hoje de Madrugada*, nomeado primeiramente como *Hoje pela madrugada*, quando o narrador fez a transformação no título, subentende-se que a preposição que foi substituída (pela = *per* + *la*) indica distanciamento. A ação da narrativa é recontada pelo narrador-observador que, situa-nos no tempo presente *versus* passado, pois, ele narra (agora) o que aconteceu ainda hoje (passado próximo).

Após sermos situados no tempo de seu conto, colocamo-nos diante de algumas vertentes conflituosas desde seu início. A princípio, durante a madrugada, as pessoas dormem e adentram o campo do inconsciente; ou, aquelas que trabalham *até mesmo com as profissões que é preciso exercer honestamente durante a noite, atraem suspeitas*. (Blanchot, 1987, p. 266).

Em paralelo, a noite acalenta os sons, o espaço torna-se mais tranquilo; as pessoas, normalmente, mais calmas; e o inconsciente fala mais alto pois, ao dormir, ingressa-se ao sono/sonho, necessidade vital da espécie.

Permitir que o sono se concretizasse é provar uma negação saudável e comum ao/do mundo. Maurice Blanchot explora essa visão. Para ele, nos retiramos com o sono, da inconsistência do mundo e adentramos em um campo mais individualista. Contudo, quando esse instinto vital não é bem quisto, *o pendor para errar quando o mundo se atenua e se distancia* (Idem, ibdem.) aumenta e nos distanciamos dessa fidelidade consigo mesmo.

Esse narrador está inserido nesse tempo da madrugada, no qual não se dorme (e nem trabalha), e recusa o ingresso ao sono e ao sonho. Esse distanciamento dessa negação real, porém instintiva do sono, visto que *o sono é (...) a intimidade com o centro* (Idem, ibdem.), deva advir de outra negação: a sua companheira, que possivelmente, encontra-se *naquele* outro ambiente, ou seja, no quarto de dormir. Esse espaço mínimo em que se focaliza o conto coloca-nos no universo fechado da noite, no espaço único que:

Na noite, tudo desapareceu. (...) Aí se avizinham a ausência, o silêncio, o repouso, a noite. (...) Aí se realiza e se cumpre a palavra na profundidade silenciosa que a garante como o seu sentido. (Blanchot, 1987, p. 163).

A palavra referida por Blanchot, nesse contexto, é a palavra que não existiu, porém, mantém seu sentido garantido diante do silêncio. Essa ausência da fala - palavra como signo-verbal - e a permanência dos sentidos concretiza-se no gesto quando exteriorizado. O gesto enquadra-se aqui como a ausência da fala, o silêncio permeado pelo desejo inverso do diálogo e da comunicabilidade. Nesse espaço entre o querer falar e o distanciamento e silêncio, o que se concerne nesse átimo é o gesto que se forma, nasce.

Esse narrador mantém esse distanciamento e o desejo da solidão por toda a extensão da obra. Contudo, há uma ruptura no momento em que sua mulher o procura, sem sucesso em sua busca.

Nesse conto, a primeira gesticulatória visível é a que envolve o narrador como participante da ação, e, ao mesmo tempo, ele se distancia desta. Conflituoso porém realista, o narrador personagem se coloca na posição presente/ausente da narrativa. No exato momento em que cita *O que registro agora aconteceu hoje de madrugada quando a porta do meu quarto de trabalho se abriu mansamente, sem*

que eu notasse. (H.M, 1997, p. 53), o ambiente narrativo se apresenta: *um quarto de trabalho* evidencia muito mais a intimidade e amplitude do espaço do que simplesmente um escritório. Ao colocar o termo *quarto*, a realidade desse narrador para com seu trabalho é fixada por um ambiente que também remete ao descanso e a exclusão.

Na concepção da narrativa o tempo que a percorre vem desde o passado até o presente. O narrador expõe que ele registra *agora aconteceu hoje de madrugada*. Quando o narrador se coloca na posição de escritor, assemelha-se à teoria de Maurice Blanchot acerca do escritor que busca a solidão para conseguir se entregar completamente ao seu trabalho, esquecendo-se da presença do tempo, ele descreve:

Escrever é entregar-se ao fascínio da ausência de tempo. Neste ponto, estamos abordando, sem dúvida, a essência da solidão. A ausência de tempo não é um modo puramente negativo. É o tempo em que nada começa, em que a iniciativa não é possível, em que, antes da afirmação, já existe o retorno da afirmação. (Blanchot, 1987, p. 20).

Ao analisar o conto com a perspectiva de um escritor ausente do tempo, espaço, de sua mulher bem como dos seus sentidos e da sua vida, estendemos essa colocação também em comum acordo com as lembranças entorno desse narrador. *A lembrança é a liberdade do passado. Mas o que é sem presente tampouco aceita o presente de uma lembrança.* (Idem, p.21). Suas lembranças tornam-se vis, sem sentido ou conexão para sua vida. Suas memórias não são agradáveis e nem tampouco oferecem nutrientes para sua condição agora.

O conto, essencialmente gestual, inicia-se (após o narrador nos indicar seu tempo), nos localizando num espaço sendo invadido – o seu próprio espaço - , ambientando pela sua solidão e pela negação ao mundo. O primeiro gesto presente é o fato de escrever, relatar, iniciar com o registro para contar a narrativa que se inicia assim:

O que registro agora aconteceu hoje de madrugada quando a porta do meu quarto de trabalho se abriu mansamente, sem que eu notasse¹⁵.

¹⁵ Exceto as referências ao *Espaço Literário*, de Maurice Blanchot, todas as demais serão advindas do conto *Hoje de Madrugada*, in. *Menina a Caminho e outros textos*, publicado em 1998, pela Companhia das Letras; 2ª.ed.; 2ª. reimpressão, não necessitando de citá-los, tratando de uma única fonte.

A chegada de alguém que se aproxima desse narrador é realizada de maneira sutil e sorrateira, sugerindo-nos que essa pessoa encontra-se insegura quanto ao que faz, todavia, foi a partir desse gesto que tudo se principiou; um gesto calmo e cauteloso. Anteriormente, quando esse narrador estava solitário nesse espaço, não seria motivo para algum registro ocorrer. A presença desse alguém, para ele, era indiferente porque ainda não era, ou não desejava que fosse notada.

Ao prosseguir a narrativa, conhecemos quem é essa pessoa, como ela é vista pelo narrador e apresentada aos leitores desse registro. Suas primeiras características nos são fornecidas quando:

Ergui um instante os olhos da mesa e encontrei os olhos perdidos da minha mulher. Descalça, entrava aqui feito ladrão.

Ao realizar o gesto em erguer *um instante*, somente uma fração do tempo em que abstraiu de uma possível concentração anterior, enxergou os *olhos perdidos* dessa mulher. Essa descrição confia-nos a um narrador que não encontra em sua companheira um olhar de confiança ou mesmo um *brilho nos olhos* (comentário que, muitas vezes, é feito no cotidiano para retratar uma pessoa satisfeita e feliz), há uma descrença na vida dessa figura feminina que aparenta estar perdida no mundo, perdida no relacionamento e perdida diante de si mesma. Ao erguer os olhos e deparar-se com os olhos dela caracteriza-se o momento da ruptura da solidão desse narrador, em um único gesto que foi tido com a troca de olhares. Ambos estão perdidos, mas somente ela deseja se encontrar.

A maneira como ela está vestida nos é apresentada logo depois, porém, antes mesmo das roupas, esse homem comenta que sua mulher está sem sapatos. Há uma relação possível entre os pés descalços primeiramente como o silêncio que ela deseja manter naquele ambiente, em contrapartida, podem ser vistos como um apego e aproximação da terra, do natural, das origens. Dessa forma, ela *entrava aqui feito um ladrão*, o verbo no pretérito imperfeito indica que uma ação (solidão desse narrador) foi interrompida; ela chega ao ambiente por ele demarcado com um *aqui*, (espaço individual), *feito um ladrão*. Nessa última colocação, o conflito se torna paradigmático: para o narrador, talvez, ela teria

intenção de roubar-lhe desse silêncio e dessa solidão, e ela, por sua vez, teria essa necessidade, pois, somente ao furto conseguisse alcançar o que almeja.

O homem permite-se adentrar no campo imaginário sem nenhuma sensualidade perante sua companheira, assim:

Adivinhei logo seu corpo obscuro debaixo da camisola, assim como a tensão escondida na moleza daqueles braços, enérgicos em outros tempos.

Tão longe da sensualidade se encontra que, o corpo dela tornou-se indecente e decadente. Seus braços definem-se por um estado anímico de excitação, próprio de quem está submetido a forte pressão psíquica porém vulnerável, o que antigamente, poder-se-ia visualizar a energia e vitalidade. Diante disso, percebe-se que as lembranças que o narrador presta a essa companheira são confusas. Quando utilizado o termo *enérgicos*, referindo-se aos seus braços, entende-se que a mesma possuiu ou mostrou força física ou então essa força também poderia ser moralizante, rígida, ríspida. Sua postura cautelosa permanece. Ela:

Assim que entrou, ficou espremida ali no canto, me olhando. Ela não dizia nada, eu não dizia nada.

A mulher apenas se apresenta a ele, mantendo sua distância e, possivelmente esperando por um gesto afetivo. Encontra-se acuada, ressabiada, encolhida na expectativa demonstrada através do seu olhar. Ela matinha o silêncio por não saber como romper essa barreira que se instaurava entre eles; ele, por sua vez, mantinha-se calado porque esse era seu estado inicial e seu desejo de permanência. Há a presença do medo dessa ruptura, pois, quando ela se distancia, existe uma mescla de sentimentos que aproxima-se cautelosamente ao que ele poderia verbalizar, por mais que ela parecesse um animal acuado por seu predador, mantinha-se quieta. O emprego do gerúndio pelo narrador demonstra claramente que o gesto do olhar (simplesmente) ainda não está concluído, e que ela permaneceu nesse estado durante algum tempo.

O homem apresenta uma postura onipotente perante os pensamentos que essa figura feminina poderia ter quando registra:

Senti num momento que minha mulher mal sustentava a cabeça sob o peso de coisas tão misturadas, ela pensando inclusive que me atrapalhava nessa hora absurda em que raramente trabalho, eu que não trabalhava.

O narrador mantém seu gesto ainda interno, não se sociabilizou; não a questionou sobre o que ele sentiu acerca dela. Suas expressões se mantêm no passado, e as dela, em grande parte, apresentam-se em gerúndio. Os gestos dela são ainda mais constantes e contextualizáveis, visto que ele prossegue no seu desejo silencioso em distanciar-se. Sua percepção aflora em um instante quando a observa e realiza uma leitura sobre os pensamentos e sensações que ela exterioriza. Ele sabe que para ela, é dificultosa a sensação que permeia esse relacionamento que aparenta ser tão pesado. Afirma, como sugerido inicialmente ao referenciar a noite e o sono, que nesses momentos da madrugada poucas vezes trabalha, e que naquele átimo permanecia inalterado.

Ele não cede a palavra a ela. Seu silêncio é seu guia e a abnegação ao relacionamento prorroga, mesmo quando ele pressente que algo poderia ajudá-la.

Cheguei a pensar que dessa vez ela fosse desabar, mas continuei sem dizer nada, mesmo sabendo que qualquer palavra desprezível poderia quem sabe tranquilizá-la.

A repulsa por essa mulher chega ao limiar máximo, no qual, nem uma *palavra desprezível* surja para acalentá-la. Mesmo uma palavra rude e desagradável poderia fazer com que ela soubesse o motivo da distância, que isso se concretizasse, se tornasse real. O silêncio melodramático que permeia essa falida relação coloca-a em estado de desespero e angústia constantes. A estagnação diante do verbal permanece como a única resposta aos sentimentos existentes entre os dois. A ausência de estima é tão instaurada que, nem o mínimo de desdém possa ser verbalizado. Tamanha indiferença e desmazelo cercam-no até quando ele supõe que ela possa perder seu controle e vir abaixo por não sustentar mais essa invalidade dos sentidos. A economia dos gestos custosos à

serem exteriorizados vão, gradativamente, tornando-se simples para demonstrar sua relação ao sentido mais pleno do nada, do vazio, do escuro, da solidão.

De olhos sempre baixos, passei a rabiscar no verso de uma folha usada, e continuamos os dois quietos: ela acuada ali no canto, os olhos em cima de mim; eu aqui na mesa, meus olhos em cima do papel que rabiscava.

Num gesto altamente indiferente à presença de sua mulher, nega-se a olhá-la e, para distanciar-se ainda mais, escreve de maneira ilegível em uma folha já descartada. O emparelhamento das ações - ela distante, ele aqui; ela o olhando, ele olhando para um papel – conclui uma reação de menosprezo até diante do olhar de sua mulher. Não a observa pela não aceitação e distanciamento, repugna sua presença *fazendo de conta* que se mantinha ocupado para que a mesma saísse e o deixasse no estado primitivo.

De permeio, um e outro estalido na madeira do assoalho.

O ambiente externo aos dois, a casa, se comunica com uma quebra desse silêncio ou mesmo pela irreduzível presença dele nesse estado. É possível escutar os ruídos do assoalho enquanto toda uma situação desconfortável está acontecendo. O ambiente é externo e extenso em contraponto com o que se passa entre eles. Tudo é motivo para se misturar a essa condição da insatisfação de ambos. O externo interfere na construção dessa imagem fragmentada e sofrida, calada e tensa.

No ápice da narrativa, esse homem aquém dos sentimentos externos, mantém-se inerte e rude mesmo quando ela adquire confiança e tenta se aproximar dele, nem mesmo um gesto de olhar ele designa a ela.

Não me mexi na cadeira quando percebi que minha mulher abandonava seu canto, não ergui os olhos quando vi sua mão apanhar o bloco de rascunho que tenho entre meus papéis.

O gesto imponderado e desafetuoso desse narrador são registrados claramente, mesmo quando a figura feminina se permite estabelecer uma aproximação entre eles. Ele não a observa, só percebe pelo seu campo visual que ela sai do estado de inércia e acumamento anteriores. Ela renuncia aquele estado, deseja modificar, deseja a comunicação. Ele permanece com o silêncio. Sua mulher inicia a gesticulatória que modifica a ação. O gesto está tão focalizado no contexto e a visão do narrador somente em sua mesa, que apenas a mão dela ele vê. Ela, com um gesto cauteloso, não invade o espaço dele e não mexe em nenhum dos seus papéis. Apanha somente o *bloco de rascunho*. Supostamente, ela poderia esboçar algo num bloco de anotações – que não perdura sua significação como outra folha qualquer, tem validade só no momento. Depois de utilizado, poderia facilmente ser descartado, assim como sua vida se encontra agora.

Foi uma caligrafia rápida e nervosa, foi uma frase curta que ela escreveu, me empurrando o bloco todo, sem destacar a folha, para o foco dos meus olhos: “vim em busca de amor” estava escrito, e em cada letra era fácil de ouvir um grito de socorro.

Alcança-se o clímax da obra. O momento da ruptura e expectativa por parte dessa mulher insignificante para seu companheiro realiza-se por intermédio dos gestos.

O gesto aqui se instaura. O gesto aqui se concretiza. O gesto aqui se define. O distanciamento e silêncio dele são tão marcantes como o desejo da fala e diálogo por parte dela. Somente o gesto pode unir esses dois sentimentos. Um gesto desesperado, aflito, de quem recorre ao seu companheiro pedindo por amor.

Seu gesto de escrever demonstra a angústia presente entre o ambiente frio e a relação falida. Condensa suas palavras num gesto direto e objetivo, exteriorizando o sentido de sua permanência ali, redigindo qual era sua procura. Ela *vem em busca*, não é certo de que irá encontrar. A dúvida paira em seus pensamentos e a espera por essa resposta é permanente.

Mantém sua gestualidade aflitiva com o desejo e esperança de uma reciprocidade no instante em que empurra o bloco para seu marido como uma sensação de entrega de si mesma.

Sua caligrafia não era habitual. Ela instaura em suas letras seu desespero pela presença e companhia dele. Consegue, através do gesto, demonstrar *um grito de socorro*, do qual, normalmente, aqueles que o percebem não mais se mantêm inertes. Porém, nosso narrador não permitindo essa aproximação, sustenta-se na indiferença.

Não disse nada, não fiz um movimento, continuei com os olhos pregados na mesa.

Sem alguma expressão que pudesse demonstrar culpa ou sensibilização, o homem fixo em seu silêncio permanece irredutível mais uma vez. Até o mínimo gesto do olhar não se concretiza. Sua visão não permite que ele a veja. A repulsa constante e a fixação dele em seu silêncio tornam-se intoleráveis à sua mulher.

Mas logo pude ver sua mão pegar de novo o bloco e quase em seguida me devolvê-lo aos olhos: “responda” ela tinha escrito mais embaixo numa letra desesperada, era um gemido.

A degradação dessa personagem feminina ocorre paulatinamente. Com a esperança de algum contato com seu marido, ela repete o gesto aflitivo e tenta mais uma vez se comunicar. Ela sabe que somente pelo gesto ele poderá ceder. Por sua força gestual, ela ainda destina à ele o escrito, colocando-o de frente aos seus olhos. Um gesto de agonia, pois percebe que seu companheiro está imóvel e irredutível a ela.

O narrador ainda insere à sua escrita o recado em que a mulher decai com o de *grito de socorro* para *um gemido*. Ela insere no seu gesto a decadência de seus sentimentos. Só diante do sofrimento constante é que se chega ao gemido. A

espera pela resposta é desconcertante. A confusão de ideias que perpassam sua mente é puramente instaurada nesse átimo desconstrutivo.

Fiquei um tempo sem me mexer, mesmo sabendo que ela sofria, que pedia em súplica, que mendigava afeto. Tentei arrumar (foi um esforço) sua imagem altiva, e que agora expunha a nuca a um golpe de misericórdia.

A indiferença e negação desse narrador para com esta mulher ultrapassa os limites de ambos. Ele admite um gesto de defesa ao organizar seus pensamentos sobre ela. Tenta, admitindo sua dificuldade, visualizá-la como em tempos anteriores, permitindo-se buscar algum sentimento que despertasse alguma sensação para com ela, inutilmente.

Uma vertente oriental nos coloca, ao *expor a nuca a um golpe de misericórdia*, a duas significações compatíveis; primeiramente, os monges tibetanos (assim como os japoneses) arcam-se aos seus súditos, deixando visível a nuca como sinal de reverência; em segundo plano, talvez mais compatível a narrativa e a gesticulatória feminina nesse contexto, os samurais, quando em combate, apresentam dignidade no momento em que se vêem derrotados. Assim, também se arcam ao seu inimigo vencedor para que lhe executem.

Pelos gestos angustiantes dessa personagem, a sua execução já está decretada. Ela deseja que ele acabe rapidamente com isso, por não aguentar sofrer mais, por não aceitar mais essa situação.

Esse gesto não efetuado, porém citado pelo narrador, sugere essa explosão de indignação que ela apresenta; em contrapartida, ele, a coloca nessa posição de inimiga derrotada pelos seus sentimentos dos quais, ele admite friamente por intermédio de seu gesto de equilíbrio em manter-se intacto, que nada pode fazer para acalentá-la.

E ali, do outro lado da mesa, minha mulher apertava as mãos, e esperava.

Ao narrar este gesto, percebe-se o desespero e impaciência dessa mulher que, estando distante do marido tendo um obstáculo ao meio dos dois, um objeto maciço do qual era a única coisa que seu marido observava e tocava – a mesa; ela aguardava por uma resposta como uma mãe que espera, na porta de uma sala de cirurgia, notícias do filho adoentado. Essa angústia permanente em paralelo com a possível resposta, criam um gestual de *ação e reação*, entre eles. Ele, equilibrado e imóvel e, ela, angustiada e permitindo uma esperança fútil. É um átimo de desfragmentação no qual, ele a vê e observa seu gesto e sua paciência, contudo, essa desfragmentação deteriora o essencial e o significado das ações da mulher, e ele, mergulhado nessa insignificação, abstrai-se de todo sentido para adentrar os seus próprios sentidos.

Outra ligação possível de ser encontrada é dos dois lados da vida, ele se mantém no lado em que a vida existe, porém, sem motivos ou razão; ela, por sua vez, se coloca na posição em que nada há de ser feito, a morte já se instaurou, mas, a vontade ainda existe de realizar alguns feitos. Blanchot explora *O Espaço da Morte* (in. *O Espaço Literário*, Idem, ibdem) e desenvolve acerca da condição humana, a qual é vista por essas duas vertentes que se designam como o seguinte:

Tal é a condição humana: podemos-nos relacionar somente com as coisas que nos desviam de outras coisas e, mais gravemente, estar, em tudo, presente em si e, nessa presença, só ter cada coisa diante de si, separado dela por este face a face e separado de si por essa interposição do eu. (Blanchot, 1987, p. 131).

A essa citação de Blanchot, se aceita a proposição incutida para ambos os personagens, primeiramente tendo em vista a figura feminina que não se distancia do seu foco, do seu motivo, da sua busca primordial; do desejo de realização do primeiro bilhete escrito. Ele permite-se olhá-la e sentir sua presença, mas não se distancia do seu *eu* e nem aceita esse desligamento, permanece nessa posição com algumas interferências que rompem seus pensamentos.

Interrompi o rabisco e escrevi sem pressa: “não tenho afeto para dar”, não cuidando sequer de lhe empurrar o bloco de volta, mas nem foi preciso, sua mão, com a avidez de um bico, se lançou sobre o grão amargo que eu, num desperdício, deixei escapar entre meus dedos.

A ruptura de pensamento vazio e inútil para uma escrita indesejável, porém necessária, aparecem como o movimento de transferência de um ato para o gesto. Para Galard, “*são atos enquanto não são descritos. São gestos desde que despertem a atenção*” (Galard, 1997, p. 27). A atenção da figura feminina foi aguçada quando percebeu que seu marido escrevera algo como resposta em seu bilhete. O que estava escrito, naquele instante, não lhe importava, desejava somente uma resposta. Atinando-se a gesticulatória dele, que até então estava inerte, o instinto fugaz decide avançar sobre o objeto motivador: o bloco. Distante disso, ele não lhe devolve a sua resposta, a rejeição por ambas as partes de um mesmo ser acontecem de maneira recíproca internalizada: expõe seu desmazelo no papel, porém, não deseja se acerte do que obviamente se passa. Ele não deseja verbalizar (mesmo graficamente), aquilo que sente. A expressividade não faz parte do seu âmago, do seu lado intrínseco e solitário.

O instinto feminino comprova o seu impulso em retirar-lhe o bloco das mãos. A colocação da *avidéz de um bico* cabe-se como a o bico de uma águia ao encontrar sua presa. O gesto que ela realiza com as mãos, de maneira rápida e ao unir os dedos para segurar o objeto é traduzido de forma poética unindo a uma predileção a um estímulo interno indispensável a sua sobrevivência.

O gesto que fora realizado *num desperdício*, derrubar uma semente que não produzirá fruto, recorre ao desperdício de energia que ele a proporcionou. O gesto não se concretizou pelo narrador no momento presente do ato, mas tornou-se gesto porque o ato fora descrito e exemplificado no presente pelo narrador. Era sabido, porém, que aquela *semente senil* (V.S., 1997, p. 67) cuja espécie não teria procedência e muito menos poderia lhe ser rentável, caracteriza a quebra do signo não-verbal, porém, redigido. Está registrado, em poucas palavras, aquilo que ele determinou e cujos frutos, foram, sem querer, plantados. A ação posposta a essa é o retorno de sua inércia e do resgato de sua energia – gasta em futilidade.

Mantive os olhos baixos, enquanto ela deitava o bloco na mesa com calma e zelo surpreendentes, era assim talvez que ela pensava refazer-se do seu ímpeto.

A conduta mantida pelo personagem esquiva-se do seu *eu*, e focaliza-se somente naquela que é objeto narrado. Sua discrição constante e seu desapego ao sexo oposto, bem como a relação, se gestualiza por figuras contundentes e assustadoras.

A gestualidade feminina compreende a situação (ainda com uma não aceitação), e coloca nesse calhamaço de papéis o movimento desejoso reflexivo. Um desejo de se deitar naquela mesa diante dele com uma paciência reveladora. Outra interpretação para esse gesto seria a sua própria queda, a queda do seu corpo, morto, por não conseguir mais sustentar a indignação desse casamento.

A onipotência masculina permeia novamente. Acredita que sua mulher deseja desculpar-se da retirada brusca do bloco diante de seus olhos, contudo, mesmo percebendo que sua busca era a resposta, insere os recursos retóricos corrompidos por insegurança do seu comportamento expansivo e desditoso.

Não demorou, minha mulher deu a volta na mesa e logo senti sua sombra atrás da cadeira, e suas unhas no dorso do meu pescoço, me roçando as orelhas de passagem, raspando o meu couro, seus dedos trêmulos me entrando pelos cabelos desde a nuca.

A solidão determinante e a negação a esse sentido de vida e relacionamento fazem a mulher adentrar ao universo masculino, submetendo-se a expansividade de seus carinhos devido a sua fragilidade e seu desespero.

Inserir-se neste universo fechado, passar para o outro lado, permitir-se a uma tentativa de dar *a volta na mesa*, como quem dá uma volta na vida, e continuar sendo rejeitada e negada, conduzem-na a uma conduta de apelação em tentar seduzi-lo e excitá-lo. Quem sabe o instinto masculino não seja despertado, e mesmo que não haja o amor, afeto ou carinho, ainda é homem e pode ceder as carícias femininas.

Esse gesto desesperador descrito pelas unhas e dedos, aproxima-se da suavidade e carícias de quem investe em uma tentativa sutil e delicadamente. Toca-o como se fosse a sensação despertada para um novo relacionamento; deseja-o como se pudesse trazê-lo de volta. Uma conduta altiva, que retoma a imagem que anteriormente esse narrador quisesse despertar em sua memória, é exposta pela mulher. Seus trejeitos todos de sedução, de investimento em um caso fadado de sexo e amor, abstraem-se por consequência de sua não aceitação a esse contexto. Atitudes desesperadas lançadas ao nada, em nada serão traduzidas. As posições colocadas para essa irredutível posição do outro, abarcam o vazio que se segue, permanecendo indiferente aos demais gestos exteriorizados e tão quanto, negados.

Sem me virar, subi o braço, fechei minha mão no alto, retirando sua mão dali como se retirasse um objeto corrompido, mas de repente, frio, perdido entre meus cabelos.

A sensação tida e manifestada dessa mulher que, falida, conta com a perda de sua identidade juntamente com as anotações feitas por ambos e o desprezo ao carinho que apelativamente foram dedicados, e a não expansão nem retribuição mínima de afeto – não se mendiga mais amor – é descrita com veemência, calma e cautela em cada gesto realizado.

A linguagem que não expressaria, nem tornaria poética essa cena, não seria outra senão o silêncio permeando o acontecimento.

O desprezo desse narrador, econômico nas palavras e mais econômico nos gestos, deduz-se que sua energia também se míngua com a afetividade e seu próprio instinto.

A ânsia percorrida pelo movimento do gesto em retirar as mãos da sua mulher do seu *couro*, caracteriza a rudez e animalidade do mesmo. O couro, sendo a parte em que protege a carne do animal, o protege das seduições de sua companheira e de qualquer elemento externo que tente perpassar para seu ser.

A imagem dos dedos trêmulos, como se sofresse de frio e mantivesse uma semente de loucura nas palmas de suas mãos, não são permitidas em alcançarem esse homem irredutível as sensações mais animais. Nem mesmo seu lado animal o permite aceitar esses gestos de carinho.

A gesticulatória aparece como a semente brotada para a verdade, e essa verdade é reforçada, por consequência, pela ausência do gesto retribuente.

Desci lentamente nossas mãos até onde chegava o comprimento do seu braço, e foi nessa altura que eu, num gesto claro, abandonei sua mão no ar.

O abandono é finalmente citado, o que transforma o gesto em ato por concretude. Nesse instante, o ato solidificou-se e o gesto se mantém. A conduta desenvolvida por esse narrador permite a nós e a sua esposa visualizarem exatamente sua repulsa: *num gesto claro*. Não há mais o gesto desesperado, ou o gesto de distanciamento, desenvolve-se, então, a transparência desse narrador que exterioriza sua náusea e seu desprezo.

A sombra atrás de mim se deslocou, o pano da camisola esboçou um vôo largo, foi num só lance para a janela, havia até verdade naquela ponta de teatralidade.

A degradação da personagem feminina tida agora como uma figura fantasmagórica, somente como uma sombra, conscientiza-se da negatividade das ações e da inutilidade de seus gestos. O vazio, o negro, o distante, instauram-se na sua mente e a impetuosidade, o desejo de abandonar-se e lançar-se ao mundo como a ave de rapina que anteriormente fora citada quando se refere a *avidez de um bico*, são-nos instituídas.

Ao desconjuntar-se do lado da mesa onde seu marido se encontrava, seu gesto de abandono e desligamento se instaura em sua identidade.

Quando o narrador se refere à teatralidade, cumpre-nos a advertir que o teatro surge com a expressão corporal e a designação de papéis no qual, cada ator

absorverá um personagem a ser trabalhado com toda a gesticulatória correspondente. Assim, quando aproximamos este conto à vertente cinematográfica, seria, em particularidade, com a cena retratada – única visual; contudo, o teatro por ser em tempo real, é passível de mudanças e imprevistos diante do qual seus atores necessitam de arbitrariedade em suas resoluções. Contudo, seguem um roteiro fechado e pré determinado que é uma obra de linguagem em que se atribui um início e um fim: os gestos são antecipadamente analisados, estudados e premeditados diferentemente das condutas em que se enquadram os gestos. *“Uma conduta, ao contrário, ganha sentido a partir de uma situação que não tem contornos assinaláveis e que, por isso, não se repetirá. Seus inícios são fugidios, seu fim é impreciso”*. (Galard, 1997, p.73/74).

O narrador, caracterizando o gesto de sua mulher como teatral, determina a possibilidade de modificações a serem instauradas nesse átimo em que perpassa seu pensar.

Sartre (*apud* Alves, 2003) considera único um gênero novo ao teatro contemporâneo, denominado *teatro de situações*, que abrange sua tendência à liberdade do homem, tendo em vista que as situações que homem vivencia e escolhe, *“o que o teatro pode mostrar de mais verdadeiro é o momento de escolha”* (Alves, 2003, p.109). Cabe-nos relacionar a essa *“verdade naquela ponta de teatralidade”*, com esse segmento *sartriano* que envolve a liberdade das escolhas de seu narrador. Ele a coloca para sua mulher, porém, é dele que parte essa visão de verdade.

Não acredita que os gestos até agora demonstrados são reais, espontâneos, mas a vê como uma personagem que não soube escolher muito bem seu papel. Tentou se emocionar, mas, somente por uma fração de segundo e, *“no teatro não há espaço para o ato, apenas para gestos que devem representar este ato”*. (Idem, ibdem).

Mas as venezianas estavam fechadas, ela não tinha o que ver, nem mesmo através das frinchas, a madrugada lá fora ainda ressonava.

A ausência de um espaço externo delimita o fechamento da ação para um único foco. O narrador explora a circunstância descrevendo com brutalidade, o

gesto defensivo de sua mulher. A mesma, sem rumo, sem vida, sem carinho, sem diálogo (sempre respeitando o silêncio alheio), olha para o nada, onde o nada se instaurou. Obstante, a teoria de Sartre inclui o *nada* como a consciência, e esta é compreendida pelo seu caráter existencial. A consciência não pode ser qualificada ou definida, pois haveria a ruptura em sua teoria, classificando-a estaríamos *coisificando-a* (Idem, ibdem).

Aqui, a linguagem gestual se cala, assim como seus personagens que se mantêm nesse estado beirando letárgico. O aprofundamento da consciência, sendo a consciência esse *nada* vazio, que não conseguiu nenhuma reação próxima do esperado. Aprisionara-se em seus pensamentos / sentimentos / desejos.

Espreitei um instante: minha mulher estava de costas, a mão suspensa na boca, mordida os dedos.

Ele a dedica um olhar, analisando-a. Gestos perdidos são descritos quando ainda a coloca como *minha mulher*, aparenta até um tom de afetuosidade que encontra a possessão, mas ambos os sentimentos não se enquadram nessa linguagem quando a utilização do verbo *espreitei* é referenciada.

A decomposição dos gestos anteriormente aproximativos e sensuais designados a ele, acabam por se perder para si mesma. A auto destruição, a força advinda de seu íntimo acarretam a flagelação. Com o simples gesto de colocar a mão na boca e morder os dedos, percebe-se a falência das sensações. Seu tato está sendo esganado, não deseja mais a sutilidade nesse sensorial. A força determinante dessa linguagem permanece somente para ela, que não consegue sensibilizá-lo dessa aceitação a negação.

Quando ela veio da janela, ficando de novo a minha frente, do outro lado da mesa, não me surpreendi com o laço desfeito do decote, nem com os seios flácidos tristemente expostos, e nem com o traço de demência lhe pervertendo a cara.

Perdida entre si e consigo ronda-lhe tentando acuá-lo na mesma medida como se sentiu quando entrou nesse ambiente. Porém, abusando de si mesma,

tornando-se perversa e abdicando de seus pudores, encontra forças para desfazer o laço do decote. Ação comprometedora, pois, é o tudo ou o nada, visto que o nada ela já tem. O espaço já fora dominado, e seus gestos de loucura invadem-na pela negação ao seu ser.

Ele não se surpreende com nenhuma atitude advinda dela. Não obstante, ainda não consegue esmiuçar um elogio, somente a decadência assombra essa relação.

Retomei o rabisco enquanto ela espalmava as mãos na superfície, e, debaixo da mesa, onde eu tinha os pés descalços na travessa, tampouco me surpreendi com a artimanha do seu pé, tocando com as pontas dos dedos a sola do meu, sondando clandestino minha pele no subsolo.

Ao espalmar as mãos sobre a mesa, a mulher demonstra presença e delimita o espaço. Coloca-se acima dos rabiscos dele, apresentando-se e oferecendo-se, num gesto de determinação e loucura mesclados por angústia e sensualidade.

Tenta o prender por todos os lados, buscando-o desde sua raiz. Aproxima-se a raiz dele, na tentativa de saber, investigar seu corpo e detalhar algo que ainda possa existir. Sua busca por amor não cessa, sua fixação chega ao extremo em seu objeto, sua insanidade perpassa seus limites.

Mais seguro, próspero, devasso, seu pé logo se perdeu sob o pano do meu pijama, se esfregando na densidade dos meus pêlos, subindo afoito, me queimando a perna com sua febre.

Corrompida com sua insanidade, invade a privacidade e tenta pôr a descoberto, ter vista para dentro, aquilo que é defeso ou vedado. Com essa certeza gesticulatória, que é libertina e licenciosa, não pauta sua vida pelas normas da decência.

A partir disso, seu gesto descrito como próspero também adquire grandeza. Não se ocultam mais as medidas para investigar a matéria dele. Torna-se precipitada, sem medo, ousada. Gestos determinados de alguém que não tem

receio. O gesto caracteriza a força feminina em contestar seus direitos, reivindicar suas vontades, manter suas conquistas, acreditar no que é. O instinto feminino também se fixa aqui. Tenta manter os instintos masculinos, sem compreensão, voltando-se exclusivamente para si.

O narrador coloca que o gesto dela o agride, pois, nem sempre os gestos são tidos como benéficos. A narração do gestual ultrapassa os limites do narrador, que se vê indignado com a cena e audácia de sua mulher, colocando-o como numa postura travada, com a saída envolvida por ela.

Ao gesticular com precisão e destemida, ela envolve todo o espaço induzindo que ele não terá escapatória. Um gesto articulado e milimetricamente premeditado advindo de uma insanidade prepotente.

Fiz a tentativa com vagar, seu pé de início se atracou voluntarioso na barra, e brigava, resistia, mas sem pressa me desembarcei dele, recolhendo meus próprios pés que cruzei sob a cadeira.

A negatividade inserida ao gestual ocasiona a discórdia. O drama inserido na rejeição só pode ser notado quando descrito. As palavras mais desprezíveis a serem escritas não condensariam a força do seu gesto. A briga entre os pés descalços, a raiz, a busca das origens dessa desavença não são por demais importantes quando a essência do ato em si.

Voltei a erguer os olhos, sua postura eloquente, era de pedra: a cabeça jogada em arremesso para trás, os cabelos escorridos sem tocar as costas, os olhos cerrados, dois frisos úmidos e brilhantes contornando o arco das pálpebras, a boca escancarada, e eu não minto quando digo que não eram lábios descorados, mas seus dentes é que tremiam.

A brutalidade contida nas palavras caracteriza os gestos imperados no contexto. A postura, agora convincente, de sua mulher, não apresenta nenhum sinal de vitalidade, os quais poderiam ser anteriormente reconstruídos pelo narrador. A união de todos os sentidos perceptórios descritos pelo narrador, gradativamente demonstram ao leitor o ser abstraído de sensibilidade que essa mulher se transforma.

A permanente ausência do gesto nesse trecho apresenta a falha em que a linguagem e o desejo do verbal expandem-se e comprimem-se. Não há o gesto, não há o ato, não existe o diálogo, é o momento do encontro da consciência derrotada com o corpo rejeitado. A consequência dos atos anteriores consuma-se quando, sua postura de *pedra*, ausente e atrapalhando o quarto de trabalho, consegue retirar do narrador as características mais dramáticas exteriorizadas. Esse, sem poupar palavras, aos poucos desconstrói sua mulher apresentando-nos somente a descrição de sua cabeça, incluindo seus cabelos e afins.

Como a conhecida poesia drummondiana, pode-se considerar uma *pedra no meio do caminho*, sem a autonomia de mais algum gesto impossível de realizar, o gesto se finda quando o desejo da comunicação se esvai. Não existe mais a possibilidade de demonstração daquilo que não se sente. Não existe a exteriorização daquilo que não se almeja para transmutar pela linguagem.

Não existe mais a forma que instaura o gesto. Tudo o que resta, agora, é ato, fato, ocorrido.

Numa arrancada súbita, ela se deslocou quase solene em direção à porta, logo freando porém o passo. E parou. Fazemos muitas paradas na vida, mas supondo-se que aquela não fosse uma parada qualquer, não seria fácil descobrir o que teria interrompido o seu andar.

Ironicamente, se redime de uma culpa que jamais tomaria para si. O instante da parada remete a uma imagem exemplar como um garoto de dezoito anos, condenado à cinquenta anos de prisão, ao receber sua liberdade condicional, não entende o que possa fazer no mundo e que o melhor é ficar ali, naquele ambiente já fadado porém, conhecido e convencionado por ele mesmo.

Esta mulher, estando diante da porta, não sabe se existe a vida do lado de fora, como no mito da Caverna de Platão.

A imagem destrutiva e enclausurada do seu âmago, do seu ego, da sua feminilidade findou-se ali, num instante da madrugada no qual ela procurava por amor.

Pode ser simplesmente que ela se remetesse então a uma trivial tarefa a ser cumprida quando o dia clareasse. Ou pode ser também que ela não entendesse a progressiva escuridão que se instalava para sempre em sua memória.

A escuridão platônica é vista como a não descoberta do ser, da capacidade humana de adentrar na consciência e servir-se dela de maneira utilitária. Mas, essa personagem que passa pela consciência como o *nada* embarca na sua trajetória tendo o *nada* como referência de partida e chegada.

Não importa que fosse por esse ou por aquele motivo, só sei que, passado o instante de suposta reflexão, minha mulher, os ombros caídos, deixou o quarto feito sonâmbula.

A exposição de todos os gestos, mesmo os não expostos, cria entre o narrador e o personagem o vácuo de desligamento consciente. No momento em que esse narrador resolve registrar o que aconteceu pela madrugada, ele se condena, segundo Blanchot (1987), há uma solidão essencial naqueles que resolvem escrever. Essa solidão advém da linguagem instaurada pelo escritor que não é a mesma do personagem. Nessa transição, ocorre o eco do qual o escritor necessita escutar essa voz que é seu próprio eco e pela voz desses personagens, ele *“tenta salvar suas relações com o mundo e consigo mesmo”* (Blanchot, 1987, p.17). Portanto, o personagem instaurado aqui é o próprio escritor, que se identifica já no início como o mesmo. Uma relação truncada dele consigo mesmo, que se baseia na solidão e esquívamento do mundo.

A economia dos gestos, sem se referenciar a da fala / diálogo, exprime a realização do efeito estético do texto. Esse, tido como amplamente gestual, é descritivo para com suas personagens e sentimentos, com o silêncio e movimento. Com essa proposição, Galard relaciona a diferenciação entre gesto e ato, com o enigma silencioso que percorre a manifestação expressiva, para ele:

Há, portanto, um “efeito” do gesto, que não se reduz aos resultados que se esperam de um ato. O gesto se mostra. Ele tem sentido, ao marcar um tempo de pausa no encadeamento dos atos. Há, em qualquer gesto, algo *suspense* que dá margem à repercussão simbólica. (Galard, 1997, p. 59)

A simplicidade do gesto e a sua riqueza simbólica são contrastantes porque, o próprio gesto pode se simplificar até a sua abstenção, adentrando assim, um *tempo de pausa*.

Contudo, não se pode negar sua total inexistência. Ele existe enquanto sobrevive o desejo de comunicação de uma das partes. Mesmo assim, neste conto, percebemos a falência da relação do casal não pela ausência gesticulatória, mas sim, pela abstenção de sentido a vida, aos desejos e ao pensamento que nos envolvem, não sendo somente pelo narrador-observador, de maneira necessária para uma ruptura posposta da continuação da narrativa.

Os atos dessa espécie convertem-se em gestos porque parecem comportar em si mesmos sua justificação. Bastante ricos de sentido para não serem indiferente ou gratuitos, só têm por objetivo produzir o acontecimento que os resume. Não formam meio de uma finalidade exterior, mas têm em sua própria realização sua razão suficiente. (Idem, p. 61)

O silêncio presente em cada instante adquire uma significação como *parasitas da comunicação* (Idem, p.93). Ao silêncio vigente de cada ato, admite o gesto como consequente. O gesto permanecerá inalterado, suas significações permanecem vivas, somente a conduta que os levou a serem exteriorizados modifica-se conforme a narrativa e as colocações sobre o pensar paralelo onipotente desse narrador-observador.

A linguagem gestual se faz presente desde a análise das condutas, perpassando, obviamente, pelo gesto, findando-se no ato como um fechamento de um ciclo comunicativo.

IV ASPECTOS PSICOLÓGICOS GESTUAIS DAS PERSONAGENS

4.1 Análise psicológica fenomenológica-existencial

Para fazermos uma análise psicológica do presente conto faz-se necessário que, antes, definamos qual abordagem psicológica será utilizada. Sabemos que a psicologia tem diversas escolas baseadas em diferentes concepções de homem. Na análise psicológica de obras de arte encontramos essas diferentes abordagens. Algumas, prestam-se a pensar uma arte-terapia. Não seria o nosso caso, visto que a aplicação aqui se dá como um instrumento de leitura e aprofundamento do sentido da obra literária, e não uma manifestação clínica em si. Assim sendo, encontramos um referencial psicológico que debate as artes a partir do sentido que elas estabelecem para o apreciador. Assim, embora tratemos de uma leitura psicológica, cabe lembrar que esta não será a única possível, visto que a psicologia contemporânea nega-se a trabalhar com verdades absolutas. Portanto, a presente análise se estabelece, necessariamente, na relação obra/leitor.

Partindo desse princípio, escolhemos a psicologia fenomenológica-existencial como parâmetro para a presente leitura. Além dessa escola se embasar fundamentalmente nos sentidos das relações humanas, ela ainda é uma das mais utilizadas pelos psicólogos que se propõe a pensar as relações arte – psicologia.

Portanto, a análise que se segue se baseia, fundamentalmente, na relação obra/apreciador a partir de algumas categorias específicas da psicologia fenomenológica-existencial.

A fenomenologia utiliza-se da “epoché” ao colocar em suspensão crenças prévias e compreende a realidade como o que emerge da intencionalidade da consciência voltada para o fenômeno. O homem percebe-se e torna-se humano no contato com os outros, afetado pelo que é revelado neste convívio com o mundo, com os outros e com a consciência de sua própria morte. Aproximamo-nos da essência do fenômeno a partir da nossa intenção, contextualizando-o e realizando a “epoché” (Moreira, 2002, p. 88).

A partir da compreensão fenomenológica do ser humano, a história não é algo do passado, visto como um objeto. É compreendida como historicidade, ou

seja, um dinamismo em que existe a possibilidade de o homem compreender a si próprio por meio da experiência vivida. Segundo a fenomenologia, o homem é um ser histórico e o objetivo das ciências humanas é compreender a vida a partir de categorias intrínsecas a ela e dela derivadas. Deste modo, a experiência não é estática, pois tende a abranger tanto o passado quanto a antecipação do futuro, pois a temporalidade abrange toda a experiência humana (Bruns e Holanda, 2001, p. 70).

A existência humana está, desde o começo, 'aí fora' junto dos entes do mundo, de tal modo que nenhum mundo interior, subjetivo, pode ser demonstrado... Ela existe sempre com eles, em relações definidas pelos significados percebidos nesses entes (Boss, 1979, p. 183-4).

O ser humano, por ser amplo e complexo, não pode ser apreendido diretamente pela observação externa. A experiência-vivida só pode ser alcançada mediante o sujeito que a vivenciou. A partir do pressuposto fenomenológico de que o homem atribui significado aos acontecimentos de sua existência, sabemos que seu comportamento revelará aspectos dessa experiência, porém, de forma incompleta. (Forghieri, 1993, p. 57-8).

Para Boss, o esclarecimento da dimensão existencial das patologias permite, também, que elas sejam compreendidas como modalidades do existir, isto é, como maneiras de o homem realizar o próprio existir. Assim sendo, no estudo dos modos patológicos focalizamos como a realização do existir se encontra afetada e qual âmbito do viver está prioritariamente prejudicado (Cardinalli, 2004, p. 165).

Portanto, o método fenomenológico compreende a experiência de existência-sofrimento como situacional e relacionada a um momento de "limitação das possibilidades de existência do ser" (Cardinalli, 2002, p. 83).

Cabe ressaltar que a trajetória teórico-metodológica da fenomenologia não se propõe a esgotar o que se interroga, já que envolve uma postura de abertura do pesquisador de modo que este possa ampliar a compreensão do aspecto da experiência humana a que se lançou (Bruns e Holanda, 2001, p. 80). Assim, ao

final da análise teremos a estrutura de experiências de leituras psicológicas sobre o referido conto.

A fenomenologia é uma fundamentação teórica que propõe uma visão de mundo e de homem radicalmente diferente das metodologias pós-metafísicas.

Portanto, para a psicologia fenomenológica a compreensão do homem é sempre situada, o ser é sempre levado em consideração ao mundo em que está inserido. O seu trabalho é compreender o homem situado nos diferentes contextos de sua vida, que vão além do mundo concreto.

4.2 – Análise psicológica gestual do conto

A porta do quarto de trabalho se abre mansamente, sem que o narrador se dê conta. Isso nos faz pensar o quanto que a entrada da mulher no mundo do marido se deu de uma forma sutil, quase imperceptível, talvez como forma de reatar uma aproximação perdida ou de criar uma intimidade com ele. Assim, podemos imaginar, aqui, uma relação não íntima, ou seja, uma ausência de cumplicidade e proximidade nesse casal. Isso se torna mais claro nos olhos perdidos da mulher, ou melhor, no como o marido afirma esse olhar. Na medida em que ele reconhece esse olhar como perdido, está se colocando nessa relação como alguém que participou duma relação onde o outro se perdeu. Mas uma relação estabelecida num outro perdido não pode ser entendida como tal, visto que relação implica em dois existindo, portanto, não perdidos, mas encontrados.

Quando o narrador significa a entrada de sua mulher comparando a um ladrão, compreendemos que ele sente como se ela lhe roubasse algo. Podemos sugerir esse algo como o tempo, a concentração no trabalho, mas também como a consciência de que ele participa duma relação falida, onde ela se perdeu e onde ele não terá potência para responder aos seus gritos de socorro, que, provavelmente, nosso narrador já intui. Ela descalça, como que na tentativa de chegar silenciosamente, quase que invisível, participa dessa relação-não-relação na medida em que sua aproximação não é marcada de fato, mas intuída. Ela se

coloca no espaço de modo a não se colocar de fato, mas a provocar no companheiro uma reação frente à sutileza de seu aparecimento. Durante todo o conto, essa mulher não se coloca de fato, falando, gesticulando ou indagando. Suas atitudes são despotencializadas e a força de seus pedidos é inversamente proporcional a força de sua presença.

Ainda assim, o narrador consegue nomear seu corpo como obsceno, do latim *obscenus*. Segundo o dicionário Caudas Aulete da língua portuguesa, esse termo se refere à ferir o pudor, e é tido como grosseiro, vulgar, associado a um contexto histórico e cultural imoral, indecente e pornográfico, causando indignação pela sua brutalidade. Um corpo, portanto, que ainda que carregado de significação sexual, esta está ligada fundamentalmente a uma degeneração moral, assim entendida pelo narrador. Assim, esse corpo só pode ser visto de duas formas: como interessante por alguém imoral, ou como desinteressante por alguém moral. Os braços revelam, ao mesmo tempo, tensão e moleza, características antagônicas que nos remetem ao antagonismo dessa relação-não-relação. Mas eles foram enérgicos em outros tempos, portanto, guardam na moleza a significação da energia do passado, e da possibilidade de se energizarem no porvir. Essa possibilidade vai se tornando, no decorrer do conto, improvável, frente às respostas que o narrador se nega a entregar à sua mulher. Assim, juntamos novamente essa relação compreendendo o quanto o narrador entende que participa ativamente dessa despotencialização de sua mulher.

Ela, ao adentrar no mundo íntimo do narrador – como podemos compreender seu quarto de estudos – se espreme no canto, e olha. Essa reação nos dá a impressão de submissão e ameaça, pois ninguém se espreme se não tiver numa situação de constrangimento. Apesar da troca de olhares que fica subentendida, eles não dizem nada. Mas, esse não dizer é compreendido pelo leitor a partir de todos esses significados levantados pela gestualidade da descrição do conto.

O narrador significa o corpo de sua mulher como mal sustentando a cabeça por conta do peso de coisas tão misturadas. Ele entende que ela carrega em seus pensamentos que o está atrapalhando. Apesar de o narrador justificar racionalmente esse seu pensamento através do trabalho e do horário, podemos intuir que ele entende que ela entende que atrapalha, já que não sabemos, de fato, o que passa nos pensamentos dessa mulher, visto que ela ainda não disse nada.

Ora, se ele compreende que ela pensa que está atrapalhando, essa compreensão não vem do nada, mas sim, de uma relação onde, antes, os dois se atrapalharam na medida em que se perderam.

Mesmo achando que ela fosse desabar – o que nos demonstra a compreensão do narrador de sua mulher como alguém que está no limite da fragilidade – ele continua calado. Sabe, ou melhor, pensa que, ao dizer qualquer coisa poderia tranquilizá-la, mas opta por se calar. Intui que pode acalmá-la, mas, por algum motivo que podemos imaginar ser a falência dessa relação que parece um dia ter existido, escolhe não acalmá-la. Nós, instintivamente, acalmamos as pessoas mesmo sem as conhecer. Quando vemos um desconhecido chorando, por exemplo, somos tomados pelo desejo de acalmá-lo, misturado a uma curiosidade sobre o motivo que o faz se descontrolar. Quando não acalmamos um conhecido, isso pode denotar nossa indiferença pela dor do outro, ainda mais se intuirmos que podemos fazer algo para que tal dor diminua. Aqui se torna visível, então, mais uma vez, o quanto nosso narrador se recente dessa mulher, como se ela lhe importasse menos que um estranho. Raiva, indiferença, mágoa são sentimentos possíveis de fundamentarem essa negação de acolhimento, que se repetirá em todo conto.

Talvez como forma de fugir desse contexto pesado, ou talvez como estratégia de retomar seus próprios pensamentos, o narrador rabisca, algo nada produtivo mas que, nesse momento, torna-se mais importante que acolher essa mulher. Isso prolonga o silêncio na medida em que responde à solicitação gestual da mulher com uma negação da sua presença. Ela, apesar de permanecer acuada, mantém os olhos sobre ele, como que o invitando a uma resposta qualquer, como que o responsabilizando pelo seu acuação. Ele, na mesa, permanece no papel como que mantendo seu espaço íntimo na tentativa de negar a presença dela. Tentativa, aliás, frustrada, pois o narrador não se volta a seus pensamentos, mas à presença-ausência dessa mulher, que se desvela entre os estalidos da madeira do assoalho, nos demonstrando, mais uma vez, essa presença silenciosa. Presença que deixa de ser silenciosa quando abandona seu canto. Ainda assim, o narrador não se move, mesmo quando, num gesto de capturar uma atenção, a mulher invade seu campo visual com sua mão e apanha um bloco de rascunhos. Na medida em que nosso narrador rabisca, é no papel que essa mulher tentará travar um diálogo, como se esse idioma – idioma pessoal do narrador – fosse o único

possível para a tentativa de um encontro. Essa mulher está, podemos dizer, alheia a seu próprio idioma na medida em que escolhe o idioma do outro para um encontro, o que denota sua percepção de que seu idioma pessoal já não tem potência de encontro com esse homem, principalmente por esse narrador demonstrar ser um escritor logo no início da narrativa.

Sua caligrafia é descrita pelo narrador como rápida e nervosa, o que faz com que o leitor sinta a mulher aflita, talvez se dando conta tanto de sua insignificância aparente quanto da possível falência de sua tentativa de aproximação. Ela pede amor, e o narrador lê esse pedido compreendendo que em cada letra há um grito de socorro. De novo, essa mulher mescla a moleza dos braços com a energia que já existiu neles, como se na delicadeza do escrito houvesse a presença da energia perdida. Seu empurrar do bloco todo nos atinge como uma atitude de desespero e pressa, nos intuindo de que o narrador sente-se intimado a responder. A essa sensação, ele nada faz, permanecendo em seu silêncio e em sua imobilidade. À essa imobilidade, sua mulher responde com mais um movimento, mas o movimento do idioma do narrador. Mais apressadamente, como que nos reforçando a idéia de que está angustiada, retoma o bloco. Dessa vez, parece que escreve mais apressadamente, já que o devolve logo em seguida. Assim, retomamos mais uma vez a sensação de desespero dessa mulher, que se torna ambígua na medida em que, no desespero, somos tomados por nosso próprio idioma, não sendo possível, assim, mantermos o idioma do outro, a menos que compreendamos essa como única e última possibilidade de contato. Ela pede uma resposta. Esse pedido é interpretado pelo nosso narrador como desesperado, interpreta sua letra como gemido. Gemido é sutil, quase silencioso, nos falando, novamente, da presença-ausência dessa mulher, que suplicando e mendigando afeto é vista como impotente pelo narrador, já que o mesmo não potencializa suas ações.

Ele não se move, mesmo entendendo que ela sofria. Mais uma vez, pensamos no quanto esse homem está impassível diante do sofrimento de alguém. Numa atitude que pode nos parecer tanto fria, indiferente, quanto como uma tentativa de se manter fechado a esse convite de retorno à relação. Talvez por isso ele se esforce para lembrá-la como alguém ativa, mesmo que essa lembrança lhe seja remota. Isso nos diz que o narrador entende a perda da relação com essa antiga mulher – que nos parece interessante aos olhos dele, visto que ele a lembra

em diversas partes do conto como alguém interessante, talvez alguém por quem ele se interessou um dia mas que, agora, parece, não existir mais. Ele compara essa sua lembrança com o que vê agora: uma mulher que expõe a nuca a um golpe de misericórdia. Isso nos faz pensar que nosso narrador a vê como alguém que deseja uma resolução, ainda que sabendo que essa resolução implique sofrimento e dor.

Ele a olha, finalmente. Até aqui, o narrador intuía a sua presença. Ela espera, apertando as mãos, o que reforça, mais uma vez, o leitor para a sensação de aflição dessa mulher. Frente ao apelo aflito, nosso narrador responde, sem pressa. A essa ausência de pressa podemos compreender tanto como indiferença, quanto como certeza da falência da relação e da impossibilidade de se recriar o encontro, talvez um dia experimentado. Ele responde que não tem afeto para dar. Essa resposta pode ser entendida pelo leitor como a impossibilidade do narrador em permanecer nessa relação nas bases que a mulher esclarece agora. Apesar de o narrador conseguir responder, o faz escrevendo em meio a seus rabiscos, denotando a indiferença frente ao papel que sua mulher apresentou, como se ao responder, ainda mantivesse nessa resposta uma figura da impossibilidade de se relacionar com ela, mesmo que essa relação fosse a partir de troca de frases curtas num bloco de papel.

Ao responder em seu bloco, não o empurra de volta, é como se respondesse apenas para si mesmo, negando, mais uma vez, ir ao encontro do desejo de sua mulher. Ela, então, pega seu escrito avidamente, o que nos marca seu desespero em encontrar um movimento de seu marido. Ele considera sua resposta como um grão amargo que deixou escapar: não foi uma resposta pensada, planejada, cuidada, mas algo que o escapou, algo que denota amargura e descuido. Ele não a olha, se nega ao encontro, ela, cuida de sua resposta com calma e zelo surpreendentes ao narrador, mas não ao leitor: ora, se tão aflita por uma resposta, ela a trataria como algo importante. Mas o narrador se surpreende com esse zelo, como se não fosse possível zelar por sua resposta ou por essa relação. O narrador interpreta o zelo da mulher não como tentativa de encontro, mas como tentativa de refazer-se, como se o encontro, assim, realmente estivesse marcado desde o início como algo impossível.

Ela se move, se aproxima. Finalmente o toca, trêmula, talvez nervosa ou apreensiva. A esse toque nosso narrador responde afastando-a num gesto que

nomeia como um abandono claro, como se pedindo para que ela não mais insistisse e, simplesmente, se retirasse. Ela, então, vai até a janela, e seu caminhar é interpretado pelo narrador como teatral, apesar de verdadeiro, nos lançando novamente a atmosfera de ambigüidade que essa relação-não-relação torna visível durante todo o conto. A janela é o lugar da luz, do vento e da paisagem, mas nosso narrador faz questão de esclarecer que nada disso estava disponível naquela janela naquele momento. Mais uma vez, então, sua mulher não encontra o que busca, ou vai ao encontro de algo que sabe não existir. Assim, deparando-se com mais uma alegoria do desencontro, essa mulher morde os dedos, num gesto que demonstra sua percepção desses desencontros.

Ela sai da janela e vai à frente do narrador, expondo seus seios. Ele interpreta essa tentativa como provável e triste, percebe-a com um traço de demência lhe pervertendo a cara como que menosprezando sua tentativa de aproximação, como que compreendendo aquela tentativa como um ato de insanidade, fazendo-se clara a concepção diferenciável do gesto e do ato. A isso ele responde retomando seu rabisco, numa tentativa de esclarecer que ele não está disponível ao encontro que ela pede. Mesmo assim, ela insiste, tocando o seu pé no dele. Isso não surpreende o narrador. Ele não se surpreende em nenhum momento com suas tentativas de encontro, como se elas já estivessem desgastadas de tão conhecidas. Não é possível ao nosso narrador valorizá-las, aceitá-las ou respondê-las. Chama o pé dela de clandestino, nos dando a perceber que considera esse ato de sua mulher como algo de caráter ilícito, oculto, não oficial.

Essa cena do conto nos remete a um resumo do mesmo. Enquanto o narrador descreve o pé de sua mulher, ele nos dá as características de como ela fora no passado, colocando em digressão sua posição: segura, próspera, devassa. Os pés, simbolicamente, caracterizam a aproximação das raízes, das origens desta mulher, sem deixar de citar que esse narrador faz o mesmo, visto que mais a frente, ele descreve os seus próprios pés, acuando-os e escondendo-os, rejeitando sua companheira e guardando para si, suas origens, suas raízes. Ela tenta de todas as formas manter um contato e, dessa vez, age com força, afoita, como uma chama. Ele se desvencilha dela, não sem esforço, mas mesmo assim com calma. Responde, inevitavelmente, sem pressa, e esse seu eterno estado de calma ou indiferença demonstra o quanto ele não é tocado por nenhuma ação dessa mulher.

Recolhe-se, como que voltando ao que sempre quer voltar desde que sua mulher invadiu seu espaço: a si mesmo.

Ele a olha, descreve-a e compara-a a uma pedra e, quando finaliza essa descrição dizendo que seus dentes tremiam, é como se o impossível acontecesse, é como se de tanto ele não se mover, ela pudesse se mover toda, a partir da aflição gerada pela inação do narrador. Ele apresenta-nos sua inação como mais forte que as ações da mulher. Ela arranca, parece que retoma a força para sair de lá, de onde seu fracasso em reatar a comunicação estava exposto. Mas pára, e essa parada não é compreendida pelo narrador. Numa das poucas vezes que o narrador questiona sua percepção acerca de sua mulher, ele remete seus pensamentos a hipóteses em uma postura altamente onipotente. Pensa que ela está preocupada com tarefas triviais, ou que ela não entendesse a progressiva escuridão que se instalava para sempre em sua memória. Assim, o narrador nos esclarece que não compreende se, ao apresentar sua negação à relação que a mulher propõe, ela responde retornando seus pensamentos ao cotidiano, como se nada tivesse acontecido, ou se ela realmente coloca os significados dessa interação em evidência na sua existência.

O narrador supõe que ela está refletindo sobre tudo o que acabou de acontecer. Não está certo do que ela pensa ou sente, ele também estabelece um conflito diante de suas reflexões, já que eles realmente não travam qualquer diálogo e, nessa relação gestual, a possibilidade de como ela lidará com a negação dele fica em suspense. De qualquer forma, ela finalmente deixa o quarto, como sonâmbula. Sonâmbulos, não sabemos o que estamos fazendo, nem onde estamos. Ele não sabe como ela reage à sua negação. Assim, se finaliza o conto quando se finaliza o aparecimento da mulher, e o incômodo do narrador. Ao incômodo da mulher, não sabemos como e se resolverá.

No caso específico do conto “Hoje de Madrugada”, de Raduan Nassar, levantaremos também duas categorias da psicologia fenomenológica-existencial específicas de análise, a saber, temporalidade e espacialidade.

4.3 Temporalidade fenomenológica

A temporalidade se refere ao modo como o ser se relaciona com o tempo, não um tempo cronológico, mas na significação que o sujeito atribui a ele. Passado, presente e futuro estão intimamente ligados e relacionados e são chamados na medida em que o ser-no-mundo significa suas experiências vivenciais do e no tempo. Sendo a dimensão temporal não ocasional no existir humano, ela envolve três êxtases: o futuro tido como advir, o passado como retrovir e o presente como apresentar. Essas categorias não se manifestam de outro modo senão numa relação de interdependência e reciprocidade. Desse modo, “(...) é a solicitação do futuro (o poder ser, que inclui o ainda não, o vir a ser e o estar em aberto) que possibilita o agir humano e as mudanças no seu existir.” (Cardinalli, 2005, p. 59).

Neste conto, os tempos se sobrepõem em todo o texto. Ainda que o central seja o presente, o texto é submergido nas tentativas de encontros futuros propostos pela mulher e negados pelo narrador, que se recusa a participar deste lançar-se ao porvir. Ao mesmo tempo, ele é remetido por suas lembranças a como essa mulher se apresentava no passado, e essas lembranças, embora em nenhum momento denotem fundamentar seu comportamento, estão permeando seu diálogo interno com a tentativa de aproximação de sua mulher.

Não sabemos o que acontecerá depois desse encontro, e o que sabemos sobre o que aconteceu antes dele se refere a poucas lembranças de gestos e formas corporais que o narrador exemplifica sobre sua mulher. Mas o tempo entrelaçado coloca em suspenso que durante todo o conto, apesar de não aparentar, eles estão se encontrando em suas respostas gestuais e nas memórias e fantasias do narrador, numa clara possibilidade dessa relação não mais vir-a-ser, já que também ela não é mais uma relação.

4.4 – Espacialidade fenomenológica

A espacialidade não se refere ao espaço como concebido fisicamente, mas ao espaço entre os seres, o espaço das relações. O homem não é apenas mais um corpo no espaço, mas é ele que se aproxima ou se distancia dos mesmos, ou seja, a questão do espaço é ligada a maneira de como o homem se relaciona e significa nesse espaço (Heidegger, 2009, p. 41). Nós nos movemos numa totalidade de envolvimento com as coisas, onde tudo é significado pela relação que estabelecemos com elas. Assim, a espacialização do ser-no-mundo se dá, fundamentalmente, na sua corporeidade, conceito que compreende que o corpo não se esgota na pele, mas se espalha pelas relações e sentidos que estabelecemos com o mundo que experimentamos e significamos (Heidegger, 2009, p. 127).

Embora o espaço físico do conto seja o quarto de trabalho do narrador, não é essa a espacialidade que encontramos. A mulher, no início, acuada, demonstra sua apreensão e a falta de espaço que encontra para ressignificar essa relação. Na medida em que se aproxima da janela, é como se buscasse alguma esperança ou acolhimento no horizonte, que não se apresenta, lançando-a a uma tentativa de saída frustrada. Assim, volta-se ao espaço do marido. Dessa vez tenta uma aproximação marcada, física – o toque. E, frente a recusa do narrador, sai, finalizando-se assim a atmosfera de invasão de si mesmo que o narrador cria desde o início do conto.

Podemos dizer que o narrador nos remete a uma atmosfera de um espaço-tempo numa relação que existe apenas para a mulher, já que o mesmo não reconhece nenhuma de suas tentativas de aproximação por não compreendê-la como possível. Ele, indisponível para ressignificar essa relação, está indisponível, antes, para suportar a existência dessa mulher em seu mundo. Ela, talvez aprisionada por essa indisponibilidade, talvez aprisionada antes dela, se coloca de maneiras ora sutis e ora firmes, mas apenas a partir de sua gestualidade.

Somente no espaço do quarto de trabalho são estabelecidas as tentativas. Mesmo instauradas as digressões do narrador, ele também não amplia esse espaço e, como reação à ação de sua mulher, acua-se e limita-se a se deixar atrás da mesa e esconder seus pés debaixo da cadeira.

Assim, tanto o espaço feminino como o masculino, são delimitados pelo ambiente interno-externo unificadamente. Ambos demonstram-se fechados à esse

terreno: ele, introspectivo, e ela, na busca de um gesto afetivo, de uma palavra desprezível que a retornasse a seu mundo e abrisse suas janelas.

V O SILÊNCIO DRAMÁTICO

O silêncio dramático pode ser reconhecido pelo contexto anterior devido a narrativa que sugere o gesto. Sugerir o gesto no momento em que, a personagem que deseja falar em contato com o outro que deseja seu silêncio, porém, a linguagem e a comunicação não perdem o seu sentido.

O silêncio se caracteriza como um vazio que pode apenas ser descrito pelo narrador e reconhecido pelo leitor em forma de imagem mental que indicia um cenário recoberto por sensações de desalento, por mais que exploremos os recursos escritos. Para que o silêncio tenha forma e percepção do leitor, é necessário uma contextualidade lógica e sequencial que culmine nessa manifestação.

Para Zumthor, o silêncio é ambíguo: quando absoluto, torna-se insignificante, quando incluído ao jogo da voz, que foge o nosso caso, insere-se em um grau de significância. Defende que (...) a voz repousa no silêncio do corpo. Ela emana dele, depois volta. (Zumthor, 2007; p. 85)

Logo, o silêncio presente na obra *Hoje de Madrugada* inspira-nos a uma análise que, em contato com o texto percebe-se a ausência da fala compensada com a excelência de sentido.

Em, *O espaço literário*, Blanchot (1987) teoriza o silêncio colocando-o como a “*linguagem que jamais falo*” e que essa manifestação pode ser relacionada a uma medida neutra que as pessoas / personagens estabelecem entre si. Completa que a linguagem é, perante o espaço literário, silenciosa, ou melhor, “*sem se ouvir*”. (Blanchot, 1987, p. 45).

A narrativa envolvida pelo silêncio a torna descritiva, o qual acarreta um narrador onipotente. Portanto, quando esse também se envolve com o silêncio, adentramos a uma narrativa por completa silenciosa e gestual.

Os personagens presentes em *Hoje de Madrugada* são tidos como abstraídos da linguagem verbal, visto que, o silêncio desconcertante acerca da vida desses dois, não neutraliza a situação, mas a coloca em posição de ruptura. Essa ruptura envolve praticamente a figura feminina que, colocada em situação constrangedora por não conseguir acessar uma vertente da linguagem que possa

atrair seu marido, permanece no silêncio e por meio dos gestos tenta uma aproximação.

O silêncio entre esse casal, apesar de ser uma relação já falida e perdida de sentido, é uma comunicação que permite a ambos imaginarem o que se sucede.

Contudo, o narrador sendo onipotente, expõe-nos até mesmo os pensamentos de sua mulher que são caracterizados por instantes da leitura que o próprio faz referente aos gestos dela.

O silêncio tido como negação ao outro é clarividente para o leitor e inaceitável para a figura feminina.

Mas essa negação somente mascara o fato mais essencial que, nessa linguagem, tudo retorna à afirmação, que o que nega nela afirma-se. É que ela fala como ausência. Onde não há fala, já fala: quando cessa, persevera. Não é silenciosa porque, precisamente, o silêncio fala-se nela. (Blanchot, 1987, p.45)

Aceitando essa proposição, relacionamos a figura feminina a não aceitação desse silêncio, porém, o respeito ao mesmo. Não deseja ruir a linguagem que seu marido lhe dispõe, calada, aceita indignada essa não aceitação. Ela consolida-se no silêncio preeminente que atravessa as margens de um relacionamento, supostamente duradouro e falho. Aceita o silêncio como maneira de retribuição a comunicação estabelecida, com o intuito de sensibilizá-lo.

Ele, por sua vez, permanece no silêncio como maneira clara de negar sua presença, sua pessoa, sua fala, sua linguagem ou qualquer medida que possa ser tomada com a finalidade aproximativa.

Isso fala, mas sem começo. Isso diz, mas isso não remete a algo a dizer, a algo de silencioso que o garantiria como seu sentido. Quando a neutralidade fala, somente aquele que lhe impõe o silêncio prepara as condições do entendimento e, no entanto, o que há para entender é essa fala neutra, o que sempre já foi dito, não se pode deixar de dizer e não pode ser ouvido, entendido. (Idem, ibdem).

Quando, ao entrar no quarto de trabalho, seu marido nem lhe dirige a palavra, a mulher transforma em entendimento esse silêncio negativo e distanciável. Ele não a deseja e seu distanciamento foca-se na ausência da fala como a medida mais clara e significativa presente a obra. Ao registrar o que acontece, o narrador insere na sua narrativa esse silêncio que mais do que demonstra, instaura na vida e na relação desprovida de significados, a sua

resposta concretizada perante seus sentimentos e expectativas geradas para o futuro desse casal.

O silêncio cala não somente as cordas vocais, mas também, toda e qualquer intenção que possa vir a estar relacionada com ambas as partes desse casamento. *“A linguagem diz peremptoriamente quando renuncia a dizer a própria coisa”* (Merleau-Ponty, 2004, p. 72).

O silêncio é basicamente o elemento de tensão que gera a narrativa. É justamente essa quebra que sua mulher pretende fazer. Não permitir que a relação, bem como seus sentimentos, silenciem-se na vida e derrubem aquela que, para o narrador, apresenta constantemente atos de insanidade.

Visto como resposta, como princípio, como comunicação ou como desejo, o silêncio perturbador que se realiza nesse conto, caracteriza todas as sensações desse narrador que, desumanamente, nem troca e nem aceita ao menos os olhares de sua mulher, muito menos seus pedidos de socorro - silenciosos e agonizantes.

VI CONCLUSÃO

Na presente pesquisa, almejamos algumas definições para a Literatura. Para isso, compreendemos o gesto como linguagem corroborando com suas condutas e análises psicológicas e comunicativas. Assim, escolhemos o conto *Hoje de Madrugada*, de Raduan Nassar, por compreender esta obra como uma pequena narrativa envolvente e desconcertante, que nos remete a possibilidade de uma análise do gestual como forma comunicativa perante o silêncio dos personagens.

Assim, concluímos que com esta pesquisa podemos abrir uma nova vertente analítica que se aprimorará a cada releitura contando com seus pressupostos inseridos e minuciosamente estudados.

O gesto, como manifestação da ausência da fala e desejo da mesma, instaurado nessa fenda que abre perante a comunicação, delimita o espaço narrativo, o ambiente e logicamente, as personagens envolvidas no contexto.

Uma pesquisa que provavelmente não cessa, consolidar-se-á a medida que outras artes acoplarem-se a ela. A arte, a história, a sociologia, a psicologia e também a semiótica, podem constituir um aparato significativo para a contribuição analítica não só referentes ao escritor como à todas as obras constituintes da vertente silêncio – gestual.

VII REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Igor Silva. *O drama da existência. Estudos sobre o pensamento de Sartre.* in. Que é o teatro de situações. São Paulo: Humanitas / FFLCH/USP, 2003.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário.* – Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BOSI, Alfredo (org.). *O conto brasileiro contemporâneo.* São Paulo: Cultrix, 1981.
- BOSS, M. *Na noite passada eu sonhei...* SP: Summus, 1979.
- BRUNS, M. A. T. e Holanda, A. F. (orgs). *Psicologia e Pesquisa Fenomenológica: reflexões e perspectivas.* SP: Ômega Editora, 2001.
- Cadernos de Literatura Brasileira. nº 2 – Setembro de 1996 – São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2001.
- CARDINALLI, I. E. A Psiquiatria Fenomenológica: um breve histórico. In: *Revista da Associação Brasileira de Daseinsanalyse*, no. 11. SP: Associação Brasileira de Daseinsanalyse, 2002.
- CARDINALLI, I. E. *Daseinsanalyse e Esquizofrenia: um estudo na obra de Medard Boss.* SP: Educ - Fapesp, 2004.
- CARDINALLI, I. A Contribuição das noções de ser-no-mundo e temporalidade para a psicoterapia daseinsanalítica. In: *Revista da Associação Brasileira de Daseinsanalyse*, no. 14. SP: Associação Brasileira de Daseinsanalyse, 2005.
- CASTELLO, José. *Inventário das Sombras.* Rio de Janeiro: Record, 2001.
- FORGHIERI 1993 Forghieri, Y. C. *Psicologia fenomenológica: fundamentos, método e pesquisas.* SP: Pioneira Thomson Learning, 2004.
- GALARD, Jean. *A beleza do gesto. Uma estética das condutas.* São Paulo: Edusp, 1997.
- GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do conto.* – 11.ed. – São Paulo: Ática, 2006.
- JOLLES, André. *Formas Simples..* São Paulo: Cultrix, 1974.
- HEIDEGGER, M. e Boss, M. *Seminários de Zoolikon.* SP: Educ, 2001
- MOREIRA 2002 Moreira, D. A. *O método fenomenológico na pesquisa.* SP: Pioneira Thomson, 2002.
- MORICONI, Italo.(org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século, volume 2: Dos anos 60 aos anos 70.* – Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

- NASSAR, Raduan. *Um copo de cólera / Lavoura Arcaica*. São Paulo, Círculo do Livro, 1980.
- NASSAR, Raduan. *Menina a caminho e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio*. – São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado. Processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.
- VAN STEEN, Edla . *Viver & Escrever*. São Paulo: L&PM, 1981.
- ZUMTHOR, Paul. O empenho do corpo. In: *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- ZUMTHOR, Paul. Uma poesia do espaço. In: *Escritura e Nomadismo*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

[http:// www.veja.abril.com.br/300797/p_009.html](http://www.veja.abril.com.br/300797/p_009.html)