

Paulo Roberto Barreto Caetano

PARA ALÉM DA CONSTRUÇÃO DOS PERSONAGENS:
o conceito de monstrosidade em *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar.

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Instituto de Estudos Linguagem da Universidade Estadual De Campinas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Teoria e História Literária.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Orientador: Mário Luiz Frungillo.

Campinas

2011

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

C116p

Caetano, Paulo Roberto Barreto.

Para além da construção dos personagens: o conceito de monstruosidade em Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar / Paulo Roberto Barreto Caetano. -- Campinas, SP: [s.n.], 2011.

Orientador: Mário Luiz Frungillo.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Nassar, Raduan, 1935-. 2. Construção de personagens. 3. Monstruosidade. 4. Incesto. 5. Filicídio. I. Frungillo, Mário Luiz. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

tjj/iel

Título em inglês: Beyond the procedure of characterization of the personagens: the concept of monstrosity in Lavoura Arcaica, by Raduan Nassar.

Palavras-chave em inglês (Keywords): Raduan Nassar; Personage characterization; Monstrosity; Incest; Filicide.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária.

Banca examinadora: Prof. Dr. Mário Luiz Frungillo (orientador), Prof. Dr. Carlos Eduardo Ornelas Berriel e Profa. Dra. Patrícia da Silva Cardoso. Suplentes: Prof. Dr. Marcos Aparecido Lopes e Profa. Dra. Suzana Yolanda Lenhardt Machado Cánovas.

Data da defesa: 25/02/2011.

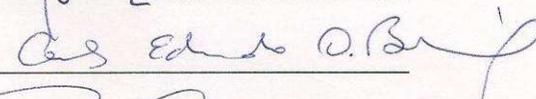
Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

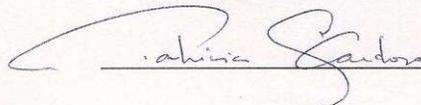
Mário Luiz Frungillo



Carlos Eduardo Ornelas Berriel



Patrícia da Silva Cardoso



Marcos Aparecido Lopes

Suzana Yolanda Lenhardt Machado Cánovas

IEL/UNICAMP
2011

Dedicatória

É para Raquel Carneiro, esposa, mulher, amante, amiga, companheira, revisora, produtora cultural admirada por mim que dedico esta dissertação: trabalho de fôlego longo – três anos – que coincidiram com um belo início.

Ela, a primeira a saber da aprovação no mestrado na Unicamp de um recém-formado em Belo Horizonte; ela que, com seu encanto e amor, colabora para a construção de uma outra identidade (além da de pesquisador): marido, amante, amigo, companheiro, escritor, professor.

Agradecimentos

A Ana Paola B. Caetano por se fazer presente, mesmo estando do outro lado do Atlântico (há tanto tempo...), por ajudar a fazer esse sonho (até então não descoberto) da formação acadêmica se realizar. O apoio desde a graduação foi essencial; o amor, insubstituível.

À Comissão de aperfeiçoamento de pessoal de nível superior pela bolsa concedida. Sem ela não seria possível tanta dedicação e percepção acerca da importância do ato da pesquisa.

A Ednaldo Cândido pela solidariedade, pelas intensas conversas de cunho profissional, acadêmico. Alguns amigos irrompem quase que dotados de ubiquidade e, por um desses motivos inexplicáveis, lembram-nos o conceito de afinidade.

A Edson Oliveira, amigo de longa data, pela leitura atenta dos capítulos.

A Gustavo Ribeiro amigo querido, parceiro de “conversas acadêmicas”, leitor da dissertação, exemplo de arcabouço de leitura.

A Jacqueline B. Caetano pelas conversas de cumplicidade sobre a vida acadêmica.

A Márcia Araújo e a Hugo Carneiro pela amizade, carinho, admiração. Obrigado também por itens específicos como o apoio com as passagens de Belo Horizonte para Campinas e no envio de relatório.

A Mário Frungillo por sua orientação, por me mostrar como o trabalho docente é, ao mesmo tempo, árduo e realizador, pela relação respeitosa que construiu entre pesquisador e orientando, pelas conversas extremamente agradáveis que culminaram numa admiração (já saudosa) sem par.

Aos meus pais e minha irmã Juliana Caetano por passarem a admirar esse labor acadêmico e intelectual, pelo carinho, cuidado e apoio.

sempre mais ousada, mais petulante (...) (que demônio mais versátil!)

(NASSAR, 1989, 188).

RESUMO

O romance *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, é um rico objeto para se pensar o caráter referencial dos personagens. A figura paterna, encarnando uma tradição que valoriza o trabalho, o comedimento como valores essenciais à vida, encontra forte resistência nos filhos Ana e André. Assim sendo, o embate que se delineia reflete um clássico confronto entre tradição e liberdade. Tal disputa é fruto (e estopim) para atos tidos como monstruosos: o incesto e o filicídio.

Indo além do procedimento da caracterização dos personagens como recurso de análise do romance, esta dissertação se ocupa em discutir a prática de ações capazes de “monstrificar” os personagens. Destarte, a investigação menciona peculiaridades que fazem com que um ser seja visto como ente horrífico. A pesquisa se ocupa também com a noção de concatenação de situações-limite como elemento construtor das idiossincrasias. Com isso, o modo como as pessoas dessa família se tratam, como tratam o tempo e algumas leis fornece subsídios para que eles sejam vistos como “ameaças morais”. O lugar do incesto e do filicídio fulgura, portanto, como elemento fundamental na análise desses personagens.

Palavras-chave: construção de personagens, monstruosidade, incesto, filicídio.

ABSTRACT

The novel *Lavoura Arcaica*, by Raduan Nassar, is a rich object to think the referential character of the personages. The father, embodying a tradition that says how worthy is work, the restraint as values essential to life, finds strong resistance in Ana and André. Thus, the conflict that emerges reflects a classic clash between tradition and freedom. Such dispute is a result (and wick) for acts taken as monstrosity: incest and filicide.

Going beyond the procedure of characterization of the personages as an analysis resource of the novel, this paper is concerned about discussing the practice of actions capable of “monsterizing” personages. Therefore, this research mentions the peculiarities that make someone to be seen as being horrifying. This research also deals with the notion of extreme concatenation of the on-the-edge situations such as a building element of the idiosyncrasies. With that, the way the personages treat the time, each other in this family and some laws provides subsidy so they can be seen as “moral threats”. The incest and filicide altogether, thus, appear as a key element in the analysis of the personages.

Keywords: personage characterization, monstrosity, incest, filicide.

SUMÁRIO

I – INTRODUÇÃO	17
II – DA CARACTERIZAÇÃO DOS MONSTROS	
2.1 Contornos do monstro	27
2.2 Personagens: o que mostram?	33
III – UMA TEORIA INTANGÍVEL: PERSONAGENS-MONSTROS	
3.1 Antonio Candido e o caráter referencial dos personagens	47
3.2 Tempo de lavar	59
3.3 Tal pai, tal filho: hereditariedade monstruosa?.....	71
IV – INCESTO E FILICÍDIO COMO PRÁTICAS ABSURDAS	
4.1 O incesto como ameaça moral	83
4.2 Filicídio: a tábua solene que se incendeia	94
V – CONCLUSÃO.....	101
VI - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	105

I - INTRODUÇÃO

A literatura se mostra de uma rica variedade de seres monstruosos, fantásticos: de monstros helênicos como, por exemplo, o minotauro¹, passando pela intenção do homem em bancar o Deus criador com o Golem² do misticismo judaico, até manifestações mais recentes como o Frankenstein e diversos vampiros cujas imagens construídas são amplamente difundidas, principalmente pelo cinema. Tais exemplos colaboram para a construção de uma visão sobre os monstros que passa pelo caráter amorfo, insólito do corpo. Passa ainda por marcas como a força, a crueldade, o aspecto repugnante.

Ver-se-á ainda que o espanto frente ao aspecto extraordinário desses seres incomuns se configura devido a um olhar lançado sobre o monstro. Ou seja, o processo de construção do ser/personagem monstruoso estaria diretamente ligado ao olhar daquele que o concebe como tal, conforme Santo Agostinho afirma em *Cidade de Deus*. Neste, o pensador discute a limitação do olhar do homem que concebe como estranho o ser de aparência extravagante. Para ele, se o homem tivesse a “noção de todo” que Deus possui, não veria o monstro como anomalia.

Entretanto, o processo de formação dos seres monstruosos pode se dar ainda em corpos que não primam pela fealdade. Nesse âmbito, poder-se-ia citar obras como *Silêncio dos inocentes* e *Hannibal*, de Thomas Harris, que apresentam um homem distinto, culto, cujo índice de monstruosidade se dá num hábito: o canibalismo. Assim, esta dissertação discorrerá sobre uma ideia de monstruosidade do(s) personagem(ns) que não se prende ao aspecto, mas a atitudes, hábitos tidos como opressores e/ou supostamente imorais.

Lavoura Arcaica (LA), de Raduan Nassar, publicado em 1975, trata de uma ruína familiar, cuja temática passaria ainda por uma luta intensa entre tradição e liberdade, dialogando com a tensão entre o sagrado e o profano. Desse modo, comportamentos opressores do pai, bem como manifestações tidas como imorais e de afronta do protagonista André podem colocá-los nesse viés monstruoso, entranho, tomados frente ao outro.

¹ Ser fantástico cuja formação se dá com o corpo humano e uma cabeça de touro. Nascido do amor de Pasifae, rainha de Creta, com um touro branco que Poseidon retirou do mar. O arranjo desse amor insólito é de autoria de Dédalo, quem construiu o labirinto onde se encerrava o monstro. Este carecia de comer 14 homens anualmente e, Teseu, para acabar com tal atrocidade, matou o ser horrífico no labirinto com ajuda do fio de Ariadne. (BORGES, 1985, 97).

² Ente do misticismo judaico que será comentado no 2º capítulo desta dissertação.

Destarte, a caracterização desses personagens pode servir como subsídio para se pensar numa teorização sobre os monstros que não está no caráter fantástico dos corpos, mas na imposição ou desestabilização dos conceitos da tradição que eles operam.

Para se chegar a tal ponto, passar-se-á no capítulo 2.1 sobre as marcas que tornam monstro um ser, pois se acredita que a teoria acerca desses seres – mesmo sobre o aspecto físico – pode contribuir para a caracterização dos personagens de *LA*. Dito isso, expõe-se que o capítulo versará sobre as peculiaridades de seres fantásticos e, nesse âmbito, a “coletânea” de Jorge Luis Borges chamada *O livro dos seres imaginários* mostra-se cara, tendo em vista a diversidade de entes ali arrolados que proporcionam menções várias a textos literários de diversas origens.

Num segundo momento, com o intento de discorrer acerca da estranheza construída pelo olhar daquele que se depara com um ser monstruoso, usar-se-á o texto “O estranho”, de Sigmund Freud. Essa discussão, entretanto, terá como base maior a teoria sobre monstros construída por Luiz Nazário em *Da natureza dos monstros* e Noël Carrol em *Filosofia do horror ou paradoxos do coração*, sendo que o primeiro contribui com as particularidades/atributos dos monstros (como ubiquidade, força, ferocidade) e o segundo com uma espécie de reflexão acerca do modo como se percebe o horror. Por fim, esse capítulo falará sobre o olhar frente ao outro e a relação falta/excesso que o monstro apresenta.

O capítulo 2.2, por sua vez, tratará dos personagens a partir do lugar de onde falam, do espaço que eles detém na narrativa e o modo como constroem o mundo romanesco. Essa análise ancorar-se-á no texto *A retórica de ficção*, de Wayne Booth e n’*O narrador ensimesmado*, de Maria Lúcia Dal Farra. O primeiro teoriza acerca da presença dum “autor implícito” que se faz na história, e o segundo analisa o texto de Booth, comparando-o a outros teóricos a fim de discutir as possibilidades de narração de um texto literário, bem como as possíveis consequências com a escolha de um determinado foco narrativo.

Já o capítulo 3.1 ocupar-se-á com o processo de construção dos personagens. Começando pelo pai, com seu opressor discurso acerca do comedimento, da paciência e de outros valores. Essa parte da dissertação terá como suporte teórico o livro *A personagem de ficção*, de Antonio Candido, que traz as noções de “concatenação da exemplaridade” e de “concatenação de situações-limite”, na construção dos personagens. Assim, a intensidade dos episódios vividos – principalmente pelo pai e por André – são essenciais para a fundamentação das idiosincrasias de ambos. É exposto ainda nesse momento da pesquisa uma tipificação dos personagens concebida

por Candido. Tal divisão, obviamente, mesmo não pretendendo dar conta de todos os personagens existentes, fornece certo subsídio para se pensar no contexto de opressão em que estão inseridos André e o pai, pois seriam personagens “feridos pela realidade”, como mostrou o teórico.

Ocupando-se em maior parte da construção do personagem de André, o capítulo 3.2 versará sobre a questão do tempo no romance nassariano e sua atuação nas idiossincrasias dos “seres de papel” de *LA*. Assim, verificar-se-á a gravidade do discurso paterno do nono capítulo desse texto literário como elemento difusor da tradição, como também elemento paródico na voz de André. Contudo, em especial, esse capítulo lançará luz sobre a incidência de mudanças no indivíduo como elemento de construção e exposição de idiossincrasias. Para tal, usar-se-á um texto de Franklin Leopoldo e Silva, de cunho metafísico, sobre a essência do indivíduo que se mostra nas mudanças dadas com o tempo. Por fim, com um “alargamento” da perspectiva temporal, saindo do particular e caminhando para um universo maior, analisar-se-á a passagem do regime matrilinear para o patrilinear como importante elemento na colocação da figura masculina no centro da família.

O capítulo 3.3, por sua vez, abordará inicialmente uma das características dos monstros exposta por Nazário: a hereditariedade. Esta teria seu enfoque na (não) assimilação do discurso paterno, configurando um possível procedimento intertextual. Nesse capítulo, o livro *Ao lado esquerdo do pai*, de Sabrina Sedlmayer, funcionará como suporte para essa perspectiva de apreensão do discurso. O capítulo desdobrará a temática da subversão do discurso tratando do incesto como, na expressão de Carroll, “ameaça moral” ao entorno. A desestabilização dos preceitos paternos será ainda analisada em Ana com sua dança provocativa e em Lula com sua fala verborrágica. Para tal, o texto *Pedagogia dos monstros*, de Jeffrey Jerome Cohen, será usado.

O conceito de autoconsciência dos personagens, construído por Mikhail Bakhtin, será o ponto de partida do capítulo 4.1. A partir dessa noção de como os personagens percebem o entorno, o capítulo discorrerá sobre os conceitos Aristotélicos de ideia e de caráter como índices representativos das idiossincrasias dos entes ficcionais. Feitas essas relações, encerrar-se-á essa parte com o modo que a interdição ao incesto foi construída na sociedade e como tal proibição se dá no romance nassariano bem como a percepção que os personagens no romance têm de si e do outro devido a essa prática. O texto que servirá de base para fundamentar a dissertação nesse quesito é o *Estruturas elementares do parentesco*, de Claude Lévi-Strauss.

O capítulo 4.2, por sua vez, tratará da “tábua solene que se incendeia”, ou seja, do fim do pai que, após o filicídio, faz-se ausente no romance. Devido a tal contexto, a peça *Medeia*, de Eurípedes, será valiosa para se pensar na construção dos personagens como assassinos dos próprios filhos; assim como *Édipo Rei*, de Sófocles, será uma referência importante no que diz respeito ao fim do pai depois do assassinato. Tais personagens, devido aos assassinatos que cometeram, poderiam ser vistos como ameaças morais. Seja por coincidências erráticas do destino ou por deliberação meticulosa, eles encarnam um papel paradigmático na execução de atrocidades.

A partir de tal caminho percorrido, espera-se concluir sobre a construção dos personagens de *LA* como seres que praticaram atos tidos como monstruosos. Tais atitudes (ou “situações-limites”) parecem, portanto, estar presentes tanto no galho esquerdo como no direito, evidenciando um campo preñado de nuances dos personagens a serem investigadas.

e se os olhos não eram limpos [dizia o pai] é que eles revelavam um corpo tenebroso (...) e eu (...) sabia que meus olhos eram dois caroços repulsivos. (NASSAR, 1989, 13) [colchete nosso].

II – DA CARACTERIZAÇÃO DOS MONSTROS

2.1 Contornos do monstro

O termo “monstro” diz respeito a seres que apresentam uma morfologia anômala. Tal fato encontra respaldo no senso comum, quando o termo é empregado com valores semânticos que passam pela grandiosidade de um ente ou pela feiúra; e encontra respaldo também em dicionários. De acordo com *Novo Dicionário Eletrônico Aurélio*³, o vocábulo designa:

Corpo organizado que apresenta, em todas as suas partes ou em algumas delas, conformação anômala; ser fantástico, da mitologia ou da lenda, de conformação extravagante; animal excessivamente grande, ou de aspecto espantoso; figura colossal, estupenda; indivíduo que causa pasmo, assombro; monstruosidade; figurativamente pode indicar uma pessoa cruel, desnaturada, ou horrenda. (HOLANDA, 2004, sd).

Indo além do verbete, é possível encontrar um sem-número de seres monstruosos na literatura: dráculas, múmias, feras, zumbis e afins são apenas alguns exemplos mais triviais de manifestações estranhas frente ao modelo de normalidade: o homem ou animais tidos como “normais”, catalogados pela ciência.

Monstro exemplar: catálogo de Borges

Exemplo paradigmático de verbetes acerca de seres monstruosos, de entes fantásticos, *O livro dos seres imaginários*, de Jorge Luis Borges, pode ser concebido como uma espécie de enciclopédia de monstros ou bestiário, que se organiza como um tipo de jogo de espelhos, um número infinito de combinações e reagrupamentos. Nele, estão presentes sereias, centauros, cavalos do mar, valquírias, ninfas, quimeras, sátiros, lêmures, grifos, fênix, djins, gnomos, macacos de tinta, o elefante que predisse o nascimento de Buda, dentre vários outros. Também

³ Cf. HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* 3ª. edição, 1ª. São Paulo: Editora Positivo, 2004.

estão presentes monstros da tradição judaica, como o hipopótamo gigante citado no livro de *Jó*, chamado de Beemot.

Em *O Livro dos seres imaginários*, o escritor argentino parece ter uma perspectiva mais abrangente daquilo que seria monstro. Tal probabilidade tem como suporte (além da multiplicidade dos seres que são descritos no livro) o prólogo, em que o autor afirma a impossibilidade de classificação:

O nome deste livro justificaria a inclusão do príncipe Hamlet, do ponto, da linha, da superfície, do hipercubo, de todas as palavras genéricas e, talvez, de cada um de nós e da Divindade. Em suma, quase do universo. (BORGES, 1985, p. XI).

Nota-se, portanto, nessa referência irônica a uma enumeração absoluta das coisas, a impossibilidade de executar esse empreendimento. Ao arrolar “itens” tão díspares, o escritor argentino acaba por incluir tudo que existe, como afirma Nascimento:

Levando a lista ao absurdo, Borges espera chamar a atenção do seu leitor para que atente para essa multiplicidade: Hamlet, como personagem de Shakespeare é um personagem de ficção, logo todos os personagens de Shakespeare, logo todos os personagens de ficção, como seres imaginários, deveriam estar no livro; também o ponto, a linha, a superfície e o hipercubo, ou seja, todos os elementos da geometria e toda a configuração do espaço e do tempo... (NASCIMENTO, 2006, 02).

Fica então patente como Borges parte de formas elementares como o ponto e a agulha para referir-se a um todo que circunvizinha o homem. Tal perspectiva (a de que o *Livro dos seres imaginários* é uma tentativa de catálogo do infindo, um jogo de espelhos) multiplica ao infinito as possibilidades de referência. Esse fato se dá, portanto, com a configuração caleidoscópica desse livro. Isso porque um ponto, como Borges afirma no prólogo, poderia estar no catálogo desse livro e, podendo o ponto ser entendido como uma parte de qualquer matéria, tudo ali se incluiria. É possível pensar ainda que em cada ser há um ponto (ou vários, inúmeros) e, em cada ponto, um ponto menor... Destarte, conforme Nascimento, não só os seres arrolados se fazem monstruosos, mas o próprio livro de Borges se apresenta como uma obra ironicamente desmesurada, infinita, com a diversidade dos entes ali arrolados.

Estranhas categorias; classificações indizíveis

Apesar da perspectiva abarcadora, não se trata, tal explanação, de um processo de redutora relativização do ideário de “monstro”. Trata-se, pois, de introduzir a complexidade e mobilidade desse conceito, expondo que o caráter monstruoso de um personagem pode se dar em sua forma, bem como nas atitudes que o caracterizam.

Freud, em “O estranho”, comenta sobre o fato de a estética não ser apenas uma ciência que estuda o belo, mas ser também uma teoria das “qualidades do sentir” (FREUD, 1980, 1 – 2). Desse modo, tal ciência pode ter um ramo como objeto de estudo da psicanálise. Esse ramo, de acordo com Sigmund F., poderia ser a pesquisa em torno do conceito de “estranho”. Para ele, esse termo normalmente é associado àquilo que é assustador, que provoca medo ou horror em geral. Em seu texto, é exposto ainda o descompasso entre o que é belo e o feio, isto é, que os tratados de estética teriam grande preferência pelos sentimentos de natureza positiva (o belo, o atraente, o sublime, etc.). Freud, em “O estranho”, vale-se inicialmente de um texto de Jentsch⁴ que aborda a variabilidade desse sentimento para os indivíduos:

O estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, há muito familiar.
A palavra alemã “*unheimlich*” é obviamente o oposto de “*heimlich*” (doméstica), “*heimish*” (nativo) – o oposto do que é familiar; e somos tentados a concluir que aquilo que é “estranho” é assustador precisamente porque *não* é conhecido e familiar. (FREUD, 1980, 1 – 2).

Assim sendo, o estranho moraria numa líquida confluência do familiar e do novo, sendo que, para Freud, citando Schelling, esse “novo” é algo que não deveria ter vindo à luz, ter ficado oculto (FREUD, 1980, 4). É algo que é da ordem da secreção: deveria ser secreto, mas foi segregado, expelido.

O psicanalista ainda expõe que os estudos acerca do estranho usualmente se dividem em duas partes: uma se atendo ao estudo semântico do termo e outra se prestando a uma espécie de análise compilatória daquilo que provoca estranheza. Ele ainda expõe que o estranho seria aquilo que não se sabe como abordar. Perspectiva essa que desloca do ser incomum para os “normais” a instauração da estranheza.

⁴ Pouco é contextualizado no texto de Freud sobre Stephan A. F. Jentsch

No que tange ao romance nassariano, é possível perceber, pelo menos, dois “focos” de estranheza. Um primeiro se faria com o modo com que André vê a tradição paterna. O trabalho disciplinado, o comedimento e a perseverança dos quais o pai trata podem ser-lhe estranhos e, assim, o protagonista os rejeita. Por outro lado, o contato com Ana e Lula, os questionamentos do protagonista direcionados ao pai podem soar de maneira estranha à figura paterna. Dessa maneira, sendo ambos os lados supostamente estranhos, esse estranhamento residiria no rótulo que conferem uns aos outros.

A ideia que Freud traz de que o estranho seria aquilo que “deveria” ter ficado em segredo e acabou sendo exteriorizado pode se relacionar com *LA* na medida em que, para o pai, os desejos de Ana e André não deveriam ter vindo à tona. A agressão no final do texto emblematiza tal rejeição. As irmãs, a mãe de Ana, bem tentaram impedi-la de executar o balé provocativo, e Pedro ao ver tal circunstância noticia ao pai o que estava acontecendo naquele momento.

Aliás, é possível pensar que para o próprio filho pródigo o incesto seria algo negativo. Tal fato pode ser constatado se se pensar no motivo que o levou a fugir de casa.

O estranho em *LA* reside, então, no familiar, como afirma Freud. Contudo, não apenas no familiar como grupo social co-sanguíneo, mas, sim, no que há de mais comum numa tradição: a oposição a ela.

O horror, o estranho

A estranheza frente a um ente pode irromper por vários motivos e de diferentes formas. Noël Carroll, em *Filosofia do Horror ou paradoxos do coração*, importante livro para esta pesquisa, discorre acerca de tal recorte listando as várias sensações que, por exemplo, um espectador tem frente a uma cena de horror. Este, portanto, poderia se dar de duas naturezas: a natural e a artística. A primeira diria respeito, por exemplo, à contemplação espantada dum acidente ecológico ou da eminência de uma guerra; já o segundo, por sua vez, ocupar-se-ia com o tal afeto sendo oriundo da arte, podendo esta se realizar em diversas mídias – livro, cinema, etc.

Carroll expõe que, usualmente, numa cena prenhe de horror, ocorre um paralelismo do personagem com o espectador. Segundo ele, se frente a tal cena o personagem se assombrar, há uma tendência para que o mesmo ocorra com o público. Obviamente, guardadas as proporções,

essas reações se assemelham em graus diferentes, já que numa história com seres fantásticos o leitor sabe que o monstro é ficção – diferentemente do personagem que, encarando-o como real, assusta-se mais que o espectador. É por isso que o autor diz que “as reações dos personagens fornecem, pois, uma série instruções, ou melhor, de exemplos sobre a maneira como o público deve responder aos monstros de ficção.” (CARROLL, 1999, 33).

Destarte, as reações podem surgir como medo, repugnância, nojo, repulsa frente à cena horrífica. Isso devido à violência, feiúra e “teor insólito” contidos nela. Há ainda de se ressaltar que, para além desses elementos, uma das marcas do estranho ou do incomum é a dificuldade de descrevê-lo. Tal fato pode se dar pelo estado de horror frente ao inesperado, bem como pelo perigo que o novo pode representar. Noël Carroll, em *Filosofia do Horror ou paradoxos do coração*, cita *The outsider*, de Lovecraft, para exemplificar o caráter inefável do ser:

Quando me aproximei da arca, comecei a perceber a presença mais claramente: e então, com o primeiro e último som que jamais emiti – um horrendo uivo que me repugnou quase tanto quanto sua doentia causa -, vi em plena pavorosa clareza a monstruosidade inconcebível, indescritível, indizível que, por sua mera aparência, transformara uma alegre reunião numa manada de fugitivos delirantes.

Não posso sugerir como ele era, pois era um misto de tudo o que é imundo, esquisito, importuno, anormal e detestável. Era a sombra demoníaca do apodrecimento, da velhice, da desolação; o ídolo pútrido e gotejante da revelação insalubre; o horrível desnudamento daquilo que a misericórdia sempre deveria esconder. Deus sabe que aquilo não era deste mundo... (Lovecraft, In: CARROLL, 1999, 36).

Por meio de tal exemplo, é possível vislumbrar o caráter “escorregadio” no que tange à apreensão do horror diante de um monstro. Nessa citação, irrompe-se, por medo da criatura e pelo inefável instaurado, um pânico no enunciador que se relaciona à origem do termo “emoção”, que vem do latim “emovere” e diz respeito a um movimento para fora, podendo representar o objeto a que o narrador se mobiliza – para fora de si, no sentido do monstro.

Aliás, a ideia de movimento é fundamental nessa teoria já que a linguagem corporal do personagem frente ao monstro, frente ao ato monstruoso, diz muito sobre o contexto. O autor de *Filosofia do horror ou paradoxos do coração* assinala que o encolhimento, por exemplo, frente a uma agressão emergente poderia significar uma tentativa de fuga, de escape, de distanciamento frente à ameaça. Assim, o alvo nesse processo é o público, que, almeja-se, deve ser tomado de assalto por emoções fortes: “(...) uma emoção envolve uma espécie de excitação, de perturbação

ou de suspensão, fisiologicamente marcada por uma aceleração do batimento cardíaco, da respiração e de reações assemelhadas”. (CARROLL, 1999, 41).

Em *LA*, a cena do filicídio tem o poder de assombrar o público, principalmente, pela sugestão do que acontece. Os gritos espaçados, a ameaça a caminho, o uso metafórico do vermelho corroboram a ideia de que um forte horror ali surge e se instala. Desse modo, o “não-dizer”, ou seja, a sugestão parece configurar-se como recurso mais forte do que a indicação. Sobre o uso desse procedimento, Luiz Nazário, em *Da natureza dos monstros*⁵, afirma que a “imaginação da catástrofe perde sua ressonância infinita e universal, congelando-se num choque particular e eternamente igual a si mesmo.” (NAZARIO, 1998, 230). Essa redução a que é confinada a imagem faz instaurar um conflito entre exposição e supressão, sendo que esta, apesar de não mostrar o objeto horrendo, geraria, paradoxalmente, mais impacto normalmente. Construída a tensão, o espectador/leitor enfrenta o embate psicológico pelo contato com o monstro.

A mobilização exposta na citação de Lovecraft acarreta, como discorre Carroll, uma perturbação física, “pois um estado emocional requer uma dimensão física sentida” (CARROLL, 1999, 42). Assim, o estado de horror é da instância do físico e/ou fisiológico e, por se saber que humanos são marcados por idiosincrasias, é que se pode dizer que as reações podem se dar de maneiras distintas frente ao horrífico: “Quando estou com medo, meus joelhos tremem com uma sensação de formigamento, mas quando Lenny está com medo, sente a boca seca.” (CARROLL, 1999, 42). Ou seja, o ente causador do pavor, da aversão, está (mesmo inconscientemente) sob juízo de valor de seu contemplador. Tal ideia colabora para a perspectiva de que as reações são idiosincráticas.

Contornos mais precisos

Sobre tal aspecto, Luiz Nazário, em *Da natureza dos monstros*, explana sobre o que faz dum ser um monstro: a indestrutibilidade, a voracidade, a força desmedida, o agigantamento, dentre outros. No livro, ainda se pode ver habilidades como a ubiqüidade, a invisibilidade e a imortalidade como características desses seres. Assim, essas são algumas das características que

⁵ Esse texto será devidamente contextualizado na página à frente.

diferem os seres monstruosos do homem comum, com suas típicas mortalidade, presença, força, estatura, etc.

A despeito dessas características físicas, Nazário expõe também idiossincrasias do temperamento de um ser que podem servir como índice de monstruosidade:

Sendo, por definição, um ser que não ama, ou que ama mas não sabe amar, incapaz de relacionar-se, trocar afetos, construir a mediação entre os desejos e sua realização na sociedade, o monstro só entende a relação selvagem, sem reciprocidade, o ataque puro e simples... (NAZARIO, 1998, 13).

Assim sendo, o caráter monstruoso vai além da fealdade ou outras peculiaridades da fisionomia: tendo em vista a dicotomia falta-desejo, o monstro parece irromper no instante da não-realização de seu desejo. Isso através de uma reação de ataque ao que lhe impõe, ao que lhe é diferente. O próprio Nazário diz que um monstro antropomorfo seria um homem alterado, mutilado ou deformado pela natureza.

Partindo da plurissignificação do termo “alterado”, é razoável pensar na relação desse adjetivo com a ferocidade e, desse modo, o monstro representaria uma ameaça à comunidade, como mostram as histórias do Frankenstein e do Golem. Esses dois seres, ao transporem os limites da domesticidade, apresentam perigo não só ao criador, mas ao entorno, numa revolta que aponta para a revelia dos desejos de outrem e da fragilidade da ordem das coisas. O monstro aí indica o rompimento e destruição de expectativas, ou ainda, a construção do desejo de outrem, à revelia das aspirações dos ameaçados.

Tal ameaça, muitas vezes, diz respeito à morte, ou seja, quando os acontecimentos, ações não corroboram um determinado lado, um resultado desejado, o ser tido como mau pode atuar, seja sem piedade – com a morte, fim irremediável – ou através do agressões dosadas, de aparições contadas, das quais muito se vale o suspense.

A ameaça vem, portanto, com a iminência do perigo. Este, por sua vez, precisa, em primeiro lugar, ser percebido como tal, mesmo sendo no lar. Para Aristóteles, o monstro pode residir na geração dos filhos. O ser monstruoso, para o filósofo grego, seria um ente que não encaixa na previsibilidade do comum:

Now monstrosities also belong to the class of things unlike the parent. Therefore this accident also often invades animals of such a nature. (...)

deficiency and excess are monstrous. For the monstrosity belongs to the class of things contrary to nature, not any kinmonstrous of nature, but Nature in her usual operations⁶. (ARISTÓTELES, 2006, s.d) [Grifo do autor].

A partir dessa citação, é possível ver que a ideia do que é comum pode estar associada à herança genética e também à semelhança ideológica entre pai e filho. Considerado por Aristóteles como acidente, aquele que não se parece física ou ideologicamente com o fundador da família está, possivelmente, condenado ao juízo da autoridade do pai, do irmão mais velho, etc.

Pelo texto do filósofo grego citado, faz-se difícil saber se a presença da discrepância entre pai e filho seria restrita a uma determinada espécie. Podendo estar em diversas espécies, esse caráter monstruoso aponta, relativamente, para uma das características das monstruosidades expostas por Nazário: a ubiquidade. Essa amplitude deixa transparecer a ineficiência das categorias supostamente estáticas. Se o que é tido como anormal, “não-registrado” pela natureza é monstro, a possibilidade da presença da dessemelhança entre pai e filho em qualquer espécie faz com que tal categorização se torne condenável. Desse modo, o filho que é estranho ao pai pode representar o novo; e a não-percepção dessa forma, uma visão intransigente sobre o diferente faz as vezes de um fomentador de monstrificação.

Concepção do rótulo e concepção de mundo

Nesse viés, o Estado, a família, a escola, a igreja, ou seja, as instituições repressoras teriam papel decisivo na construção do mal, do monstro, do embrutecimento humano. Todavia, é necessário dizer que, à revelia das leis instauradas, surgem seres que se mostram estranhos frente aos demais. Santo Agostinho, em *Cidade de Deus*, expõe que entes com apenas um olho (ciclopes), andrógenos (hemafroditos), com estatura de um côvado (pigmeus), seres com uma única e grande perna que serve como proteção quando deitados e de instrumento de corrida (ciápodes), entes formados por corpo de homem e cabeça de cachorro (cinocéfalos) pululam o

⁶ Agora monstruosidades também pertencem à classe das coisas ao contrário do pai. Por conseguinte, este acidente muitas vezes também invade os animais de tal natureza. (...) tanto a deficiência como o excesso são monstruosos. A monstruosidade pertence à classe de coisas contrárias à natureza, e não qualquer *kinmonstrous* da natureza, mas a natureza em suas operações habituais. [Tradução nossa].

imaginário popular, cabendo a cada um o juízo da suposta classificação sem perder de vista o fato de, segundo o pensador, esses seres pertencerem ao grupo das criações divinas. Aludindo ao ponto de vista de que, assim como é exposto no livro de Jó com relação ao Beemot⁷, para Deus, essas criaturas não seriam monstros, ele diz:

Deus, Criador de todas as coisas, conhece onde, quando e o que é ou o foi oportuno criar e, ademais, conhece a beleza do universo e a semelhança ou diversidade das partes que a compõem. A quem é incapaz de contemplar o conjunto choca certa desproporção em determinada parte, por ignorar a que parte se adapta e a que diz relação. (AGOSTINHO, 1961, s.d.)

A ideia agostiniana pondera em torno da ignorância do homem como fomentadora de seres horríficos e, do outro lado, caberia à onisciência de Deus determinar as razões que justificariam a inclusão de seres díspares num grupo supostamente homogêneo. A razão de tal dessemelhança, expõe o filósofo argelino, não caberia ao homem julgar, pois toda a criação teria sua origem num “único pai”.

Assim, faz-se possível perceber que, para além da perspectiva do ser monstruoso como aquele dotado de marcas sabidas como a fealdade, o agigantamento, ferocidade, características mais sutis colaboram para a formação de um ser horrífico. A dessemelhança em relação aos demais - entendida como um “desvio” da tradição, uma subversão à autoridade paterna -, o pousar do sofrimento sobre o homem que se endurece frente à consternação pode ainda engendrar uma figura maléfica.

Sendo fruto de desejos divinos⁸, é razoável afirmar que a monstruosidade, como Carroll discute, causa espanto, provoca sensações várias e estas emergem como um efeito de espelhamento entre personagem e leitor. Espelho que parece também refletir aquilo que está marginalizado e/ou o que há de familiar no estranho, como pontua Freud. “Unheimlich” contém em si o que é domesticado, apesar de denotar o desconhecido. Assim, passando pelo crivo daquele que rotula, a monstruosidade pode deixar de ser horrífica por um ato do reconhecimento.

⁷ Esse animal, segundo o livro de Jó, é uma espécie de versão aumentada do elefante e/ou do hipopótamo. Apesar de ser uma besta, diz-se no livro de Jó que, para Deus, ele é obra-prima: uma mistura de força e serenidade. Tal fato reforça a perspectiva de Agostinho acerca do que seria monstruoso para Deus e para o homem.

⁸ O monstro, então, seria um arquivo de marcas, como sua etimologia sugere, formas a serem mostradas; o “intento dos deuses” (HOUAISS, 2001, 1955).

Fica, então, saliente a mobilidade da definição: estranheza que incomoda, o monstro morre com a familiaridade; ou nasce, ubíquo, no seio desta.

O mito, o monstro

A presença do estranho no familiar é, em parte, alvo da teorização de Mircea Eliade. Em *Aspectos do mito*, o autor expõe que o estudo sobre tal objeto é importante para se conhecer certos mitos de uma cultura a fim de não os julgar apenas como monstruosos ou como jogo infantil instintivo. Compreendendo a causa, pode-se, afirma Eliade, avaliar as criações do espírito.

O pesquisador romeno afirma que o mito “fornece modelos para o comportamento humano e, por isso mesmo, confere significado e valor à existência”. (ELIADE, 1989, 10). Tal fato se fundamenta na ideia de que em sociedades primitivas os mitos ainda estão vivos e fundamentam várias atividades humanas. Essa influência tem seu peso devido, principalmente, à associação do mito à instauração de algo sagrado:

(...) o mito conta uma história sagrada, relata um acontecimento que teve lugar no tempo primordial, o tempo fabuloso dos “começos” (...) Em suma, os mitos descrevem as diversas e frequentemente dramáticas eclosões do sagrado (ou do sobrenatural). (ELIADE, 1989, 12, 13).

Dessa maneira a constituição do homem (“mortal, sexuado e cultural”) faz-se sob forte influência dos mitos. Isso porque o homem primitivo realizou alguns dos ritos fundadores criados pelos deuses, heróis, antepassados. Daí, pode-se dizer que os mitos fornecem não apenas um subsídio para se entender a origem de vários comportamentos, de várias estruturas sociais. Eles munem os indivíduos de uma “explicação do mundo e da própria maneira de estar no mundo”. (ELIADE, 1989, 19).

Destarte, essa explicação implica uma ordem. Julio Jeha, em *Monstros em monstruosidades na literatura*, expõe que

monstros corporificam tudo que é perigoso e horrível na experiência humana. Eles nos ajudam a entender e a organizar o caos da natureza e o nosso próprio. Nas mais diversas mitologias, o monstro aparece entre nós

e o mundo como símbolo da relação de estranheza entre nós e o mundo que nos cerca. (JEHA, 2007, 7).

Assim, o monstro aparece diretamente relacionado a uma desordem, podendo ser ele o causador da mesma ou o ente salvador dos humanos impotentes. A manutenção de valores em determinado grupo social colabora para a permanência de uma ordem; todavia, a subversão de ideais, a prática contrária aos preceitos instaurados pode gerar atos vistos como monstruosos ou imorais. Por outro lado, o impedimento violento contra o diferente pode revelar uma ameaça (moral ou física).

O desejo de subversão da ordem familiar, bem como o proselitismo da manutenção de preceitos podem proporcionar ao leitor conhecer os traços de personagens díspares - apesar de parentes. O estranho aí mora no seio da família. Opostos em ideais, eles permitem ao leitor ver características que os fazem (des)semelhantes: a complexidade do temperamento, a impetuosidade, o amor totalizante, os conflitos interiores, a dificuldade em lidar com o diferente - pessoas.

Uma dada obra é “acerca” de um personagem ou de um grupo de personagens.

(BOOTH, 1980, 96)

2.2 Personagens: o que mostram?

O capítulo anterior se ocupou em tratar do problema que é definir os monstros. O caráter inapreensível destes faz com que a investigação seja não apenas complexa, mas instigante. Estando presentes nas mais diversas manifestações fictícias e não-fictícias, essas figuras e seu contexto de criação fazem parte fundamental das mais diversas naturezas textuais. Sua função, como é dito⁹ na definição do dicionário citada no capítulo anterior, está diretamente relacionada ao jogo do mostrar.

Essa ação recebe atenção em *A retórica da ficção*, de Wayne Booth. Este comenta sobre o distanciamento entre autor e obra, sobre o tratamento dado aos personagens: o espaço concedido pelo narrador¹⁰, a suposta presença (e a distância) do autor nos textos, os limites do verossímil.

Para tal, o crítico estadunidense começa expondo acerca de *Decameron*, de Boccacio. O teórico afirma que, diferentemente de romances contemporâneos, os personagens desse texto do século XIV não são “bidimensionais” e que o narrador mostra uma parcialidade ao tratar os personagens: de forma incoerente, atem-se aos personagens de forma variada, sem mostrar consistência: “o narrador varia entre eles [os personagens] com total ausência de (...) foco técnico”. (BOOTH, 1980, 27) [Colchete nosso]. Apesar dessa crítica, o autor de *A retórica da ficção* expõe que a grandiosidade dessa obra está em lê-la tendo em vista seu contexto de produção, já que “A arte de Boccacio não está na sua aderência a um modo supremo de narração, mas sim na sua habilidade de ordenar várias formas de contar ao serviço de várias formas de mostrar”. (BOOTH, 1980, 33). Feita essa consideração sobre o mérito de *Decameron*, faz-se importante comentar, sem fins comparativos com o texto de Boccacio, sobre o modo de narração, sobre os lugares das vozes em *LA*.

⁹ A definição do *Houaiss* expõe que os monstros seriam mostrados para deixar aparecer o desejo dos deuses. Maldade, falta de ordem, por exemplo, poderiam ser “mazelas” que as monstruosidades tornariam emblemáticas aos homens.

¹⁰ Booth conceitua personagens bidimensionais como sendo aqueles “sem quaisquer níveis mais profundos”.

Lembrança à mostra

A abertura do texto, com o discorrer de André, permite entrever uma sacralização do quarto. Este, alçado ao lugar de refúgio, abriga um pária enunciador a mencionar a consagração de “objetos do quarto” e “objetos do corpo”. A possível sugestão de masturbação (assim representada no filme¹¹) caracteriza esse narrador como voz dessacralizadora; o quarto da pousada, por sua vez, coloca-o num entre-lugar: ele é o “fora de casa”, a voz dissonante que se apartou da família. As imagens descritas indicam a suspensão do gozo:

Minha cabeça rolava entorpecida enquanto meus cabelos se deslocavam em grossas ondas sobre a curva úmida da fronte; deitei uma das faces contra o chão, mas meus olhos pouco apreenderam, sequer perderam a imobilidade ante o vôo fugaz dos cílios; o ruído das portas vinha macio, aconchegava-se despojado de sentido; e o ruído [Pedro ao bater na porta] (...) não me perturbava a doce embriaguez, nem minha sonolência, nem o disperso e esparso torvelinho sem acolhimento (NASSAR, 1989, 08) [Colchete nosso].

A voz aí, com ressaca de gozo, é possível indicador da prática sexual tida como ilícita - prática essa que se desdobrará nos incestos ao longo do romance. Tal voz da citação acima é inebriada e encontrará a represália da “caixa de ferramentas da família”. Usando essas imagens citadas (cabeça que rola entorpecida, curva úmida da fronte, voo fugaz dos cílios), o texto nesse momento traz no modo de narração imagens que constroem a atmosfera de reverberação do gozo de André. A voz desse personagem, mais do que emergir como instância dessacralizadora¹², faz uso de instigantes imagens, associações, construindo assim um excesso de memória que se fundamenta na exteriorização de uma subjetividade.

Essa memória em excesso pode ser vista, por exemplo, no fato de nos capítulos em que André é o enunciador (a maioria dentro do romance) ele presentificar os acontecimentos. Os diversos episódios de *LA* contados por ele ganham a proporção do presente, do agora; todavia, os mesmos residem num passado não necessariamente distante. Os matinais carinhos maternos, o primeiro contato sexual com a cabra Sudanesa, a incursão sexual com a irmã, dentre outros,

¹¹ Filme: *Lavoura arcaica*. Direção: Luiz Fernando Carvalho.

¹² Tal perspectiva será discutida no capítulo 3.2 com a ideia de demonização e monstrificação em relação ao protagonista.

desenham-se ao leitor pela voz dum protagonista que muito recorda, que usa da memória como eficiente instrumento de expressão da experiência. Em alguns momentos, esse enunciador explicita o procedimento do rememoração como acontece no início do capítulo três:

E me lembrei que a gente sempre ouvia nos sermões do pai que os olhos são a candeia do corpo, e que se eles eram bons é porque o corpo tinha luz, e se os olhos não eram limpos é que eles revelavam um corpo tenebroso, e eu ali, diante do meu irmão, respirando um cheiro exaltado de vinho, sabia que meus olhos eram dois caroços repulsivos, mas nem liguei que fosse assim, eu estava confuso, e até perdido (NASSAR, 1989, 13).

A fala nesse contexto (Pedro havia chegado à pousada para buscar o irmão fugido) deixa emergir uma superposição de tempos que apresentam ao leitor um dos recursos caros ao texto nassariano: a construção da cena por meio do lembrar. São vários os tempos que se sobrepõe ali: os vários sermões proferidos à mesa, o momento da enunciação com Pedro na pousada, o vinho bebido antes da chegada do irmão, o contexto outrora construído que coloca André como “ovelha negra” (devido aos incestos, principalmente).

Destarte, o texto nassariano não se configura como mera contação da cena, mas como apresentação da cena. Tal apresentação seria eficiente na medida em que colabora para a instauração de uma ilusão consistente.

Wayne Booth, então, discute as diferenças entre contar e mostrar. A fim de realizar tal tarefa, o teórico salienta a importância da verossimilhança (citando o *Qu'est-ce que la littérature?*, de Jean-Paul Sartre) como elemento não apenas legitimador, mas também como elemento que confere existência plausível ao texto:

Os romances deviam existir como as coisas, as plantas, os acontecimentos; e não em primeiro lugar, como produto do homem. Sendo assim, o autor não pode nunca resumir, não pode cortar uma conversa nem condensar os acontecimentos de três dias num parágrafo. (BOOTH, 1980, 37).

Dessa maneira, o romance, para Wayne B., configurar-se-ia como cenas que se aproximam da realidade, descritas, construídas por personagens que, em muitos momentos, representariam a voz do autor: “o acto de narração, tal como desempenhado nem que seja pelo narrador mais profundamente dramatizado é, em si, a apresentação, feita pelo autor, de uma prolongada “visão interior” do personagem”. (BOOTH, 1980, 35). [Aspas do autor]. Essa

consideração aponta para uma perspectiva de colocação do autor como aquele que apresenta a interioridade dos personagens. Assim, diálogos, reações, enfim, as mais diversas intervenções dos personagens constituir-se-iam pela mão do autor como localizadas ações, configurando o ato de mostrar a trama e a personagem. O teórico desenvolve essa perspectiva dizendo que a verossimilhança das ações de um personagem diz respeito a intrusões feitas pelo autor o que, segundo Booth, confere credibilidade à narrativa.

É mister ressaltar que o teórico afirma que a exposição de cenas dum romance não se configura como exposição do autor, mas, sim, apresentação da cena. Nessa toada, Wayne B. expõe que uma cena mostrada é mais eficiente que uma contada, chegando, então, ao que ele chamou de “intensidade de ilusão”:

(...) dá-los [a imagem e o sentido das coisas representadas] com intensidade, fazer com que o quadro de realidade imaginada brilhe com mais que a penumbra, requer toda a excelência da capacidade da composição do artista (...) toda ficção requer uma retórica complexa de dissimulação. (BOOTH, 1980, 61). [Colchete nosso].

A tese do autor estaria intimamente ligada à ideia de que há uma diferença na construção de uma narrativa em função do que seria mostrar e contar uma cena. Tal habilidade – a de criar uma ilusão (narração) consistente – passa pelo personagem, pois como se afirmou, o narrado seria fruto de uma visão interior dele (quando este tem a voz). Ademais, Booth alega que, para o romance contemporâneo, a qualidade deste está diretamente relacionada, dentre outros fatores, à densidade do personagem. Isso se daria devido a um interesse em representar o que Auerbach chama de “a realidade de todos os dias” (BOOTH, 1980, 53) e também por um deslocamento da obra para o autor ocorrido no romantismo, exposto por M. H. Abrams, citado por Booth. Este diz que tal deslocamento se dá

(...) [no interesse] no produto artístico para as teorias de expressão ligadas ao processo artístico. (...) Objectividade, subjectividade, sinceridade, insinceridade, inspiração, imaginação – todos esses elementos podem ser procurados e serão alvos de louvores ou censura, seja o gênero do autor cômico, trágico, épico, satírico ou lírico. (BOOTH, 1980, 53). [Colchete nosso].

Desse modo, uma parte da crítica, afirma o autor de *A retórica da ficção*, coloca como critério a densidade do personagem em função de um desejo de ver espelhado no texto marcas de

complexidade do autor, independente do gênero literário que ele escreva. E é nessa linha comparativa que é citada Virgínia Woolf discorrendo sobre Jane Austen. Woolf, segundo Booth, acreditava que

o romancista tentava expressar a realidade fugidia do carácter. (...) ela [Austen] descobriria um método, que não deixaria de ser claro e composto, mas seria profundo e sugestivo, para comunicar não só o que as pessoas dizem, mas o que deixam por dizer; não só o que são, mas o que é a vida. (BOOTH, 1980, 54) [colchete nosso].

A suposta densidade do personagem, dessa maneira, funcionaria como elemento representativo da experiência humana, como recurso justificador do texto frente à complexidade da vida. Com esse processo de complexificação, o personagem passa a ser o elemento que representa não só as trivialidades do viver, mas também o ente que alude àquilo que a vida tem de inefável, inapreensível. Um dos personagens que a teoria da literatura se ocupa em analisar e que comumente encarna tal tarefa comparativa à vida é o narrador de primeira pessoa.

Narrar o Eu

A partir de sua dissertação de mestrado, Maria Lúcia Dal Farra, publica *O narrador ensimesmado*, no qual discorre sobre a teoria de Booth, pensando no lugar do narrador e dos personagens na construção do texto literário. A autora expõe que uma acepção de romance ideal está diretamente relacionada à objetividade no ato de narrar. Ela cita Henry James como o precursor dessa perspectiva que pregava que o texto literário deveria ter a função de instaurar uma ilusão, e esta, por sua vez, melhor se daria à medida que a impessoalidade aumentasse: “É em nome desse “realismo” que as classificações de Lubbock, Friedman e Mendilow [sucessores de James] são erigidas”. (DAL FARRA, 1978, 18) [colchete meu].

Dal Farra expõe nesse contexto de construção de uma realidade, a voz que emerge no texto viria de uma “garganta de papel”, sendo ainda essa manifestação recorte de uma das possíveis manifestações do autor. Desse modo, o personagem narrador funcionaria como uma indumentária, numa espécie de simbiose com o autor implícito, na nomenclatura de Booth:

Máscara criada pelo demiurgo, o narrador é um ser ficcional que ascendeu à boca do palco para proferir a emissão para se tornar o *agente* imediato da voz primeira. Metamorfoseado nele, o autor tem a indumentária necessária para proceder à instauração do universo que tem em vista. (DAL FARRA, 1978, 19) [Grifo da autora].

Tal percepção acerca do personagem narrador aponta para a importância de seu papel no romance, já que além de ser elevado à altura do autor, “ele se transforma no verbo criador da linguagem, no espírito onisciente e onipresente que cria e governa o mundo romanescos (...) uma máscara criada (...) pelo autor”. (DAL FARRA, 1978, 19). Assim, a voz do personagem (que se confunde com a do autor) seria o elemento responsável pela instauração dum mundo ficcional contido no romance.

André, principal enunciador de *LA*, cria para si (e para o leitor) a descrição de acontecimentos de sua família e episódios particulares a ele. Marcas que, segundo a autora de *O narrador ensimesmado*, supostamente denunciam o autor na obra (escolha do título, predileção por personagens, distribuição da matéria e dos capítulos, pontuação) formam o que Booth chamou de retórica – elementos que articulam a comunicação com o leitor e instauram o “universo ficcional” (DAL FARRA, 1978, 19).

Desse modo, a enunciação de *LA* parece ser a enunciação de André. Constatação aparentemente óbvia, ela se mostra complexa ao se pensar como os “outros universos” (os outros personagens) também se consolidam no texto nassariano. A predominância desse protagonista como narrador mostra (e solidifica) um ponto de vista do romance: o falar verborrágico cujo alvo é a crítica à tradição paterna e o desejo de instalação de uma nova ordem. Tal falar pode fazer com que o leitor se “imiscua” (como afirma Booth) no contexto opressor dessa lavoura.

Para reiterar tal ideia, é válido lembrar que dos trinta capítulos do romance, em apenas quatro as outras vozes aparecem explicitamente de maneira mais consistente. Fato esse, aliás, que pode, por outro lado, certificar a força do discurso paterno, sendo que, em termos de quantidade, esse discurso fulgura-se num número menor de capítulos do que o dos discursos de André – o que não faz com que a sermonística paterna ocupe lugar marginal em *LA*. A título de exemplo de tal perspectiva, faz-se interessante verificar que momentos emblemáticos do processo de enunciação em *LA* não ocorrem diretamente por André: o sétimo capítulo é aberto com o discurso de Pedro falando sobre a conversa que tivera com a mãe cujo tema era trazer o rebento de volta – trecho importante, pois mostra a assimilação do discurso do pai. Contudo, logo na 2ª página desse

capítulo, André retoma a lugar da enunciação. No nono capítulo, o protagonista “cede” espaço para o belo sermão sobre o tempo; no 13º capítulo, há predomínio da voz paterna que conta a parábola do faminto, apesar de haver parênteses no final dessa parte com a fala corrosiva, de cunho paródico, feita por André sobre a atitude do pai como detentor de posses e contador de parábola sobre pobreza e perseverança. Por fim, no 25º capítulo ocorre o embate em forma de diálogo entre o pai e André.

Retratado tal contexto (com ressalvas para os momentos em que o protagonista parodia o discurso paterno), é possível dizer que o verbo criador da linguagem é André no sentido de que ele é quem detém, majoritariamente, a voz no texto. Mesmo o sermão sobre o tempo sendo emblemático dentro da tradição paterna (e possivelmente arrebatador para os leitores), é o filho tresmalhado, ao rememorar, que faz as concessões: quem fala em determinado capítulo, quando fala, sob que perspectiva e com que objetivo.

Essa autoridade conferida ao narrador coloca-o numa posição privilegiada no romance. Para Dal Farra, ele seria “como [um] guia, como a mão que orienta o caminho na manipulação da organicidade épica” (DAL FARRA, 1978, 22) [colchete nosso]. A autora explica que a construção do romance, como texto que busca representar uma experiência em sua totalidade, solicita que a ação esteja localizada no passado e o narrador, por sua vez, não poderia ficar restrito ao lugar do discurso. Aquele que narra, destarte,

“manterá os olhos abertos para os dois lados do tempo, adquirindo a flexibilidade necessária para se mover num circuito de ida e volta entre os três elementos temporais: passado-presente-futuro.

Ganhando mobilidade retro e antecipativa, o narrador promove a seleção dos elementos essenciais e pode, graças ao seu afastamento, desenhar a teia da unidade de tensão. (DAL FARRA, 1978, 22).

Parece ficar patente nessa caracterização um estado de onisciência – que, obviamente, não é regra – responsável por contar ao leitor os pormenores de uma trama. Daí, é possível pensar que o principal enunciator de *LA* seria um personagem dotado de um excesso de memória, um “ser de papel” que consegue retratar o peso de uma família em conflito de ideais. André, ao dar voz a Pedro, ao pai, nada mais faz do que lembrar, pois ele é o contador, reproduzidor (ainda que parcial) dos sermões, das falas dos outros personagens. A terra na qual o filho pródigo trabalha é a linguagem. Esta, ora se mostra verborrágica quando referente a ele, espasmódica e turbulenta como seu íntimo; ora sermonística, de grave tom sacro, quando referente à tradição paterna. O

personagem principal do texto nassariano, portanto, transita pelas três instâncias temporais: retrata o passado prenhe da “pesada caixa de ferramentas da família”, revive por meio de sensações a infância com os pés na terra e toque em Sudanese; liga-se ao presente por meio da fala, o momento que narra; sonda o futuro com a sugestão da fatalidade quase anunciada.

Com isso, ao leitor, fica o narrado, a matéria que esse falante oferece. Mas isso não se restringe apenas ao ponto de vista de quem detém a voz majoritariamente no texto: “(...) a voz original do romance não é propriamente aquela que se desprende da boca do narrador, mas o acorde das vozes propagadas na ampla abóbada acústica do romance...” (DAL FARRA, 1978, 22 – 3). Ou seja, o romance apontando para a própria complexidade e para o caráter intrincado do que seria a experiência humana não se resume a um ponto de vista. O falar expelido de André, o grave proferir da tradição, os carinhos maternos, a revolta insipiente de Lula, o silêncio, a dança de Ana e outras intervenções formam a matéria de *LA*, indicando uma ideia de que existem várias vozes nesse texto. Contudo, a constituição de romance também se constrói com o que não é dito - com o silêncio.

Dessa maneira, é lícita dizer que o conceito de “ótica” está diretamente relacionado a essa nuance:

(...) conjunto de pontos possíveis de observação que, regulados, conferem à lente determinada tessitura.

(...) nascerá [a ótica] do confronto entre a luz e a sombra, entre o ponto de vista do narrador (...) e os pontos de cegueira do narrador – os diferentes proveitos que o autor implícito poderá tirar daquilo que é vedado à sua máscara. (DAL FARRA, 1978, 23 - 4). [Colchete nosso].

Esse jogo de luz e sombra, evidentemente, trata do que é velado e do que é desvelado num texto. Com isso, então, seria interessante pensar nas “lacunas” que funcionam como elementos que caracterizam os personagens. Nessas brechas, poder-se-ia conceber, por exemplo, o contato entre André e o irmão mais novo, Lula, que aponta para uma relação de iniciação sexual e ideológica (com o incesto e com a ruptura com tradição da fazenda); o contato da mãe com o filho pródigo que pode sugerir um carinho mais intenso e que pode acarretar ciúmes em Pedro e

ainda a consolidação do galho esquerdo. Enfim, são muitos os enunciados, contextos¹³, não-ditos no texto que parecem ser fundamentais no seu desenvolvimento.

Maria Lúcia Dal Farra expõe que, com exceção de Wayne Booth, havia uma tendência dos estudiosos em desprezar o ponto de vista do narrador como “*dependente* de uma ótica mais ampla”. (DAL FARRA, 1978, 26) [Grifo da autora]. Segundo ela, os estudiosos têm se ocupado apenas com o que era narrado e não com um contexto maior¹⁴. Indicando ainda a insuficiência das classificações, a teórica sentencia que a tipologia acerca dos narradores pode ser dotada de arbitrariedades e deve ser pensada como uma marca construída a partir de “uma maior constância” – e não como uma regra fixa. Nesse momento de *O narrador ensimesmado*, a autora conceitua (mas sem desconsiderar as limitações da taxonomia) diversos rótulos de personagens narradores.

A análise destes sobre a estória pode ser de forma mais próxima ou não. Segundo Dal Farra, criando uma distância grande entre personagem e leitor, o narrador observador de terceira pessoa pode instaurar uma narração mais objetiva, sem se imiscuir nos fatos; já a análise externa feita por um narrador de primeira pessoa diminuiria tal distância. A pesquisadora diz ainda que o narrador pode ter maior participação se a abordagem for interna, o que foi chamado de narrador-analítico-onisciente. Todavia, essas classificações ao serem confrontadas, sofrem contradições, já que não dão conta da diversidade que as cerca:

Todos os pontos de vista de primeira pessoa são para Romberg, focos internos, enquanto que, para Brooks e Warren¹⁵, aquele de primeira pessoa protagonista é interno e aquele do observador de primeira pessoa, externo. (DAL FARRA, 1978, 27 – 8).

Esse é apenas um dos conflitos na rotulação acerca dos personagens. Entretanto, vale ressaltar que, se a categorização não for concebida como norma estanque, o processo de classificação pode funcionar como um método rigoroso (mas não resumível em si) de análise do objeto. Enfim, são vários os desdobramentos feitos sobre os modos de narração. Como exemplo

¹³ Poder-se-ia citar ainda a ambiência de Oriente Médio do texto que se instaura para além da epígrafe do alcorão, bem como a ausência do avô que é transformada em presença, a distância da mulher em relação ao marido, dentre outros.

¹⁴ A autora faz alusão à ideia da presença do “autor-implícito” na voz do narrador.

¹⁵ Dal Farra cita-os sem maiores delongas, mas com eficiência, a fim de exemplificar o problema das taxonomias. No que diz respeito aos autores, Bertil Romberg é autor de *Studies in the narrative technique of the first-person novel*, já Cleanth Brooks e Robert Warren publicaram *Understanding fiction*.

disso, pode-se citar os narradores com uma perspectiva chamada “The camera” (sem maiores participações, como acontece em *The Killers*, de Hemingway), ou “selective omniscience” (restrição do narrador ao espírito de uma personagem sem assumir a 1ª pessoa, representada, por exemplo, em *Retrato de um artista quando jovem*, de Joyce) ou ainda a “multiple selective omniscience” (na qual a história sofre o filtro de mais de uma personagem, como acontece na “tríade” feita por Virginia Wolf em *Mrs. Dalloway*). Entretanto, há de se fazer destaque para os comentários de Dal Farra sobre a classificação de Lubbock¹⁶, que podem ajudar a pensar o lugar da narração do protagonista de *LA*.

O verbo de André

Lubbock se ocupa com a apresentação e o tratamento dado à matéria romanesca. A apresentação cênica seria quando o narrador fica restrito a um momento particular, enquanto que a apresentação panorâmica se dá com um narrador que exerce uma visão generalizada. Esses dois tipos de apresentação poderiam ainda ser subdivididos em pictorial e dramática: na primeira, aquele que narra usa “sua própria linguagem e seus próprios padrões de apreciação. (...) No tratamento dramático, entretanto, a mente do narrador desaparece e a estória se conta por si mesma” (DAL FARRA, 1978, 31 – 2) por meio, por exemplo, de diálogos.

A partir de tal nomenclatura, sem usar de amarras extremamente rígidas, é plausível pensar no narrar de André como uma apresentação generalizada. Isso pode ser visto, por exemplo, como foi mencionado há pouco, no fato de esse personagem rememorar episódios da infância (o resfriar dos pés na terra, o contato com Sudanesa) e também episódios como a visita de Pedro à pousada, o incesto com Ana e também a apropriação do discurso do pai no capítulo final, já que todos esses episódios (uns mais remotos, outros menos) são marcados pelo caráter mnemônico, pelo excesso de memória do qual o protagonista é dotado.

O leitor de *LA* depara-se, então, com uma apresentação pictorial já que ela se constrói sob a orientação do filho pródigo cuja linguagem pode simbolizar seu interior: um falar convulso, um jorro ora liricamente amoroso, ora poeticamente corrosivo. Em sua maior parte, aquele que lê o

¹⁶ A autora expõe que esse teórico faz uma classificação pautada na dessemelhança entre “Tell” e “show” (comentada neste capítulo) para poder falar sobre a apresentação romanesca que pode ser “cênica” ou “panorâmica”. Dal Farra se ancora no *The Craft of fiction*, de Percy Lubbock, para expor tais conceitos.

texto nassariano está em contato com uma realidade que é criada/reproduzida por André. Como discorrido neste capítulo, mesmo as partes em que os outros personagens se expressam, elas se dão com o consentimento do protagonista.

Essa abordagem parcial do filho tresmalhado relaciona-se bem com a perspectiva de Jean Pouillon¹⁷ que Maria Lúcia Dal Farra traz. Para esse teórico, “a especificidade do romance de primeira pessoa (...) [diz respeito a] uma compreensão simpática e sentimental da realidade, frequentemente *deformante* e *fonte de mal-entendidos*. (DAL FARRA, 1978, 35) [Grifos da autora e colchete nosso]. Os destaques em itálico podem muito bem ser vistos no capítulo 25 em que o pai não consegue acompanhar o raciocínio do filho: “Do que é que você está falando? (...) não quero acreditar no pouco que te entendo, meu filho, (...) [André:] e se há farelo nisso tudo, posso assegurar, pai, que tem também aí muito grão inteiro” (NASSAR, 1989, 159, 162, 163 – 4) [colchete nosso]. A situação descrita não se configura como um mal-entendido (no sentido de que um interlocutor forma uma interpretação equivocada do texto), mas, sim, como uma conversa que se mostra truncada pela dificuldade do raciocínio menos abstrato do pai em acompanhar as comparações e alegorias do filho. Nesse viés de análise do entorno, da experiência humana, da herança inevitável que cada um recebe, o protagonista põe à mesa sua leitura de mundo que pode ser sentimental, deformante. Isso é fundamentado se se pensar que as contestações de André parecem ser carregadas de virulentas emoções exteriorizadas e que nunca são expressas indiferentemente por ele. Assim, esse personagem que muito sente o peso da tradição pode fazer uma leitura *deformante* do entorno. Esse termo, destituído do teor depreciativo (de perda da beleza de um corpo, por exemplo, por uma mudança), pode aludir ao fato de o filho pródigo dar forma (dele) à realidade que vive. Dessa maneira, a leitura que faz das coisas que o cercam não pode ser deformada, desfigurada, mas, sim, particularizada. Ou seja, esse filho – diferentemente de Pedro, que assimila a tradição, reproduzindo o modo paterno de ver o mundo – altera, em relação ao pai, o modo de perceber o mundo. E é nesse olhar lançado sobre as coisas que faz nascer a divisão de galhos na família de LA.

¹⁷ A autora se vale do texto *Tiempo y novela*, de Jean Pouillon, no qual são discutidos os modos de compreensão da realidade do narrador. Esses podem ser “avec”, “par derrière” ou a “du dehors”. Basicamente, o tipo “avec” é aquele que permite ao leitor conhecer os personagens com (usando do) o narrador; já a 2ª visão seria a do narrador que “se coloca atrás” e analisa as personagens, enquanto que a “Du dehors” supõe o dentro, implica que não há separação conduta e sentimento e, sim, simultaneidade.

Galhos que bifurcam

O “galho da direita” encabeçado pelo pai e tendo Pedro como um dos representantes principais, ancora-se nos preceitos sobre trabalho, perseverança difundidos pelo pai à mesa. Já o “galho da esquerda”, com todo o estigma que a locução adjetiva carrega, traz em si a mácula dos que não seguem o fluxo da tradição. André, Ana, a mãe e Lula são os membros dessa família cujas características, de forma oposta ao pai, não passam pela disciplina, pelo trabalho, pelo comedimento. Dessa maneira, o grupo se polariza, formando as alianças que Booth expõe e que Dal Farra reitera:

(...) o narrador pode aliar-se a um deles [os personagens] contra os outros, e os jogos de conluios e posições são extremamente ricos, o que explica a preferência ou a repulsa do leitor por um personagem ou narrador, quando, segundo padrões morais que “aparentemente” vigoram no romance, a atração negativa ou positiva deveria ocorrer de maneira diferente. (DAL FARRA, 1978, 38 – 9) [Colchete nosso].

As “conspirações” do texto nassariano têm papel fundamental dentro da narrativa: André, com sua saída de casa, dá início ao aparecimento de desconfortos que estiveram outrora recalçados. A fala ferrenha de Lula sobre a cama ao planejar largar o trabalho da fazenda, a dança provocativa de Ana têm em André seu estopim para se realizarem. Por outro lado, salta aos olhos a afinidade que Pedro cria com o pai, no que diz respeito à manutenção e disseminação da tradição, dos valores vigentes. É, aliás, a ligação dum com o outro que leva esse filho a contar ao chefe da família sobre a dança de Ana – denúncia essa que culmina no assassinato da filha.

Por sua vez, a questão dos padrões morais citada por Dal Farra será mais explorada nesta dissertação no capítulo 4.1 “O incesto como ameaça moral”. Contudo, cabem aqui alguns comentários introdutórios sobre as uniões de André e os outros personagens do galho esquerdo passíveis de terem praticado o incesto com ele.

É instigante o tratamento dado ao incesto no texto. As formas líricas, poéticas, usadas para descrever o contato desses personagens (bem como a forte carga opressora do pai contra tal relação) podem colaborar para tornar mais brando o estigma que paira sobre esse contato sexual no romance:

Ela [Ana] estava lá, deitada na palha, os braços largados ao longo do corpo, *podendo alcançar o céu pela janela (...)* senti assim de repente que *a mão* anêmica que eu apertava *era um súbito coração de pássaro*, pequeno e morno, *um verbo vermelho e insano* já se agitando na minha palma! (NASSAR, 1989, 101, 106) [Colchete e grifos nossos].

A escrita nassariana possui como marca, além do caráter verborrágico, uma capacidade extraordinária de criar associações preñes de sensorialismo, de metáforas visuais, sonoras... Algumas delas podem ser vistas nessa citação na qual sugere uma leveza mágica da personagem deitada na palha e deixa entrever a temperatura do contato pulsante das mãos e a volúpia no falar. Esses exemplos podem mostrar o poder da linguagem na construção da imagem do incesto no romance e na percepção que os personagens em questão têm acerca dessa união.

Ressalta-se ainda que instauração do incesto como contato repugnante se funda em processos que não se restringem à cultura, assim como sua proibição não se faz presa à natureza. A interdição a ele se funda numa intrincada passagem da natureza à cultura, como Levi-Strauss expôs e que também será discutida no capítulo 4.1. Assim, tal fundamentação teórica, bem como alguns recursos poéticos do texto, podem provocar isso que Dal Farra cita sobre o fato de não haver repulsa num ato usualmente condenado moralmente.

Os personagens, dessa maneira, podem ser analisados pela visão que têm sobre os episódios do romance (e não somente pela função¹⁸ que desempenham dentro do texto), deixando emergirem partes de um todo que não resume a experiência humana, mas que sugere, por meio de falas, circunstâncias, o que neles há de peculiar, monstruoso. O próximo capítulo segue essa toada abordando a concepção de personagens a partir do que Antonio Candido chamou de “situações-limite”.

¹⁸ Haroldo de Campos (1973), em minucioso estudo intitulado *Morfologia de Macunaíma*, usa da metodologia classificatória de Wladimir Propp para mostrar o caráter fabular do texto de Mário de Andrade. Essa pesquisa se baseia na tipologia funcional na qual se analisa as partes da fábula em função do todo, bem como as ações e atributos dos personagens.

Ainda sobre a teoria de Propp, é possível consultar a didática menção de Vitor M. A. Silva (1979) acerca do que seria o “eixo sintagmático” da narrativa, o conjunto das ações desempenhadas pelos personagens.

Graças à seleção dos aspectos esquemáticos preparados e ao “potencial” das zonas intermediárias, as personagens atingem a uma validade universal que em nada diminui a sua concreção individual. (ROSENFELD, 1981, 46).

III – UMA TEORIA INTANGÍVEL: PERSONAGENS-MONSTROS

3.1 Antonio Candido e o caráter referencial do personagem

O capítulo anterior discorreu sobre o lugar do narrador e o modo como este conta, na maneira como mostra a história. Foi exposto que a escolha do foco narrativo pode atuar diretamente na distância entre o personagem e o narrado e, por conseguinte, na construção dessa “ilusão” romanesca. Deslocando um pouco a investigação para a concepção dos personagens em geral, este capítulo, por sua vez, ater-se-á à construção dos seres de papéis a partir de um conceito de Antonio Candido.

Em *LA*, parece ser uma marca constante o uso do discurso como instrumento de instauração e/ou subversão da ordem. O pai, representante da tradição, difunde uma lógica prenhe de valores como a paciência frente às exigências do tempo e o amor pelo trabalho. Dessa maneira, esse personagem funda sua austeridade na cabeceira da mesa, cenário da expressão dos sermões e conselhos à família:

O tempo é o maior tesouro de que um homem pode dispor; embora inconsumível, o tempo é o nosso melhor alimento; (...) rico só é o homem que aprendeu, piedoso e humilde, a conviver com o tempo, aproximando-se dele com ternura, não contrariando suas disposições, não se rebelando contra seu curso, não irritando sua corrente, (...) e ninguém em nossa casa há de colocar nunca o carro à frente dos bois. (NASSAR, 1989, 51 – 3).

Fulgurando como um belo discurso sobre o tempo e sobre o tratamento que os homens deveriam dar ao mesmo, a fala do pai corrobora a difusão de preceitos como o comedimento, a prudência. Para tal, o uso de anáforas, assim como num texto sagrado, colabora para o desenvolvimento de um texto coeso que assim se faz sem ser repetitivo. Leyla Perrone Moisés, em “Da cólera ao silêncio”, texto publicado no *Cadernos de Literatura Brasileira*, expõe tal procedimento: “Num registro bem diverso, o tom profético das falas do pai é obtido pelo recurso à anáfora, próprio dos textos sagrados.” (MOISÉS, 1996, 67). Destarte, os sermões configuram-se como representação dos ditames da tradição, como elemento de solidificação da gravidade paterna, como opressão imposta ao galho esquerdo da família. A força do discurso, então, emerge como recurso fundamental na construção do personagem.

Perrone-Moisés mostra que na obra nassariana o ato de falar é acompanhado pelo sentimento de cólera. Esta seria “um impulso violento contra quem nos ofende (...) é a paixão dos impacientes (...) um violento descontentamento acompanhado de agressividade” (MOISÉS, 1996, 67). Fruto da paixão, ela pode ser associada ao protagonista que, desse modo, faria oposição à serenidade do pai: “Aos ‘pesados sermões do pai’, onde predominam as formas negativas (*não, nunca*), André opõe a afirmação insolente da vida, da sexualidade, da fome, da sede, que não suportam a espera” (MOISÉS, 1996, 63). O filho pródigo, portanto, mostra-se dotado dessa impulsividade que ao longo do romance faz um embate contra a figura paterna.

Diferentemente de André, os sermões do pai apontam para uma perspectiva de manutenção da ordem. Exemplo disso é detalhado na parábola do faminto - estória em que um desfavorecido bate à porta de um suposto generoso governante, “o rei dos povos, o mais poderoso do universo”. (NASSAR, 1989, 77). Acontece nesse episódio a descrição de um comportamento tido como exemplar (de perseverança obstinada e subserviência resignada) como requisitos indispensáveis ao gozo e à sorte. O esfomeado, ao entrar no jogo do anfitrião, aparentemente, negando sua pungente fome, faz, com a mímica da degustação, a encenação do teatro das castas sociais: a ratificação do elogio à paciência instaura-se difundindo o discurso da ordem vigente: “O faminto, dobrando-se de dor, pensou com seus botões que os pobres deviam muita paciência diante dos caprichos dos poderosos.” (NASSAR, 1989, 81 – 2). A relação doador - carente contribui para a manutenção da hierarquização social pautada no nível econômico. Aquele que detém tal abundância pode se colocar na posição de provedor, aquele que teria vencido os percalços do acaso, sendo supostamente melhor que o outro que não teve boa sorte ou não soube aproveitar-se dela. Assim, recebendo o submisso faminto, o “rei dos povos” confirma seu lugar de dominação. É possível então dizer que não só a relação entre o rei anfitrião e o faminto “apadrinhado” pressupõe a preservação de tal hierarquização, mas a expressão de tais ideias pelo pai, usando da autoridade que lhe é atribuída, ajuda na instauração desse ideário e na instauração da figura paterna como provedora, como elemento situado no lugar da ordenação. Desse modo, a parábola do faminto e o sermão sobre o tempo servem como estratégias do enunciador para colocar-se como aquele que, pela contenção, pelo suposto equilíbrio, não sucumbiu aos apelos da ansiedade e, por tal, também, senta à cabeceira: chefia a casa.

Essa ordem pregada pelo pai encontra resistência no “galho esquerdo” da família, como é exposto no 24º capítulo do romance: “O galho da direita é um desenvolvimento espontâneo do

tronco; já o da esquerda, trazia o estigma de uma cicatriz. (NASSAR, 1989, 154). Mesmo incorporando, em parte, o discurso do pai, André usa-o para demonstrar sua suposta distância do conteúdo pregado: “O amor, a união e o trabalho de todos nós junto ao pai era uma mensagem de pureza austera guardada em nossos santuários, (...) sem perder de vista a claridade piedosa desta máxima, meu irmão prosseguia na sua prece, sugerindo (...) a minha imaturidade na vida. (NASSAR, 1989, 20). A incorporação do discurso, aparecendo aí como reprodução, aponta para o caráter censor da voz. Pedro, extensão do pai, usa do discurso deste para convencer André a voltar para casa. A visita de Pedro desenha-se como uma prévia do embate verbal que se dará no capítulo 25, quando os dois galhos entrarão em atrito verbal novamente. A citação a seguir permite ao leitor ver a insatisfação do protagonista frente à tradição:

(...) Pedro, tudo em nossa casa é morbidamente impregnado da palavra do pai (...) era essa pedra em que tropeçávamos quando crianças, essa a pedra que nos esfolava a cada instante.(...) jamais vislumbrei (...) o sal, a hóstia, o amor da nossa catedral! Carregue com você, Pedro, eu disse num grito. (NASSAR, 1989, 41, 72).

O personagem de André, em vários momentos do romance, apresenta um “temperamento forte”, uma personalidade intensa, vigorosa, por vezes, desafiadora. A citação acima permite ao leitor tal conclusão visto que o tom de voz alto é representação final da expressão verborrágica do protagonista que já começa, desde o início da narrativa, a deixar pistas da vinda do embate verbal com o pai.

Emblematização das idiosincrasias

O conteúdo dos discursos dos personagens em *LA* faz-se como marca indelével desses seres. A densidade, complexidade e vigor de tais enunciados permitem ao leitor entrar em contato com essa matéria romanesca. Para Antonio Candido, cabe ao escritor, a concentração de eventos no romance e de traços do ser fictício para que se vislumbre as idiosincrasias do mesmo. É não expondo a diluição inevitável da experiência humana do que há de marcante no personagem que pode o leitor apreender, mais do que uma pessoa real, o ente imaginado:

(...) o romance, ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira (...) incompleta com que elaboramos o conhecimento de nossos semelhantes. Todavia, (...) na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada (...) pelo escritor, que delimita (...) a aventura elaborada que é o conhecimento do outro. Daí a necessária simplificação, que pode consistir numa escolha de gestos, frases (...) sem com isso diminuir a complexidade e riqueza. (CANDIDO, 1981, 58).

“Situações-limite” - como a primeira explosão de André (com Pedro, citação acima das páginas 41 e 72), como o embate verbal com o pai no 25º capítulo - corroboram a certificação do que Antonio Candido expôs ao mencionar a ideia de delimitação. A *hybris* do “filho tresmalhado” funciona como estopim para a associação da sensação de liberdade com o personagem. Desse modo, a seleção (exposição) de falas virulentas, de desafiadores espasmos orais, sugere um afastamento da tradição que nem sempre de fato ocorre.

André, ao tentar repudiar a tradição imposta, escora-se nela para exteriorizar uma nova ordem. Assim, o que lhe é dado dizer confere-lhe um lugar de questionamento que desafia os valores como a paciência, o trabalho, o comedimento, difundidos pela figura paterna. Daí, constata-se o que Antonio Candido disse sobre o fato de a força do personagem residir no sentimento que o leitor tem de sua complexidade. Esta, no caso de André, pode ser vista na ambivalência, na coexistência de uma sensibilidade considerável e de um temperamento exaltado.

Faz-se interessante expor que o que diz respeito ao protagonista é permeado de grande intensidade, seja no ato de resvalar os pés na terra, de ter contato com a cabra Sudanesa, de ter envolvimento intrincado com os irmãos. Desse modo, sua caracterização se dá com esses momentos de aguda existência, num procedimento de escrita, como ressaltou o autor de *A personagem de ficção*, que passa pela exposição dos eventos-clímax.

Esses momentos da narrativa, de forte expressão do protagonista, citados no parágrafo acima deixam entrever a intensidade com que André participa do que é descrito. Com, por exemplo, Sudanesa (ou Shuda), ele, como enunciador, personifica o animal (paciente, generosa), dizendo o modo como ela pastava: “se esculpava o corpo inteiro quando uma haste verde – atravessada na boca paciente – era mastigada não com os dentes mas com o tempo” (NASSAR, 1989, 18 – 9). Esse ato de contemplação, talvez pré-coito, aponta para a postura de cuidado, proximidade e afeto – marcas da complexidade e intensidade no viver de André.

O contato com os irmãos, por sua vez, delineia um ardor de diferentes naturezas. Com Pedro, o misto de mágoa (por este carregar a “caixa de ferramentas” da família) e amor saudosista (por ele expor que viera, também, a pedido da mãe) manifesta-se com um diálogo prenhe de pungentes confissões como a da epilepsia e da negação da tradição paterna:

(...) minha enfermidade me era mais conforme que a saúde da família, que os meus remédios não foram jamais inscritos nos compêndios, mas que existia uma outra medicina (a minha!) (...) e dizer tudo isso num acesso verbal, espamódico, obsessivo, virando a mesa dos sermões num revertério, destruindo travas, ferrolhos e amarras (NASSAR, 1989, 109).

Nesse trecho, faz-se presente além de um tom verborrágico, uma saudade da irmã a que é referida no início do capítulo: “Era Ana, era Ana, Pedro, era Ana a minha fome” (NASSAR, 1989, 107). No momento em que o protagonista lança sua fala contra a tradição cerceadora, representada metonimicamente em Pedro, ele expõe seu desejo de uma lógica, de uma ordem que lhe faz bem, diferente da do pai. É possível pensar ainda numa perversidade do personagem principal que usa da própria doença e do lirismo que possui como instrumentos de subversão do discurso paterno.

Nesse episódio, do capítulo dezenove, o irmão, ao ir até André para trazê-lo de volta à família, parece ficar num lugar secundário de enunciação. Isso não só pela quantidade de falas, mas pelo fato de o protagonista – com o vinho na mão – abrir sua maquinaria oral contra a tradição que há muito lhe é opressora e, obviamente, pelo fato de o filho pródigo deter uma presença no romance maior do que o irmão que vem buscá-lo.

O início dessa discussão com Pedro, como foi citado anteriormente, teve início com a referência a Ana, irmã com quem André possuía maior proximidade. Um episódio em que esse contato se deu com grande intensidade ocorre no capítulo dezoito:

Foi este o instante: ela transpôs a soleira, me contornando pelo lado como se contornasse um lenho erguido à sua frente, impassível, seco, altamente inflamável; não me mexi, continuei o madeiro tenso (...) e eu ainda me pergunto agora como montei minha força no galope daquele risco (...) mas não se questiona na aresta de um instante o destino dos nossos passos, bastava que eu soubesse que o instante passa, passa definitivamente, e foi numa vertigem que me estirei queimando ao lado dela, me joguei inteiro numa só flecha, tinha veneno na ponta desta haste (NASSAR, 1989, 100, 101, 102).

Daí pode-se endossar o que Antonio Candido expõe sobre a caracterização de personagem pelo realce da exemplaridade: os momentos “dados” aos personagens são dotados de “grande vida”. O contato do protagonista com a irmã começa num movimento de Ana muito calcado num jogo de sedução. Em contrapartida, André, estático, no seu lugar de experimentador (e relator) de sensações, entra nesse jogo. Obviamente, faz-se difícil medir a grandeza do ardor que ambos sentiram no momento citado; entretanto, o realce em alguns trechos sugere a intensidade da cena: “altamente inflamável”, “aresta do instante”, “tinha veneno na ponta desta haste”. O primeiro e o terceiro trecho parecem aludir ao possível desejo que se passava em André, principalmente pelo uso dos termos “inflamável” e “haste”; já o segundo trecho mostra o filho tresmalhado – assim como o pai – valorizando o tempo, o menor e mais intenso instante.

Movimento parecido a esse ocorre com o irmão Lula, quando o protagonista volta para casa e encontra o caçula deitado na cama. Dissimulação e desejo se misturam nesse encontro:

André, vou sair de casa para abraçar o mundo (...) tenho coragem (...)
[Lula] era uma água represada (que correnteza, quanto desassossego!) (...)
mas não foi para fechar seus olhos que estendi seus braços, correndo logo
a mão no seu peito liso: encontrei ali uma pele branda, morna, tinha a
textura de um lírio (NASSAR, 1989, 178 – 9) [colchete nosso].

A citação acima consta num capítulo em que desejos emergem pela fala, pelo tato: a vontade enclausurada de Lula em sair de casa, o gradativo toque corporal que sugere o incesto, colaboram para a perspectiva de Antonio Candido quando este expõe acerca da exemplaridade. *LA*, portanto, configurar-se-ia como um romance prenhe de sensações potencializadas, cada uma servindo de base para a caracterização dos personagens. André, Lula, Ana, Pedro e o pai destacam-se na trama pelo fato de suas ações não beirarem o vazio, mas, ao contrário, elas serem dotadas de alta intensidade. A própria figura materna, nos seus carinhos matinais, no seu envelhecimento nostálgico, aponta para ideia da mãe como um ser fictício denso.

Essa nomenclatura, aliás, é exposta em *A personagem de ficção*, quando o autor detalha a caracterização outrora feita. Para ele, o romance sofreu uma mudança no século XVIII: uma passagem do enredo complicado para o enredo simples e o personagem, por sua vez, num processo inverso, do simplório alçou voos a uma profundidade cujo ápice se dá no fluxo de consciência de *Ulysses*, de James Joyce. (CANDIDO, 1981, 61). Desse modo, categorizações

acerca do personagem como “de costume”, “de natureza”, “planos” e “esféricos” tentam representar a suposta distância entre o simplório e o complexo:

As “personagens de costumes” são, portanto, apresentadas por meio de traços distintivos (...) por meio de tudo aquilo que os distingue vistos de fora. Estes traços são fixados de uma vez para sempre (...).

As “personagens de natureza” são apresentadas (...) pelo seu modo íntimo de ser, e isto impede que tenham a regularidade dos outros. Não são imediatamente identificáveis. (...) o romance de “natureza” o vê [o personagem] à luz de sua existência profunda, que não se patenteia à observação corrente, nem se explica pelo mecanismo das relações. (CANDIDO, 1981, 61 – 2). [Colchete nosso].

Tal caracterização feita por Antonio Candido é pautada na já citada dicotomia simples-complexo¹⁹ e, talvez, sua maior contribuição se dê não em sua forma como está, mas no modo como ela é concebida. O critério para tal – a menção à exposição do suposto íntimo do personagem – fornece valioso subsídio para se pensar acerca dos entes ficcionais dum romance.

Rosa (irmã mais velha), Zuleika e Huda parecem ser dignas, assim como o restante da família, de uma categorização que diga respeito à densidade que é comum ali. Entretanto, pequenas passagens no romance lhes são dadas. No retorno de André, são elas que, prontamente, preparam o banho, a sua roupa. O protagonista, como enunciador, dá uma breve indicação da complexidade (oriunda de um estado ensimesmado e/ou preocupado) da irmã mais velha: “Rosa me aguardava sozinha na sala, estava sentada, pensativa, pareceu não dar logo por mim que saía para o corredor, mas assim que me viu veio ao encontro” (NASSAR, 1989, 152). É ela que avisa, orienta André, em seguida, a como agir frente à mãe machucada pela falta. As irmãs, aliás, mostram-se engajadas na volta do filho outrora ausente, preparando-lhe banho, dando cuidados. Daí, então, poder-se afirmar que as breves informações sobre as três dificultam tal caracterização, apesar de haver indícios de que as mesmas não serem possivelmente meros entes complementares.

Em contrapartida, vários são os personagens no romance que, pela exposição do próprio íntimo, como disse Antonio Candido, permitem que seja dada a eles a caracterização de

¹⁹ À maneira de E. M. Forster, em *Aspectos do romance*, Antonio Candido estabelece uma categorização dos personagens. Para o teórico inglês, que discorre sobre os rótulos “redondo” e “plano” acerca dos entes ficcionais, estes seriam diferentes das pessoas reais, já que permitem uma clarividência sobre seu íntimo. Dessa modo, o romancista, ao construir tal íntimo dos personagens, permite ao leitor ter uma sensação de “perspicácia e poder”. (FORSTER, 1974, 49).

“personagens de natureza”. Pedro, como primeiro elemento do galho da direita, o prolongamento do pai, incorpora o discurso deste e bem o emprega para tentar trazer o irmão “torto” de volta: “O amor, a união e o trabalho de todos nós junto ao pai era uma mensagem de pureza austera guardada em nossos santuários” (NASSAR, 1989, 20). E com o foco narrativo novamente em André, o irmão “acometido” diz:

ele que vinha caminhando sereno e seguro, um tanto solene (como meu pai) (...) mas assim que esbocei entornar mais vinho foi a mão de meu pai que eu vi levantar-se no seu gesto “eu não bebo mais” ele disse grave, resoluto, estranhamente mudado, “e nem você deve beber mais, não vem deste vinho a sabedoria das lições do pai (NASSAR, 1989, 38).

A mudança citada, provavelmente, deu-se com a combinação entre a saída de André e a pregação do pai. Pedro trava intenso debate com o irmão; este representando quase como uma metonímia, o discurso da tradição. Essa fala, como é visto no quinto capítulo do romance, tem como intenção não apenas convencer a “planta enferma” a retornar, como também sugerir a suposta imaturidade e quedas que concernem ao protagonista. Válido ressaltar que inclusive os movimentos – como, por exemplo, o de repulsa ao vinho – são executados com a solenidade paterna. Desse modo, o entrave que se faz entre Pedro e André serve como prévia do que estava por vir com a volta do filho arredio.

A contenda verbal em questão, que emerge como a atemporal luta da liberdade com a tradição, instaura-se no vigésimo quinto capítulo, tendo como recurso gráfico uma linha pontilhada. Esta, sendo a possível representação de um intervalo (provavelmente curto) de tempo em que o protagonista se recompõe da viagem. Após o suposto intervalo, sentados à mesa, pai e filho dialogam. Esse momento, do ponto de vista da estrutura do texto, faz-se atípico devido ao uso do discurso direto.

Tendo em vista a ideia de exemplaridade exposta por Antonio Candido, é razoável dizer que a noção de organização da ordem difundida pela figura paterna é atacada, com a voz de André, a partir de um conceito de injustiça social de difícil (mas não infundada) localização:

a realidade não é a mesma para todos, e o senhor não ignora, pai, que sempre gora o ovo que não é galardão; o tempo é farto e generoso, mas não devolve a vida aos que não nasceram; aos derrotados de partida, ao fruto peço já na semente, aos arruinados sem terem sido erguidos, não

resta outra alternativa: dar as costas para o mundo, ou alimentar a expectativa da destruição de tudo (NASSAR, 1989, 164).

Ciente de duas ideias que são caras para a exegese - a de que a realidade é captada de maneiras distintas pelos indivíduos e também que ela não se dá da mesma maneira -, Pedro, em sua fala, usa de tal perspectiva para argumentar acerca da ineficácia da pregação sobre a paciência quando o infortúnio é predatório. Sendo a diversidade aleatória do real instância podadora que não oferece possibilidade ao sujeito de se emancipar, a parábola do faminto não se aplicaria nesse contexto, como sugere André em sua enumeração.

Assim, o filho “tresmalhado” dá indicações de que seu “posto” na família aproxima-se do lugar do faminto na parábola: lugar da falta. Esta, entretanto, de difícil tradução para um texto ensaístico, constrói-se como um dos motivadores dos atos coléricos que vão contra a tradição paterna. Desse modo, a narrativa realiza aquilo que Antonio Candido chamou de concatenação da exemplaridade: as falas e ações, desprovidas da diluição do real, simbolizando, em todo o tempo, as idiosincrasias do personagem, contribuem para a caracterização do mesmo, conferindo densidade, sentido, coesão e lógica ao ser fictício.

Seres de papel em combate

A partir disso, desenha-se o confronto emblemático: a liberdade, na voz revolucionária de André, encara a tradição organizadora do pai. Organização essa que prega, dentre vários preceitos, um respeito à hierarquia precedente. Ao dizer que “fica mais feio o feio que consente o belo (...) mais pobre o pobre que aplaude o rico, menor o pequeno que aplaude o grande” (NASSAR, 1989, 163), o protagonista deixa entrever uma corrosiva crítica à ordem estabelecida, depreciando supostas injustiças que estão *a priori*. Desse modo, calcado em falas incitantes, o filho “desgarrado” desconstrói seu lugar de marginalidade na família, sugerindo que a exclusão não foi tomada por ele, mas imposta por uma tradição que lhe é anterior e que o exclui sutilmente.

É possível estabelecer relação entre esse não-lugar com uma categorização de personagens em *A personagem de ficção* feita por Antonio Candido. Nessa divisão, o pesquisador expõe que, basicamente, haveria (1) os personagens projetados numa vivência direta do autor;

como exemplo, o autor cita *Guerra e paz*, de Tolstói; (2) personagens transpostos indiretamente de relatos ou documentos, tendo como exemplo específico Napoleão I do livro citado de Tolstói; (3) ser que viria de um modelo real e funcionaria como ponto de partida, o exemplo de tal caracterização é Tomás de Alencar em *Os Maias*, de Eça de Queirós; (4) personagens pensadas a partir de um modelo, mas que fogem às características do “molde”, como acontece em Mr. Micawber do *David Copperfield*, de Dickens; (5) seres fictícios concebidos a partir de um modelo “real dominante” ao qual junta-se outros modelos secundários, fato incidente em Proust com o Barão de Charlus, baseado em Robert de Montesquiou; (6) mistura de traços de vários personagens, sem predominância de um ente, como também acontece em Proust com Robert de Saint-Loup em que este se faz com marcas de amigos do autor como, por exemplo, Gaston de Caillavet, Marquês de Albufera e outros; (7) personagens elaborados sem molde específico, que “obedecem a uma concepção de homem, a um intuito simbólico (...) em geral, homens feridos pela realidade e encarando-a com desencanto.” (CANDIDO, 1981, 71 – 3).

Obviamente, faz-se difícil delimitar um modelo seguido na concepção dos personagens de LA. Todavia, apesar de ser possível colocar André nesse último grupo, não é intento desta pesquisa encerrá-lo numa classificação. Essa classificação em parte caberia porque o protagonista parece golpeado pelo entorno, sendo sua reação verborrágica uma exteriorização contra a realidade opressora. Vale ressaltar que esta está *a priori* do pai, já que, em seus sermões, são tomados exemplos – como o do faminto – já existentes, parábolas seculares. Desse modo, o filho “arredio” pode ser aproximado a esse grupo, nesse modelo dos personagens feridos pela realidade, apesar das limitações da taxonomia.

Fato notável no diálogo do capítulo 25 se dá com a dificuldade de comunicação entre os interlocutores. André, apesar de usar de recursos também utilizados pela figura paterna, como a enumeração e a anáfora, tem suas exteriorizações truncadas, quase inapreensíveis para o pai:

- Não vejo como todas essas coisas se relacionam, vejo menos ainda por que te preocupas tanto. Que é que você quer dizer com tudo isso? (...)
- Misturo coisas quando falo, não desconheço esses desvios, são as palavras que me empurram (...) e se há farelo nisso tudo, posso assegurar, pai, que tem também aí muito grão inteiro. (NASSAR, 1989, 163 – 4).

Assim, desenrola-se um acalorado debate em que André, numa espécie de desafio, tangencia, sugere, o modo como se dá seu lugar de exclusão na família. Indo contra os preceitos

paternos, a ordem estabelecida, o filho desgarrado pode fulgurar-se como monstro. Isso devido à noção de este poder ser concebido, como foi dito na introdução desta pesquisa, como o ser que apresenta forma incomum, conformação anômala. Pode ser ainda um indivíduo que provoca assombro, pasmo em alguém; ou que foge a regras, condutas tidas como morais.

As características expostas na enumeração da última frase, à primeira vista, podem indicar traços físicos. Entretanto, numa acepção mais geral, “forma incomum”, “conformação anômala” e os “efeitos de assombro e pasmo” provocados pelo monstro, podem, como acontece com André, pertencer à ordem do comportamento, dos atos realizados e também, como foi mencionado na abertura deste capítulo, pertencer ao plano da enunciação.

O filho “torto” parece, portanto, sintetizar o que pode ser entendido como reação e contestação aos preceitos paternos. Seja por meio dos incestos, do alheamento nas festas, na discussão verborrágica com o pai, esse personagem apresenta atitudes no desenrolar do enredo que o coloca numa posição de alteridade. Sua posição e sua subjetividade na trama romanesca se constroem por meio dos sentidos que pululam seus fazeres do cotidiano. Assim, tal construção aponta para uma caracterização que passa pelo caráter gradativo das marcas, atitudes sequencialmente expostas.

A concepção dos personagens, no caso de André, aponta para a já citada etimologia do termo “monstro”, presente no dicionário *Houaiss*: “Objeto ou ser de caráter sobrenatural; (...) mostrar, indicar” (HOUAISS, 2001, 1955). Assim, o cotidiano, as ações, as falas do protagonista, irrompem de forma emblemática como algo fora do padrão pregado pelo pai, constituindo dessa maneira um ser marginal dentro da casa.

Perspectiva interessante é citada pelo verbete do dicionário: o fato de o ente estranho ser indicador da vontade dos deuses, como se estes fossem concebidos de forma planejada, com um suposto intuito, por parte do criador, “embaralhador” da experiência humana. Esse neologismo, podendo ser entendido como desestabilização da ordem vigente, dialoga com eventos do romance como, por exemplo, a discussão entre André e seu pai, em que o primeiro ataca a perspectiva paterna que prega a paciência frente ao infortúnio, criando uma paródia da figura do faminto que não perdoa o jogo mímico. Exemplo ainda pautado na ideia de edificação da subjetividade construída ao longo das ações, é possível ver a provocação lançada por Ana ao pai, em que a filha, como será analisado à frente nesta pesquisa, ataca valores como o comedimento e o equilíbrio, sugerindo uma sensualidade não consentida pela austeridade da tradição paterna.

Essas ações, tidas como estranhas, provocadoras, para o pai, irrompem como monstruosidades, ofensas à moralidade difundida. Expostas de forma incisiva e concatenada, como discorreu Antonio Candido, colaboram para a perspectiva da construção da personagem a partir da ideia de exemplaridade do realce.

Ana e André desafiam a ordem imposta, em ações que, narradas por André, fazem o que é exposto em *A personagem de ficção*: desprovendo o texto da diluição do real, das ações que não contribuiriam para a caracterização dos personagens, o enunciador consegue (através de reduzidas falas, contadas atitudes) construir seres fictícios densos. Sendo estes, entes que parecem ter sido machucados pela realidade, encarando a mesma com desencanto. Entretanto, em *LA*, a sensação de decepção frente ao cotidiano se dá de forma intensa, revoltosa, servindo de estopim para o caráter trágico da obra.

Enquanto o pai e sua tradição se desenham como entidades opressoras, violentas, André e Ana, figuras marcadas por um temperamento forte, irmãos pertencentes ao “galho esquerdo” da família, fulguram-se como monstros para a tradição paterna. Suas ações funcionam como referencial do que há de torto na família. O caminhar em territórios proibidos, ora contado nos jorros de consciência, ora visto na dança provocativa, trabalha na sugestão da densidade dos personagens, colabora para a construção da inapreensibilidade desses seres fictícios. Esse fator impalpável deles pode ser percebido numa valiosa instância em *LA*: o tempo.

(...) *cada um deve sentar-se num banco, plantar bem um dos pés no chão, curvar a espinha, fincar o cotovelo do braço no joelho, e, com os olhos amenos assistir ao movimento do sol e dos ventos (...) assistir à manipulação misteriosa de outras ferramentas que o tempo habilmente emprega em suas transformações*
(NASSAR, 1989, 194).

3.2 Tempo de lavrar

O capítulo anterior se encerrou tratando da complexidade do temperamento de Ana e André. Todavia, há de se tratar de outro fator que sugere a densidade dos personagens (de, principalmente, André e seu pai). Esse fator é o tempo.

Em *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, a instância temporal é vista inicialmente como algo inapreensível no discurso paterno (“não tem começo, não tem fim, é um pomo exótico que não pode ser repartido”) (Nassar, 1989, 52) e, posteriormente, ganha gravidade repressora nessa voz ao ajudar na disseminação da tradição:

(...) rico só é o homem que aprendeu, piedoso e humilde a conviver com o tempo (...) não contrariando suas disposições (...) por isso, ninguém em nossa casa há de dar nunca o passo mais largo que a perna (...) e ninguém ainda em nossa casa há de começar nunca as coisas pelo teto (...) não lança contra ele o desafio quem não receba de volta o golpe implacável do seu castigo; ai daquele que brinca com fogo: terá as mãos cheias de cinza (NASSAR, 1989, 52, 53, 55).

Atribuindo ao tempo o *status* de riqueza, o pai, no emblemático capítulo nove, faz um belo discurso sobre o comedimento, o trabalho. A serenidade frente aos acontecimentos do acaso seria, para ele, procedimento necessário a um bem viver. O cumprimento total de etapas, bem como a aceitação das intempéries da casualidade também se fazem presentes nesse sermão. Contudo, há de se ressaltar nesse trecho a força agressiva que a preleção alça: o golpe ali avisado pode muito bem ser uma alusão ao futuro golpe desfechado em Ana, já que ela teria “brincado com fogo”.

Dessa maneira, o discurso sobre o tempo seria não apenas a tentativa de disseminação dos preceitos, mas também um aviso da punição que cai sobre os desobedientes ao tempo - e, por

extensão, ao pai. Pode-se inferir que o discurso sobre a instância temporal, então, caracteriza o pai não só pelo peso da “caixa de ferramentas” da família, mas também por aquilo que essa fala antecipa: a violência, o filicídio.

Entretanto, essa instância também é mencionada pelo filho arredio, só que o tratamento dado por ele diria respeito a uma paródia da acepção de tempo disseminada pelo pai: “e, para cumprir-se a trama do seu concerto, o tempo, jogando com requinte, travou os ponteiros: correntes corruptas instalaram-se comodamente entre vários pontos, enxugando de passagem a atmosfera, desfolhando nossas árvores” (NASSAR, 1989, 190). A personificação no trecho acima sugere uma atitude malévola da instância temporal que parece estender o ápice trágico de *LA*: o filicídio. Depois do sintagma “desfolhando nossas árvores”, segue-se uma série de outros sintagmas que apontam para a destruição, para a secura de um campo, de uma lavoura: “estorricando (...) o verde das campinas”, “tingindo de ferrugem nossas pedras mais protuberantes”, sendo que o arrolamento desses signos, que apontam para (um)a morte, parece ficar numa espécie de suspensão, num “sem-fôlego” que pode indicar a intensidade do episódio; podendo ainda indicar a perplexidade que a cena provocou nos personagens e a sensação de ausência de tempo, de ausência de outros eventos alhures.

A instância temporal, com isso, teria mais uma vez papel fundamental nesse texto nassariano. Indo além da perpetuação dos preceitos paternos, ou ainda além da refutação de André, o tempo se colocaria como instância autônoma que colabora na instauração do trágico. Assim sendo, é possível pensar num desenrolar inevitavelmente trágico para o romance. Isso porque os embates que se deram ao longo do texto (entre André e Pedro, entre André e o pai) serviram como indicações para o choque maior: o do pai com Ana, da tradição com a liberdade. A tragicidade também se confirma como fomentadora dos embates na medida em que ela antecipa e “dialoga” com tais intrigas: seja na representação sermonística do discurso paterno, seja na apropriação parodística de André, seja ainda na personificação citada acima, concebida pelo protagonista, que não é exclusiva do romance, mas, sim, típica de momentos de ansiedade, sofrimento, etc.

Destarte, parece haver, na essência dessa família, a indicação do embate inevitável, sendo este mediado pelo tempo. Acerca de tal perspectiva, é interessante analisar essa ideia tendo como base o texto de Franklin Leopoldo e Silva “Bergson e Proust: tensões do tempo”, pois nele o autor expõe que a instância temporal seria um instrumento que conferiria um procedimento

valioso: mostrar a essência das coisas. Tal contribuição dar-se-ia na exposição das mudanças das coisas e dos seres durante uma passagem de tempo. Assim, a essência de um ser ou de algo poderia ser contemplada com base nas mudanças que são intrínsecas ao tempo.

Contemplação essa que não acontece, para Franklin Leopoldo e Silva, nas três maneiras de perceber o mundo: a percepção, o senso comum e a intelectualização. Esses três modos estariam vinculados a um caráter utilitário da percepção e, por isso, seriam limitadores no que diz respeito a uma percepção ampla das coisas. Entretanto, a arte não estaria contaminada com a necessidade de se ligar à *práxis* ao observar o entorno:

A filosofia deveria prover esse saber desinteressado da *práxis*, aquele que visaria o conhecimento da realidade por ela mesma (...) as teorias filosóficas assim como a percepção e o senso comum, imobilizam o real, paralisam o devir e ainda conferem a este conhecimento artificial e esquemático o prestígio da especulação metafísica. (SILVA, 1992, 145).

Para quem lê apenas a citação acima, pode haver uma impressão de que o autor faz uma ferrenha crítica à filosofia ao longo do texto. Porém, tal juízo não se dá; prova disso mora no fato de Silva teorizar acerca de um escritor de literatura (Proust) e um de filosofia (Bérgson), realçando a importância de ambos. E é citando Bérgson que o teórico continua sua investida metafísica, comentando que a essência dos seres e das coisas emerge na duração. Ou seja, seria preciso que a percepção do senso-comum, da filosofia se despregasse da *práxis* e se ocupasse com o conjunto de modificações – acarretadas com o tempo - ocorridas nos seres e nas coisas. Para resolver tal impasse, Silva argumenta que a arte (por não ter “trato [utilitário,] costumeiro com o mundo”) seria uma solução para o caráter limitado da percepção. Desse modo, o tempo se instauraria como um instrumento de mediação para um projeto de conhecimento do mundo, pois, analisando as mudanças que ele fomenta, possibilitaria ao homem perceber não apenas um contorno, mas o íntimo das coisas.

Tal ideia pode ser vista na definição que Franklin L. Silva traz de “percepção sensível”: “A percepção sensível no sentido que assume no bergsonismo significa a sensibilidade a essas transformações, sempre internas mesmo quando não se dão em nós mas nas coisas e nos outros.” (SILVA, 1992, 148). Atentar, portanto, para o conjunto dessas mudanças funcionaria, para o homem, como instrumento de ascensão a um conhecimento que não se limita às aparências. Perceber as mudanças dadas com o tempo é perceber quem é o ser, o que é o objeto contemplado.

Em *LA*, as mudanças que constituem o temperamento complexo dos personagens parecem se dar ora à vista do leitor, ora numa penumbra sugerida. O pai, como primeiro exemplo, pode ser visto como forte elemento repressor. Tal fato se faz perceptível com a passagem da fala para o silêncio, da mudança do discurso para a ação: inicialmente esse personagem se mostra proclamador de uma tradição, mas, no desenrolar da trama, principalmente no epílogo, a expressão dessa tradição que valorizava a paciência, faz-se de maneira cruel, bruta, com o assassinato da filha. Ou seja, é possível dizer que houve um processo de “silenciamento da voz” paterna, que culminou numa manifestação física de violência. Assim sendo, o romance nassariano apresenta uma exteriorização da tradição paterna que acontece num processo de gradação, pensando que tal discurso – desde o início do romance – apresenta traços censitários e estes acabam por ser corporificados no filicídio: “O tempo, o tempo, o tempo e suas águas inflamáveis (...) ai daquele, dizia o pai, que tenta deter com as mãos seus movimentos: será consumido por suas águas” (NASSAR, 1989, 182).

Outra mudança de comportamento de um personagem que ocorre com a maturação do tempo em *LA* diz respeito a Lula, o filho caçula que ocupa o galho esquerdo da casa. Numa travessia oposta a do pai, ele sai do silêncio na trama para a expressão encolerizada contra as leis paternas:

- Não agüento mais essa prisão, não agüento mais os sermões do pai, (...) e nem vigilância do Pedro em cima do que eu faço, quero ser dono dos meus próprios passos (...) quero correr todo este mundo, vou trocar meu embornal por uma mochila (NASSAR, 1989, 177, 178).

Assim, as mudanças internas nesse personagem, como afirma Silva, apontariam para uma aproximação de André com seu movimento de contestação, tomado como referência de ruptura. A partir de tal citação, percebe-se uma passagem do mutismo, da não-expressão para a fala verborrágica, que clama pela autonomia e pela liberdade, supostamente podadas pelos representantes da tradição: o pai e Pedro.

Este, como menciona André no início do romance, sofreu uma mudança: a da assimilação do discurso paterno. Provavelmente, tal alteração ideológica de Pedro se deu na saída de André do seio da família, pois este o nota no momento em que ambos discutem sobre a lacuna deixada na família:

(...) passei a ouvir (ele cumpria a sublime missão de devolver o filho tresmalhado ao seio da família) a voz do meu irmão, calma e serena como convinha, era uma oração que ele dizia quando começou a falar (era o meu pai) da cal e das pedras da nossa catedral.

(...) ele vinha caminhando seguro e solene (como meu pai) enquanto eu me largava numa rápida vertigem

(...) mas assim que esbocei entornar mais vinho foi a mão de meu pai que eu vi levantar-se no seu [de Pedro] gesto “eu não bebo mais”, ele disse grave resoluto, estranhamente mudado, “e nem você deve beber mais, não vem deste vinho a sabedoria das lições do pai” ele disse com súbito traço de cólera no cenho (...) “guarde esta garrafa, previna-se contra o deboche, estamos falando da família” (NASSAR, 1989, 16, 23, 38) [colchete nosso].

A partir desses trechos, é possível perceber a mudança, segundo o protagonista, que foi operada no irmão primogênito. Mesmo pertencendo *a priori* ao galho direito, Pedro parece agora ser de fato um representante da tradição paterna na forma de um agenciador, atuando ativamente em sua causa. A assimilação e exteriorização do discurso regulador fazem-se então como marca desse personagem, que funcionaria como uma espécie de metonímia do pai, já que se julga na condição de educador e/ou censor da postura de André. Marca também saliente na fala de Pedro está no modo de construção do discurso: para além do campo semântico (de valorização da união da família, do trabalho em detrimento do prazer do vinho), o primogênito organiza seu discurso como o pai. O efeito de espelhamento aí se dá na entonação (calma e serena), no tipo do discurso (que tangencia os limites entre sermão e oração), nos gestos (graves e solenes), na postura supostamente educadora (“guarde esta garrafa, previna-se contra o deboche”). Dessa maneira, em *LA*, Pedro ajudaria na disseminação dos preceitos paternos e configurar-se-ia como um prolongamento do pai, ajudando na sementeação de valores como, por exemplo, trabalho, paciência, amor e união familiar.

Em contrapartida, do lado esquerdo do galho, assim como Lula, alguém sai do silêncio e passa à expressão: Ana. Contudo, sua manifestação não é verbal, mas, sim, corporal (e também sensual, desafiadora). A mudança que o tempo exerce nela se dá depois de um longo período de silêncio. Da calada consumação do incesto à chegada de André, a irmã “tresmalhada” mantém-se no mutismo frente às ideias do pai. O jogo pré-incesto – quase uma brincadeira de perseguição entre André e Ana - sugere um caráter pueril dos dois personagens, um medo da repressão da lei, uma sensualidade. Consumado o ato, fica a leveza que precede o desespero do protagonista que muito fala, em oposição à quase mudez da irmã:

Deitado na palha, nu como vim ao mundo, eu conheci a paz (...) e era, Ana a meu lado tão certo, tão necessário que assim fosse (...) “te amo Ana” “te amo, Ana” “te amo, Ana” eu fui dizendo num silêncio alucinado (...) foi um milagre, querida irmã, descobrimos que somos tão conformes em nossos corpos (...) confirmando a palavra do pai de que a felicidade só pode ser encontrada no seio da família (NASSAR, 1989, 111, 117, 118).

Parodiando o preceito do pai (sobre encontrar felicidade em casa), o enunciador faz um longo discurso pós-coito: da sensação de leveza à trama de uma união perene, passando por promessas de dedicação ao trabalho na lavoura, por abstenção de culpa pelo desejo, ele chega ao fim do jorro de consciência ao perceber que a irmã não estava mais ajoelhada ao seu lado, na capela. Assim, o silêncio dela forma uma espécie de contraponto à verborragia dele. A personagem, portanto, caracteriza-se mais pelos seus atos (incesto, dança) do que pela fala, sendo que tais ações vão contra os ditames do pai. A dança, então, configurar-se-ia como ápice do repúdio da filha: usando de um raciocínio matemático, seria possível dizer que a dança do epílogo está para Ana assim como a verborragia está para André. É dessa maneira que a personagem faz sua passagem do silêncio à expressão (corporal). É razoável dizer ainda que, juntamente com o irmão tresmalhado, ela irrompe de seu silêncio como personagem mais agudo no romance. O casal em questão seriam os personagens que mais desafiam a tradição.

Outra personagem feminina que merece destaque nesse aspecto é a mãe. As mudanças que nela se insinuam com o tempo apontam para o caráter trágico do texto: das manhãs de carinho com o filho até os gritos de “Iohána” no clímax do romance, a personagem sofre uma dor (de difícil distinção entre a ausência do filho e a opressão do discurso do esposo). À mãe, por oposição, são dados traços de carinho, de zelo, contados na voz do protagonista acarinhado: “caí pensando nos (...) olhos de minha mãe nas horas silenciosas da tarde, ali onde o carinho e as apreensões de uma família inteira se escondiam por atrás (...) ‘não fique assim na cama, coração, não deixe sua mãe sofrer’” (NASSAR, 1989, 15). Nesse momento em que Pedro, ao tentar buscar o irmão, relata o sofrimento pelo qual padece a mulher, saudosa pelo filho, André imagina a cena descrita repleta de carinho. Já, então, desde o início do romance, a mãe é caracterizada por essa tríade: carinho, falta, sofrimento. O primeiro item dessa enumeração pode ser verificado no uso do vocativo “coração” para com o André, na infância, no despertar diário. Já a idéia de lacuna se faz explícita na fala de Pedro quando este conta a André sobre a falta que se fez com a saída do filho arredio: “te causaria [a André] espanto o rosto acabado da família; é duro eu te dizer, irmão,

mas a mãe já não consegue esconder de ninguém os seus gemidos” (NASSAR, 1989, 22 – 3) [colchete nosso]. Por fim, a expressão do sofrimento atinge seu auge nos gritos pela filha, morta pelo marido: “Iohána”. Desse modo, a construção dessa personagem no texto nassariano, no que diz respeito às mudanças efetuadas com o tempo, passa do carinho intenso ao desespero desmedido, sendo que ambos revelam uma mãe prenhe de amor.

Tempo de contestação

Tendo em vista ainda a ideia de Franklin Leopoldo e Silva (de que a essência dos seres e das coisas reside nas mudanças operadas com o tempo), é possível afirmar que André faz um percurso vário em *LA*: ele passa da contestação aos valores paternos à apropriação das idéias para efetuar uma subversão. O ato de ir contra pode ser visto em várias atitudes do personagem: no incesto, na saída de casa, no embate verbal com o irmão e com o pai. No entanto, parece que a maior mudança que ocorre no protagonista diz respeito ao discurso que ele impunha. Isso porque as manifestações contrárias citadas (incesto, saída de casa, etc.) apontam para a refutação do ideário paterno; contudo, o modo como ele “discursa” no fim do romance (no derradeiro capítulo 30) assemelha-se à pronúncia do pai:

(Em memória de meu pai, transcrevo suas palavras: “(...) cada um deve sentar-se num banco, plantar bem um dos pés no chão, curvar a espinha, fincar o cotovelo do braço no joelho, e, depois, na altura do queixo, apoiar a cabeça no dorso da mão, e com os olhos amenos assistir ao movimento do sol e dos ventos e com os mesmos olhos amenos assistir à manipulação misteriosa de outras ferramentas que o tempo habilmente emprega suas transformações, não questionando jamais sobre seus desígnios insondáveis (...): que o gado sempre vai ao poço”.) (NASSAR, 1989, 194).

Usando de uma fala do pai à mesa (presente no capítulo nove), André parece se apropriar do discurso paterno sem, todavia, assimilá-lo: a ideologia presente no sermão do pai é usada em favor do protagonista, que se vale de um recorte para ressignificar o conjunto de ideias. Desse modo, o enunciado final – “o gado sempre vai ao poço” – está para além do acontecer inevitável, ele apontaria para uma rede de significados que o termo “poço” enseja.

“Necessária fonte de água”, “casa/família”, “ruína”, “retorno” seriam algumas das acepções que a palavra sugere nesse contexto. Se se tomar o primeiro sentido, a fonte pode aludir a uma metafórica nascente, onde surgiria o indivíduo, ou seja, na família. Definição essa que se aplica ao protagonista e seu retorno, dialogando com a casa como significado. Pensando, por fim, numa significação mais negativista, o inevitável do acontecer seria a ruína daquela família que não se encaixa (pelo menos em parte) nos preceitos difundidos pelo pai. Assim, André, de forma analítica e talvez crítica, avalia esse sistema que não dá conta do que se dispõe a cuidar.

É viável também conceber a possibilidade de o filho tido como ovelha negra ter assimilado o discurso paterno e repassá-lo, num nostálgico e reparador retorno ao pai. O trecho do sermão falado por André no 30º capítulo permite leituras várias. Elas poderiam apontar para possíveis mudanças do personagem: se se considerar o poço como fonte de água, aquilo que dá vida, ter-se-ia, provavelmente uma referência à casa, àquilo que fez o personagem mais “vivo” (poder-se-ia inferir que seria mais intensa a vida ao lado de Ana, Lula, e a mãe) e a mudança seria do lugar que André ocuparia na casa – e não fora dela.

Pensando na família como poço, lugar de necessário retorno, o protagonista poderia ter o discurso do pai assimilado, bem como poderia se apropriar dele para falar que a felicidade está na família, posição que ele expôs ao se envolver com Ana. Tendo em vista “ruína” como significado, a mudança verificada no personagem poderia ser mais branda, já que em alguns momentos do romance ele se mostra descontente frente à experiência humana: “os que semeiam e não colhem, colhem contudo do que não plantaram; deste legado, pai, não tive meu bocado. Por que empurrar o mundo pra frente?” (NASSAR, 1989, 161) e assim ele parece enterrar as esperanças alegres (principalmente formuladas após o incesto com Ana), consolidando uma visão depreciativa de mundo.

Por fim, “poço” tendo como significado o retorno a uma origem, ter-se-ia uma transformação mais drástica em André: a provável assimilação do discurso paterno começando a preferir o tom sermonístico do pai cujo significado aponta para a paciência, o respeito ao acaso e às hierarquias.

Outras mudanças arcaicas

Com isso, é plausível dizer que diversas mudanças ocorrem na família de *LA*. Tendo em vista essa ideia de transformações familiares, faz-se importante citar a dissertação de mestrado de Cristiano Florentino, *Um poço escuro: a memória enferma em Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, na qual o pesquisador avalia a passagem do sistema matrilinear para o patrilinear, da endogamia para a exogamia (o sexo dentro e fora do seio familiar respectivamente), que imperava nas famílias há cerca de seis mil anos. Para tal empreitada, o pesquisador se valeu do livro *Em nome do pai*, de Jacques Dupuis, que discorre acerca do papel sociológico do pai – papel construído em função da percepção da relação entre o ato sexual e a paternidade, e do aumento do número de guerras que fez fortalecer o lugar do homem como ente forte, provedor e protetor:

Numa época (...) anterior ao neolítico, as comunidades ainda não concebiam o que hoje se dá o nome de paternidade. Nessas comunidades, a vida social, religiosa e sexual era *matrilinear*, ou seja, a mulher exercia um poder incontestado, já que a filiação era associada à *mãe*.

O casamento entre indivíduos ligados por laços de parentesco, que era permitido no estágio anterior, passa a sofrer severas interdições, assim como o amor homossexual que, a exemplo do amor consanguíneo, era até incentivado em alguns clãs matrilineares. O casal heterossexual, que não existia na época matrilinear, surge como casal legítimo. A interdição ao amor incestuoso revela a passagem da endogamia à exogamia, das relações dentro dos clãs às migrações interclânicas, passando a vigorar a troca de moças e rapazes entre comunidades, e não mais no interior da mesma família. (FLORENTINO, 2000, 11) [Grifos do autor].

Florentino, destarte, tendo como referencial teórico o livro de Dupuis, expõe algumas transformações que foram acarretadas com a descoberta da paternidade. Mesmo a noção de paternidade parecendo inata (talvez para o senso comum o seja), ela se consolidou como um processo que teve a guerra e o sexo como elementos legitimadores.

Tal fato – a regência patriarcal - pode ser visto em *LA* em vários momentos como, por exemplo, a partir do momento em que se vê a figura paterna tendo voz no romance, enquanto que a mãe se restringe a carinhos matinais nos filhos e a gemidos de saudade, de dor. Assim, o pai se consolida como chefe, dentre outros fatores, por uma suposta guerra, que trava ao pregar sua tradição. Desse modo, vê-se os sermões não como eles se dão tradicionalmente nas liturgias ou

nos textos de, por exemplo, Padre Antônio Vieira²⁰, mas sim, como uma fala, inicialmente, unilateral e que depois encontra resistência em, principalmente, André e Ana. É possível dizer que tal “proselitismo” não é passivamente assimilado, resultando num embate entre a disseminação da tradição e a refutação à mesma, o que faz construir personagens díspares do ponto de vista ideológico.

Por outro lado, a herança paterna deixada para Pedro constitui-se como índice de semelhança idiossincrática de ambos (dele e do pai), ou seja, a difusão dos valores e sua aceitação/assimilação fazem deles *personas* com afinidades entre si, e também os coloca como indivíduos que desempenham papel de liderança no clã familiar – fato que se opõe à caracterização de André como vadio, libertino.

A partir desse raciocínio e da teoria de Dupuis citada por Florentino, parece ficar visível o não-lugar de André nessa família. Fato que encontra base em tempos remotos, como afirma o autor de *Em nome do pai*, quando argumenta que, há cerca de seis mil anos, as sociedades eram matrilineares e que os relacionamentos endogâmicos eram normais e até incentivados. Assim, começou-se a consolidar desde então a noção do casal heterossexual exogâmico como modelo social, fato que exclui, por exemplo, o relacionamento exogâmico homossexual. Destarte, o cerceamento paterno encontra fundamento num milenar paradigma social, colaborando, assim, para a condição de pária de André:

Era num sítio lá do bosque que eu escapava aos olhos apreensivos da família; amainava a febre de meus pés na terra úmida, cobria meu corpo de folhas e, deitado à sombra, eu dormia na postura quieta de uma planta enferma vergada ao peso de um botão vermelho (...) meu irmão prosseguia na sua prece, sugerindo a cada passo, e discretamente, a minha imaturidade na vida, falando dos tropeços a que cada um de nós estava sujeito, (...) pondo-nos de guarda contra a queda (NASSAR, 1989, 11, 20, 21).

Como se sabe, são várias as passagens no texto nassariano em que se evidencia o lado inapto, inadequado de André. Entretanto, os trechos acima sugerem pontos importantes na caracterização do personagem: o equilíbrio emocional do protagonista se dava alhures, longe de casa – fato que aponta para a oposição à sua origem e para ideia de que ele se constitui como

²⁰ Nesse caso, pensa-se no conceito de sermão que atende, por exemplo, à parenética de Padre Antônio Vieira que, para Luiz Carlos Maciel, seria “um texto em prosa, longo e demoradamente elaborado, tendo como objetivo a propaganda religiosa. (MACIEL, 2009, 09).

alguém que, assim como o pai, radicaliza suas crenças a ponto de ter dificuldade em conviver com o outro, com aquele que lhe é diferente.

Outra importância da citação acima reside no valor semântico do termo “queda”. Este pode aludir a um contexto bíblico de demonização do personagem e, por assim dizer, monstrificação como afirma Florentino em sua dissertação ao citar Roland Barthes:

A busca de um lugar que represente o retorno a uma origem sem conflitos é bem trabalhada no romance a partir do mito do andrógino. André almeja formar *um* com Ana, uma unidade impossível. (...) Roland Barthes, em *Fragmentos de um discurso amoroso*, fala dessa união com o outro (...) um “repouso comum”, uma plena satisfação de propriedade, mas que, no entanto, é apenas suplemento, nunca um complemento. Portanto, o corpo que se constrói nessa narrativa, se é que se constrói, só pode ser um corpo “monstruoso”, grotesco, improvável. (FLORENTINO, 2000, 49). [Grifos do autor].

Tal análise do pesquisador parte do comentário de André, quando ele, apropriando-se do discurso paterno e referindo-se a seu amor com Ana, fala que a felicidade estaria em casa, no seio da família. A união dos dois, além de se fazer num contexto de proibição – o que já permite margem para que o casal seja monstrificado –, acontece com esse desejo impossível de unidade que paira em André, daí o fato de Florentino ver o protagonista como um corpo monstruoso, feito desse desejo de propriedade, de fusão impraticável.

Ainda no que tange ao termo “queda” como alusão ao demônio na construção do protagonista, é interessante se pensar na suposta associação entre epilepsia e possessão. Cristiano Florentino, a partir de *O diabo no imaginário cristão*, de Carlos Roberto Nogueira, afirma que, para se consolidar a imagem de Deus como o bem, foi preciso que se associasse o diabo ao mal, fazendo com que os cristãos o visualizassem (algo abstrato) em figuras horrendas ou homens com alguns “sintomas”:

Diagnosticava-se então, a possessão pelo diabo quando o suspeito apresentasse ‘fisionomia assustada, olhar espantado e aspecto hediondo’, ‘quando simulasse estar alucinado’, ‘quando se tornasse mudo, surdo, lunático, cego’, ‘quando experimentasse dores e sintomas extraordinários’, (...) quando se elevasse e logo desaparecesse uma bolha em sua língua’, quando o indivíduo se revelasse preso de constante inquietação, andando para lá e para cá’ ... (FLORENTINO, 2000, 66-7).

Essa “didática do medo”, como aponta Nogueira, intensificou-se na época medieval, fazendo confundir a história da igreja com a história do mal. Ou seja, foi preciso que a imagem do mal fosse associada a modelos visíveis para que o bem fosse institucionalizado. Dentre tais “modelos” de manifestação do mal, encontra-se a epilepsia como possessão demoníaca, tornando repugnantes, assustadoras, pessoas que na verdade estavam doentes e precisavam de cuidados. A partir de tal ideia, é razoável dizer que André é instalado nesse grupo de exclusão, carregando não só a mazela da doença como também os ecos da discriminação de tempos mais remotos. Sendo assim, o termo “queda” seria mais um colaborador nessa caracterização do personagem como figura monstruosa.

Há de ressaltar a mudança ocorrida acerca do modo como se vê o tremer do corpo. Entretanto, é sabido que, mesmo tido como doença, enfermidade, indivíduos que sofrem desse mal padecem não só da moléstia, mas também do assombro de outrem. Esse fato fomenta a construção da figura (pelos que a rotulam) como ser monstruoso, podendo ainda influenciar o doente a se ver de tal maneira – ocorrência que se dá no romance, já que André se vê como o filho tresmalhado, ovelha negra e outros adjetivos depreciativos.

O modo de proceder de André e a maneira como a família o vê (principalmente o pai e Pedro) colocam em xeque a questão da hereditariedade desse personagem. Para o pai, no romance, o filho deveria ter prazer no trabalho, mostrando paciência e comedimento. Todavia, para o protagonista, os valores difundidos são de uma ordem diversa da sua, opinião que influi diretamente na tentativa paterna em deixar uma herança de preceitos ao filho tresmalhado. Assim, então, parece se dar um problema que está no cerne do romance: a questão da hereditariedade na permanência dos valores. O tempo em *LA*, portanto, opera deixando ao leitor perceber o legado que a família recebe – a complexidade dos embates da experiência humana.

Mas não se questiona na aresta de um instante o destino dos nossos passos
(NASSAR, 1989, 101).

3.3 Tal pai, tal filho: hereditariedade monstruosa?

Parece haver em *LA* uma apropriação do discurso paterno por dois antagônicos vieses. O primeiro, na voz de Pedro, constitui-se como uma espécie de paráfrase, uma assimilação do discurso ideológico do pai. Esse recurso intertextual, nas palavras de Graça Paulino, seria “a recuperação de um texto por outro que se faz de maneira dócil, isto é, retomando seu processo de construção em seus efeitos de sentido” (PAULINO, 1995, 30). Já a segunda apropriação presente no romance dar-se-ia na voz do protagonista, na qual o discurso paterno é subvertido, aproximando-se dum procedimento paródico: “A paródia é, pois, uma forma de apropriação que, em lugar de endossar o *modelo* retomado, rompe com ele, sutil ou abertamente.” (Paulino, 1995, 30).

De posse da “caixa de ferramentas” da tradição, os dois filhos, cada um em seu galho, retoma, manipula, a fala do pai. Pedro, ao tentar trazer André de volta à família, porta-se como a figura paterna, seja no teor do discurso, seja no modo como este é proferido:

“(…) é duro eu te dizer, irmão, mas a mãe já não consegue esconder de ninguém os seus gemidos” ele disse misturando na sua reprimenda um certo e cada vez mais tenso sentimento de ternura, ele que vinha caminhando sereno e seguro, um tanto solene (como meu pai), enquanto eu me largava numa rápida vertigem (NASSAR, 1989, 23).

A conduta de Pedro, bem como o conteúdo da mensagem, denotam o processo de referência harmônica ao pai. O discurso assimilado, a postura grave e a posição à direita do pai à mesa confirmam o lugar da identificação com a tradição paterna em Pedro.

Todavia, como já foi mencionado nesta pesquisa, o discurso do pai não serve como ponto de partida da enunciação apenas como processo parafrásico. Em André, o processo de inversão dos preceitos paternos se dá em vários momentos do romance. Como justificativa para o contato com a irmã, Ana, o filho tresmalhado diz: “confirmando a palavra do pai de que a felicidade só pode ser encontrada no seio da família” (NASSAR, 1989, 118). Supostamente justificada a

relação, o protagonista diz a receita para que ela não entre em conflito com os ideais pregados pelo pai: a omissão do relacionamento a fim de não desestabilizar a ordem:

Ana, te lembro que a família pode ser poupada; neste mundo de imperfeições, tão precário, onde a melhor verdade não consegue transpor os limites da confusão, contentemo-nos com as ferramentas espontâneas que podem ser usadas para forjar nossa união: o segredo costumaz, mesclado pela mentira sorradeira e pelos laivos de um sutil cinismo; afinal, o equilíbrio, de que fala o pai, vale para tudo (NASSAR, 1989, 132).

Tendo a mentira como recurso para a manutenção da estabilidade, André perverte preceitos do pai dizendo à irmã que o contato incestuoso deveria ser conhecido apenas pelos envolvidos. Faz-se razoável dizer que o momento de maior tensão com as deturpações feitas por André encontra-se no embate verbal deste diretamente com o pai:

- (...) Para que as pessoas se entendam, é preciso que ponham ordem em suas idéias. Palavra com palavra, meu filho.
- Toda ordem traz uma semente de desordem, a clareza, uma semente de obscuridade, não é por outro motivo que falo como falo. (NASSAR, 1989, 158).

Apropriando-se do procedimento do pai em usar de enumerações, anáforas, o filho tresmalhado explicita, por meio da verbalização, seu caos interior. Assim, os lugares bem-distribuídos das coisas, a ordem instaurada pela figura paterna encontra em André uma barreira caótica, na qual o embaralhamento é ininteligível para o pai. Com isso, o personagem principal do romance se aproxima da tradição pela estrutura do discurso, mas se distancia pelo conteúdo. Forma e substância nesse contexto se aproximam e se repelem.

Usando desses recursos, André, metonimicamente, dá voz ao galho esquerdo da família, desenhando uma mesa não-simétrica em que liberdade e tradição não se coadunam: servem como prévia do fim trágico. Esse é estopim para a enunciação do capítulo final em que o protagonista usa, literalmente, o discurso do pai a fim de mostrar que a ordem construída por este não dera conta da família. Destarte, como já citado, em memória do pai, ele diz que

cada um deve sentar-se num banco, plantar bem os pés no chão, curvar a espinha, fincar o cotovelo do braço no joelho (...) e com os olhos amenos assistir ao movimento do sol e das chuvas e dos ventos (...) assistir à manipulação misteriosa de outras ferramentas que o tempo habilmente

emprega em suas transformações, não questionando jamais sobre seus desígnios insondáveis, sinuosos (NASSAR, 1989, 193 – 4).

Dessa maneira, o enunciador ao dizer que não se devia questionar, pois “o gado sempre vai poço”, sugere pelo menos dois contextos da noção do inevitável ao leitor: o de assimilação do discurso ideológico paterno ou o de comprovação acerca da desestabilização do discurso de ordem. Parece, então, que o discurso da tradição ganha um novo lugar. Sabrina Sedlmayer, discorrendo sobre a ideia de superação do filho pelo pai, em *Ao lado esquerdo do pai*, cita diversos arquétipos clássicos dessa “superação” como, por exemplo, Édipo, Perseus, Moisés. A pesquisadora expõe que o personagem da tragédia de Sófocles²¹ pode se aproximar do protagonista de *LA* no que diz respeito à apropriação do discurso:

(...) André, em toda a narrativa, transgride diferenças, assassina valores assentados pela tradição, para, no final, abrir mão do seu desejo incestuoso, das suas lembranças encobridoras, do seu amor pela irmã (extensão da linhagem materna) e, assim como Édipo, enxergar um outro tempo, um outro arranjo de significantes, mesmo que seja o da rasura, o da repetição obliterada do discurso do pai. (SEDLMAYER, 1989, 68 – 9).

Desse modo, faz-se plausível dizer que há uma valiosa hereditariedade do discurso da tradição em *LA*. Os filhos André, Ana, Lula e Pedro “passam” pela figura paterna no sentido de apropriar-se dos discursos como parte da construção de uma emancipação. Seja pela assimilação ideológica de Pedro, seja pela subversão de André, os preceitos paternos vicejam o falar dos filhos em questão. Para Édipo, o desejo de não ver pode ser atribuído à limitação do homem no que diz respeito à falta de autonomia frente ao destino ou ainda pela recusa em conceber-se como parricida. André, por sua vez, mata o pai metaforicamente com sua não-filiação ideológica; em contrapartida, Pedro mantém viva a filiação paterna ao reproduzir, como uma paráfrase, o discurso paterno.

A noção de hereditariedade é cara à teoria sobre os monstros. Luiz Nazário em *Da natureza dos monstros* coloca tal marca como um referencial tão importante como a fealdade, ubiquidade e voracidade na caracterização dos seres horríficos. Citando o vampiro e o lobisomem, o autor expõe que esses seres sofrem de um mal hereditário, contraído por uma mordida. Para Nazário, a monstruosidade está associada ao complexo de Édipo, numa relação

²¹ No último capítulo desta dissertação, a figura de Édipo será retomada numa comparação com o pai, no contexto do filicídio.

direta de hereditariedade. Assim, o filho que é diferente do pai pode ser considerado um ser estranho (e o oposto também vale já que o rei de Tebas não conhece o próprio pai e mata-o).

A ideia do que é monstro aqui passa, portanto, por uma noção de semelhança a partir da filiação. Assim, em *LA*, André se afasta ideologicamente do pai e faz-se estranho, diferente. Em contrapartida, estabelecendo uma tensão com o irmão tresmalhado, Pedro assemelha-se ao pai: seu discurso, pregando a paciência, o trabalho, o comedimento, faz com que ele seja membro pertencente à tradição, alguém à semelhança do pai.

Sobre essa perspectiva, Santo Agostinho, fazendo referência a Adão como primeiro pai terreno, diz que a monstrosidade, o que foge à normalidade, descende, inevitavelmente, do pai. O autor de *Cidade de Deus* expõe ainda que esses seres incomuns fazem parte dos desígnios de Deus e que os motivos pelos quais alguns entes apresentam conformação anômala são obscuros ao homem. Desse modo, o problema da dessemelhança não estaria no ser que destoa, mas no limitado olhar “contaminado” do homem:

Sempre fica margem para ver o que a natureza operou em muitos e o que é admirável por sua raridade. (...) A quem é incapaz de contemplar o conjunto choca certa desproporção em determinada parte, por ignorar a que parte se adapta e a que diz a relação. (...) E assim é, embora surja diferença maior, pois sabe o que faz Aquele cujas obras ninguém com justiça pode censurar. (SANTO AGOSTINHO, 1961, s.d.).

Tal excerto desconstrói a noção de aberração ao expor que a dessemelhança nada mais é do que parte integrante do conjunto, sendo ela aberração devido à limitação do olhar de quem rotula um ser como monstro. Essa ideia dialoga com a definição presente no verbete sobre monstros no dicionário *Houaiss*, quando este diz que os monstros, além de sobrenaturais, anunciam a vontade dos deuses. (HOUAISS, 2001, 1955). A monstrosidade, então, apareceria como um elemento que “embaralha”, desestabiliza noções previamente estabelecidas e tidas como corretas e estáticas.

Ritmo da paixão, cadência do jorro

André pode, por isso, ser percebido como uma figura monstruosa. Isso porque no embate verbal travado no capítulo 25 o filho pródigo desestrutura (ou tenta-o) o discurso da tradição:

“(...) existe nela [na saúde que o pai diz faltar a André] uma semente de enfermidade, assim como na minha doença existe uma poderosa semente de saúde” ou ainda no capítulo 19, no jorro verbal com Pedro: “minha enfermidade me era mais conforme que a saúde da família, que os meus remédios não foram jamais inscritos nos compêndios”. (NASSAR, 1989, 160, 109) [colchete nosso]. A imagem desenhada nessa citação aponta para a incompletude da sabedoria da tradição. Suposto caráter incompleto esse que não as faz apreensível ao pai, motivando este a colocar o filho como “enfermo”, pois não estaria este falando de forma lógica, fugindo, pelo discurso, da suposta normalidade. A enunciação em *LA*, na figura de André, é canal de expressão da alteridade, da dessemelhança entre pai e filho. Por isso, pode-se dizer que o romance de Raduan Nassar tem na expressão oral dos personagens a manifestação do que há de idiossincrático, de monstruoso frente ao outro. O discurso espasmódico do filho arredio visa destruir a ordem paterna; as exigências do temperamento aliadas à epilepsia, ao vinho, colaboram para exteriorização caótica da forma de expressão de André. Tanto a forma quanto o teor do discurso desse membro da família visam à desestabilização do discurso paterno: o anseio por uma nova ordem, a crítica aos valores pregados projetam-se como uma ameaça à ideologia vigente.

Vale ressaltar ainda que o distanciamento do filho “possuído” não se dá apenas no plano da enunciação. Os incestos, tanto com Ana como com Lula, configuram-se como heresias. Essa regra é mencionada, tendo como base o alcorão, na epígrafe da parte do livro intitulada “O retorno”: “Vos são interditas: vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs.” Alcorão – Surata IV, 23. (NASSAR, 1989, 143.). A monstrosidade então adviria duma moral pré-estabelecida que pairaria, pela voz do pai, no seio da família.

Para Noël Carroll, em *Filosofia do horror ou paradoxos do coração*, o monstro pode ser concebido como ameaça moral, não tendo que necessariamente ostentar marcas como a repugnância, o descontrole, o agarramento, o nanismo, etc.. O ser horrífico pode se fazer presente por meio da quebra de “contratos sociais”. Carroll, citando exemplos de romances em que o incesto acontece, menciona John Coyne, num texto que trata de uma antropóloga que se muda para um ambiente florestal para se dedicar aos estudos até que seres deformados ameacá-la-ão: “Um romance como *Hunting season*, de John Coyne, por outro lado, em que a descendência de gerações de incestos é literalmente monstruosa e repelente, é um candidato melhor à inclusão nesse gênero;” [horrífico]. (CARROLL, 1999, 60). [Colchete nosso]. Assim, a partir da contribuição de Carroll, é razoável dizer que o caráter antinatural de um ser pode agir como um

processo de “monstrificação”. Sendo culturalmente barrado, os incestos feitos por André o colocam como monstro moral - usando de uma terminologia de Carroll.

Esse contato íntimo no núcleo familiar, dando-se entre co-sanguíneos, pode ser associado à quebra de regras sociais, culturais, naturais e religiosamente estabelecidas, e também poderia ser atrelada a ela uma das marcas dos seres horríficos que é a repugnância. Entretanto, o capítulo que cuida da relação de André e Ana mostra-se prenhe de um lirismo valioso, visto que o episódio é contado do ponto de vista do protagonista:

Deitado na palha, nu como vim ao mundo, eu conheci a paz; (...) e eu pressentia, na hora de acordar, as duas mãos enormes debaixo dos meus passos, a natureza logo fazendo de mim seu filho (...) me borrifando com o frescor do seu sereno (...) pombas sem idade nos meus ombros e uma bola amarela boiando no seio imenso da atmosfera, provocando um afago doido nos meus lábios; e era, Ana ao meu lado, tão certo, tão necessário que assim fosse (NASSAR, 1989, 112 – 3).

As belas imagens concatenadas numa rítmica enumeração colaboram para a construção de um lirismo cujo papel aponta para um tratamento de delicadeza do episódio, colocando este como mais um índice que certifica a tese de que a monstruosidade pode estar no olhar daquele que assim a concebe. Esse lirismo acontece devido a essa descrição do excerto acima em que a natureza embala o enunciador, fundindo-se a ele, instaurando um clima de equilíbrio e fruição que vai contra a ideia de contato antinatural.

Nesse viés, o contato que parece estar além do amor fraternal coloca o filho perdido como aberração frente a uma tradição oriental cuja voz vem da figura paterna. Daí, desenha-se a hereditariedade monstruosa de *LA*: a negação dos preceitos do pai pelo filho coloca em xeque a disseminação de uma ideologia que se pauta em valores como o comedimento e a paciência. Dessa maneira, o monstro que surge com a figura de André se faz no discurso libertário que o personagem tece e nos incestos que desobedecem ao Alcorão. Por isso, pode-se ver o caráter marginal do filho tresmalhado já que tais ações fazem com que ele destoe do que é pregado pelo pai. Faz-se necessário ressaltar que as atitudes de André o colocam como referência no desvirtuamento da ideologia paterna. Ana, com a pouca “voz” que lhe é dada no romance emerge no galho esquerdo da família principalmente pela dança, no epílogo. Ou seja, os embates verbais emblemáticos entre a tradição paterna e o desejo de liberdade dão-se entre o pai e o protagonista. Lula ainda fulgura num lugar de oposição às normas paternas; contudo, seu desejo é abafado,

expresso apenas a André, na cama, em tom de confissão exasperada. Por isso, faz-se razoável dizer que o lugar de estranheza habitado pelo filho pródigo se dá pelo caráter de referencialidade, de excelência (Candido, 1981, 58) no que diz respeito ao desejo de subverter, de ir contra os regulamentos paternos. Entretanto, não é apenas nele que reside a monstruosidade do fator hereditário.

Como o conceito que dá nome a este capítulo pressupõe que alguém mais velho deixou algo como herança, é possível pensar que o pai, no desfecho trágico do romance, rompe não só com os próprios princípios, mas também com os do avô, possível origem da estabilidade familiar: “(...) era ele [o avô] a direção dos nossos passos em conjunto, (...) nos fazendo esconder os medos de meninos detrás das portas, ele não nos permitindo (...) sorver o perfume mortuário das nossas dores que exalava das suas solenes andanças pela casa velha” (NASSAR, 1989, 44 – 5) [colchete nosso]. Parece então que o tom grave da figura paterna teria sua origem no falecido avô e parece ainda que o poder apaziguador deste se fazia substancial e fundamental para o estabelecimento da ordem na casa.

Em contraposição ao ambiente que o avô instaurava, os sermões do pai, à cabeceira da mesa, funcionavam para parte considerável da família (Ana, André e Lula) como o discurso da opressão. Tal instrumento, então, configurar-se-ia como repressor, servindo para colocar o pai como o personagem que oprimia seus dessemelhantes.

Esse peso imposto pela mão pesada do pai desencadeia reações nos filhos que passam pela fala verborrágica, chegando ao ataque contra a tradição, com a dança de Ana. Assim, o comportamento de, principalmente, André e Ana pode se relacionar como uma reação à opressão.

Por outro lado, o pai, vendo a tábua solene se incendiar, comete o ato monstruoso do desfecho. Esse misto de sentimentos à flor da pele serve como estopim para o surgimento do monstro. Tal perspectiva é tratada no texto “A cultura dos monstros: sete teses”, contido em *Pedagogia dos monstros*, de Jeffrey Jerome Cohen. Este trata de temas como a origem do monstro, do caráter ubíquo do ser horrífico, a intangibilidade de uma definição acerca do termo “monstro”. Em sua primeira tese, Cohen afirma que o ser horrífico pode ser fruto da expressão de uma cultura:

O monstro nasce nessas encruzilhadas metafóricas, como a corporificação de um certo momento cultural – de uma época, de um sentimento e de um lugar. O corpo do monstro incorpora – de modo bastante literal – medo,

desejo ansiedade e fantasia. (...) O corpo do monstro é pura cultura. (COHEN, 2000, p. 25 – 26).

O assassinato cometido pelo pai (funcionando como desejo de manutenção da ordem e repressão da voz opositora), o discurso verborrágico de André, a dança provocativa de Ana se configurariam como índices desses acúmulos de desejos que podem delinear o monstro. Nessa perspectiva, faz-se difícil delimitar onde residiria a gênese do(s) monstro(s): na imposição paterna ou na reação filial.

No que tange à figura paterna, é razoável dizer que parece haver uma gradação da censura, do amedrontamento em *LA* visto que o pai, com os sermões à mesa, na conversa exaltada com André e no assassinato da filha, faz suas intervenções no sentido da opressão. Por isso, faz-se razoável dizer que, comparando-o ao avô, o pai rompe com o desejo de apaziguamento, proporcionando a instauração de uma hereditariedade deturpada, subvertida, monstruosa, na qual os princípios são impostos a fim de se manter uma suposta ordem.

Desse modo, a figura paterna, no romance de Raduan Nassar, situa-se num lugar de ambivalência: ao mesmo tempo em que esse personagem prega a ordem, a manutenção das hierarquias estabelecidas, dos valores que constrói a tradição por ele disseminada, ele é causador da maior desordem narrada no livro, o assassinato da filha Ana. Ruth Silviano Brandão, em *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*, comenta sobre a ambivalência do termo *unhemiliche*: “(...) é um termo que suscita algumas dificuldades etimológicas e semânticas, já que na língua alemã ele é ambivalente, podendo em certas construções coincidir com seu oposto”. (BRANDÃO, 2006, 38). Ou seja, a oposição conhecido x desconhecido sugeriria a presença do estranho no que é familiar. Esse interessante paradoxo poderia representar não apenas o pai que parece não repetir o comportamento apaziguador do avô, mas também representar outra hereditariedade monstruosa, deturpada: a de André.

(Des)semelhança: de pai para filho(s)

Assim, como uma espécie de paralelismo, pai e filho parecem não dar prosseguimento a tendências que os precedem. A paternidade tem seu ápice de manifestação de monstruosidade no

que poderia ser a potencialização da ameaça moral: o assassinato da filha. Tal cena tem seu impacto trágico preparado pelo enunciador a partir o crescimento da dança de Ana:

E em torno dela a roda passou a girar cada vez mais veloz, mais delirante, as palmas de fora mais quentes e mais fortes, e mais intempestiva e magnetizando a todos, ela roubou de repente o lenço branco do bolso de um dos moços, desfraldando-o com a mão erguida acima da cabeça enquanto serpenteava o corpo, ela sabia fazer as coisas, essa minha irmã (...) roubou de um circundante a sua taça, logo derramando sobre os ombros nus o vinho lento, obrigando a flauta a um retrocesso lânguido (NASSAR, 1989, 187, 188).

A inversão descrita acima coloca Ana numa posição não apenas privilegiada, mas também de afronta contra a tradição paterna: no lugar de a dançarina acompanhar a música, é ela quem dita o ritmo. Desse modo, angaria aplausos e a excitação do entorno. Assim, usando de sensualidade e agilidade corporal, a filha “pródiga” desafia o pai, ostentando o que André chamou de as “quiquilharias mundanas” dele. (NASSAR, 1989, 186). Tal provocação chega aos ouvidos do chefe da família que se encarrega de podar o ser estranho, daninho.

O alfanje é o instrumento usado para abafar o ser que ameaçava a ordem da tradição. O pai, a partir do delato de Pedro, usa da arma tipicamente árabe para, num só golpe, extinguir a dançarina que serpenteava provocações. Daí, o enunciador – André – atribuir a ela a imagem da serpente: “a flauta desvairava freneticamente, a serpente desvairava no próprio ventre (NASSAR, 1989, 190). A sugestão da imagem desenhada pelo protagonista passa pela intensa movimentação da dança provocadora e, também, pelo caro valor que esse ser – a serpente – tem para a literatura. Exemplo disso pode ser visto, por exemplo, no misticismo judaico em que essa figura é representação da suposta primeira mulher de Adão.

Segundo Jorge Luis Borges, em *O livro dos seres imaginários*, a Lilith teria sido banida por Deus do jardim do Édem ao desafiar Adão, sendo colocada numa posição de marginalidade:

Lilith era uma serpente (...) [ela] para vingar-se da mulher humana de Adão [Eva], [Deus] convenceu-a a provar do fruto proibido e a conceber Caim, irmão assassino de Abel. Essa é a forma primitiva do mito (...) Na imaginação popular costuma assumir a forma de uma silenciosa mulher alta, de negros cabelos soltos. (BORGES, 2007, 137). [Colchetes nossos].

A serpente então vem representar uma suposta escória do gênero feminino e sugere o pecado do incesto. André reitera tal ideia ao dizer “que demônio mais versátil” (NASSAR, 1989, 188), fazendo referência não apenas à desenvoltura da irmã, mas também, à sugestão sexual. Como ser supostamente maligno, ela desestabiliza a noção do obrigatório silêncio feminino, típico de sociedades patriarcais. O mito judaico, “monstrificação” da mulher enquanto ser insubmisso ao homem, reflete uma ordem patriarcal que aponta para repressão do feminino, usando da associação entre sensualidade e pecado. Ana, destarte, faz emergir volúpia, fazendo tremer as bases de uma tradição que abafa a expressão, soterra a manifestação contrária à interdição ao incesto.

A dança de Ana, não apenas portando o estigma do galho esquerdo, mas ressaltando-o com o balé sensual, alude ao incesto cometido e ao desejo de desestabilização da ordem criada pelo pai. A união da família (dela e de André) levada a circunstâncias ofensivas para a tradição, colocam-na num lugar de heresia, de quebra de uma moral supostamente ordenadora. Tal relação dialoga com a teoria sobre os monstros, visto que eles ocupam um lugar de marginalidade diante da ordem vigente.

Heranças finais

Essa ordem é quebrada não só por André e Ana na relação incestuosa e nos seus possíveis desdobramentos, como também pelo próprio pai ao não dar prosseguimento, segundo o protagonista, à postura de apaziguamento do avô. Destarte, poderia se pensar não apenas o casal Ana - André como entes estranhos em relação à tradição, mas também figura do pai poderia ser concebida como monstruosa devido ao assassinato, bem como pela dessemelhança no tratar dos filhos.

O tratamento dado a eles permite-lhe a atribuição do rótulo de ser horrífico do ponto de vista moral principalmente no que tange ao modo como a dança foi interrompida. O alfanje, metonímia da tradição árabe, cai representando o peso da “caixa de ferramentas” da família ou, pelo menos, do pai.

A fim de representar tal peso e atrocidade, o autor usa de um expediente caro à poesia modernista: a escrita se vale do espaço em branco da página com intento de representar o

paradoxo das vozes que emergem em diferentes instantes de um tempo suspenso: “O tempo, jogando com requinte, travou os ponteiros” (NASSAR, 1989, 190). Os gritos “Iohána!” e “Pai!” que ecoam da boca da mãe e dos filhos sugerem o tamanho da atrocidade e do desespero frente à perda irremediável. Dessa maneira, o ato do pai no romance possibilita uma leitura sobre esse personagem como instaurador de uma hereditariedade monstruosa não só por seu comportamento anômalo em comparação com o avô, mas também por, ao matar a filha, impedir, pelo menos em parte, essa hereditariedade; construindo assim um prolongamento anômalo, de cunho perverso.

Com isso, é possível pensar nesse patriarca, em André e em Ana como personagens instauradores de uma paródia da tradição que os precede. O primeiro, subvertendo a noção de presença apaziguadora do avô, instala-se, sob o viés do protagonista, como ente repressor ao impor valores tidos como comedimento e a paciência. André e Ana, em diferentes proporções construiriam também tal procedimento, mas tendo como base os preceitos do pai. O incesto e o discurso verborrágico pautado na crítica à lógica paterna dão-se como movimentos de desfiliação ao pai, seres com atitudes tidas como estranhas para este.

É válido expor que, de forma insipiente, Lula expressa, no retorno de André, em velada confissão ao irmão, o desejo de se desprender dos valores da família. Entretanto, sua manifestação não ganha maiores proporções dentro do romance – apesar do suposto incesto, iniciado com o afago do protagonista.

Tal comportamento dos filhos aponta para crenças que desafiam a tradição paterna, gerando sentimentos como raiva, medo. Segundo Cohen, como foi citado neste capítulo, o monstro nasce na confluência de intensos sentimentos, de choques culturais. Tal nascimento corrobora a ideia de que essa hereditariedade em *LA* se faz monstruosa, destorcida, estranha, sendo que ele – o ser horrífico – faz-se presente na tradição e na liberdade, no pai e nos filhos, na educação altamente repressiva e na subversão duma moral pela quebra da interdição.

*Tua própria mãe
Tua própria irmã
Teus próprios porcos
Teus próprios inhames que empilhaste
Tu não podes comê-los.*

*As mães dos outros
As irmãs dos outros
Os porcos dos outros
Os inhames dos outros que eles empilharam
Tu podes comê-los.*

*(Aforismos Aradesh, expostos por M. Mead em Sex and temperament in three primitive societies.
Nova Iorque, 1935. p. 83, citados por LÉVI-STRAUSS 1976, p. 43).*

IV – INCESTO E FILICÍDIO COMO PRÁTICAS ABSURDAS

4.1 Personagem incestuoso como ameaça moral

Em “A personagem e seu enfoque pelo autor na obra de Dostoiévski”, Mikhail Bakhtin discorre acerca do que ele chamou de *autoconsciência* na obra do ficcionista russo. Tal conceito passaria pela ideia de as idiossincrasias e o entorno serem vistos e apreendidos pelo próprio personagem e não pelo autor. Desse modo, Bakhtin coloca que alguns personagens de Dostoiévski estão para além da caracterização dos mesmos como fenômeno da realidade representado em usuais traços típicos, em marcas sociais e aspectos individuais ordinários:

O importante para Dostoiévski não é o que a sua personagem é no mundo, mas, acima de tudo, o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma.

(...) o que deve ser revelado e caracterizado não é o ser determinado da personagem, não é a sua imagem rígida, mas o *resultado definitivo de sua consciência e autoconsciência, em suma, a última palavra da personagem sobre si mesma e seu mundo*. (...) o “quem é ele?” torna-se objeto da reflexão da própria personagem e objeto de sua autoconsciência. (BAKHTIN, 1981, 40). [Grifo do autor].

A análise bakhtiniana aponta para um processo autônomo do personagem de reflexão sobre si. Tal fato confere um considerável grau de complexidade ao mesmo, já que ele seria capaz de efetuar juízos e/ou exercícios de análises sobre o entorno. No romance nassariano, faz-se interessante pensar acerca do modo como os personagens se veem, a fim de caracterizá-los.

No caso de André, o *eu* que mais faz análises no texto, são várias as incursões analíticas sobre a própria composição idiossincrática. Das contestações sobre a epilepsia, até a autodepreciação comportamental (referindo-se à preguiça, ao incesto), o personagem se mostra ora oprimido pela opressão paterna, ora difusor de suas ideias opositoras, vendo-se como doente agitado, suposto enganador:

“eu sou um epilético”(?) fui explodindo (...) eu berrava e soluçava dentro de mim (...) e você [Pedro] grite cada vez mais alto ‘nosso irmão é epilético, um convulso, um possesso’ (...) e diga sempre ‘nós convivemos com ele e não sabíamos, sequer suspeitamos alguma vez’ e vocês podem

gritar num tempo só ‘ele nos enganou’ ‘ele nos enganou’ (...) grite, grite sempre ‘uma peste maldita tomou conta dele’ (...) ‘o que faz dele um *diferente?*’ (NASSAR, 1989, 39, 40). [Grifo e colchete nossos].

O substantivo destacado na citação permite perceber o caráter marginal que o protagonista faz de si. Alçado a patamares depreciativos, *diferente* nessa citação representa uma forte carga semântica de “doente”, “possesso”, “descontrolado”, “repugnante”. O contexto de onde a citação foi tirada diz respeito à conversa entre ele e o irmão mais velho, quando este vai buscá-lo de volta. Vale, portanto, ressaltar que a saída de André parece ter se dado por vontade própria, não apenas por ser contrário à lei vigente em casa. Sua saída não se restringe ao embate ideológico com o pai, mas devido ao incesto praticado com a irmã Ana (e, quiçá, a outras investidas, visto a proximidade sugestiva e nebulosa dele com Lula e com a mãe). Esse complexo cenário, então, é construído por um conjunto de acontecimentos e posicionamentos ideológicos, fazendo com que André se veja como planta enferma dentro da casa. Tal caracterização de si é verbalizada no jorro de consciência do personagem principal quando ele conversa com Ana na capela:

“(...) pertenço como nunca desde agora a essa insólita confraria dos enfeitados, dos proibidos, dos recusados pelo afeto, dos sem-sossego, dos intranquilos, dos inquietos, dos que se contorcem, dos aleijões com cara de assassino que descendem de Caim, (...) dos sedentos de igualdade e de justiça (NASSAR, 1989, 138).

São vários os sintagmas adjetivais de que André se vale para se desenhar perante Ana. Retomando a cicatriz metafórica deixada por Caim, passando por anomalias físicas, o personagem constrói sua argumentação verborrágica calcada na autodepreciação. Assim, o horror que André supostamente apresenta não se dá apenas no olhar do outro, mas no dele também.

No entanto, sua postura ao longo do romance não é apenas de indivíduo sofredor. Em vários momentos, em consonância com a ideia bakhtiniana de autoconsciência, o protagonista aparelha-se verbalmente para tentar instalar a ideologia que, sob seu juízo, é a adequada. Isso se dá no vigésimo quinto capítulo de *LA*, no tenso diálogo entre pai e filho:

- (...) acontece que muitos trabalham, gemem o tempo todo, esgotam suas forças, fazem tudo que é possível, mas não conseguem apaziguar a fome. [Fala de André].

- Você diz coisas estranhas, meu filho. Ninguém deve desesperar-se, muitas vezes é só uma questão de paciência, não há espera sem recompensa, quantas vezes eu não contei para vocês a história do faminto?
- Eu também tenho uma história, pai, é também a história de um faminto, que mourejava de sol a sol sem nunca conseguir aplacar sua fome...
- Você sempre teve aqui um teto (...) Nada te faltava. (...) seja mais claro, meu filho (...) Para que as pessoas se entendam, é preciso que ponham ordem em suas ideias.
- Toda ordem traz uma semente de desordem, a clareza, uma semente de obscuridade... (NASSAR, 1989, 157, 158). [Colchete nosso].

Desse modo, o protagonista revela não apenas uma leitura de si, mas do seu entorno. Ele se mostra insatisfeito com uma injustiça social que seria dada por fatores externos, que extrapolam as concessões da família. A inversão da parábola do faminto feita por ele indica tal desconforto frente à sorte que cada indivíduo recebe: André, nesse contexto, reclama para si a causa dos injustiçados, mostrando espírito crítico sobre “seu mundo” - usando de uma expressão de Bakhtin. Esse mundo, por sinal, faz-se diferente do mundo do pai. Enquanto este diz lidar com a falta, diz que “não há espera sem recompensa”, André, numa visão mais pessimista, acredita que a alguns é dado mais. *LA*, então, constrói-se a partir da dicotomia falta X desejo, sendo que a caracterização dos personagens pode ser percebida no tratamento que eles dão a essa relação.

Em contrapartida a esse procedimento complexo descrito por Bakhtin, pode-se usar os comentários que Rubem Rocha Filho faz em *A personagem dramática*. Segundo esse autor, personagens, mesmo dotados de aparente simplicidade, encarnam questões atemporais. Para comentar sobre isso, Rocha Filho expõe que a tragédia grega apresentava reis que simbolizavam seus governados e, por conseguinte, “poderiam resumir o comportamento de seus súditos”. (Filho, 1986, 27). O autor argumenta também que os deuses, por sua vez, seriam “transposições” dos medos e dos desejos humanos. Apesar dessa simplicidade reflexiva, os personagens não eram, obviamente, seres pobres:

Era outro o enfoque e o estilo de investigar a miséria e a dor. Vindas do patrimônio coletivo, as personagens traduziam uma estranheza e uma força, ressonâncias de um vasto inconsciente que a psicanálise veio a sondar. (FILHO, 1986, 27 – 8).

Questões atemporais como as que são tratadas, por exemplo, em *Édipo Rei* e *Prometeu acorrentado*²² apontam para o valor desses personagens. Entretanto, como afirma Rocha Filho, esses personagens não apresentam uma densidade explícita do temperamento, como é costume em romances desde o final do século XIX - segundo exposto por Antonio Candido no terceiro capítulo desta dissertação. Mesmo não exteriorizando continuamente conflitos interiores, esses personagens deixam entrever uma consistência que os faz ricos. As “motivações interiores” do semideus Prometeu ao tentar ajudar os homens e a busca intensa de Édipo com o fim de descobrir a causa das calamidades em Tebas apontam para o caráter intrincado dessas figuras.

Todavia, parece faltar a eles essa noção independente da autoconsciência defendida por Bakhtin, fato que não acontece em *LA*. André, ao debater com o pai sobre sua visão de mundo (onde muitos seriam injustiçados) mostra um poder de criticidade e argumentação que o coloca – ainda que ilusoriamente – como indivíduo que avalia o destino, o acontecer das coisas. Indo para além dos jorros de consciência como indícios da complexificação do personagem, pode-se dizer que a caracterização do protagonista se afasta duma herança helênica, já que ele se porta de maneira mais ativa em diversos momentos, não padecendo diretamente de castigos.

Ideia e caráter aristotélicos

Tendo em vista tal contexto helênico, faz-se interessante mencionar a teorização de Aristóteles, na *Poética*, acerca de diversos elementos literários - dentre eles, os personagens. Para o filósofo grego, o poeta (o poeta é o personagem?) seria aquele que “imita pessoas em ação”, sendo que os indivíduos tenderiam a uma reducionista oposição – a boa ou a má índole. A origem da poesia, então, estaria ligada ao desejo do homem por imitar esses moldes e, por conseguinte, ele acaba por aprender: “Ao homem é natural imitar desde a infância – e nisso difere ele dos outros seres, por ser capaz de imitação e por aprender, por meio da imitação, os primeiros conhecimentos.” (ARISTÓTELES, 1990, 40). O autor segue nesse raciocínio dizendo que as imitações seriam reflexos do temperamento dos poetas, sendo que os que possuíam “índole mais elevada” imitariam ações nobres e “as [ações] das mais nobres personagens”; obviamente,

²² Seria possível citar como temas atemporais, a título de exemplo, a impotência do homem frente ao acaso, a falta de domínio que o ser humano tem sobre o curso da vida, na tragédia de Sófocles; e, no texto de Ésquilo, o desamparo dos homens frente à dureza dos deuses.

“outros [poetas] mais vulgares fazem imitações desprezíveis” (ARISTÓTELES, 1990, 40) [colchetes nossos]. Vale ressaltar que o emprego do termo “personagem” aí pode se referir a um mito clássico. Tal fato daria base à ideia de que o personagem seria não apenas um ser fictício, mas também parte determinante na construção da nobreza do texto. Na tragédia, são os personagens os responsáveis pela imitação de uma ação, sendo que eles se diferem entre si por aquilo que Aristóteles chamou de “caráter” e “ideia”. O filósofo expõe que as ações seriam julgadas com base nesses dois itens, já que as ideias seriam as falas como manifestação do que pensam e o caráter “é aquilo que revela determinada deliberação, ou em situações dúbias, a escolha que se faz ou que se evita”. (ARISTÓTELES, 1999, 45).

Muitas são as relações que podem ser construídas com o romance de Raduan Nassar a partir da teorização de Aristóteles. Pensando no conceito de ideia, é notório o conjunto de normas que o pai prega em seus sermões - pontos que já foram discutidos nesta dissertação – como, por exemplo, o elogio ao trabalho, à prudência, à paciência, a uma suposta união familiar. Do ponto de vista do caráter, a figura paterna tem pelo menos duas escolhas a serem feitas: uma diz respeito à instauração de si como chefe da casa e difusor de sua tradição, e a outra seria o combate à diferença, emblematizado no filicídio. Essas escolhas colocam-no como intenso disseminador da tradição e ferrenho censor do que vai contra seu ideário.

No que tange à mãe, é mister reiterar o silêncio que emana dessa personagem. Salvo exceções (os carinhos matinais e os gritos no assassinato), essa personagem deixar entrever uma submissão ao marido ao escolher não refutá-lo. Assim, ela é marcada pelo não fez (como, por exemplo, tentar diminuir a “mão pesada” do pai, ajudar no processo de percepção do outro no seio familiar, intermediar diálogos entre o chefe da casa e André, etc.). Das escolhas feitas, é necessário ressaltar o carinho que dispensa aos filhos, principalmente a André. Tais afagos podem, ainda, sugerir uma proximidade dúbia entre ela e o filho tresmalhado, o que revela marcas disso que Aristóteles chamou de caráter, já que envolve escolhas feitas pelos personagens.

Quanto a Pedro, pode-se dizer que suas ideias são paráfrases, prolongamentos das do pai, revelando nesse personagem a herança paterna em atitudes solenes e tradicionais. Das atitudes dele no romance (o caráter, para Aristóteles), ressalta-se a busca pelo irmão arredio na pousada (revelando consonância com a ideia paterna em manter a família unida) e o fato de ter contado ao pai sobre a dança desafiadora de Ana, que acaba por culminar no clímax do livro.

No que concerne a Lula, assim como a mãe, pode-se dizer que esse personagem é marcado pelo silêncio, esboçando, uma única vez, atitude de revolta na conversa que tem com André, quando este regressa à casa. O extravasar de sua fala revela não só seu posicionamento contrário à tradição paterna, mas também acaba por desembocar no possível incesto entre ele e o irmão tresmalhado. Haveria, então, mais um membro do galho da esquerda como incestuoso.

Quanto à Ana, faz-se plausível dizer que, como também já foi dito em parte nesta dissertação, ela sai do silêncio para corporificar o embate com a lei vigente. Se as escolhas que se faz revelam o caráter, como expôs Aristóteles, pode-se afirmar que seu “caráter” revela um ativismo e que seu mutismo sugere contrariedade. A dança e o incesto alçam essa personagem como possivelmente o membro da família que mais fez frente no embate contra o pai. Afinal, ela faz o “arremate” para que a tradição paterna caia por terra.

Por fim, cabe a esta análise expor que André opta por verbalizar (seja com Pedro, seja com o pai) sua insatisfação e descrença para com o modelo ideológico instaurado na família. As escolhas feitas por ele (fuga de casa e os incestos feitos) colocam-no como praticante de um idealismo que veementemente discorda do pai. Desse modo, seu caráter se mostra em atitudes como, por exemplo, na apropriação do discurso paterno ao dizer que – referindo-se à sua relação com Ana - a felicidade está no seio da família. Essas ações de André parecem ter como fundamento a descrença do personagem nos preceitos do galho direito. A inversão que o protagonista faz da parábola do faminto aponta para tal perspectiva: o mundo (acaso, destino, qualquer que seja a “instância” referida) não distribui da mesma maneira, com a mesma equidade certas benesses, deixando, supostamente, faltar mais do que o necessário a alguns indivíduos. Daí ele dizer que “acontece que muitos trabalham, gemem o tempo todo, esgotam suas forças, fazem tudo que é possível, mas não conseguem apaziguar a fome” ou então “a realidade não é a mesma para todos” (NASSAR, 1989, 157, 164). Essas falas de André configuram-se como atitudes que delineiam o que Bakhtin chamou de autoconsciência, sendo esse personagem um ser que tem voz, que se coloca num lugar de igualdade frente ao pai para o diálogo – o que o diferencia do silêncio dos outros. O comportamento de André, para além da mácula que supostamente existe no galho esquerdo, faz com que ele seja uma espécie de antagonista, visto que lida em pé de igualdade com o pai e opõe-se aos preceitos difundidos nos sermões. Esse movimento antagônico tem o incesto como maior referência no romance.

Incesto: natureza e cultura

O estigma que existe em torno desse ato é detalhadamente analisado por Claude Lévi-Strauss em *As estruturas elementares do parentesco*. Tal livro já foi citado nesta dissertação, de forma breve, através do texto de Cristiano Florentino. Contudo, o estudo de Lévi-Strauss faz-se de suma importância, não podendo se resignar à citação indireta, já que o mesmo traça um panorama acerca da interdição do incesto e problematiza tal proibição.

Para isso, o antropólogo desenha a tênue divisão entre o homem como indivíduo social e como ser biológico. Desse modo, tal ente estaria ligado às demandas, proibições dessas duas instâncias. Um exemplo que o escritor usa para exemplificar tal nebulosidade é o medo do escuro. Segundo ele, não se sabe se o receio da escuridão se dá por razões fisiológicas ou por motivos culturais (contação de histórias de terror, por exemplo). Depois dessa menção, Lévi-Strauss expõe alguns casos em que o incesto era permitido. Destacam-se aí comunidades de Madagascar, da Birmânia. Num dos exemplos, o estruturalista sentencia que, diferente do que parte dos historiadores ainda acredita, no Egito antigo essa prática acontecia não só nas castas reinantes, mas em outras, como nos artesãos.

O autor, jogando luz à complexidade que reveste esse ato sexual, afirma que este (e quem o pratica) é visto como um monstro, mesmo não se sabendo o motivo que o proíbe (a noção de filhos com má formação será mencionada em seguida):

Nas sociedades das quais acabamos de falar é inútil perguntar por que razão o incesto é proibido. É alguma coisa que não acontece. Ou, se for impossível, se isso acontecesse, seria alguma coisa inaudita, um *monstrum*, uma transgressão que espalha o horror e o pavor. (LÉVI-STRAUSS, 1976, 49). [Grifo do autor].

Tal visão colabora para sua proibição. Esta se dá de três maneiras – todas rechaçadas pelo antropólogo. A primeira, passando pelo aspecto biológico e social, adviria de uma reflexão com o fim de evitar “resultados nefastos dos casamentos consanguíneos”. (LÉVI-STRAUSS, 1976, 51). Entretanto, o autor fala que tal censura é recente, não sendo achada antes do século XVI e que,

com base em experimentos biológicos²³, o perigo das relações endógamas resultaria de “uma tradição de exogamia”. A segunda explicação para a interdição do incesto, segundo Lévi-Strauss, é construída por sociólogos a partir da projeção da natureza do homem e de seus sentimentos. O autor de *As estruturas elementares do parentesco* observa que essa suposta repugnância intrínseca é infundada, pois a “convenção coletiva do silêncio” abafa a frequência do contato pelo incesto. O autor ainda cita uma comunidade da Tanzânia chamada Hêhê que incentivava o matrimônio entre parentes por já haver uma afetividade prévia, o que, para eles, tais atos “justificam a prática do casamento entre primos cruzados²⁴ (...) da atração sentimental e sexual”. (LÉVI-STRAUSS, 1976, 52). Seguindo nesse raciocínio, o teórico francês expõe que a repugnância ao incesto não seria inerente ao indivíduo, seja do ponto de vista psíquico ou fisiológico. Por fim, a terceira explicação para a interdição ao incesto rechaçada por Lévi-Strauss diz respeito a uma espécie de inversão da segunda. A noção pregada seria a de que a proibição seria de cunho social, ficando o caráter biológico num plano secundário. Essa vertente, segundo o antropólogo, dá uma explicação sociológica para a exogamia (e não para o incesto diretamente) possibilitando pensar na proibição desse ato como uma derivação dos relacionamentos interclânicos. Nesse viés, exemplifica-se o desejo por fixar práticas guerreiras de captura de mulheres como obtenção de esposas (essas esposas teriam o status de bens individuais e formariam o protótipo do casamento moderno). Já Émile Durkheim, explica Lévi-Strauss, afasta tal ideia dizendo que a proibição ao incesto não justifica a exogamia, seria um “resíduo” desta. Isso se assenta no exemplo de Durkheim quanto a comunidades primitivas da Austrália que acreditavam numa “identidade substancial” entre o clã e o totem epônimo. A crença residiria na ideia de que o sangue seria um símbolo sagrado e ainda “origem da comunidade mágico-biológica que une os membros de um mesmo clã” e residiria ainda no fato de que “um homem não pode contratar casamento no interior do seu próprio clã é porque (...) correria o risco de entrar em contato com o sangue que é o sinal visível e a expressão substancial do parentesco com o seu totem”. (LÉVI-STRAUSS, 1976, 58). Assim sendo, tal crença se configura como um medo do sangue em geral e da suposta consubstancialidade do indivíduo com seu totem, sendo essas

²³ Claude Lévi-Strauss faz menção à intrincada teoria do biólogo Gunnar Dahlberg que concluiu que “do ponto de vista da teoria da hereditariedade, ‘as proibições do casamento não parecem justificadas’.” (LÉVI-STRAUSS, 1976, 53).

²⁴ Nascidos de um irmão e de uma irmã.

ligações frágeis e arbitrárias. A partir de tal observação, Claude Lévi-Strauss sentencia que a análise Durkheimniana

não propõe nenhuma lei que explique a passagem necessária (...) da crença na substancialidade totêmica ao horror do sangue, do horror ao sangue ao medo supersticioso das mulheres, e deste último sentimento à instauração das regras exogâmicas. (LÉVI-STRAUSS, 1976, 61).

É partindo dessa insuficiência que o autor de *As estruturas elementares do parentesco* constrói a ideia de que a análise sobre a interdição do incesto não pode ser restringida somente ao etnólogo ou ao psicólogo, já que essa proibição moraria na passagem da natureza à cultura. Ou seja, essas categorias, isoladas uma da outra, não dariam conta de explicar o fenômeno dessa proibição. Assim sendo, nessa breve síntese da análise Lévi-Strauss, faz-se importante pensar na fundamentação e no significado dessa interdição no romance nassariano.

André, como protagonista e praticante confesso do incesto, configurar-se-ia como personagem que faz um elogio à endogamia. Como já foi dito nesta dissertação, ele se vale do discurso do pai ao dizer que o amor está no seio da família, numa referência direta a Ana. É possível dizer então que o filho tresmalhado deseja uma ordem nova (ou diferente) da que está em vigor nessa família (ou é possível falar que ele, perverso, anseia levar a ordem vigente às últimas consequências).

Em diversos momentos, Lévi-Strauss caracteriza os tempos remotos de sociedade matrilinear como tempos arcaicos. Daí, pode-se pensar que o adjetivo do título do romance não faz alusão somente ao tradicionalismo irredutível do pai, mas faria alusão também, com os incestos de André, a uma época remota na qual a endogamia era incentivada – fatos citados no terceiro capítulo desta dissertação a partir do texto de Cristiano Florentino. Nesse viés, apesar da liberdade que reclama para si, é razoável ver André como representante familiar de um primitivismo comportamental, pautado nas trocas²⁵ dentro do clã.

O pai, por sua vez, da cabeceira da mesa, não seria o representante desse caráter arcaico da família. Sendo a lei e condenando o incesto, a figura paterna seria responsável por um culto à exogamia, valorizando uma tradição (conforme se viu no capítulo 3.2) que é fruto da passagem do sistema matrilinear para o patrilinear que data de cerca de seis mil. A proibição ao incesto

²⁵ O uso do termo “trocas” – no plural – seria uma referência às sugestões que o romance cria, dando entender que houve incesto não só com Ana, mas também, possivelmente, com Lula e a mãe.

como regra social, termo usado por Lévi-Strauss, faz-se existir no romance através desse personagem. O pai, *em LA*, personifica essa resistência contra o contato consanguíneo.

Esse posicionamento paterno e a postura contestadora do protagonista colaboram para a construção do embate no texto. Esse conflito se constrói na dicotomia tradição X liberdade (tendo André e o pai como representantes respectivamente) e também na relação novo X arcaico. Essa inversão – associar André ao arcaico e o pai ao novo – pauta-se na noção de permissão ao incesto presente num cenário remoto, antigo da civilização. Mencionou-se o termo “inversão” pelo fato de que comumente se atribui à crítica de *LA* a tradição ao pai e o novo a André. Tal associação se faz razoável, evidente, no texto nassariano; contudo, esta dissertação trabalha também com a noção de que a configurações remotas do núcleo familiar e a caracterização desses personagens permitem a inversão dessas dicotomias. Destarte, à figura paterna, pode-se atribuir o lugar da tradição e do novo, analisando, respectivamente, a figura do pai como proclamador de um conjunto de preceitos, de uma tradição e concebendo esse mesmo personagem como aquele que condena a endogamia, algo usual nas sociedades arcaicas. O “novo”, nesse caso, dá-se como oposição ao primitivismo²⁶ da concessão ao incesto. Já ao protagonista, então, poderiam essas instâncias lhe serem associadas (o novo e o arcaico) por ele proclamar uma liberdade, uma nova ordem familiar e também por essa configuração familiar diferente advir de uma herança primitiva, típica das sociedade matrilineares.

Tendo em vista tal raciocínio, é plausível afirmar que o incesto em *LA* é um dos responsáveis pela complexidade de que dotam, principalmente, esses dois personagens (o que também pode ser atribuído a Lula e à mãe). Para além da questão da hereditariedade com supostos resultados nefastos, o texto de Raduan Nassar aponta para outro resultado nocivo: a intolerância para com o diferente e as proporções que ganham os infernos familiares.

A dificuldade em tolerar, em conviver com o diferente em *LA* (seja essa dificuldade vinda do galho esquerdo ou do galho direito), deixa transparecer a complexidade do temperamento humano, através dos mecanismos de combate usados pelos personagens. Tais mecanismos (a violência do pai, o discurso deste e de André, a dança da Ana, o carinho da mãe) são algumas das ferramentas que os membros dessa família usam, expondo suas idiossincrasias, tentando impor seus ideais, atitudes, a fim de ratificar ou instaurar uma ordem no seio da família.

²⁶ É necessário ressaltar, porém, que o incesto, como Claude Lévi-Strauss expõe em *As estruturas elementares do parentesco*, não se restringe a comunidades longínquas do ponto de vista temporal. O teórico cita exemplos datados dos últimos séculos.

O incesto em *LA* funciona como estopim para a saída de André e serve de ferramenta para a monstrificação desse filho e, depois, do pai. Os receios quanto a essa prática podem colocar André como uma espécie de “monstro moral”, sendo que tal rótulo poderia vir de consequências biológicas nefastas, de crenças calcadas em bases mágico-religiosas (fato observado por Lévi-Strauss ao dizer que a interdição ao incesto deve ser analisada por profissionais de mais de uma área, já que o mesmo emblematizaria a passagem da natureza à cultura). O pai, por sua vez, apareceria como personagem monstruoso devido à força opressiva que impõe no discurso e por matar a filha.

O filicídio em *LA* se dá como emblematização da incapacidade paterna (e da maior parte das comunidades) em lidar com o incesto. O assassinato reforça a proibição, mas dá a esse personagem uma semelhança com André: o não-lugar. O pai passa então a não ter mais o lugar de difusor (e praticante) dos preceitos da paciência e perseverança. Com o filicídio, ele perde seu lugar à mesa e evidencia sua desmedida – assim como o filho tresmalhado. Tal fato da narrativa, portanto, requer análise.

(...) não lança contra ele [o tempo] o desafio quem não receba de volta o golpe implacável do seu castigo (NASSAR, 1989, 55) [colchete nosso].

4.2 Filicídio: a tábua solene que se incendia

A morte de Ana serve como elemento que coloca André num lugar privilegiado dentro do romance. A suposta ausência do pai faz com que o protagonista situe-se como o possuidor do discurso na família (ele já detinha a voz no romance, mas não dentro de casa). O filho tresmalhado, no capítulo derradeiro, discorre sobre o tempo (de maneira paródica, obliterada ou harmônica em relação ao discurso do pai), sugerindo que ali passa a imperar uma nova ordem. Desse modo, André, no epílogo, parece ter passado por um exercício de superação: a ordem que antes o oprimia, agora serve de base para sua enunciação.

Tal conquista, advinda com o filicídio, permite uma aproximação com um personagem de Sófocles. Édipo é alguém dotado de inteligência e de *hybris* (um temperamento forte, impetuoso) que passa um processo de vitória sobre a ignorância (apesar de essa ser acompanhada pela desgraça). Bernardo Knox, em *Édipo em Tebas: o herói trágico de Sófocles e seu tempo*, discute sobre esse personagem, sobre o lugar da cidade e dos deuses na tragédia.

O teórico, com linguagem simples, consegue expor a intrincada relação de ambivalência do governante de Tebas: enquanto ele busca a resposta para o crime (o assassinato de Laio) ele próprio é a resposta; enquanto é dotado de livre-arbítrio, ele é também vítima da profecia de Tirésias; enquanto procura a vitória (desvendamento da identidade), caminha para a autodestruição:

Nosso desejo irracional de que ele salve a si próprio opõe-se à percepção de que, já que ele tem que cair, é melhor que o faça pela autodestruição do que pela autotraição. A revelação de sua identidade é a maior derrota catastrófica imaginável, porém, num certo sentido, é também uma grande vitória. (KNOX, 2002, 42).

O que parece então ser a negação da visão de sua identidade (o cegamento provocado por ele próprio) não é apenas a configuração de um terrível castigo, mas também poderia ser percebido como uma vitória, simbolizada na aquisição de um conhecimento (da noção de

identidade). Tal perspectiva se fundamenta no fato de que o governante de Tebas é comparado a Tirésias, pois agora via melhor os fatos: ele seria ao mesmo tempo filho e esposo de Jocasta, pai e irmão de Antífona e assim por diante. Tal “anomalia” seria suficiente para concebê-lo como um ser executor de práticas tidas como horríficas: “[o conjunto de ‘atrocidades’ de Édipo] Seria simplesmente um produto hediondo de circunstâncias erráticas, comparáveis a uma brincadeira biológica, uma aberração da natureza, um monstro. Seu incesto e parricídio seriam tão destituídos de sentido quanto o acasalamento de pássaros e feras.” (KNOX, 2002, 32) [colchete nosso]. Para o autor, se os dois fatos (o assassinato do pai e o contato com a mãe) fossem fruto, exclusivamente, do personagem, haveria evidências para colocá-lo como uma terrível monstruosidade, como espetáculo de difícil contemplação. Contudo, a profecia serve como elemento de ligação de tais atrocidades com os deuses. Destarte, a barbaridade dele se faz tolerável porque ela está relacionada aos divos. O arquétipo da magnificência humana, em sua solidão, tem a presciência dos deuses por intermédio da profecia.

A ambivalência de Édipo (busca e objeto da busca, médico e doença²⁷, governante inteligente e cruel parricida²⁸) deixa entrever como o destino (ou acaso, ou a vontade dos deuses) mostra-se inapreensível. A condição dele como bom governante, autodidata, coloca em xeque uma suposta relação entre causa e consequência, coloca em evidência ainda a relação entre ignorância dos atos e consequências dos mesmos. Assim, a noção de tragédia se constrói com o fim terrível do outrora governante reto.

Como foi mencionado citando Bernard Knox, esse fim terrível de Édipo (mendigo cego) pode se configurar como uma vitória do conhecimento sobre a ignorância. André, por sua vez, que também “lavrou a própria terra”²⁹, alça um lugar diferente dentro da instância familiar. De pária incestuoso, o protagonista passa a ocupar o lugar do discurso familiar; lugar conquistado com a atrocidade do filicídio que parece banir o pai da cabeceira da mesa. Se houve banimento ou salto temporal desembocado na morte paterna, o romance, obviamente, não indica qual foi o fim do pai. O que parece restar é um herança da ordem outrora reinante e uma nova manipulação do discurso – desdobramentos do incesto e, mais proximamente, do assassinato de Ana.

²⁷ KNOX, 2002, p. 129.

²⁸ KNOX, 2002, p. 132.

²⁹ A alusão diz respeito ao verso de Sófocles em que se forma um conjunto de metáforas cujo campo semântico é a terra, como salienta o autor de *Édipo em Tebas*, citando a tragédia grega: “O próprio Édipo explica seu estado impuro a suas filhas nos termos desta mesma imagem [da terra]: ‘vosso pai, pela mãe em cujo ventre eu mesmo fui semeado’ (1485). E em palavras similares, ele resume a acusação que toda a humanidade lhe fará: ‘lavrou o campo em que fora ele mesmo semeado’ (1497 – 8).” (KNOX, 2002, p. 101) [colchete nosso].

Filicídio: consciência e *pathos*

Texto literário essencial sobre tal atrocidade é a tragédia de Eurípedes, *Medeia*. Tendo como tema o homicídio de seus dois filhos para atingir o marido Jasão³⁰, a peça em questão impressiona pelo desfecho e pela elaboração do crime perpetrado.

É possível ver que nesse texto tal concepção diz respeito ao fato de a mãe deter apoio de deuses, como atestam as duas citações à frente: “(...) Procuras a assassina e os cadáveres? sou útil / em algo? Não encostarás em mim, pois meu avô, o Sol, providenciou-me / a carruagem que afasta a mão hostil”. (EURÍPEDES, 2010, 143); “(...) Egeu lhe garante [a Medeia] acolhimento seguro em Atenas” (VIEIRA³¹, 2010, 158) [colchete nosso]. Desse modo, a infanticida comete o crime e ainda sentencia que o sofrimento de seu marido será maior na velhice, e que ela cuidará dos corpos dos filhos (para que ninguém viole a tumba), privando o pai de ter contato com os cadáveres.

É com esse apoio que a tragédia de Eurípedes se encerra, tendo como tema a família, perspectiva atestada por Otto Maria Carpeaux em “Eurípedes e a tragédia grega”. Comparando-o a Ésquilo, o teórico argumenta que ambos são “inimigos da família”: “Ésquilo, porque ela se opõe ao estado, Eurípedes, porque ela violenta a liberdade do indivíduo (...) [o autor de *Medeia*] encontra em cada lar um indivíduo revoltado”. (CARPEAUX, 2010, 189) [colchete nosso]. Apesar de rebelar-se contra o ex-marido, a assassina mostra-se consciente, atenta na elaboração de seu plano, não deixando que a sua raiva ofuscasse a racionalidade do plano. Ela, que seria exilada, consegue de Egeu, junto a Creon, ficar mais um dia na cidade, tempo suficiente para envenenar a noiva de Jasão e matar as duas crianças. Destarte, ao elaborar a ação e cumpri-la, Medeia se mostra astuta:

Jasão não teria conhecimento suficiente para manter-se vivo, conhecimento esse de que Medeia se mostrou dotada ao lhe proporcionar sucesso. É o valor de *Sophía* que parece estar em jogo; é o reconhecimento desse valor que no fundo Medeia reivindica. Não é um

³⁰ O marido teria desapontado a protagonista por usufruir de sua ajuda para conquistar o Velo de Ouro e, depois disso, desposar a filha do rei de Corinto, largando Medeia.

³¹ Essa citação diz respeito ao posfácio de Trajano Vieira numa edição recém-lançada da tragédia grega. No texto, o tradutor discorre sobre escolhas que fez ao traduzir a peça do grego para o português, bem como sobre alguns pontos de *Medeia* como, por exemplo, o plano sofisticado da protagonista, o significado da morte, entre outros.

conceito propriamente heroico o que está presente. Em Homero ou em Sófocles, os personagens solicitam o reconhecimento de valores tradicionais como bravura ou ritos imêmore. Medeia requer o reconhecimento de um traço intelectual seu (...). Estamos diante de uma mulher com enorme brilho intelectual que arma meticulosamente seu plano de vingança. (VIEIRA, 2010, 168).

A partir de tal citação, é possível perceber como a personagem de Eurípedes tem bem delineadas as ações investidas. O filicídio nessa tragédia grega é fruto de um cálculo cujo objetivo bem definido é uma mostra do raciocínio sobre o ódio na vingança. A sofisticação do crime não é vista apenas na concepção e execução do plano, mas também no instrumento usado para envenenar a princesa. A beleza do adorno seduz a filha do rei (que permite que os filhos de Jasão se aproximem dela), sugerindo a eficiência do planejamento da mulher traída.

Dessa maneira, o infanticídio se torna impactante, pois ele se relaciona com a frieza da protagonista e a brutalidade das mortes. A força desse ato levou Jasão, quando xingava veementemente a mulher, a compará-la a Cila³² devido à maldade cometida: “leoa, não mulher, natura acídula / que obnubila até a tirrena Cila.” (EURÍPEDES, 2010, 145). Em contrapartida, a autora do filicídio associa ao pai de seus filhos a culpa da atrocidade:

Jasão: Também te afeta a dor que me agonia.
 Medeia: Saber que sofres me alivia a agrura.
 Jasão: Que horror de mãe, meninos, escolhi!
 Medeia: O pai, um ser perverso, vos vitima!
 Jasão: Não foi minha direita que os matou.
 Medeia: Foi teu casório e húbris³³ desmedida.
 (EURÍPEDES, 2010, 147).

Seja por escolha retórica ou crença, Medeia culpa o marido pelas três mortes acontecidas. Diferentemente de *Édipo Rei* (em que se discute a noção de destino, de punição dos deuses apesar da ignorância humana, de sofrimento imerecido), em *Medeia*, o ser humano é o agenciador da atrocidade. É a mulher (com ajuda de Egeu e do Sol) que propicia o fim trágico, expondo, como afirmou Carpeaux (2010, 190), a solidão do homem desprovido de suas ligações familiares e políticas, sozinho com sua razão, seu sentimento pessimista, sua paixão e seu desespero.

³² monstro marinho que habitava a região da Sicília, citado por Homero na *Odisséia*.

³³ O termo “húbris” (que poderia ser traduzido do grego como “arrogância”) é usado sem itálico na edição.

Filicídio: a morte do pai

Diferentemente da tragédia de Eurípedes, o romance de Raduan Nassar não apresenta, obviamente, um planejamento do assassinato. Este, em *LA*, é fruto da desmedida paterna ao saber da provocação de Ana. Enquanto nessa tragédia grega o crime é arquitetado, no texto do escritor paulista ocorre a manifestação da impulsividade; enquanto em *Medeia* há sofisticação por meio do adorno envenenado, no texto nassariano há o caráter tosco em evidência, representado pelo alfanje. A oposição delicadeza sofisticada x brutalidade arcaica dialoga com mais uma dessemelhança entre os textos: o autor do assassinato.

Na peça, a mulher comete o assassinato para atacar o marido, para puni-lo por não ter valorizado sua ajuda e inteligência. Em *LA*, o que está em jogo é voz que domina, os valores disseminados (e Ana apresenta-se como uma ameaça aos preceitos paternos). Num, a autora do crime impõe a condição de desespero ao pai, objeto de castigo do infanticídio; noutro, o filicídio é punição para filha, mas, por conseguinte, para o pai também. Regido por leis diferentes do texto grego, o chefe da casa (e a família, por extensão) sofre por tentar manter incólumes seus ideais.

A figura paterna, consolidada como ameaça, assemelha-se à figura de Jasão: homem solitário (apesar da concordância de Pedro quanto à tradição) na divulgação de seus valores, ele padece do mal que cometeu: a traição. Fugindo aos preceitos de paciência e perseverança, o pai fez ruir a frágil estabilidade da família.

Fim: ausência e mendicância

Em *LA*, diferentemente de *Édipo Rei*, não cabe discussão sobre a relação entre força do destino (ou dos deuses) no castigo. Apesar de ambos (Édipo e o pai de André) serem dotados de personalidade forte (*hybris*), eles atuam de maneiras distintas nos assassinatos. O primeiro, desconhecendo o parentesco com Laio, assassina o pai; o segundo, ciente do significado da dança da filha, mata-a, num ato prenhe de fúria irracional. Com isso, eles parecem ter finais próximos: um se torna mendigo cego (sinônimo de desvalorização, oposição ao cargo que outrora ocupara); outro se mostra ausente, o que poderia significar morte, fuga. Em ambos, o assassinato é maior que a vida que levavam, é transtornador o suficiente para mudar o curso que antes tomavam.

Esse impacto do assassinato em *LA* é construído ao longo do romance (com, por exemplo, o discurso ponderado do pai), mas também com o gradativo delinear com que a cena final é construída. A fala do filho pródigo se ocupava, basicamente, em descrever a festa de saudação de seu retorno. Contudo, por meio de pequenas nuances³⁴, esse narrador sugere a violência que está por vir. Para tal, André cita parte do discurso paterno acerca da instância temporal: “(...) meu velho tio (...) puxou do bolso a flauta, e se pôs então a soprar (...) suas bochechas se inflando (...) e ele sanguíneo dava a impressão de que faria jorrar pelas orelhas, (...) todo o seu vinho” (NASSAR, 1989, 185). Ou ainda:

(...) não cabendo contudo competir com ele [o tempo] o leito em que há de fluir, cabendo menos ainda a cada um correr contra a corrente, ai daquele, dizia o pai, que tenta deter com as mãos seu movimento: será consumido por suas águas; ai daquele, aprendiz de feiticeiro, que abre sua camisa para um confronto: há de sucumbir em suas chamas (NASSAR, 1989, 183) [colchete nosso].

A voz de André conta o lugar privilegiado aonde o tempo é alçado. Personificado, colocado como um deus implacável, essa instância pode, metonimicamente, representar a tradição e seu curso. A sensorial descrição do vinho, com seu tom possivelmente aludindo a sangue, fulguraria como um dos elementos que antecipariam a tensão que se instauraria e o impacto do golpe. Por sua vez, a interjeição “ai”, por exemplo, revelaria a suposta dor ou queixume do enunciador que menciona o indivíduo que se volta contra o tempo. Essa “divindade” que não permite reproche ou mesmo intervenção é instrumento da voz paterna para difusão de valores que visam a uma manutenção da ordem até então vigente - a ordem paterna.

Ana, todavia, surge na dança, como o indivíduo impetuoso que provoca, que “corre contra a corrente”, que “abre a camisa para o confronto”. É essa personagem que, no epílogo, encarna a voz do galho esquerdo. Depois do silêncio de André (que acaba por encerrar a discussão com o pai no capítulo vinte e sete devido à ineficiência da conversa e a tensão da mãe devido a esta), é a filha dançarina que exterioriza as “quiquilharias mundanas” do protagonista. Descrita como “demônio versátil” e “serpente”, ela inflama a dança ritualística, transformando-a numa

³⁴ Além dessas sutilezas presentes no romance, seria possível ainda citar a cena do filicídio no filme de Luiz Fernando Carvalho. A rosa vermelha que adorna os cabelos da Atriz Simone Spoladore, cuja personagem é Ana, poderia ser uma alusão ao contraste entre o branco do vestido e o sangue, como uma ovelha morta por seu pastor.

manifestação ousada e sensual. Procedimento esse que diverge do que o pai pregara (o comedimento, o amor fraternal e, não, conjugal).

Nesse ato, o chefe da família mata não apenas a filha. Ele tenta extirpar a manifestação contrária, tenta impedir a assunção de Ana e de uma ordem, tenta calar a exteriorização do galho esquerdo: os carinhos intensos da mãe, o contato de Lula com André, o amor entre este e Ana. Contudo, depois do desespero frente ao irremediável, o que o filicídio propicia é a fala de André. É a morte, o assassinato enquanto ato abominável coroando uma nova ordem.

Arcaica?

CONCLUSÃO

A noção de monstrosidade no romance de Raduan Nassar, obviamente, não apresenta as características usuais de monstros da literatura fantástica. Ubiquidade, voracidade, indestrutibilidade, fealdade (dentre outros) são traços que não se fazem presentes nesse texto. O processo de monstrificação que ocorre em *LA* é construído pelos atos dos personagens. Dessa maneira, força física, quebra de leis sociais (morais e/ou religiosas) fazem com que, principalmente, o pai e André sejam visto como figuras monstruosas. Ou seja, eles (como Freud expôs discorrendo acerca do termo “unheimlich”) aparecem como o estranho que “mora” no conhecido, despertando reações no entorno.

A reação do pai (e de Pedro) frente à dança da filha ou a reação de André frente à tradição paterna mostram aquilo que foi exposto quando se citou Carroll: o contato com o ser horrífico provoca reações físicas. Pavor, taquicardia, suor, agressividade são algumas das reações que um indivíduo tem ao se deparar com a ameaça, seja esta uma dança provocativa (representação de uma oposição ao pai), seja o incesto (suposta aberração que reside em convenções da cultura e da natureza), seja o assassinato de uma filha.

Tais atos dos personagens (o incesto e o filicídio, principalmente) colaboram para a formação do trágico no romance (em oposição ao discurso calmo do pai e da afetuosidade entre Ana e André) e para a instauração do que Booth colocou como intervenção do autor. Como foi exposto, as ações dos personagens que sugerem sua interioridade configuram-se como intercessão do autor no romance, o que confere credibilidade à narrativa. Dessa maneira o autor faria aquilo que Booth chamou de “apresentação da cena”. Destarte, o romancista trabalharia a ideia de “intensidade de ilusão”, já que a “realidade apresentada” é construída sob a ótica dum personagem, evidenciando a noção de multiplicidade de olhares sobre o real.

Tal perspectiva é desenvolvida por Dal Farra ao discorrer sobre o papel do narrador de primeira pessoa. A teórica afirma que, dotado da máscara do demiurgo, o personagem teria uma função de construir uma impessoalidade. Isso porque é ele quem detém a voz, é ele quem, sob o autor, constrói o mundo romanescos. No caso investigado, é André, com seu “excesso de memória”, que ara a terra dessa família. O conceito de ótica exposto por Dal Farra (o jogo entre “luz e sombra”, o que (não) é mostrado pelo narrador) permite ao leitor caminhar por esse terreno.

Esse cenário é palco para, pelo menos, dois conflitos: a união entre a mãe, Ana, André e Lula (o galho esquerdo) e o pai e Pedro (o galho direito). Essa polaridade é responsável por culminar nos principais embates e encontros do romance: as discussões entre André e Pedro (no início do romance, quando este vai buscar o outro), entre André e o pai, o filicídio, o incesto. Essas situações-limite, no romance, têm uma importante função que foi exposta no terceiro capítulo: a “emblemização” das idiossincrasias como elemento caracterizador do personagem. Como afirma Antonio Candido, desprovidos da inevitável diluição da experiência humana, os seres que pululam a ficção são representados de forma fragmentada (sem significar uma redução ou um simplismo), sendo mostradas suas ações mais intensas, suas falas mais representativas. Destarte, o assassinato, os sermões ditos pelo pai são frutos de uma tradição e de um temperamento desse personagem bem construído; assim como o lirismo, o amor incestuoso, a possível complexificação da realidade, o contato carinhoso com a mãe fazem de André uma bem elaborada figura de oposição ao chefe da casa.

No que concerne ao pai, um dos recursos usados por esse personagem para difusão da tradição é o modo como o tempo é visto por ele. Personificado, colocado como uma espécie de deus severo que exige particular cadência, o tempo no romance de Nassar é importante elemento para instauração da tradição paterna. O belo discurso do capítulo nove e outras incursões por essa instância fazem com que a ideia de paciência e trabalho no campo caracterizem bem a tradição paterna, com toda sua carga de gravidade e censura.

A instância temporal ainda é essencial para se pensar na ideia de mudança na duração (analisada a partir da teoria de Bergson via Franklin L. Silva) que perpassa *LA*. Pedro, Lula, Ana são alguns dos membros da família que sofrem/realizam mudanças significativas. Pedro com a assimilação do discurso paterno, Ana e Lula com a explicitação do movimento de oposição (um com a dança, outro com a confissão colérica). O pai ainda, como foi exposto, poderia ter sofrido uma mudança considerável. Ele parece ter sofrido consequências do ato: o filicídio coloca em xeque a ideia de comedimento e paciência (por ele difundidos). Sua ausência no fim do romance não se faz gratuita; é uma lacuna muito significativa, que faz André se “apoderar” do discurso da tradição (seja para reproduzi-la ou obliterá-la).

A ideia de duração ainda remete ao que foi discutido com a noção de famílias matrilineares e patrilineares. Isso porque o adjetivo “arcaica” pode se referir a um tempo remoto (cerca de seis mil anos atrás) em que os relacionamentos consanguíneos eram incentivados.

Sendo que só depois da constatação da importância do homem na fecundação e na proteção em guerras, passou-se a incentivar as incursões exogâmicas. Dessa maneira, é possível perceber a ideia de mudança na estrutura familiar num contexto amplo, distante – mas, não desimportante – no qual o amor incestuoso não era visto como ofensa moral.

Outra conclusão a que se chegou diz respeito a uma possível proximidade quanto às heranças do pai e de André. O primeiro, por desvirtuar-se de seus preceitos (com a violência cometida), quebra com uma herança recebida (de organização, comedimento, alegria no seio familiar); já André, por outro lado, pode ser visto como um personagem que assimilou a tradição paterna (ao recitar parte discurso do pai, no fim do romance). Considerando essa possibilidade (de que André não subverteu a tradição paterna), ambos os personagens teriam quebrado com valores anteriormente recebidos, defendidos ou construídos por eles. Tal fato, como foi discutido no capítulo 3.3, mostra a configuração de uma possível herança monstruosa.

No que tange a André, pela apropriação (do discurso paterno) harmônica ou obliterada, tal assimilação mostra o que Bakhtin chamou de autoconsciência do personagem. O modo como este avalia o entorno (supostamente de forma autônoma) e a si mesmo confere complexidade e verossimilhança ao ente em questão. A maneira deliberada como esse personagem trata o relacionamento com a irmã mostra consciência da parte dele (caráter, no conceito aristotélico) e permite a discussão de outra ordem social (arcaica, outrora estabelecida), que foi interdita por residir numa intricada confluência da natureza com a cultura, como foi estudado com a teoria de Lévi-Strauss.

A tentativa de quebra dessa ordem fez com que o pai se tornasse uma espécie de Édipo: um indivíduo sem lugar pela monstruosidade que cometeu. Sem a sofisticação de Medeia para matar os filhos, o pai, em *LA*, configura-se como uma ameaça moral, uma ameaça à integridade da família. Sendo que tal perigo vem como uma reação à protuberância que lhe é estranha: o galho esquerdo nasce com a mãe e sua carga de afeto. Dessa maneira, a monstruosidade paterna reside numa repressão a um amor em demasia, oriundo da figura materna, corroborando um antagonismo entre o marido e a esposa.

A monstruosidade em André, por sua vez, surge com, pelo menos dois fatos: o incesto e a epilepsia. A incursão sexual dele com Ana e Lula (e talvez a mãe) colocam-no num lugar de marginalidade devido à carga proibitiva que repousa nesse tipo de relação (mesmo essa interdição sendo complexa, por vezes errônea, segundo a teoria de Lévi-Strauss), como foi exposto no

capítulo 4.1. Já a epilepsia como elemento monstrificador funciona como uma herança malévola em que a igreja, principalmente na época medieval, querendo corporificar o mal, passou a rotular certos sintomas como manifestações diabólicas. Essa empreitada da instituição visou a uma construção da imagem do bem por meio de um extenso rol de sintomas que materializariam o mal. Tal associação é exemplificada no capítulo 3.2, no qual se menciona alguns termos usados por André (como, por exemplo, “queda”), que permitem a associação desse personagem a uma figura demoníaca – sendo que em alguns momentos o próprio protagonista se monstrifica, enxergando-se como “planta enferma”, tresmalhado, etc.

São, pois, tais contextos que corroboram a concepção desses personagens de *LA* como monstruosidades, ameaças. Destarte, a família desse romance, com seu desejo de amor total(itário), com sua desmesura grave em educar, com seu desejo de libertação oprime o entorno, afoga o outro num poço profundo, joga o pai (ou mãe, filho, irmã(o)) numa terra seca, dura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTINHO, Santo. *Cidade de Deus*. Tradução de Oscar Paes Leme. São Paulo: Editora das Américas, 1961. Livro XVI. Vol. II.

ARISTÓTELES. Poética. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1990.

ARISTOTLE. *On the generation of animals*. Book 4, chapter 3. Project Gutenberg Center's Alex Catalogue of Eletronic Texts Collection. Translated by Arthur Platt, January, 2006.

BARBOSA, Josane fátima. *Entre dobradiças e dobraduras: a construção da personagem em Stella Manhattam, de Silviano Santiago e Brazil, de John Updike*. 2003. 145 p. Mestrado em teoria da literatura. FALE, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. “A personagem e seu enfoque pelo autor na obra de Dostoiévski”, In: *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista – 1ed – São Paulo: Brasiliense, 1989; - (Obras escolhidas; v. 3)

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulinas, 1973.

BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.

BOOTH, Wayne. *The rhetoric of fiction*. Chicago: The Univ. Of Chicago Press, c1961.

BORGES, Jorge Luis. *O livro dos seres imaginários*. Colaboração Margarita Guerrero. Tradução Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRAIT, Beth. *A personagem*. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1985.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. – 2 ed. Revista – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. Humanitas.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. 3. ed. UNB, 2000.

Cadernos de literatura Brasileira. Raduan Nassar. São Paulo: Instituto Moreira Sales. Nº 2, set. 1996.

CAMPOS, Haroldo de. *Morfologia de Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1973. Estudos. V. 19.

CANDIDO, Antônio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CARPEAUX, Otto Maria. Eurípedes e a tragédia grega. In: EURÍPEDES. *Medeia*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Editora, 34, 2010. 192 p.

CARROLL, Noël. *Ethnicity, race, and monstrosity: the rhetorics of horror and humor*. Beauty Matters. Ed. Peg Zeglin Brand. Bloomington: Indiana University Press, 2000.

CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Tradução: Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus Editora, 1999.

COHEN, Jeffrey Jerome. *Pedagogia dos monstros*. Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Tradução de Tomaz Tadeu Silva. Belo Horizonte, Autêntica, 2000. .

DAL FARRA, M. L. *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978. (Ensaio; 47).

ELIADE, Mircea. *Aspectos do mito*. Rio de Janeiro: edições 70, 1989.

EURÍPEDES. *Medeia*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Editora, 34, 2010.

FREUD, Sigmund. O estranho In: *Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

FILHO, Rubem Rocha. *A personagem dramática*. Rio de Janeiro: Inacem, 1986. (Coleção Ensaio).

FLORENTINO, Cristiano. *Um escuro poço: a memória enferma em Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar. 2000. 124 f. (Dissertação em literatura brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

FORSTER, E. M. Aspectos do romance. Tradução de Maria Helena Martins. Porto Alegre: Editora Globo, 1974.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Uma arqueologia do saber. Tradução de Antônio Ramos Rosa. Lisboa: Portugalia, 1966.

FRANÇA, Junia Lessa. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 8. ed. rev. – Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* 3. ed. São Paulo: Editora Positivo, 2004.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FRANÇA, Júnia Lessa & VASCONCELLOS, Ana Cristina de. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 7 ed. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

KNOX, Bernard. *Édipo em Tebas: o herói trágico de Sófocles e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva, 2002. Estudos. V. 186.

JEJA, Júlio (org.). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

LEVI-STRAUSS, Claude. *As estruturas elementares do parentesco*. Tradução de Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1976

MACIEL, Luiz Carlos Junqueira & XAVIER, Gilberto. *Cadernos de literatura comentada*. Belo Horizonte: Horta Grande, 2001.

MACIEL, Luiz Carlos Junqueira. *Cadernos de literatura comentada*. Belo Horizonte: Horta Grande, 2010.

NASCIMENTO, Lyslei. Monstros no arquivo. In: Congresso Internacional Abralic, Rio de Janeiro: UERJ, 2006.

NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. 3 ed. São Paulo: Companhia das letras, 2007

NASSAR, Raduan. *Um copo de cólera*. 5 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NAZARIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Arte e ciência, 1998.

PAULINO, Graça; WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda. *Intertextualidade: teoria e prática*. Belo Horizonte: Editora Lê, 1995. (Coleção Letras).

PERRONE-MOISÉS, Leyla. In: *Cadernos de literatura brasileira*; Raduan Nassar. São Paulo: Instituto Moreira Salles, setembro de 1996.

ROSENFELD, Anatol. *Literatura e personagem*. In: CANIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

SEDLMAYER-PINTO, Sabrina. *Ao lado esquerdo do pai*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997. 97 p.

SEDLMAYER-PINTO, Sabrina. *Lavoura arcaica: um palimpsesto*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1999. V. 1. 120 p.

SEGOLIM, Fernando. *Personagem e anti-personagem*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

SILVA, Franklin Leopoldo. *Bérgson, Proust: tensões do tempo*. In: *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SILVA, Vítor M. A. *Teoria da Literatura*. Livraria Almedina: Coimbra, 1979.

TEIXERA, Ivan. “Um fluxo de fúria” In: *O Estado de São Paulo*, 13 de julho de 1992.

VIEIRA, TRAJANO. Posfácio. In: EURÍPEDES. *Medeia*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Editora, 34, 2010. 192 p.

FILMES

LAVOURA arcaica. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Rio de Janeiro: Europa Filmes, 2007. 2 vídeodiscos (171 min.), son., color.,

MEDEIA. Direção: Pier Paolo Pasolini. 1969. 1 videodisco (110 min.), son., color.