

FILICÍDIO: A TÁBUA SOLENE QUE SE INCENDEIA EM *LAVOURA ARCAICA*, DE RADUAN NASSAR

Paulo Roberto Barreto CAETANO¹

RESUMO: Objetiva-se, nessa artigo, refletir sobre a construção da figura paterna no romance *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar. O patriarca nesse texto parece simbolizar uma tradição que visa a estimar valores como a perseverança, o comedimento e o trabalho árduo. Todavia, ao ver a ordem perturbada, ele assassina uma das ameaças: sua filha, configurando-o por isso como um provável ser monstruoso.

Palavras-chave: monstruosidade, filicídio, construção de personagem.

ABSTRACT: This article aims to ponder on the characterization of the father in the novel *Lavoura Arcaica*, by Raduan Nassar. The patriarch of the family, in the novel, seems to symbolize a kind of tradition that seeks to praise some values like endurance, restraint and hard work. However, when he notices a disturbance in the family order, he himself kills who poses the threat: his own daughter, acquiring a status of monster, so to speak, due to his acts.

Key-word: monstrosity, filicide, characterization of the personage

O ideário de monstros do senso comum normalmente prescreve esses seres como sendo figuras marcadas pela fealdade, pela força; figuras colossais que podem beirar o móvel limite do que não é ordinário. Freud, em “O estranho”, aponta para essa idiossincrasia do excepcional:

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, p. 1 – 2). [Grifo do autor].

Citando Schelling, Freud diz que o estranho moraria numa líquida confluência do familiar e do novo, (Freud, 1980, p. 4), sendo este algo que não deveria ter vindo à luz, que deveria ter ficado oculto. Ou seja, o estranho seria da ordem da secreção: deveria ser secreto, mas foi

¹ Graduado em Letras pela UFMG, mestrando em Teoria e História Literária pela Unicamp.

segregado, expelido. Tais palavras sugerem campos semânticos que constroem uma atmosfera de repugnância em torno da figura monstruosa.

Tendo em vista tal ideia, é razoável dizer que o nojo, o pavor frente ao monstro pode advir dele próprio, como pode também ser uma construção (in)consciente. Assim, a noção de horror dar-se-ia de forma particular, assumindo formas diversas, atreladas à recepção. Sobre isso, Jacques Derrida, em *Mal de arquivo*, escreveu: “O sentido arquivável se deixa também, e de antemão, co-determinar pela estrutura arquivante.” (Derrida, 2001, p. 31). Ou seja, o processo de classificação é idiossincrático e, por conseguinte, revela características daquele que pratica a categorização. Destarte, faz-se plausível dizer que o conceito do que é monstruoso se mostra fluido não apenas pelas várias características que o tornam tal, mas também pelo rótulo que é conferido por outrem, pela estrutura arquivante, nas palavras de Derrida. Desse modo, o monstro se constituiria como tal pelo que lhe é atribuído, sendo que o que é diferente, incomum, passa por um processo classificatório particular, podendo ser reducionista.

Para a construção do conceito de “monstro” parece que se confrontam as características ameaçadoras do monstro com a recepção, cujo medo frente ao estranho é uma idiossincrasia já arraigada, na construção da ojeriza pelo ser monstruoso. Essa repugnância pode acontecer frente a um incômodo causado por relações que extrapolam o aspecto, a aparência. Podem elas acontecer na ordem do invisível das relações dos homens. Cioran, discorrendo acerca do bom funcionamento de uma cidade – fim das utopias – desenha a nobreza parasita como monstros, por seus hábitos peculiares e dissecadores:

Herético por excelência, o monstro desperto, solidão encarnada, infração da ordem universal, se compraz em sua excepcionalidade, isola-se em seus privilégios onerosos, e é sendo *duração* que paga o que ganha sobre seus “semelhantes”: quanto mais se distingue deles, mais frágil e perigoso será, pois é à custa de sua longevidade que perturba a paz dos outros e que cria para si, no seio da cidade, um estatuto de indesejável. (Cioran, 1994, p. 107). [Grifo do autor].

A ambição, característica aí aludida, pode sugerir um procedimento comum no retratar dos monstros: o ato de comer e, em seguida, recrudescer. Para Cioran, os impostos pagos pelo povo, transformados em riquezas, seriam a fonte que alimenta o crescimento opressor da classe aristocrática, num processo que revela opressão em função da ganância.

Usando de características semelhantes, 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. No livro, ainda se pode ver habilidades como a ubiqüidade, a invisibilidade e a imortalidade como características desses seres. Assim, o que os diferem do homem comum quanto à mortalidade, presença, força e estatura seriam características para a concepção de um monstro em potencial.

Apesar dessas características físicas, Nazário expõe também marcas 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... (Nazário, 1998, p. 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-se, 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. Tal perigo, ao transpor os limites da domesticidade, apresenta ameaça 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.

A ameaça seria aí então a nomeação da iminência do perigo. Este, por sua vez, precisa, em primeiro lugar, ser percebido como tal. Para Umberto Eco, aquilo que é conceituado passa pela experiência sensorial, como ele afirma em “Kant e o ornitorrinco”:

(...) Peirce quer, no fundo, explicar como nossos conceitos servem para unificar a multiplicidade das impressões sensíveis. (...) Mas, definitivamente, ele distingue dois momentos: ambos se identificam com *o dar um nome* àquilo que experimentamos, e dar um nome é sempre

estabelecer uma hipótese (...) todavia, os nomes dados para reconhecer as sensações (como uma sensação de vermelho) são, num certo sentido, casuais, não verdadeiramente motivadas, servindo apenas para distinguir (como sobrepondo-lhe uma etiqueta) aquela sensação de outros: digo que o sinto como vermelho para excluir outras sensações cromáticas possíveis, mas a sensação ainda é subjetiva, provisória, contingente, e o nome é-lhe atribuído como um significante cujo significado ainda ignoramos. Ao contrário, com o conceito passamos ao significado. (Eco, s.d., p. 58 – 9).

Sendo a recepção essa agente da exclusão como afirmou Eco (nomeamos uma cor como vermelha para não chamá-la de outra cor), a constatação passaria pelo jugo da avaliação subjetiva, idiossincrática. E, por meio de termos como “hipotético”, “multiplicidade”, “provisória”, “contingente” o autor de “Kant e o ornitorrinco” aponta para o caráter móvel, cambiante das classificações. Se para Freud o estranho detém algo de familiar, para Eco a rotulação de alguém como tal se dá no campo da experiência, da intenção de excluir aquilo do grupo das “coisas normais”. Será chamado monstro, um ser que não encaixa na previsibilidade do comum, como afirma Aristóteles:

Now monstrosities also belong to the class of things unlike the parent. Therefore this accident also often invades animals of such nature. So, too, it is in theses that the so-called “metachoera” are most frequent, and the condition of these also in a way monstrous, since both 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 operations. (Aristóteles, 2006, sd).²

O conceito de “monstro” passaria então pela capacidade de domesticação, de apreensão acerca do ente. Aquele que se desvia do grau de semelhança oriundo das relações de parentesco - sendo tal evento visto como um acidente, perspectiva que pressupõe a reprodução do parecido, do já conhecido - pode ser então incluído na categoria “monstruosidades”, contrariando o que seria “natural”. Para o filósofo grego, criando uma diferenciação entre os termos, o monstro é figura marcada pelo excesso ou pela falta. Excesso de força, brutalidade, crueldade, fome em demasia possibilitam a inserção de um ser no grupo que foge à previsibilidade dos comportamentos

² Agora, monstruosidades pertencem à classe de coisas que diferem dos pais. Portanto, esse acidente, frequentemente, também invade os grupos de animais de diversas espécies. Assim, também é chamado na tese sobre os “metachoera”; eles não são raros, e sua condição também os colocam de certa maneira como monstruosos, uma vez que excesso e falta conferem-lhe marcas monstruosas. A classe das coisas contrárias à natureza pertence à monstruosidade, não em qualquer kinmonstruos da natureza, mas a natureza em suas relações usuais. [Tradução nossa].

triviais e inofensivos.

A ferocidade e a força são peculiaridades dos seres monstruosos que carecem de domesticação para que o convívio com os demais se dê de maneira branda. Na tradição judaica, por exemplo, faz-se presente, em diversas lendas, a presença de um ser de grande estatura e de admirável força cuja função – em algumas versões – é cuidar da comunidade judaica quando esta é acometida por povos opressores. Essa criatura, chamada Golem, é uma manifestação do que seria a concepção de monstro marcado pela força física. Esse ser, segundo o misticismo judaico, seria uma espécie de Frankenstein concebido por rabino com o uso do barro. Em algumas versões da lenda, seu criador coloca em sua testa a palavra “Emet” (que em hebraico significa “verdade”) para fazê-lo viver e, para para adormecê-lo, retira-se o primeiro “e”, já que “met” significa “morte na língua em questão. O Golem teria com função proteger os judeus das investidas opressoras; mas, em algumas versões da lenda, ele foge ao controle de seu criador – o rabino – revoltando-se contra “seu povo”, numa inversão que desmorona os muros da segurança doméstica, já que a ameaça está dentro do território, dentre “iguais”. O Golem, ao revoltar-se contra a própria comunidade judaica, instaura esse pavor entre indivíduos da mesma comunidade, acarretando sensações como o medo e o horror em seu entorno.

Noel Carrol, em *Filosofia do horror ou paradoxos do coração*, discorre principalmente sobre as sensações que tomam de assalto os que se deparam com um monstro. Discorre ainda sobre uma perspectiva do que seria um monstro com base em ideais morais estabelecidos pelo homem. O autor expõe que

Um romance como *Hunting season*, de John Coyne, (...) em que a descendência de gerações de incestos é literalmente monstruosa e repelente, é um candidato (...) à inclusão do gênero [horrífico]. (...) A noção que empregamos – o monstro com fora da ordem natural (como estabelecida pela ciência) – também está de acordo com o uso ordinário, e tenho a suspeita de que ela é mais central do que o uso baseado no aspecto exterior dos seres. (Carrol, 1999, p. 60 – 1).

Desse modo, Carrol valoriza o comportamento, o temperamento do ente em detrimento de seu aspecto físico como possível indicador monstruosidade. Fazendo uma extensão a um procedimento que não é permitido em nossa sociedade, o assassinato – assim como o incesto – configura-se como uma ação transgressora. Tais práticas podem instalar-se como transgressão a preceitos morais, culturais, éticos que se formam em limites congêneres entre o que é “da

natureza” e o que é “da cultura”.

Acerca de tal complexa dicotomia, Sabrina Sedlmayer, citando, Lévi-Strauss, explica que a proibição de encontros entre iguais de sangue se dá numa passagem entre o natural e o cultural:

Em estruturas do parentesco, Lévi-Strauss observa que a interdição não é puramente de origem cultural, nem puramente de origem natural, mas constitui o procedimento fundamental da passagem da natureza à cultura. Nesse sentido, ela pertence à cultura, pois é uma condição geral da cultura. Por isso não devemos nos surpreender ao vê-la tomar da natureza seu caráter formal, isto é, a universalidade. Mas, em certo sentido, ela já é também cultura, agindo e impondo sua regra no seio de fenômenos que a princípio não dependem dela. (Sedlmayer, 1997, p. 77).

Essa problematização acerca da interdição deixa exposta a abrangência dessa regra que coíbe o incesto, ou seja, com a imposição se fazendo presente em lugares que não são apenas da cultura, ela não apenas se legitima, mas também se faz recrudescer.

O incesto então se instaura numa região de proibição, e o personagem André, figura que representa a tentativa de ruptura frente à tradição em *Lavoura arcaica (LA)*, de Raduan Nassar, inscreve-se nos limites do proibido ao se relacionar incestuosamente com os irmãos, Ana e Lula – todos pertencentes ao “ramo esquerdo” do pai, uma espécie de protuberância tida como errada que diverge dos preceitos patriarcais.

O comportamento anômalo do protagonista é estopim para a explosão (ou implosão): o rompimento do pai para com os próprios preceitos. Aparentemente interiorizados e vividos, valores como a paciência e o comedimento são expostos pelo pai à cabeceira da mesa, num discurso que ganha projeções de conselhos bíblicos e que reverbera em quem os ouve: nuns, ecoa como normas assimiladas – o galho da direita – e, em outros, no outro lado da mesa, o discurso vira repressão, fardo sopesado pela menor medida do tempo:

O pai à cabeceira, o relógio de parede às suas costas, cada palavra sua ponderada pelo pêndulo, e nada naqueles tempos nos distraindo tanto como os sinos graves marcando as horas: “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 (Nassar, 1989, p. 53, 54, 55).

O discurso paterno vem prenhe de uma sabedoria que visa a um bom-lidar com a experiência humana. Para isso, entretanto, a fala se mostra, assim como no texto bíblico, repleta

de observações de cunho de censura. 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:

Para tal, o uso de anáforas, assim como no texto bíblico, contribui para o desenvolvimento de um texto lírico, coeso, que assim se faz sem ser repetitivo. Leyla Perrone Moisés, 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, p. 67). Destarte, os sermões configuram-se como representação dos ditames da tradição, como elemento de solidificação da gravidade paterna, como opressão para o “galho” esquerdo da família. A força do discurso, então, emerge como recurso fundamental na construção do personagem.

Funcionando como uma ode ao equilíbrio, um elogio à paciência, a “pesada caixa de ferramentas do pai” encontra resistência em André e no comportamento de Ana, culminando a exteriorização da intolerância paterna na dança sensual da filha. Assim, agindo como uma entidade opressora, o pai pode ser encarado como um monstro para o filho, um inimigo edípico a ser vencido na tentativa de criação de um lugar da autonomia. E a carga de coerção, em *LA*, atinge seu ápice no filicídio, desenhando a violência numa forte imagem:

O alfanje estava ao alcance de sua mão, e, fendendo o grupo com a rajada de sua ira, meu pai atingiu com um só golpe a dançarina oriental (que vermelho mais pressuposto, que silêncio mais cavo, que frieza mais torpe nos meus olhos!), não teria a mesma gravidade se uma ovelha se inflamasse, ou se outro membro qualquer do rebanho caísse exasperado, mas era o próprio patriarca, ferido nos seus preceitos, que fora possuído de cólera divina (pobre pai!), era o guia, era a tábua solene, era a lei que se incendiava. (Nassar, 1989, p. 190 – 1).

Trecho fundamental dentro do romance de Nassar, faz-se necessário tecer algumas considerações acerca do excerto. Em primeiro, é interessante ressaltar a atribuição “divina” à cólera no assassinato. Tal idéia deixa transparecer um nó: oriundo de onde, seria tal raiva? Associando-a a Deus, o texto pode sugerir a complexidade do temperamento humano concebido à revelia deste, mas a partir do capricho de Outrem. Auerbach, em “A cicatriz de Ulisses”, discorre acerca da complexidade idiossincrática de personagens bíblicos e dos poemas de

Homero. Sobre tal fato, ele diz:

O mais importante, contudo, é a multiplicidade de camadas dentro de cada homem; isto é dificilmente encontrado em Homero, quando muito na forma de dúvida consciente entre dois possíveis modos de agir; em tudo o mais, a multiplicidade da vida psíquica mostra-se nele só na sucessão, no revezamento das paixões, enquanto que os autores judeus conseguem exprimir as camadas simultaneamente sobrepostas da consciência e o conflito entre as mesmas. (Auerbach, 2002, p. 10).

A citação de Auerbach aponta para a riqueza do temperamento dos personagens. Usando de uma interessante metáfora – “camadas” – o autor de *Mimeses* consegue criar um esquema imagético para o irrompimento de atitudes não-previsíveis a partir da aparência. Tal perspectiva permite a construção de uma ideia de dificuldade de apreensão, de intangibilidade acerca do personagem, do monstro. Julio Jeha, citando Paul Ricoeur, expõe que “quando o mal for compreendido, ele não será mais mal.” (Jeha, 2007, p. 11). Por analogia, é possível dizer que quando o monstro for compreendido, ele não será mais monstro.

Essa dificuldade de compreensão acerca das idiossincrasias pode se dar em função do caráter cambiante de alguns seres. Exemplo visível disso pode ser vistos em várias lendas nas quais pululam figuras cuja monstruosidade, a ferocidade estão disfarçadas, tornando o personagem mais complexo: lobisomens, vampiros; romances como, por exemplo, *O médico e o monstro*, de Robert Louis Stevenson, deixam à mostra uma (ir)regularidade da dicotomia (ou ambigüidade) entre o ser sociável e o refutável, ameaçador.

Analogamente, em *LA*, o pai, por proferir um discurso valorizando comportamentos como paciência e comedimento, corrobora a construção do impacto trágico que se irrompe no desfecho do romance. Além do caráter surpreendente e abrupto dessa atitude, a imagem “fendendo o grupo com a rajada de sua ira” pode se relacionar ao que Luiz Nazário chamou de “ubiquidade” – a capacidade do monstro de surgir do inesperado.

Como foi dito, a opressão em *LA*, não se dá “apenas” pela agressão física. O discurso paterno parece ser um instrumento constante de instauração e subversão da ordem. E 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-se à cabeceira: chefia a casa.

Destarte, as participações do pai no romance surgem como atitudes emblemáticas na construção da tradição: a reiteração hierárquica, a disseminação de valores como a paciência, o trabalho e o comedimento. 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, ou seja, o que há de marcante no personagem que pode o leitor apreender, mais do que uma pessoa real, o denso 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, p. 58).

“Situações-limite” - como a primeira explosão de André quando Pedro tentava resgatá-lo, bem como o embate verbal com o pai no 25º capítulo - colaboram para 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 e constrói um personagem de complexo temperamento.

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 temperamento exaltado.

Faz-se interessante dizer 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, do envolvimento 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 Sudanesa (ou Shuda), por exemplo, ele personifica o animal (paciente, generosa), dizendo o modo como ela pastava: “se esculpturava o corpo inteiro quando uma haste verde – atravessada na boca paciente – era mastigada não com os dentes mas com o tempo” (Nassar, 1989, p. 18 – 9). Esse ato de contemplação, talvez pré-coito, aponta para a postura de intenso cuidado, proximidade e afeto 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 nele se dar uma representação da família, principalmente 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, p. 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, p. 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. 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 esse personagem deter uma presença maior do que o irmão que vem buscá-lo.

Movimento de revolta interior 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 (...) 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, p. 178 – 9).

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*, então, configuraria-se como um romance preñado 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, por 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, p. 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, p. 61 – 2). [Colchete meu].

Essa caracterização feita por Antonio Candido é pautada na já citada dicotomia simples-complexo 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 de *LA*.

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, p. 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, ser possível afirmar que as breves informações sobre as três dificultam tal caracterização, apesar de haver indícios de que as mesmas não são 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 “personagens de natureza”. Pedro, como primeiro elemento do galho da direita, incorpora o discurso paterno 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, p. 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, resolutivo, estranhamente mudado, “e nem você deve beber mais, não vem deste vinho a sabedoria das lições do pai (Nassar, 1989, p. 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 usando do discurso da tradição. Essa fala, como é visto no quinto capítulo do romance, tem como intenção não apenas o retorno da “planta enferma”, como também sugerir a suposta imaturidade e quedas que supostamente 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 pouco uso do discurso direto marcado por travessão no romance.

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 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, p. 164).

Ciente de uma ideia que é cara para a exegese - a de que a realidade é captada de maneiras distintas e, também, que ela não se dá da mesma maneira pelos indivíduos -, 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 lugar na família aproxima-se do lugar do faminto: lugar da falta (da voz, do reconhecimento). A falta, então, constrói-se como um dos motivadores dos atos que iriam 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 idiossincrasias do personagem, contribuem para a caracterização do mesmo, conferindo sentido, coesão e lógica ao ser fictício. André, mais intensamente do que Ana, parece ser movido, ao longo dos episódios do romance, pela angústia da falta e o pai, em contrapartida, por estar na “cabeceira da mesa”, seria o personagem que impulsiona a ordem opressora.

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* do indivíduo. 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. Vale então ressaltar que a força da tradição é marca importante no romance de Nassar. Seja expressão oral ou física, ela atua como elemento emblemático na tentativa de manutenção da ordem.

Uma outra consideração importante acerca da descrição do filicídio, diz respeito à força do patriarca que, com um só golpe conseguiu obstruir a ameaça à suposta ordem por ele pregada. A força em demasia – característica de vários monstros – aliada à opressão a uma figura feminina, encarna a bem-difundida cena em que o monstro encurrala a personagem bela e indefesa, num embate assimétrico de forças; num choque, no caso do texto de Nassar, entre a sutileza - sensual e provocante - e a lei: forte, impassível e irredutível.

Assim, fugindo à perspectiva de preservação da espécie (mas não de ideais), o pai, como menciona Carrol, mostra-se antinatural, pois “Eles [os monstros] não se encaixam, (...) violam o esquema”. (Carrol, 1999, 53). Destarte, o assassinato ganha projeções de difícil apreensão, já que a fatalidade reúne em si a morte não só de uma filha, mas daquele grupo, de uma herança que, apesar de reprimir, já os uniu e que, por isso, cedeu lugar à instauração de um novo enunciador, de um novo lugar do discurso: André.

Por ser pai e matar a filha, o personagem se inscreve numa instância trágica e insólita, que se faz presente no seio da família. Ao assassinar a filha Ana, o pai, metonimicamente, ataca o galho da esquerda. Pode-se dizer também que ele age de maneira estranha frente aos próprios preceitos tradicionais que valorizam a prudência. Ele faz, então, emergir uma onda de desconstruções: desestabiliza o suposto exemplo do próprio discurso, destrói a cadeira da cabeceira que lhe pertencia. Terra já arcaica, pois não-viva, que não dá conta da experiência humana; terreno que não é semeado. Apenas acolhe, abraça, faz a vala para deitar os corpos perdidos.

REFERÊNCIAS

AUERBACH, Eric. A cicatriz de Ulisses. In: **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 2002. 4 ed.

ARISTOTLE. On the generation of animals. Book 4, chapter 3. Project Gutenberg Center's Alex

Catalogue of Electronic Texts Collection. Translated by Arthur Platt, January, 2006.

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

CIORAN, Emile M. **História e utopia**. Trad. José T. Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 1994

CRUZ, Carlos Henrique Souza, **O parricídio no profano e no sagrado**. Disponível em http://mail.falnatal.com.br:8080/revista_nova/a3_v2/artigo_9.pdf Acesso em 20/10/2008.

ECO, Umberto. **Kant e o ornitorrinco**. Rio de Janeiro: Record, s.d.

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

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

MOISÉS, Leyla Perrone. Da cólera ao silêncio. In: **Cadernos de literatura Brasileira**. Nº 2. Instituto Moreira Sales, 1996.

NASSAR, Raduan. **Lavoura Arcaica**. São Paulo: Companhia das letras, 1989. 3 ed.

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

SEDLMAYER, Sabrina. **Ao lado esquerdo do pai**. Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras / Estudos literários – FALE/UFMG; Ed. UFMG, 1997.