

Filicídio e incesto como atos monstruosos, em *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar

Prof. Dr. Paulo R. B. Caetano¹ (UFMG)

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, 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. Este texto, desse modo, 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. 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: monstruosidade, filicídio, incesto.

1 Introdução

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, sugerindo uma 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.

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.

2 O estranho

A complexidade e mobilidade do conceito de monstruosidade podem ser vistas nas atitudes tomadas pelos personagens da novela nassariana. 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). Para ele, esse termo normalmente é associado àquilo que é assustador, que provoca medo ou horror em geral. No texto, Freud aborda etimologicamente 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, 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.

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 diferentes entre si, 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 emblemiza tal rejeição. As irmãs e a mãe de Ana tentaram impedi-la de executar o balé provocativo, e Pedro ao ver a dança 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 no familiar e no que há de mais comum numa tradição: a oposição a ela.

3 O horror

Noël Carroll, em *Filosofia do Horror ou paradoxos do coração*, discorre acerca de tal sensação listando as várias reações que 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, 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 de instruções, ou melhor, de exemplos sobre a maneira como o público deve responder aos monstros de ficção.” (CARROLL, 1999, 33). Destarte, as reações podem se dar na forma de medo, repugnância, nojo, repulsa frente à cena horrífica.

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*, 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. Construída a tensão, o espectador/leitor enfrenta o embate psicológico pelo contato com o monstro.

4 Discurso: a prática da opressão

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, 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, surge como estratégia retórica. 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.” (PERRONE-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” (PERRONE-MOISÉS, 1996, 67). Possível 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” (PERRONE-MOISÉS, 1996, 63). O filho pródigo, portanto, mostra-se dotado dessa impulsividade, promovendo 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 - história em que um desfavorecido bate à porta de um suposto governante generoso, “o rei dos povos, o mais poderoso do universo”. (NASSAR, 1989, 77). Tal parábola contribui para se pensar que a emblemização das idiosincrasias é um recurso na construção dos personagens: enquanto o pai, com essa história, potencializa a noção de paciência, André evidencia a urgência de seu caráter pulsante (ao parodiar o faminto).

5 Discurso e(m) combate

Devido a tal contexto, 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 hierarquia 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.

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 idiosincrasias 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 fenômenos da realidade representados 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. (BAKHTIN, 1981, 40).

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.

No caso de André, o **eu** mais analítico do texto, são várias as incursões 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 pelo pai, 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 enjeitados, 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 auto-depreciação. 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. Em **LA**, há, portanto, a dicotomia falta X desejo.

6 Desejo familiar

Claude Lévi-Strauss discorre sobre 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.

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.

André, como protagonista e praticante confesso do incesto, configurar-se-ia como personagem que faz um elogio à endogamia. 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.

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. Nesse viés, apesar da liberdade que reclama para si, é razoável ver André como representante familiar de um primitivismo comportamental, pautado nas trocas¹ 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 que é fruto da passagem do sistema matrilinear para o patrilinear que data de cerca de seis mil. A proibição ao incesto 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.

O 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 a tradição ao pai e o novo a André.

Os receios que existem em relação a essa prática podem colocar André como uma espécie de “monstro moral”, e o pai, por sua vez, apareceria como personagem monstruoso devido à força opressiva que impõe no discurso e por matar a filha.

¹ 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.

7 Filicídio

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 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.

Em **LA**, o filicídio é fruto da desmedida paterna ao saber da provocação de Ana. Marcado pela impulsividade, o assassinato executado com um alfanje sugere uma brutalidade arcaica.

Conclusão

Em **LA**, o que está em jogo é voz que domina, os valores disseminados (e Ana apresenta-se como uma ameaça aos preceitos paternos). O filicídio é punição para filha, mas, por conseguinte, para o pai também. O chefe da casa (e a família, por extensão) sofre(m) por tentar manter incólumes seus ideais.

A figura paterna consolida-se, portanto, como ameaça: 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.

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.

Referências Bibliográficas

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.

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

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

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

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

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

iAutor(es)

Paulo R. B. CAETANO, doutorando

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

