



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

WALTER CAVALCANTI COSTA

A CONSTRUÇÃO E A TRANSMUTAÇÃO DO OLHAR: uma leitura integrada dos
personagens de *Um copo de cólera* e de *Lavoura arcaica*

Recife
2021

WALTER CAVALCANTI COSTA

A CONSTRUÇÃO E A TRANSMUTAÇÃO DO OLHAR: uma leitura integrada dos
personagens de *Um copo de cólera* e de *Lavoura arcaica*

Tese apresentada ao Programa de Pós
Graduação em Letras da Universidade
Federal de Pernambuco, como requisito
parcial à obtenção do Título de Doutor em
Letras.

Área de concentração: Teoria da
Literatura

Orientador: Prof. Dr. Anco Márcio Tenório
Vieira

Recife

2021

Catálogo na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira – CRB-4/2223

C837c Costa, Walter Cavalcanti
A construção e a transmutação do olhar: uma leitura integrada dos personagens de *Um copo de cólera* e de *Lavoura arcaica* / Walter Cavalcanti Costa. – Recife, 2021.
304f.: il.

Sob orientação de Anco Márcio Tenório Vieira.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2021.

Inclui referências e anexos.

1. Raduan Nassar. 2. O olhar. 3. Literatura brasileira. 4. Cinema. 5. Intersemiose. I. Vieira, Anco Márcio Tenório (Orientação). II. Título.

809 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2021-219)

WALTER CAVALCANTI COSTA

A CONSTRUÇÃO E A TRANSMUTAÇÃO DO OLHAR: uma leitura integrada dos personagens de *Um copo de cólera* e de *Lavoura arcaica*

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do Título de Doutor em Letras.

Aprovada em: 12/07/2021.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Darío de Jesús Gómez Sánchez (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Amara Cristina de Barros e Silva Botelho (Examinadora Externa)
Universidade de Pernambuco

Prof. Dr. Flaviano Maciel Vieira (Examinador Externo)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Renata Pimentel Teixeira (Examinadora Externa)
Universidade Federal Rural de Pernambuco

Dedico este trabalho ao meu pai, Walter Cunha Costa, e ao meu avô paterno, Severino Pereira Costa, (ambos guardados em saudosas lembranças), assim como à minha querida avó paterna, Dolores Cunha Costa, e à minha amada esposa, Pâmella Priscila Silva de Abreu Costa, pessoas queridas que iluminam a minha vida.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por me conceder o dom da vida.

À minha família, com destaque às minhas tias – Cilene Vânia Cunha Costa do Espírito Santo (Cici), Dayse Sofia Cunha Costa Souza (Daysinha) e Walquíria Costa de Melo (Lirinha) – pelo apoio em diversos momentos da minha vida, inclusive no doutorado.

A Carlos Alberto Braga do Espírito Santo (Carlos), marido da minha tia Cilene, pelo suporte no início da minha vida profissional docente.

À família da minha esposa, em especial aos meus sogros – Maria Silvana do Nascimento Silva Abreu (dona Silvana) e Claudio Gouveia de Abreu (seu Claudio) – que gentilmente me acolheram.

Ao meu orientador – Anco Márcio Tenório Vieira – pelos direcionamentos e apoio ao longo do doutorado.

Aos avaliadores que participaram também da banca de qualificação, Darío de Jesús Gómez Sánchez e Flaviano Maciel Vieira, por me proporcionarem um novo olhar sobre o meu trabalho.

À Renata Pimentel Teixeira, por participar da banca de avaliação deste trabalho, levando-se em conta que o seu livro *Uma lavoura de insuspeitos frutos* (TEIXEIRA, 2002), derivado da sua dissertação de mestrado sobre *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, foi aqui utilizado várias vezes.

Aos meus professores da UPE – Amara Cristina de Barros e Silva Botelho (Cristina) e José Jacinto dos Santos Filho (Jacinto) – pelas significativas contribuições ao longo da minha formação acadêmica, a mais recente como avaliadores deste trabalho: ela como titular e ele como suplente.

A Ronaldo Cordeiro Santos (Ronaldo), por ter me orientado no meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) da graduação, na UPE.

A Alexandre Furtado de Albuquerque Corrêa (Alexandre), por ter me orientado no meu primeiro artigo científico publicado em uma revista eletrônica com Qualis CAPES.

Aos amigos que conheci na UFPE – Lourival da Silva Burlamaqui Neto (Lourival), Osvaldo Cesar Rodrigues Costa (Osvaldo) e Raul da Rocha Colaço (Raul) – assim como ao amigo que carrego desde a UPE – Vinicius Gomes Pascoal (Vinicius) – pelas conversas, trocas de experiências e sugestões.

“a culpa melhora o homem, a culpa é um dos motores do mundo” (NASSAR, 1992, p. 80)

Faça um esforço, meu filho, seja mais claro, não dissimule, não esconda nada do teu pai, meu coração está apertado também de ver tanta confusão na tua cabeça. Para que as pessoas se entendam, é preciso que ponham ordem em suas ideias. Palavra com palavra, meu filho. (NASSAR, 1989, p. 158)

RESUMO

A partir dos personagens, este estudo tem o objetivo de realizar uma leitura integrada de como se constrói o olhar nos romances *Lavoura arcaica* (NASSAR, 1989) e *Um copo de cólera* (NASSAR, 1992), e de como esse olhar se transmuta para o cinema, através das adaptações homônimas realizadas, respectivamente, por Carvalho (2001) e por Abranches (1999). Para tanto, inicialmente desenvolve-se uma base teórica, na qual são evidenciados os cinco eixos teóricos que sustentam todo o percurso. Estes são: a estrutura textual; a transtextualidade; a semiótica peirceana; a fenomenologia da memória e a adaptação fílmica. Partindo-se dos próprios textos das obras nassarianas – sabendo-se que os personagens das obras acumulam a dupla função de atuação (dentro e fora dos textos) e de narração do discurso narrativo – constata-se a presença recorrente do verbo “olhar”, do substantivo “olho”, bem como das suas flexões, sinônimos e afins. Esses signos compõem o tipo de frequência narrativa chamada por Genette (2017, p. 183) de “singulativa”, devido à igualdade entre o número de ocorrências e o de citações no tecido textual. Com o intuito de mensurar essa recorrência, assim como para fins de material de apoio, realiza-se uma catalogação desses ícones verbais para cada obra, dispostas nos anexos 1 e 2. Do texto para os sentidos, o olhar é compreendido como um “movimento interno do ser que se põe em busca de informações e de significações” (BOSI, 1988, p. 66). Esse movimento é articulado a partir da tríade percepção (o sujeito que vê e é visto), expressão (a linguagem proporcionada pelos olhos) e memória (as imagens impregnadas na mente), sustentada, principalmente, a partir da fenomenologia da percepção dos trabalhos de Bergson (1999), Merleau-Ponty (1999; 2003; 2004) e Ricouer (2007). De efeitos práticos, articulam-se quatro aspectos da chamada rede icônica e simbólica (pela perspectiva peirceana, o percurso que os ícones fazem até os símbolos), para a investigação de como esse olhar funciona nos dois romances. Estes são: a função dos olhos; a associação com animais; as relações interpessoais e a ambígua abstração temporal. Na sequência, esses aspectos são retomados a partir da integração das imagens das lembranças, articuladas entre os sentimentos de desejo e de perdão. Na análise fílmica, realizam-se redimensionamentos no caminho percorrido acerca dos livros a fim de se investigar como ocorre a transmutação do olhar. Dessa forma, constata-se que, com base em Hutcheon (2013, p. 48), no processo de tradução fílmica, partem-se de signos verbais literários, governados pelo

“contar”, para os signos imagéticos fílmicos, alicerçados pelo “mostrar”. Destaca-se também que, mesmo com as aproximações com a literatura, os filmes são também lidos como obras autônomas, donas de uma linguagem própria, tal como Johnson (1982) defende. Sobre a análise das películas, podem ser constatadas algumas peculiaridades na transmutação da frequência singulativa. Em *Lavoura arcaica* (CARVALHO, 2001), percebe-se a utilização de quatro grandes efeitos na linguagem expressa na tela: o uso da distorção das imagens em momentos específicos; a presença de cenas incidentais simbólicas, a especulação ficcional e a recriação/sobreposição de tempos. Por sua vez, os narradores de *Um copo de cólera* (ABRANCHES, 1999) lançam mão de quebras da quarta parede, chamadas por Souza (2018, p. 152) de “planos metanarrativos”.

Palavras-chave: Raduan Nassar; O olhar; Literatura brasileira; Cinema; Intersemiose.

ABSTRACT

Starting from the characters, this study proposes an integrated reading of how the vision is constructed in the novels *Lavoura arcaica* (NASSAR, 1989) and *Um copo de cólera* (NASSAR, 1992), and how such aspect is transmuted to the cinema by the homonymous adaptations directed by Carvalho (2001) and by Abranches (1999). A theoretical basis demonstrates which five theoretical axes support the entire proposal set: Textual structure; Transtextuality; Peircean semiotics; Phenomenology of memory; and Film adaptation. Starting from Nassar's texts it's already known that their fictional characters accumulate a dual function of acting (inside and outside each text) and narrating the narrative discourse. A recurrent presence of the verb "to look at" and the noun "eye", as well as its inflections and synonyms, are also verified. These signs do construct a narrative frequency, identified by Genette (2017, p. 183) as "singulativa [*singulatif*]", due to an equality of events and mentions in the textual object. To measure these recurrences, and for supporting material purposes, these verbal icons were catalogued in annexes 1 and 2. Whether in text or in senses, the vision is understood as a "movement inner being that sets out in search of information and meanings" (BOSI, 1988, p. 66). This movement is articulated from the triad of perception (the subject who sees and is seen), expression (the language provided by the eyes) and memory (the images impregnated in the mind), mainly sustained by the phenomenology of the perception and the works of Bergson (1999), Merleau-Ponty (1999; 2003; 2004) and Ricouer (2007). Four aspects of the so-called iconic and symbolic network are articulated with practical effects to investigate how the vision works in these two novels (a Peircean perspective in which the icons take a rote to the symbols). The function of the eyes; The association with animals; The interpersonal relationships; The ambiguous temporal abstraction. These aspects are taken up from the integration of images in memories, articulated between the feelings of desire and forgiveness. In film analysis, these resizes are made in the path taken from the books in order to investigate how this transmutation of vision takes place. Based on Hutcheon (2013, p. 48), the process of film translation starts from literary verbal signs governed by "telling" to filmic imagery signs, supported by "show". It is also evident that even with the approximations with literature, films are also comprehended as autonomous works with their own language, as Johnson (1982) defends. On the analysis of films some peculiarities in the transmutation of this singular frequency can be observed. In

Lavoura arcaica (CARVALHO, 2001), it is possible to notice the use of four great effects in the language expressed on the screen: Usage of distorting images at specific times; A presence of symbolic incidental scenes; Fictional speculation; and the Recreation/Overlapping of time. In *Um copo de cólera* (ABRANCHES, 1999) the narrators make use of breaking in the fourth wall, a concept defined by Souza (2018, p, 152) as "metanarrative plans".

Keywords: Raduan Nassar; Vision; Brazilian literatura; Cinema; Intersemiose.

RESUMEN

A partir de los personajes, este estudio tiene el objetivo de realizar una lectura integrada de como se construye la mirada en las novelas *Lavoura arcaica* (NASSAR, 1989) y *Um copo de cólera* (NASSAR, 1992), y de como esa mirada se transmuta para el cine, a través de adaptaciones homónimas realizadas, respectivamente, por Carvalho (2001) y por Abranches (1999). Para ello, inicialmente se desarrolla una base teórica y en ella se evidencian los cinco ejes teóricos que sustentan todo el recorrido. Estos son: la estructura textual; la transtextualidad; la semiótica peirceana; la fenomenología de la memoria y la adaptación cinematográfica. A partir de los propios textos de las obras de Nassar – sabiéndose que los personajes de las obras acumulan el doble papel de actuación (dentro y fuera de los textos) y de narración del discurso narrativo – se constata la presencia recurrente del verbo "mirar", del sustantivo "ojo", así como de sus flexiones, sinónimos y afines. Esos signos componen la suerte de frecuencia narrativa llamada por Genette (2017, p. 183) de "singulativa [*singulatif*]", debido a la igualdad entre el número de ocurrencias y el de citas en el tejido textual. Con el propósito de medir esa recurrencia, así como a efectos de material de apoyo, se realiza una catalogación de esos iconos verbales para cada obra, dispuestas en los anexos 1 y 2. Del texto a los sentidos, la mirada es entendida como un "movimiento interno del ser que se pone en busca de informaciones y de significaciones" (BOSI, 1988, p. 66). Ese movimiento se articula desde la tríada percepción (el sujeto que ve y es visto), expresión (el lenguaje proporcionado por los ojos) y memoria (las imágenes impregnadas en la mente), sustentada, principalmente, a partir de la fenomenología de la percepción de los trabajos de Bergson (1999), Merleau-Ponty (1999; 2003; 2004) y Ricouer (2007). De efectos prácticos, se articulan cuatro aspectos de la llamada red icónica y simbólica (por la perspectiva peirceana, el camino que los iconos toman hasta los símbolos), para la investigación de como esa mirada funciona en las dos novelas. Estos son: la función de los ojos; la asociación con animales; las relaciones interpersonales y la ambigua abstracción temporal. En la secuencia, esos aspectos son retomados a partir de la integración de las imágenes de los recuerdos, articuladas entre los sentimientos de deseo y de perdón. En el análisis de la película, se realizan redimensionamientos en el camino recorrido acerca de los libros con la intención de investigarse como ocurre la transmutación de la mirada. Así, se constata que, con base Hutcheon (2013, p. 48), en el proceso de

traducción cinematográfica, se parten de signos verbales literarios, regidos por el verbo “contar”, a los signos imagéticos cinematográficos, apoyados por el verbo “mostrar”. Se destaca también que, aunque con las aproximaciones con la literatura, las películas también se leen como obras autónomas, dueñas de un lenguaje propio, como Johnson (1982) defiende. Acerca del análisis de las películas, se pueden constatar algunas peculiaridades en la transmutación de la frecuencia singulativa. En *Lavoura arcaica* (CARVALHO, 2001), se percibe la utilización de cuatro grandes efectos en el lenguaje expresado en pantalla: el uso de la distorsión de las imágenes en momentos específicos; la presencia de escenas incidentales simbólicas, la especulación ficcional y la recreación/superposición de tiempos. A su vez, los narradores de *Um copo de cólera* (ABRANCHES, 1999) hacen uso de roturas de la cuarta pared, llamadas por Souza (2018, p. 152) de “planes metanarrativos”.

Palabras-clave: Raduan Nassar; La mirada; Literatura brasileña; Cine; Intersemiose.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Desenho-esquema I e II, de Fayga Ostrower.....	39
Imagem 2 – A lembrança pura, a lembrança-imagem e a percepção.....	49
Imagem 3 – O cone invertido da memória.....	51
Imagem 4 – Oroboro.....	126
Imagem 5 – <i>Epithalamium II</i> , de Pedro Xisto.....	127
Imagem 6 – Tudo é vaidade (<i>All is vanity</i>), de Charles Allan Gilbert.....	138
Imagem 7 – Fita de Moebius.....	142
Imagem 8 – O relógio do avô na primeira sequência, 54'13".....	188
Imagem 9 – O relógio do avô na segunda sequência, 88'45".....	188
Imagem 10 – O avô entra na casa, 53'56".....	189
Imagem 11 – O avô sai da casa, 88'57".....	189
Imagem 12 – André criança deitado e coberto por folhas, 9'30".....	191
Imagem 13 – André adulto deitado e coberto por folhas, 135'20".....	193
Imagem 14 – Primeira chegada da mulher à chácara, 3'30".....	193
Imagem 15 – Segunda chegada da mulher à chácara, 63'01".....	194
Imagem 16 – <i>Um copo de cólera</i> , 0'26".....	196
Imagem 17 – <i>Lavoura arcaica</i> , 11'28".....	198
Imagem 18 – Ana olha para o próprio sexo em um espelho, 52'.....	200
Imagem 19 – O faminto e o sábio 77'49".....	205
Imagem 20 – Plano detalhe de André, 84'28".....	206
Imagem 21 – Primeira quebra da quarta parede do homem, 32'32".....	213
Imagem 22 – Oitava quebra da quarta parede do homem, 57'47".....	214
Imagem 23 – O reencontro de André e Pedro, 7'9".....	215
Imagem 24 – O homem “vendo-por-ver”, 29'53".....	219
Imagem 25 – O homem “vendo-depois-de-olhar”, 29'59".....	219
Imagem 26 – O homem, bingo e o rombo na cerca viva, 30'25".....	220
Imagem 27 – O homem encontra o olheiro das saúvas, 30'40".....	221
Imagem 28 – O apagamento do lampião, 86'35".....	222
Imagem 29 – A família na contação da parábola do faminto, 77' 01".....	223
Imagem 30 – A dança circular de Ana 27'56".....	224
Imagem 31 – Ana dança e celebra o próprio corpo, 163'22".....	225
Imagem 32 – Ele, ela e dona Mariana, 27'46".....	228

Imagem 33 – Seu Antônio e o homem, 44'58".....	229
Imagem 34 – O pai, 12'58".....	230
Imagem 35 – Pedro, Rosa, Zuleika e Huda, 13'15".....	230
Imagem 36 – Iohána, André, Ana e Lula, 13'22".....	231
Imagem 37 – Os lugares à mesa, 13'30".....	232
Imagem 38 – O pai surra os antebraços de André criança, 46'55".....	234
Imagem 39 – André adulto mostra os antebraços marcados para Pedro, 46'57".....	234
Imagem 40 – André estica a mão para Pedro, 56'34".....	236
Imagem 41 – Ana chora na capela, 126'47".....	236
Imagem 42 – Cansado, André pede perdão ao pai, 149'46".....	237
Imagem 43 – A mulher amarra os cadarços do homem, 25'24".....	239
Imagem 44 – O início das projeções na saia da mulher, 13'14".....	240
Imagem 45 – Pedro é conduzido pela mãe para abraçá-la, 37'27".....	243
Imagem 46 – Iohána consola André após a conversa com o pai, 153'35".....	244
Imagem 47 – Uma esperança (inseto), 156'35".....	246
Imagem 48 – A mesa da família, 61'18".....	249
Imagem 49 – A foto da família do homem, 61'12".....	249
Imagem 50 – A quebra da quarta parede da mulher, 63'44".....	251
Imagem 51 – Deitado, André olha para o alto, 165'29".....	252
Imagem 52 – O pai prestes a golpear Ana com o alfanje, 164'37".....	253
Imagem 53 – A dessoração do leite, 73'59".....	254
Imagem 54 – Os objetos do homem 1, 64'40".....	255
Imagem 55 – Os objetos do homem 2, 65'25".....	255

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – “Olho” e “olhar” em várias línguas.....	38
Quadro 2 – As atribuições dos personagens de Raduan Nassar.....	77
Quadro 3 – Predicados de base e regras de derivação.....	81
Quadro 4 – Os tipos dos personagens de Raduan Nassar.....	84
Quadro 5 – Entre círculos.....	87
Quadro 6 – As narrações em <i>Lavoura arcaica</i>	107
Quadro 7 – As narrações em <i>Um copo de cólera</i>	108
Quadro 8 – A recorrência do olhar em Raduan Nassar.....	117
Quadro 9 – De como os amantes enxergam um ao outro.....	130
Quadro 10 – Os lugares à mesa.....	135
Quadro 11 – Os três tempos simultâneos do homem.....	159
Quadro 12 – A montagem em <i>Um copo de cólera</i> (ABRANCHES, 1999).....	208
Quadro 13 – A montagem em <i>Lavoura arcaica</i> (CARVALHO, 2001).....	209
Quadro 14 – André versus “Ele”.....	263

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	17
2	EM BUSCA DE UMA INSTRUMENTAÇÃO.....	24
2.1	Da análise estrutural narrativa à transtextualidade.....	24
2.2	O olhar diante do lembrar e do esquecer.....	37
2.3	Tradução intersemiótica: da literatura para o cinema.....	58
3	OS PERSONAGENS E AS SUAS ATRIBUIÇÕES.....	77
3.1	Dentro e fora dos textos.....	78
3.2	Narradores, narrações, narratários e narrativas.....	101
4	A SEMIÓTICA E A FENOMENOLOGIA DA MEMÓRIA.....	119
4.1	A rede icônica e simbólica.....	119
4.2	A integração das imagens das lembranças.....	149
5	A TRANSMUTAÇÃO PARA O CINEMA.....	182
5.1	Os personagens e as narrativas.....	184
5.2	A rede, o desejo e o perdão.....	217
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	257
	REFERÊNCIAS.....	265
	ANEXO A – CATALOGAÇÃO DOS SIGNOS DO OLHAR EM <i>UM</i>	
	 <i>COPO DE CÓLERA</i> (NASSAR, 1992).....	272
	ANEXO B – CATALOGAÇÃO DOS SIGNOS DO OLHAR EM	
	 <i>LAVOURA ARCAICA</i> (NASSAR, 1989).....	281

1 INTRODUÇÃO

Sétimo filho dos imigrantes libaneses João Nassar e Chafika Cassis, Raduan Nassar nasceu em 1935, em Pindorama, interior de São Paulo. Herdou do pai o senso crítico e a formação política e da mãe, o gosto pela criação de animais: elementos caros não apenas da sua esfera pessoal, mas também da literária. Leitor da *Bíblia* desde a tenra juventude – inicialmente devoto e, posteriormente, perscrutador – e do *Alcorão* na vida adulta – já com saliente crivo – Raduan traz consigo o diálogo entre sagrado e o profano em suas obras literárias.

O silêncio é um dos definidores da escrita do autor, uma vez que, cessada a sua produção literária, por longos anos, salvo raras aparições, ele decidiu dedicar o seu tempo exclusivamente à sua fazenda, abreviando sua trajetória na literatura. Apenas na velhice é que Raduan desfez-se da vida campestre e começou a aumentar a sua exposição social, no geral, para conceder entrevistas a uma porção de meios culturais. Desses movimentos de fala, destaca-se o discurso que ele proferiu em 17 de fevereiro de 2017, ao receber o Prêmio Camões do ano anterior.

Na ocasião, Raduan criticou duramente as articulações de esferas do Poder Público, nominadas como Ministério Público Federal em conjunto com o Supremo Tribunal Federal, para a derrubada da até então presidenta Dilma Rousseff, em benefício daquele que naquele momento era o vice-presidente, Michel Temer. O episódio, como a História do Brasil já consagrou, ficou conhecido como “Golpe de 2016”: “O golpe estava consumado!”, dissera Raduan Nassar e, antes do agradecimento final, afirmou: “Não há como ficar calado.” (NASSAR, 2017).

A sua *Obra completa* (NASSAR, 2016) foi lançada em um único volume, ainda no calor da conquista do Prêmio Camões de 2016. Constam na edição, respectivamente: os romances *Lavoura arcaica* e *Um copo de cólera*¹, a coletânea *Menina a caminho*, com cinco contos, e outra reunião de textos chamada de “*Safrinha*” (sic), que acumula dois contos e um ensaio. Da concisa e vigorosa obra do autor, ganham maior destaque para o público e para a crítica os dois romances, publicados originalmente na década de 1970. Por uma questão de escolha e facilidade de manejo, destaca-se que, ao longo do presente estudo, em vez de partir da *Obra completa*

¹ Embora muitos intérpretes de Raduan Nassar considerem o livro *Um copo de cólera* como uma “novela”, preferiu-se respeitar a classificação de “romance”, a qual está presente na ficha catalográfica da obra de Nassar (1992), aqui utilizada.

(NASSAR, 2016), ainda que seja utilizada para a obtenção de informações exclusivas, preferiu-se estudar os dois romances por suas edições individuais, respectivamente: *Lavoura arcaica* (NASSAR, 1989) e *Um copo de cólera* (NASSAR, 1992).

Em *Lavoura arcaica*, o jovem André foge da casa do pai por discordar da filosofia de vida e do autoritarismo dele, assim como por conta dos empecilhos para viver plenamente o amor que sente pela irmã, Ana. Um tempo depois, é trazido de volta pelo irmão mais velho, Pedro. Por sua vez, *Um copo de cólera* narra um recorte na vida de um casal, desde um reencontro, uma briga iniciada por um rombo na cerca viva da propriedade do homem, causado por formigas, e, após certo tempo, a volta da mulher. Todas as ações acontecem sem que o leitor possa saber do nome dos personagens. Estes são denominados genericamente a partir dos pronomes retos “ele” e “ela”, ou mesmo por meio dos xingamentos, demonstrando o modo como os personagens se veem mutuamente.

Decerto, são esses os dois livros que mais distinguem o autor na literatura brasileira do século XX. As linguagens das duas obras possuem em comum o fato de compartilharem um discurso marcado pelo fluxo intenso das palavras, não obstante serem obras distintas. No mais das vezes, a vírgula ganha mais destaque que o ponto, uma vez que quase todos os capítulos dos dois livros possuem apenas o ponto final, além de também a grande maioria possuir apenas um parágrafo, favorecendo uma aceleração no ritmo de leitura.

No ensaio *Da cólera ao silêncio*², Leyla Perrone-Moisés assinala alguns diálogos entre os dois romances:

Embora aparentemente muito diversos, os dois livros têm inúmeros pontos de contato. Ambos narram histórias de paixão. O discurso de André é o discurso da revolta, que por vezes atinge o tom colérico; o do litigante do segundo livro é, em toda a plenitude, o discurso da cólera: “eu disse vertendo minha bÍlis no sangue das palavras” (CC, p. 66). **Nas duas obras há numerosos trechos que podem ser vistos como passagens subterrÍneas, ligando uma à outra.** (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 69, grifos nossos)

² Mostra-se curiosa a escolha do título do ensaio *Da cólera ao silêncio*, por parte de Perrone-Moisés (2001). Como pode ser percebido na leitura do estudo, a integração entre os dois romances já é sugerida pelos dois elementos mais significativos desse enunciado, de efeito subsequente: “cólera” e “silêncio”. Nas duas obras, esse é o ciclo recorrente das ações: 1. as cóleras presentes no penúltimo capítulo dos dois livros, seja por parte do homem, iniciada ao ver um dano nas divisas da sua propriedade, em *Um copo de cólera*, seja pela reação do pai, explodida ao lhe ser revelado o terrível segredo que corrompe o seio da família, em *Lavoura arcaica*. 2. O silêncio perante o horror dessas ações.

Por entre essas “passagens subterrâneas”, Perrone-Moisés enxerga várias semelhanças entre os dois protagonistas, dentre elas “o uso de determinados qualificativos e de determinadas metáforas” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 69) e “uma irremediável nostalgia da infância” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 70). Em contraponto com esses e outros diálogos entre esses dois personagens masculinos, Perrone-Moisés enxerga uma notável dissonância entre ambos, a partir de *Um copo de cólera*:

A grande diferença, porém, está na **lucidez e na autoironia do narrador** de *Um copo de cólera*. Este tem plena consciência da falsidade de suas próprias palavras, que mesmo na crítica ao discurso desgastado da companheira, imbuído dos “mitos do momento”, não escapam a seu próprio programa prévio. O narrador reconhece o que há de teatral, portanto de falso, nesse “esporro” verbal. (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 70, grifos nossos)

Como pode se supor, falta a André, em *Lavoura arcaica*, essa espécie de autocrítica que é muito cara ao homem, em *Um copo de cólera*. Enquanto este segundo desconfia de tudo e de todos – inclusive de si mesmo – aquele outro (André) prefere quase sempre celebrar as suas imperfeições e os seus desejos, transferindo para o outro – na maioria das vezes, a figura do pai e tudo o que ele representa – a raiz de todos os males da família. Abstendo-se de aplicação de julgamento moral às duas obras, são nas aproximações e distanciamentos que as leituras dos dois livros, lado a lado, oferecem uma compreensão mais aprofundada da escritura nassariana.

Como outra semelhança entre as duas obras, a autora tece a seguinte observação:

Tanto em *Lavoura arcaica* como *Um copo de cólera* são **embates do discurso anárquico contra o discurso autoritário**. Em *Lavoura arcaica*, esse embate toma a forma da **luta entre o discurso sagrado e o discurso profano, o discurso da lei paterna e o discurso rebelde**; em *Um copo de cólera*, é o próprio discurso anárquico que se mostra ou contaminado ou impotente com relação ao discurso social, falso e triunfante. Nas duas obras, o próprio fato de expor a guerra das linguagens exerce uma função de sabotagem do discurso do poder, na medida em que é uma demonstração da não-univocalidade, e portanto da **fragilidade de todo discurso**. (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 74, grifos nossos)

De fato, em *Lavoura arcaica*, a antítese entre André e o pai é construída a partir da oposição entre o “profano” e a rebeldia contra o “sagrado” e a “lei paterna”, na qual é o lado paterno que possui a maior força desse embate, fazendo com que a luta de André resulte em tragédia no fim do livro. Já em *Um copo de cólera*, é a semente da

desconfiança plantada na cabeça do homem e florida por seu discurso e por suas atitudes que permite ao leitor uma ampla percepção de que os dois lados, o anárquico (o homem) e o social (a mulher) possuem notáveis fragilidades, numa guerra verbal sem vencedor que desemboca na violência física.

Dentre as várias possibilidades de diálogos entre os dois romances está a constatação de uma recorrência de signos do olhar, ou em outros termos, de palavras que conotam o ato de olhar. Seja o verbo “olhar” e o substantivo “olho”, sejam as suas flexões, os seus sinônimos e afins. Todas essas palavras são incessantemente repetidas. Essa frequente reiteração possibilita uma série de “passagens subterrâneas” específicas envolvendo a visualidade. Por meio das composições das imagens verbais, desenvolve-se uma **construção do olhar**.

As duas obras também compartilham o fato de terem sido adaptadas para o cinema: *Lavoura arcaica*, por Luiz Fernando Carvalho (2001), e *Um copo de cólera*, por Aluizio Abranches (1999). Essas adaptações possibilitaram a ampliação das interpretações dos paralelos simétricos e assimétricos dos livros com os seus respectivos filmes, mas também dos filmes entre si. Com isso, mesmo realizados por outros olhos, os dos cineastas e das suas equipes, ambos os filmes partem das obras do mesmo autor, Raduan Nassar, e, por isso, carregam consigo as transformações dessas passagens subterrâneas entre os livros. Assim, no quinto e último capítulo desta tese, será estudado como ocorreu a **transmutação do olhar** entre as obras de Nassar e as suas adaptações cinematográfica

De modo geral – **excetuando-se a introdução e as considerações finais, tidas aqui como os capítulos inicial e final** – o presente trabalho está dividido, respectivamente, em três grandes etapas, organizadas em um capítulo de instrumentação teórica, dois para a análise dos livros e um para o estudo intersemiótico das adaptações cinematográficas. Assim, **o segundo capítulo** traz à tona conceitos a serem retomados ao longo dos demais. **O terceiro e o quarto capítulos** desenvolvem uma construção do olhar tendo como base a composição e a articulação entre os personagens sob quatro eixos: 1. a estrutura textual; 2. a transtextualidade; 3. a semiótica peirceana e 4. a fenomenologia da memória. Por fim, no **quinto capítulo**, como foi dito, desenvolve-se a transmutação cinematográfica do olhar, retomando-se questões relativas aos quatro aspectos das obras literárias, a partir de um quinto, que é a adaptação cinematográfica.

A fim de deixar claro o caminho a ser percorrido assim como o método, será exposto agora um breve resumo do conteúdo de cada capítulo.

O segundo capítulo, “Em busca de uma instrumentação”, está dividido em três etapas. Na primeira, “Da análise estrutural narrativa à transtextualidade”, como o próprio título já sugere, lançam-se mão de conceitos e ferramentas analíticas de narratologia e de transtextualidade. Inicialmente, analisam-se as ponderações sobre **os personagens** a partir de Candido (2000)³. Em seguida, bebendo-se em fonte genettiana, levantam-se instrumentos narratológicos com base em *O discurso da narrativa* (GENETTE, 2017) e depois discorre-se sobre os cinco tipos de transtextualidades em *Palimpsestos* (GENETTE, 2010), a fim de se ter elementos teóricos para sustentar uma abordagem interna e externa ao texto literário.

Na segunda etapa, “O olhar diante do lembrar e do esquecer”, desenvolve-se uma análise sobre o olhar com base em um percurso amparado em três eixos: a percepção, a expressão e a memória. Num primeiro momento, a partir de Alfredo Bosi (1988), expõe-se uma diferenciação entre “olho”, como órgão, e “olhar” como movimentos do ser, em várias línguas. Em seguida, parte-se para Ostrower (1988), no que diz respeito ao olhar como uma construção. Embora essa construção se atenha às artes plásticas, o recorte selecionado pode ser aplicado à literatura e ao cinema. No prosseguimento, ocorre a interpretação do olhar a partir dos três grandes eixos supracitados. Desses, nos dois primeiros, a percepção e a expressão, retomam-se as considerações a partir de Bosi (1988).

Sobre o olhar como percepção, distinguem-se dois tipos: o receptivo (no qual o indivíduo apenas recebe o conteúdo visual) e o ativo (quando utiliza interpretações sobre aquilo que está vendo). Já sobre o olhar como expressão, contrapõe-se a posição de Sartre (2011), em *O ser o nada*, na qual os olhos nadificam e anulam o outro, em relação à de Merleau-Ponty (1999), em *Fenomenologia da percepção*, na qual a vista apalpa e abarca o outro. No olhar como memória, dentre as várias questões abordadas, articulam-se os conceitos bergsonianos de memória-hábito, imagem-lembrança, imagem-cérebro-ação, imagem-cérebro-representação, a partir do próprio Henri Bergson (1999), assim como de José Moura Gonçalves Filho (1988)

³ Apesar de Aguiar e Silva (2002), Candido (2000), Forster (1998), entre outros autores utilizarem a palavra “personagem” como um substantivo feminino, admite-se aqui esse termo como sendo um substantivo de dois gêneros, conforme consta no VOLP – Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa (ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS, 2021).

e Ecléa Bosi (1987). No desenvolvimento desta tese, essas questões serão contrapostas a Halbwachs (2006). Na parte final do subcapítulo, analisam-se as questões relativas ao esquecimento e ao perdão a partir de Ricoeur (2007).

Na terceira etapa do segundo capítulo, “Tradução intersemiótica: da literatura para o cinema”, será lançado mão do conceito de intersemiose, a partir de Joachim (2012a; 2012b), assim como de Jakobson (2010). Em seguida, tratarei da intersemiose como uma tradução interartes amparada nas tricotomias peirceanas, a partir de Plaza (2008). Na sequência, o olho do cinema, o do aparato técnico, é abordado a partir de Cesar Baio (2015) e de Ismail Xavier (1988). Após uma etapa inicial, desenvolve-se a problematização de três perguntas, relativas às relações entre a tradução ocorrida na adaptação da literatura para o cinema: 1. *como ocorre a tradução intersemiótica icônica do olhar de um livro literário para uma película cinematográfica?*; 2. *como as imagens são formadas e de que modo podem ser interpretadas na literatura e no cinema?* e, em seguida, 3. *qual é o método ou corpo de ferramentas de análise intersemiótica escolhido?*

Já atravessado o percurso das ferramentas teóricas, coloca-se em prática a perspectiva de que o olhar presente nas obras literárias parte da estrutura e do discurso literário para uma rede de signos semióticos e, na sequência, para as imagens integradas das lembranças. Assim, **no terceiro capítulo**, “Os personagens e as suas atribuições”, são desenvolvidas duas etapas: “Dentro e fora dos textos” e depois “Narradores, narrações, narratários e narrativas”. Nessa parte, será discutido o duplo papel dos personagens: em si mesmos e como enunciadorees do discurso narrativo. Em si mesmos, serão analisados os personagens dentro da estrutura literária, assim como fora, a partir das relações transtextuais. Como narradores, será observado como os personagens conduzem as narrações e como o olhar surge a partir da maneira de enunciar desses seres fictícios.

No quarto capítulo, “A semiótica e a fenomenologia da memória”, as duas etapas são “A rede icônica e simbólica” e “A integração das imagens das lembranças”. Na primeira etapa, será analisada a rede semiótica comum a *Um copo de cólera* (NASSAR, 1992) e a *Lavoura arcaica* (NASSAR, 1989), a partir de quatro aspectos: 1. *a função dos olhos*; 2. *a associação com animais*; 3. *as relações interpessoais* e 4. *a ambígua abstração temporal*. Já na segunda etapa, será buscada a integração de imagens da memória dos personagens, contempladas em dois grandes eixos: o desejo e o perdão. Na questão do desejo, serão levantadas, nas duas obras, questões

referentes à escravidão da sedução (a posição de dominação sexual), o estágio do espelho (a relação dos protagonistas com as suas mães) e o olhar-louco (onde o narcisismo toma uma posição de destaque). Sobre o perdão, será analisada a falta cometida pelos personagens (como sentimento que antecede o perdão), a gradação do perdão (na qual será proposta uma régua de intensidade de como os personagens perdoam ou não àquela que realizou a falta) e a expressão da linguagem melancólica a partir da exposição de objetos (na qual o sentir falta do outro é traduzido na forma de expor os objetos).

No quinto capítulo, “A transmutação para o cinema”, as questões abordadas nos dois anteriores são retomadas, na medida do possível, assim como as perdas e ganhos inerentes ao processo de transmutação da literatura para o cinema. Simetricamente, as considerações desenvolvidas no terceiro capítulo são trazidas novamente à tona no item “Os personagens e as narrativas”, enquanto as do terceiro são condensadas no subcapítulo “A rede, o desejo e o perdão”. Ao todo, retoma-se, na medida do possível e fazendo-se as adequações necessárias, as seis grandes considerações desenvolvidas a partir do olhar do cinema, as quais cabem aqui especificá-las: 1. os retratos e os assemantemas; 2. os tipos e o padrão; 3. a transtextualidade; 4. o discurso narrativo (voz, modo e tempo); 5. a rede icônica e simbólica e 6. as imagens das lembranças.

De antemão, alguns pressupostos norteiam e diferenciam este estudo em relação aos de outros intérpretes da obra de Raduan Nassar e das películas de Luiz Fernando Carvalho e de Aluizio Abranches. Ao longo das considerações desenvolvidas sobre o *corpus*, **preza-se, sobretudo, por uma linguagem clara e objetiva**, uma vez que **a finalidade deste estudo reside na concentração da escavação das camadas, por vezes obscuras, do mérito narrativo do autor e dos cineastas**.

Além disso, abdicam-se das opiniões emitidas pelo próprio Raduan Nassar, assim como pelos cineastas e suas respectivas equipes. Por outro lado, prefere-se dar vazão às interpretações que saem dos próprios livros e filmes, assim como, conforme a necessidade, faz-se uso de recortes de observações pertinentes de outros estudiosos do universo nassariano. Salienta-se também que, salvo em raros momentos, o contexto histórico não é muito levado em conta, em favor de uma abordagem das obras literárias e cinematográficas que falem por si mesmas, tendo em vista os cinco eixos teóricos já citados.

2 EM BUSCA DE UMA INSTRUMENTAÇÃO

Nesta base teórica, serão desenvolvidos recortes conceituais em três momentos: 1. a estrutura narrativa e a transtextualidade, 2. a construção de uma perspectiva para o olhar a partir da fenomenologia da memória e 3. a tradução intersemiótica, com ênfase na relação entre literatura e cinema. Toda essa instrumentação levantada servirá, nos capítulos seguintes, de ferramentas analíticas para as obras literárias de Raduan Nassar, assim como para as respectivas adaptações cinematográficas.

2.1 Da análise estrutural narrativa à transtextualidade

Antonio Candido (2000), no ensaio *A personagem do romance*, ressalta a visibilidade dos personagens vinculadas ao enredo das narrativas, ao afirmar que “o enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam.” (CANDIDO, 2000, p. 53-54). Junto às “ideias”, compreendidas por Candido como “valores e significados”, unem-se o enredo e **o personagem**⁴ como elementos centrais das narrativas, onde: “o enredo e a personagem, que representam a sua matéria; as ‘ideias’, que representam o seu significado, – e que são no conjunto elaborados pela técnica.” (CANDIDO, 2000, p. 54). Dos três, o personagem é quem tem o papel de viver o enredo e de vivificar as ideias. Assim, dependendo da aceitação do leitor da verdade passada em suas ações diversas, o personagem parece ser o elemento mais vivo das narrativas literárias. Candido acrescenta ainda que a construção estrutural é o elemento mais importante para dar força ao romance.

Enquanto ser ficcional, o personagem soa como um paradoxo, cuja lógica Candido busca desvendar:

A personagem é um ser fictício, – expressão que soa como paradoxo. De fato, **como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe?** No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da **verossimilhança** no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, **comunica a impressão da mais lídima verdade existencial**. Podemos dizer, portanto, que o romance

⁴ Reitera-se o que foi dito na nota 3.

se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de **relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste**. (CANDIDO, 2000, p. 55, grifos nossos)

O problema da verossimilhança, como pode ser visto, é norteado sobre a percepção do leitor sobre os personagens, os seres mais vivos do mundo fictício. Dessa maneira, a fim de esclarecer a diferença entre os seres não ficcionais e os ficcionais, Candido (2000) tece comentários delimitadores para cada um.

Fora da ficção, na realidade das pessoas de carne e osso, as pessoas não conseguem abranger a personalidade do outro (que tende ao infinito) da mesma maneira que consegue enxergar a sua configuração externa, isto é, o seu corpo (um domínio finito). Por isso mesmo, o conhecimento que um ser tem da personalidade do outro é sempre incompleto e fragmentário, em relação à percepção física do outro. Candido (2000, p. 56) justifica essa imprecisão em definir a personalidade do outro ao afirmar que “os seres são, por sua natureza, misteriosos, inesperados.”.

Dentro da ficção, os personagens são estabelecidos através de uma lógica mais coesa e menos variável. Como Candido (2000) afirma:

No romance, podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem; mas o escritor, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a sua natureza do seu modo de ser. Daí ser ela relativamente mais lógica, mais fixa do que nós. E isto não quer dizer que seja menos profunda; mas que a sua profundidade é um universo cujos dados estão todos à mostra, foram pré-estabelecidos pelo seu criador, que os selecionou e limitou em busca de lógica. (CANDIDO, 2000, p. 59)

Observa-se então que, embora seja mais lógica, o personagem não é, necessariamente, mais simples de se compreender do que os seres não ficcionais. A partir do romance moderno, esse sentimento de dificuldade começa a se tornar ainda mais intenso, levando-se em conta o trabalho do autor na seleção e combinação de caracterizações complexas, a fim de aumentar a margem de experiência, de traços psíquicos, de atos, de ideias, entre outras explorações de recursos.

No dimensionamento das pessoas dentro e fora da ficção, Candido trata a morte como uma base para a elaboração de uma interpretação completa do ser:

Poderíamos dizer que um homem só é conhecido quando morre. A morte é um limite definitivo dos seus atos e pensamentos, e depois dela é possível elaborar uma *interpretação* completa, provida de mais lógica, mediante a qual a pessoa nos aparece numa unidade satisfatória, embora as mais das vezes

arbitrária. **É como se chegássemos ao fim de um livro e apreendêssemos, no conjunto, todos os elementos que integram um ser.** (CANDIDO, 2000, p. 64, grifos nossos)

Assim, o leitor que vira a última página de uma obra está ciente que conseguiu vivenciar todos os elementos linguísticos que sustentam os seres que lá habitam. O pacto ficcional garante que, em suas realidades, os personagens possuem a sua própria lei, através de uma lógica pré-estabelecida pelo autor do texto. Por isso mesmo, a narrativa tem a obrigação de ter mais sentido que a vida, porque, na ficção, o que parece ser inverossímil é, na verdade, incoerente com a estrutura da obra, levando-se em conta as características internas do livro. Por outro lado, quando outro elemento é verossímil, é porque respeita essa estrutura. Antonio Candido, sobre essa lógica, afirma: “Se as coisas impossíveis podem ter mais efeito de veracidade que o material bruto da observação ou do testemunho, é porque a personagem é, basicamente, uma composição verbal, uma síntese de palavras, sugerindo certo tipo de realidade.” (CANDIDO, 2000, p. 78).

Sendo os personagens seres existentes por conta da linguagem literária, estudá-las significa voltar a atenção à estrutura da narrativa. Para isso, uma das obras que, de modo claro, desenvolve uma alternativa para quem procura uma base consistente para esse tipo de abordagem é *O discurso da narrativa*, ensaio que compõe o livro *Figuras III* (GENETTE, 2017). Nessa obra, Gérard Genette proporciona um método consistente para a análise narrativa, área também chamada por ele de “teoria da narrativa” e de “narratologia”⁵ (GENETTE, 2017, p. 80).

Inicialmente, Genette dispõe de três sentidos distintos para a palavra “narrativa”⁶, cada uma com sua função específica, como pode ser visto abaixo:

Proponho, aliás, sem insistir nas razões evidentes da escolha dos termos, chamar de *história* o significado ou conteúdo narrativo (mesmo que esse conteúdo seja, no caso, de uma fraca intensidade dramática ou teor em matéria de acontecimentos), de *narrativa* propriamente dita o significante, enunciado, discurso ou texto narrativo ele mesmo, e de *narração* o ato narrativo produtor e, por sua extensão, o conjunto da situação real ou fictícia na qual ele se situa. (GENETTE, 2017, p. 85)

⁵ Em *O discurso da narrativa*, Gérard Genette utiliza o romance *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, como base para análise do seu método.

⁶ Do francês, *récit*.

Em outras palavras, Genette (2017) considera a **história** ou **diegese** como uma sucessão de acontecimentos de uma determinada realidade, ficcional ou não, pela qual se desenvolve a **narrativa propriamente dita** ou **discurso**. Esta segunda, é compreendida como o enunciado narrativo, sob a forma de discurso narrativo, seja oral ou escrito, com a função de servir como relato de um ou vários acontecimentos. Por sua vez, o terceiro sentido, chamado de **narração** ou **voz**, é um acontecimento, não necessariamente o estudo de quem narra, mas sim “o ato de narrar em si mesmo” (GENETTE, 2017, p. 83).

Dada essa tripla diferenciação da palavra “narrativa”, Genette (2017) propõe uma tríade de categorias para a **análise do discurso narrativo**⁷: o **tempo**, o **modo** e a **voz**. Nesse sentido, no **tempo**, estudam-se as relações entre a narrativa (o discurso) e a história (a diegese); no **modo**, reflete-se sobre as “modalidades (formas e graus) da ‘representação’ narrativa” (GENETTE, 2017, p. 89), já na **voz**, estuda-se a relação do sujeito que enuncia com a própria enunciação. No cruzamento entre os sentidos da palavra narrativa com as categorias de análise do discurso narrativo, Genette afirma que: “o *tempo* e o *modo* atuam no nível das relações entre *história* e *narrativa*, enquanto a *voz* designa, ao mesmo tempo, as relações entre *narração* e *narrativa*, e entre *narração* e *história*” (GENETTE, 2017, p. 90).

A primeira categoria analítica de Genette (2017) – o tempo narrativo – está dividida em três características: a **ordem**, a **duração** e a **frequência**. Respectivamente, a ordem diz respeito à linearidade ou não do discurso em relação à diegese; a duração é compreendida como a “variável dos acontecimentos, ou segmentos diegéticos, e a pseudoduração (na verdade, extensão do texto) de sua relação na narrativa: relações, pois, de velocidade” (GENETTE, 2017, p. 93) e a frequência aborda os níveis de repetição da diegese e do discurso.

Sobre a primeira característica do tempo narrativo, pelas palavras do próprio Genette, é possível compreender que:

Estudar a ordem temporal de uma narrativa é confrontar a ordem de disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso narrativo com a ordem de sucessão desses mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história, na medida em que ela é explicitamente

⁷ A preferência por utilizar a denominação do seu método de “análise do discurso da narrativa” ocorre pelo fato de, dos três níveis narrativos apresentados, “o do discurso narrativo é o único que se oferece diretamente à análise textual” (GENETTE, 2017, p. 85), mas sem deixar de estudar os outros dois conceitos de “narrativa”: a história ou diegese e a voz.

indicada pela própria narrativa, ou que se possa inferi-la de tal ou tal índice indireto. (GENETTE, 2017, p. 93)

Para mensurar o descompasso entre a história e o discurso, existe a **anacronia**, na qual o grau zero seria um estado de perfeita sincronia entre o tempo da diegese e o tempo da narrativa propriamente dita, mesmo que seja mais hipotético do que real. No mais das vezes, o que ocorre é uma antecipação ou uma retrospectão da diegese a partir do discurso, respectivamente chamadas por Genette de **prolepse**: “toda manobra narrativa que consista em contar ou evocar antecipadamente um acontecimento ulterior” e de **analepse**: “toda evocação *a posteriori* de um acontecimento anterior ao ponto da história em que nos encontramos” (GENETTE, 2017, p. 98). Para o dimensionamento dos recursos anacrônicos de prolepse e de analepse, utiliza-se de uma “narrativa primeira” para servir de base, de referência, para os estudos dos desvios.

Outras ferramentas analíticas de ordem, dispostas por Genette, são o **alcance** e a **amplitude**:

Um anacronia pode se situar, no passado ou no futuro, mais ou menos longe do momento “presente”, isto é, do momento da história em que a narrativa se interrompeu para lhe dar lugar: chamaremos essa distância temporal de *alcance* da anacronia. Ela mesma pode cobrir uma duração mais ou menos longa da história: é o que chamaremos sua *amplitude*. (GENETTE, 2017, p. 107-108)

Na segunda categoria de análise do tempo narrativo, a duração, há uma dificuldade que não ocorre no estudo da ordem ou da frequência, uma vez que:

(...) dizer que um episódio A vem “depois” de um episódio B, na disposição sintagmática de um texto narrativo, ou que um acontecimento C está relatado “duas vezes”, são proposições cujo sentido é óbvio, e que podem claramente ser confrontadas com outras asserções tais como “o acontecimento A é anterior ao acontecimento B no tempo da história” ou nela “o acontecimento C só ocorre uma vez”. A comparação entre os dois planos é pois legítima e pertinente. Em compensação, confrontar a “duração” de uma narrativa com a da história que ela relata é uma operação mais escabrosa, pela simples razão que ninguém pode medir a duração de uma narrativa. (GENETTE, 2017, p. 151)

Esse problema em mensurar a duração de uma narrativa pode ter como base o tempo de leitura, embora este varie de um leitor para o outro, diferentemente do que ocorre no cinema ou na música, nas quais a duração tem um parâmetro, conforme a exibição de um filme ou a execução de uma canção. Assim, ciente da impossibilidade

de uma convenção que se estabeleça de maneira exata entre o tempo da diegese e o tempo do discurso, Genette (2017) busca outra alternativa:

Deve-se, pois, renunciar a medir as variações de duração em vista de uma inacessível, porque inverificável, igualdade de duração entre narrativa e história. Mas o isocronismo de uma narrativa pode também se definir, como o de um pêndulo, por exemplo, não mais relativamente, por comparação entre sua duração e da história que ela conta, mas de algum tipo de forma absoluta e autônoma, como *constância de velocidade*. (GENETTE, 2017, p. 152)

Para a mensuração dessa constância de velocidade, Genette usa como referência uma narrativa isócrona, isto é, uma hipótese de grau zero referencial de duração (em relação ao tempo de leitura), sem avanços ou recuos da duração narrativa, num perfeito estado de sincronia entre o tempo da diegese e o tempo do discurso. Em seguida, Genette observa, então, que essa narrativa isócrona, sendo impossível de existir, deve ser utilizada conforme aproximações:

(...) em qualquer nível de elaboração estética que seja, não se imagina a existência de uma narrativa que não admita nenhuma variação de velocidade e essa observação banal já é de alguma importância: uma narrativa pode existir sem anacronias, mas não sem *anisocronias*, ou se preferirmos (como é provável), sem efeitos de *ritmo*. (GENETTE, 2017, p. 153)

Feitos esses esclarecimentos iniciais, Genette (2017) utiliza quatro critérios de anisocrônicos ou rítmicos e os divide em dois movimentos narrativos extremos – a **elipse** e a **pausa** – e dois intermediários – a **cena** e o **sumário**. Na sequência, a elipse é uma gradação de “velocidade infinita”, onde “um segmento nulo de narrativa corresponde a uma determinada duração de história” (GENETTE, 2017, p. 160), em outras palavras, trata-se de uma lacuna temporal. No lado oposto, a pausa descritiva é outro tipo de gradação, composta por uma “lentidão absoluta”, “na qual um segmento qualquer de discurso narrativo corresponde a uma duração diegética nula.” (GENETTE, 2017, p. 160), ou seja, é como se o tempo se esticasse de tal modo que o ritmo seja lento o suficiente para ser difícil de medi-lo, a fim de buscar maior riqueza de detalhes numa determinada situação narrativa.

Como movimentos narrativos intermediários, a cena diz respeito a como se encaminha a ação narrativa, de modo que há uma maior aproximação entre o discurso e a diegese e o sumário é compreendido como uma “forma com movimento variável (enquanto as três outras apresentam um movimento determinado, pelo menos em princípio) que cobre com grande flexibilidade de regime todo o campo compreendido

entre a cena e a elipse.” (GENETTE, 2017, p. 161). Em efeitos práticos, o sumário possibilita uma maior velocidade na narração do discurso, onde podem ser narradas muitas ações narrativas em uma pouca extensão textual, sem também ampliar os detalhes da história.

Para uma melhor diferenciação de cada duração narrativa, Genette (2017) esquematiza os quatro movimentos narrativos, em que TH é o tempo da história e TN é o tempo narrativo:

Pausa: $TN = n, TH = 0$. Logo: $TN \infty > TH$
 Cena: $TN = TH$
 Sumário: $TN < TH$
 Elipse: $TN = 0, TH = n$. Logo: $TN < \infty TH$
 (GENETTE, 2017, p. 161)

Na leitura do esquema, primeiro é preciso perceber que são apresentados efeitos muito mais aproximativos do que puramente determinativos. Em segundo lugar, é possível notar que, na pausa, o tempo narrativo é muito superior ao tempo da história; na cena há uma maior aproximação do tempo narrativo em relação ao tempo da história; no sumário, o tempo da história é superior ao tempo narrativo e na elipse, enquanto o tempo narrativo é suspenso, o tempo da história segue, sendo, portanto, infinitamente superior.

A terceira categoria de análise do tempo narrativo – a frequência – é o estudo que se estabelece a partir da repetição ou não de aspectos da narrativa em relação à diegese, uma vez que um acontecimento pode não apenas se produzir, mas também se reproduzir ou se repetir. Sobre a repetição, em si, Genette afirma:

A “repetição” é na verdade **uma construção mental**, que elimina de cada ocorrência tudo que ela tem de próprio para só conservar apenas aquilo que ela compartilha com todas as outras da mesma classe, e que é uma **abstração**: “o sol”, “a manhã”, “levantar-se”. Isto é sabido e só o repito para deixar bem claro de uma vez por todas que chamaremos aqui **“acontecimentos idênticos”**, ou **“recorrência do mesmo acontecimento”** **uma série de vários acontecimentos semelhantes e considerados apenas em sua semelhança**. (GENETTE, 2017, p. 181, grifos nossos)

Enquanto construção mental, essas repetições das abstrações ocorrem de quatro maneiras distintas, com as quais a narrativa pode contar: 1. uma vez o que aconteceu apenas uma vez; 2. várias vezes o que aconteceu igualmente várias vezes; 3. várias vezes o que aconteceu apenas uma vez e 4. uma vez o que se passou várias

vezes. A narrativa que se adequar ao primeiro ou ao segundo tipo é chamada de **singulativa**, enquanto a que for abarcada pelo terceiro é **repetitiva**, e, ao último, é **iterativa**.

Levando-se em conta os recursos que sustentam o seu caráter sintético, a narrativa iterativa ganha um pouco mais de destaque na explanação de Genette, sendo composta de três unidades singulares: a determinação; a especificação e a extensão. Essas unidades são, respectivamente: os limites diacrônicos; a mensuração da recorrência e a amplitude diacrônica. De modo mais específico, a determinação promove a reflexão sobre os limites diacrônicos de uma série que pode tanto ser implícita e ilimitada (“todos os dias anoitecem”), como também indefinida (“um certo dia”); a especificação faz referência a um momento ou uma série que também pode ser definida (“todo dia”) ou não (“algumas vezes”) e a amplitude diz respeito a questões de expansão narrativa, desde aspectos pontuais (“acordo cedo todos os dias”) até uma unidade iterativa mais ampla, exemplificada por Genette a partir de *Em busca do tempo perdido*, de Proust: “como *noite de insônia* ou *domingo em Combray* possui uma amplitude suficiente para ser objeto de uma narrativa desenvolvida (respectivamente seis e sessenta páginas da *Busca*)” (GENETTE, 2017, p. 199). Ainda sobre a narrativa iterativa, Genette (2017) dispõe de uma diferenciação da diacronia real ou interna, em seu caráter singulativo, da diacronia externa, ou seja, as modificações reais entre o primeiro e o último evento que constitui a diacronia real, podendo essa relação ser mais ou menos nítida, conforme a narrativa.

A segunda categoria de análise do discurso narrativo – o **modo** – é o estudo da regulação da informação narrativa, simultaneamente, conforme dois graus: a **distância** e a **perspectiva**. Sobre cada um, Genette afirma:

(...) a narrativa pode fornecer ao leitor mais ou menos detalhes, e de forma mais ou menos direta, e parecer assim (para retomar uma metáfora espacial corrente e cômoda, com a condição de não tomá-la muito ao pé da letra) se situar numa maior ou menor *distância* daquilo que se narra; ela pode também escolher regular a informação que dá, não mais através dessa espécie de filtragem uniforme, mas segundo as capacidades de conhecimento de tal ou qual partícipe da história (personagem ou grupo de personagens), do qual adotará ou fingirá adotar o que chamamos correntemente de “visão” ou de “ponto de vista”, parecendo então tomar em relação à história (para prolongar a metáfora espacial) tal ou qual *perspectiva*. (GENETTE, 2017, p. 233)

Nesse sentido, por conta da distância, é possível mensurar o número de detalhes da narrativa, de modo mais ou menos preciso, de acordo com o grau de

proximidade do narrador – enquanto figura central do discurso – com o que está sendo narrado. Por sua vez, a perspectiva, chamada também de “visão” ou de “ponto de vista”, faz com que o texto tenha um ponto de referência em relação à capacidade de conhecimento ou ao nível de participação da história de quem estiver narrando.

No que diz respeito à distância, de acordo com Genette, há “três estados do discurso (pronunciado ou ‘interior’) de personagem” (GENETTE, 2017, p. 243), estes são: 1. **discurso narrativizado ou relatado**; 2. **discurso transposto ou indireto** e 3. **discurso “misto”**. Respectivamente, o primeiro é tanto o mais distante, quanto o mais redutor, levando-se em conta o papel do narrador em relação à narrativa, uma vez que ele se pauta apenas em apresentar a narrativa com as suas próprias palavras, mencionando o que aconteceu ou o que foi dito. No segundo caso, as falas dos personagens são transpostas do discurso direto para o discurso indireto, propiciando mais aproximação do narrador com a narrativa. Por sua vez, no terceiro tipo de discurso, o misto, o narrador, muitas vezes cede a palavra literalmente para uma ou mais personagens, sendo, portanto, a menor distância possível entre o narrador e a narrativa.

O outro modo de regulação narrativa, a perspectiva, é dividida conforme três focalizações narrativas, a saber: 1. **não focalizada ou focalização zero**; 2. **focalização interna** e 3. **focalização externa**. Cada um a seu turno, o primeiro tipo é aquele em que o narrador conhece o íntimo dos personagens (também é chamado de onisciente); o segundo apresenta a narrativa a partir dos próprios personagens, podendo ser fixa (um personagem), variável (mais de um personagem) ou múltipla (variação muito ampla de personagens) e 3. a focalização externa, na qual “o herói age diante de nós sem que sejamos convidados a conhecer os seus pensamentos ou ideias” (GENETTE, 2017, p. 264), apenas as suas ações e demonstrações externas são captadas pelo narrador.

A terceira e última categoria de análise narrativa – a **voz** – é a enunciação da narrativa, em outras palavras, é a “instância produtora do discurso narrativo, instância para a qual reservamos o termo, paralelo, de *narração*.” (GENETTE, 2017, p. 289). A questão da voz, como afirma Genette, é frequentemente confundida com a perspectiva (o ponto de vista, aspecto do modo narrativo) e com a instância do momento da escrita, quando tentam associar “o narrador ao autor e o destinatário ao leitor da obra.” (GENETTE, 2017, p. 289). Segundo o autor, excetuando-se

subgêneros como as narrativas históricas ou as autobiografias reais⁸, essa relação é enganosa. No caso das narrativas de ficção, o narrador tem um papel fictício, textual. Nesse sentido, conclui Genette: “assim, obviamente, a situação narrativa de um relato de ficção nunca se confunde com sua situação de escrita.” (GENETTE, 2017, p. 290).

Essa instância narrativa possui três subcategorias de análise: o **tempo da narração**, o **nível narrativo** e a **“pessoa”**. No tempo da narração, estuda-se não o tempo do discurso em si (no que diz respeito à tríade ordem, duração e frequência), mas a relação do tempo da diegese em relação ao tempo da narração (ou daquele que está narrando). Por sua vez, o nível narrativo é a posição ocupada pelo ato narrativo (levando-se em conta também o papel do narrador) em relação à diegese. Já a “pessoa”, concentra-se nas “relações entre o narrador – e eventualmente seu ou seus narratário(s) – e a história que ele narra.” (GENETTE, 2017, p. 291). A título de complementariedade, vale ressaltar que se entende como **“narratário”** aquele sob o qual se direciona a narrativa, no mais das vezes, um ser fictício.

Sobre a primeira instância narrativa, os tempos da narração, Genette explica que há quatro tipos distintos:

(...) *ulterior* (posição clássica da narrativa no passado, sem dúvida a mais frequente), *anterior* (narrativa predicativa, geralmente no futuro, mas que nada proíbe narrar no presente, como o sonho de Jocabel em *Moyse sauvé*), *simultânea* (narrativa no presente contemporâneo da ação) e *intercalada* (entre os momentos da ação). (GENETTE, 2017, p. 293)

Outra subcategoria da voz, o nível narrativo, divide-se em três: **extradiegético**; **intradiegético** e **metadiegético**. No nível extradiegético, o ato narrativo é realizado em primeiro nível, uma vez que o emissor tem o papel de narrador, mas sem participar da história. Por sua vez, no intradiegético, o ato narrativo é realizado pelo narrador que acumula também a função de personagem, enquanto o narratário costuma ser também um personagem. O terceiro nível, o metadiegético, é aquele em que é possível realizar narrativas de segundo grau, sendo, então, uma narrativa dentro da narrativa, geralmente direcionada a outro personagem, e, conforme apareçam novas narrativas dentro das narrativas, o nome também muda acrescentando mais um prefixo “meta”: meta-metanarrativa, assim por diante.

⁸ As expressões “narrativa histórica” e “autobiografia **real**” em contraponto com “narrativa **de ficção**” utilizadas por Genette (2017, p. 289, grifos nossos) mostram-se problemáticas, uma vez que o autor abstém-se da consciência de que qualquer texto pode carregar consigo elementos que sustentem um pacto ficcional, na triangulação **autor-leitor-obra**.

Por fim, o estudo da pessoa divide-se em três tipos: **heterodiegético**, **homodiegético** e **autodiegético**. Assim, Genette considera o primeiro tipo de narrador como um “ausente da história que narra”, o segundo como “presente enquanto personagem na história em que narra” (GENETTE, 2017, p. 324) e o terceiro como personagem com função de protagonista da narrativa.

Além da sua série de ensaios chamada de *Figuras*, compilados em três livros, onde *O discurso da narrativa* faz parte do terceiro, destaca-se outro grande livro de Gérard Genette, este é *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (GENETTE, 2010) – que solidificou um caminho para os estudos das relações transtextuais. Logo no início da sua obra, Genette intenciona explicar, de modo conciso, a sua proposta, partindo do próprio título da sua obra:

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: *hipertextos*) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. (GENETTE, 2010, p. 8)

A transtextualidade difere da análise narratológica estrutural – tida como **interna**, uma vez que estuda o texto em si mesmo “como um conjunto fechado de signos linguísticos” (REUTER, 2004, p. 147) – por tratar de questões **externas** ao texto literário, uma vez que busca realizar links com outras obras, através de “mecanismos de referência” (REUTER, 2004, p. 149) que extrapolam o texto em si mesmo, convergindo para uma abertura semântica. Nesse sentido, Yves Reuter afirma:

Toda narrativa se inscreve em uma cultura. Nesse tocante, ela não remete apenas às realidades extralinguísticas do mundo, mas também a outros textos, escritos ou orais, que a precedem ou acompanham e que ela retoma, imita, modifica... Este fenômeno é geralmente chamado de *intertextualidade*. Gérard Genette, que o estudou em sua obra intitulada *Palimpsestos* (1982), preferiu chamá-lo de *transtextualidade* e especificá-lo em cinco tipos de relações possíveis. (REUTER, 2002, p. 167-168)

Essas cinco práticas transtextuais são apresentadas por Genette (2010), respectivamente, como: intertextualidade; paratextualidade; metatextualidade; hipertextualidade e arquitextualidade. Assim, na sequência, discutem-se algumas das

principais características de cada uma dessas manifestações de referências a outros textos.

A **intertextualidade**, para Genette (2010), é compreendida como:

(...) uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro. Sua forma mais explícita e mais literal é a prática tradicional da *citação* (com aspas, com ou sem referência precisa); sua forma menos explícita e menos canônica é a do *plágio* (em Lautréaumont, por exemplo), que é um empréstimo não declarado, mas ainda literal; sua forma ainda menos explícita e menos literal é a *alusão*, isto é, um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro (...) (GENETTE, 2010, p. 14)

Verifica-se que as três manifestações intertextuais – a citação, o plágio e a alusão – parecem mais válidas quando lidas não apenas a partir de um levantamento das ocorrências em si mesmas, no sentido de buscar unicamente quais empréstimos foram realizados. Por outro lado, mostra-se como um caminho mais viável, para compreender cada prática intertextual, a tentativa de compreender “a sua integração ao texto, suas eventuais transformações e funções, que podem ser muito variadas, indo da reverência à ironia, da valorização à desqualificação de uma personagem...” (REUTER, 2004, p. 156).

A segunda prática transtextual, a **paratextualidade**, é o estabelecimento de relações entre o texto em si com os seus paratextos, ou seja, com todos os textos que o circundam enquanto objeto, de modo mais ou menos explícito, dos quais podem ser destacados:

(...) título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; *release*, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende. (GENETTE, 2010, p. 15)

A paratextualidade pode até parecer questões meramente editoriais, mas, como Reuter lembra, “o próprio autor pode induzir sentido desde o título, claro ou enigmático, até a epígrafe ou a advertência.” (REUTER, 2004, p. 156). Desse modo, esses aspectos geram um campo semântico complementar ao texto literário, sendo mais uma competência leitora a ser desenvolvida plenamente em uma obra.

A **metatextualidade**, o terceiro aspecto transtextual, para Genette (2010):

(...) é a relação, chamada mais correntemente de “comentário”, que une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo: é assim que Hegel, na *Fenomenologia do espírito*, evoca, alusiva e silenciosamente, *O sobrinho de Rameau*. É, por excelência, a relação *crítica*. (GENETTE, 2010, p. 16)

Assim, toda vez que ocorrer um comentário de um texto em relação a outro, de modo crítico, têm-se a metatextualidade. É possível afirmar que não seria estranho chamar essa prática de um tipo especial de intertextualidade, uma vez que pode ser inserida dentro de uma obra literária, “é o caso das narrativas que integram em seu corpo as teorias de seus autores ou de outrem sobre o romance; é também o caso das autobiografias mais ou menos ficcionais que trazem as reações críticas na história narrada.” (REUTER, 2004, p. 157). Reuter (2004) também pontua que, do ponto de vista paratextual, a metatextualidade pode exercer um papel publicitário, uma vez que o editor pode optar por inserir críticas do livro na contracapa ou nas orelhas do exemplar.

A quarta relação transtextual, a **hipertextualidade**, é vista por Genette (2010) como:

(...) toda relação que une um texto B (que chamarei *hipertexto*) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei *hipotexto*) do qual ele *brota* de uma forma que não é a do comentário. Como se vê na metáfora *brota* e no uso da negativa, esta definição é bastante provisória. Dizendo de outra forma, consideremos uma noção geral de texto de segunda mão (desisto de procurar, para um uso tão transitório, um prefixo que abrangeria ao mesmo tempo o *hiper-* e o *meta-*) ou texto derivado de outro texto preexistente. (GENETTE, 2010, p. 18)

Há diversas formas de se estabelecer a hipertextualidade. Sobre essas possibilidades, Yves Reuter comenta as diferenciações estabelecidas por Genette, das quais fazem parte “a *relação* (de imitação ou de transformação) e o *regime* (lúdico, satírico ou sério)” e destacam-se as variedades “de *pastiche* (que imita o estilo), de *paródia* e de *transposição* (frequente no caso dos mitos, incessantemente reatualizados: Fausto, Dom Juan, Antígona...)” (REUTER, 2004, p. 157).

Por fim, a quinta relação transtextual – a **arquitextualidade** – é associada, por Genette (2010), à paratextualidade, uma vez que tem uma função de classificação, nem sempre fácil ou óbvia, de uma obra:

Trata-se aqui de uma relação completamente silenciosa, que, no máximo, articula apenas uma menção paratextual (titular, como em *Poesias*, *Ensaio*, o *Roman de la Rose*, etc., ou mais frequentemente, infratitular: a indicação *Romance*, *Narrativa*, *Poemas*, etc., que acompanha o título, na capa), de caráter puramente taxonômico. (...) sabe-se que a percepção do gênero em larga medida orienta e determina o “horizonte de expectativa” do leitor e, portanto, da leitura da obra. (GENETTE, 2010, p. 17)

Levando-se em conta o seu papel no horizonte de expectativa da leitura literária, a arquiteculturalidade serve como uma base para o leitor, levando-se em conta o seu momento histórico. Isso ocorre porque os gêneros, como sabe-se bem, não são estáticos, fáceis de definir ou permanentemente hegemônicos. Nesse sentido, Genette (2010) observa que, até hoje, há certa dificuldade de se categorizar *A divina comédia* em um gênero, além disso, do ponto de vista histórico, os longos poemas narrativos como a epopeia perderam a relevância que tiveram em outras épocas, em detrimento da poesia lírica, levando-se em conta a larga aceitação e renovação do público e do mercado editorial na atualidade.

Da narrativa literária, nas suas relações internas (estrutura) e externas (transtextualidade), são muitos os sentidos e os enfoques que podem ser traçados, entretanto o enfoque aqui escolhido envolve o olhar. Sendo uma construção a partir da **expressão** de uma linguagem, dentre outras possibilidades, verbal, sonora, imagética ou tátil, o olhar também envolve a **percepção** e a **memória** humana. São justamente as questões que envolvem o olhar como uma construção embasada na tríade percepção, expressão e memória que serão discutidas a seguir.

2.2 O olhar diante do lembrar e do esquecer

Pelo caráter cultural intensamente plástico, a língua grega e a latina aproximavam, através da linguagem, o ver ao pensar. É nesse sentido, como lembra Alfredo Bosi (1988), que esse ato de ver ajuda a compor as etimologias das palavras “ideia” e “história”: “*Eidos*, forma ou figura, é termo a fim a *idea*. Em latim, com pouca diferença de sons: *video* (eu vejo) e *idea*. E as etimologias encontram na palavra *historia* (grega e latina) o mesmo étimo *id*, que está em *eidos* e em *idea*. A história é uma visão-pensamento do que aconteceu.” (BOSI, 1988, p. 65).

Também no âmbito da linguagem, Alfredo Bosi (1988) observa que, na Língua Portuguesa, há pouca diferença na escrita entre o substantivo “olho”, enquanto “órgão receptor externo”, e o verbo “olhar”, como “movimento interno do ser que se põe em

busca de informações e de significações” (BOSI, 1988, p. 66). Entretanto, em outras línguas, a fim de melhor guiar o pensamento, há uma dissociação mais clara para tratar de um ou de outro sentido.

Para uma clara visualização dessas diferenças de escrita, foi realizado o quadro abaixo, a partir das constatações de Bosi (1988):

Quadro 1 - “Olho” e “olhar” em várias línguas

Idioma	Substantivo	Verbo
Português	<i>Olho</i>	<i>Olhar</i>
Espanhol	<i>Ojo</i>	<i>Mirada</i>
Francês	<i>Oeil</i>	<i>regard/regarder</i>
Inglês	<i>Eye</i>	<i>Look</i>
Italiano	<i>Occhio</i>	<i>Sguardo</i>

Fonte: Bosi (1988, p. 66)⁹.

Feita essa distinção inicial, afirma-se que esse “movimento interno do ser” que compõe o olhar realiza uma construção, uma vez que, de acordo com Fayga Ostrower (1988), quando o ser humano percebe, ele interpreta e, inevitavelmente, cria, uma vez que “não existe um momento de compreensão que não seja ao mesmo tempo criação.” (OSTROWER, 1988, p. 167). Ao falar sobre as artes plásticas, a autora destaca que qualquer linha exerce a função de uma seta, obrigando o espectador a tentar enxergar um quadro, por exemplo, do modo como o artista o enxergou quando o pintou. Da mesma maneira acontece com outros elementos formais da pintura, como “cores, superfícies, volumes, contrastes e ritmos visuais.” (OSTROWER, 1988, p. 174), em que o observador esforça-se para compreender essa configuração espacial.

Nesse sentido, ela afirma:

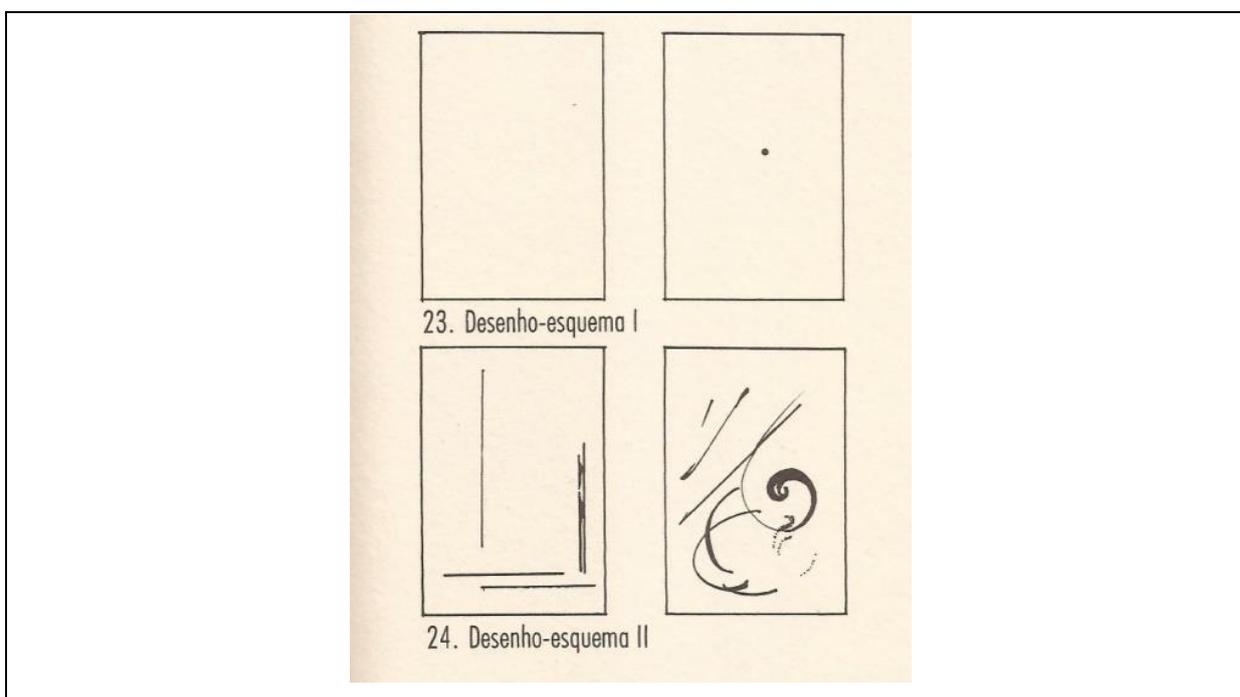
Quando o artista começa a criar uma imagem, ele parte de um plano pictórico, uma superfície. Esta superfície ainda está vazia, não há nada dentro dela, mas ela já constitui uma forma espacial. Cabe ver o seguinte: a superfície tem margens, limites, e, *por ter limites, tem uma forma*. Se eu afirmar, por exemplo, que este ponto se encontra no centro do retângulo (Ilust 23), vocês concordariam comigo? Ou não? Não. Tem toda razão, o ponto não está no centro. No entanto, para chegar a essa conclusão, nem era preciso medir a

⁹ Nas suas traduções, Alfredo Bosi não se importa muito em enfatizar o infinito de todas as formas verbais: “Em espanhol: *ojo* é órgão; mas o ato de olhar é *mirada*. Em francês: *oeil* é o olho; mas o ato é *regard/regarder*. Em inglês: *eye* não está em *look*. Em italiano, uma coisa é *occhio* e outra é *sguardo*.” (BOSI, 1988, p. 66).

superfície, bastou olhar para as margens do plano, seus limites. Imediatamente tais limites projetam uma estrutura interna com núcleo central, onde se cruzariam os eixos. Assim todos puderam concluir que, neste retângulo, deve existir algum ponto que identificaria o centro da estrutura central, onde se cruzariam eixos. Assim todos puderam concluir que, neste retângulo, deve existir algum ponto que identificaria o centro da estrutura formal, mas não seria o ponto marcado por mim. A partir de limites, portanto, intuímos a existência de uma estrutura interna. *Forma* significa, sempre: *estrutura, organização, ordenação*. (OSTROWER, 1988, p. 174)

Para uma melhor compreensão das observações Fayga Ostrower, expõe-se abaixo tanto a ilustração 23, citada no trecho acima, quanto a 24, a qual ela comenta mais adiante:

Imagem 1 - Desenho-esquema I e II, de Fayga Ostrower



Fonte: Ostrower (1988).

No trecho transcrito, Ostrower faz aclarar que, na ilustração 23, as margens da imagem da esquerda impõem limites ao observador, mesmo estando em branco. São esses limites que permitem a compreensão de que o ponto da imagem da direita não está centralizado, elucidando os aspectos fulcrais da forma: a estrutura, a organização e a ordenação. A partir dessa constatação, ela observa que, em qualquer área do conhecimento, só é possível compreender, aquilo que pode ser, em larga, média ou curta escala, delimitado. A percepção, então, depende da imposição desses limites, sendo também a noção desses limites um dos aspectos fundamentais do próprio ser.

Sobre a ilustração 24, Ostrower afirma que não existe neutralidade na arte, uma vez que a linguagem sempre é uma fonte de expressão humana, com a expressão de valores originados pela vivência dos seres, em maior ou menor escala. Por isso, ao longo da história, foram desenvolvidos estilos diferentes, entre os quais ela destaca alguns: “gótico, renascentista, barroco, romântico, realista, impressionista, expressionista, etc.” (OSTROWER, 1988, p. 175).

Com essa ambientação, Fayga Ostrower analisa as duas imagens que compõem a ilustração 24 da seguinte maneira:

Quando percebemos horizontais e verticais, as identificamos espontaneamente com determinadas situações existenciais. As horizontais sugerem calma, serenidade, sono e morte, sempre situações envolvendo uma certa ausência de movimento e ação. As verticais, por sua vez, são associadas à própria postura ereta do homem. Além disso, a verticalidade sugere um ato de ascensão, associando-se mais uma vez a um processo de elevação e desmaterialização, a uma espiritualização (por exemplo, nas catedrais góticas). Ambas as direções são sentidas como “estáveis”, embora a vertical se nos apresente menos estável do que a horizontal, podendo mais facilmente desequilibrar-se (ao darmos um passo, abandonamos a vertical, nos desequilibramos antes de assumirmos novamente a posição vertical). Contrastando com as horizontais e verticais, que são percebidas como *estáticas*, as direções que delas desviam, diagonais, curvas, espirais, são percebidas por nós como *dinâmicas*, isto é, sugerindo movimento e transformação. (OSTROWER, 1988, p. 175)

De acordo com a interpretação de Ostrower sobre a ilustração 24, a imagem da esquerda é considerada como estática, uma vez que é formada exclusivamente por linhas verticais e horizontais, ligada a situações com pouco ou nenhum movimento ou ação, já a da direita, formada por diagonais, curvas e espirais, é tida como dinâmica, uma vez que sugerem movimento e transformação. Através dessa série de analogias, a autora articula o seu olhar sob a forma das imagens com as vivências dos seres. Saindo do âmbito das artes plásticas e ampliando essa noção da construção do olhar para maiores horizontes, destacam-se três grandes movimentos – **a percepção, a expressão e a memória** – os quais serão analisados a partir de agora.

No sentido de perceber, no pensamento antigo, para os gregos e os romanos helenizados, havia duas perspectivas axiais do olhar – o *receptivo* e o *ativo* – de efeito

universal e irrevogável, relacionando o olhar ao conhecer¹⁰. Sobre essas duas dimensões perceptivas, Alfredo Bosi pontua que:

O olho, fronteira móvel e aberta entre o mundo externo e o sujeito, **tanto recebe estímulos luminosos** (logo, pode ver, ainda que involuntariamente) quando **se move à procura de alguma coisa**, que o sujeito irá distinguir, conhecer ou reconhecer, recortar do contínuo das imagens, medir, definir, caracterizar, interpretar, em suma, pensar. (BOSI, 1988, p. 66, grifos nossos).

No olhar receptivo, não há a intenção de olhar profundamente, mas apenas a de ver, em um sentido genérico, como quando um cego, depois de ter sido curado, diz que está vendo. Já no olhar ativo, existe a necessidade, com um determinado objetivo, de processar aquele olhar primeiro, de pensar sobre ele, como quando uma pessoa consegue ver a constelação do Cruzeiro no céu. Esses dois casos comungam do mesmo suporte físico: “o olho, a luz e os corpos exteriores ao corpo humano” (BOSI, 1988, p. 66). É nesse sentido que Alfredo Bosi diferencia o olhar receptivo como um “ver-por-ver”, com efeito mais materialista ou sensualista do “ver como *receber*” e o olhar ativo como um “ver-depois-de-olhar”, tido como mais idealista ou mentalista, com o papel de “ver como *buscar, captar*” (BOSI, 1988, p. 66-67).

Essa perspectiva do olhar como percepção – receptiva e ativa – sustenta a compreensão do fim de Édipo, em *Édipo Rei* (SÓFOCLES, 1990). Vendo pela primeira vez Édipo com os olhos perfurados, Corifeu mostra-se horrorizado: “Ah! Como és infeliz! Faltam-me forças para encarar-te, e eu desejava tanto fazer indagações, ouvir-te, olhar-te; é muito forte a sensação de horror que teu aspecto lastimável causa!” (SÓFOCLES, 1990, p. 87). Quando Édipo é questionado pelo Corifeu sobre quem tinha perfurado os seus olhos, ele responde: “Fui eu mesmo, o infeliz! Para que serviriam meus **olhos** quando nada de bom me resta para ver? Para que serviriam? (...) Que haveria de **olhar** ou amar?” (SÓFOCLES, 1990, p. 88, grifos nossos). Na fala de Édipo, ele destaca que não há nada mais que encante o seu olhar, nem no sentido receptivo “nada de bom me resta para ver” e nem no sentido ativo “Que haveria de olhar ou amar?”. Compreendendo o tamanho da desgraça de Édipo, Corifeu apenas concorda com ele, ao dizer, “Quantos motivos tens para lamentações! São grandes os teus males e inda sofres mais por teres a noção de sua enormidade. Ah! Se eu

¹⁰ Essas duas perspectivas do olhar conservam certo grau de semelhança, respectivamente, com os ícones atuais passivos e ativos, conforme defendem Santaella; Nöth (2017), a serem contemplados mais adiante.

jamais te houvesse conhecido, Édipo!” (SÓFOCLES, 1990, p. 89). Observa-se que, quando Édipo priva a si mesmo de receber, captar e processar as imagens do mundo, resta a ele apenas aquelas que já estavam na sua mente, aquelas que foram captadas antes da cegueira. Sem novas imagens para se sobrepor a essas, essas recordações ruins tendem a ser revisitadas por ele pelo resto dos seus dias. Resta a Édipo, então, tão somente a percepção de mundo captada pelos demais sentidos.

A relação entre olhar e conhecer não pode ser tida como única e exclusiva, uma vez que os outros sentidos além da visão – a audição, o tato, o paladar e o olfato – também atuam conectados ao sistema nervoso central, e analisam, integram e interpretam os estímulos. No caso da perda de visão, os demais sentidos é que, além das suas próprias funções, acumulam também esse papel de “ver” o mundo. É nesse sentido que Alfredo Bosi afirma que “o olhar não está isolado, o olhar está enraizado na corporeidade, enquanto sensibilidade e enquanto motricidade.” (BOSI, 1988, p. 66). Esse olhar não está interessado apenas na percepção em si mesmo, do próprio corpo, mas também em dialogar com o íntimo do eu e do outro. É por isso que, algumas vezes, a expressão do olhar ganha uma força tamanha que se equivale a um ato de acolhimento.

Como observa Bosi (1988), nesse de ato de acolhimento, “o olhar é linguagem da vontade e da força antes de ser órgão do conhecimento” (BOSI, 1988, p. 78). Desejando ou temendo os sentidos produzidos, o olhar proporciona uma simultaneidade entre o sentir e o conhecer, uma vez que “a sua raiz mais profunda é o inconsciente, a sua direção é atraída pelo ímã da intersubjetividade. O olhar condensa e projeta os estados e os movimentos da alma.” (BOSI, 1988, p. 78).

Ao expor as suas impressões ao ler *O ser e o nada*, de Sartre, Alfredo Bosi afirma que chamou a sua atenção o **efeito duplo** – através da **percepção** e da **expressão** – de que o olhar faz uso. “O olhar aqui não é apenas uma luz que conhece, mas uma força que penetra no ser olhado, ferindo-o, tolhendo a sua liberdade, esvaziando-o, dessangrando-o, tangendo-o para o nada.” (BOSI, 1988, p. 80). Esses dois movimentos – ativo (olhar) e passivo (ser olhado) – são exercidos em um campo de forças, entre o poder e o conhecer, que vão alimentando um ao outro: “Sei que o outro existe *porque sofro a ação da sua liberdade*, a qual, por sua vez, quando exercida por mim, é o único critério válido para que eu aceda à certeza da minha própria existência.” (BOSI, 1988, p. 80). O outro, então, é uma liberdade que pode

invadir a minha, tendo sua existência comprovada por isso mesmo: pelo exercício desse poder.

É nesse sentido que Bosi traz à tona uma passagem de *O Ateneu*, de Raul Pompeia:

Esta é a linguagem da finitude e da angústia, tocando-se a palavra no seu sentido forte, grego, de “vale escrito”, “passagem sufocante” e, daí, transcendência ameaçadora. Como não lembrar o episódio do *Ateneu* de Raul Pompeia, em que o narrador Sérgio evoca o terror de que foi possuído quando o professor o chamou ao quadro negro diante dos olhares ferinos de todos os colegas? O sentir-se olhado levou-o à perda dos sentidos, ao vexame supremo do desmaio. Minutos antes, porém, fora ele que dirigira aos meninos o seu olhar mordaz, que nada poupava e os reduzia a figuras caricatas, a grotescos fantoches. O olhar ferino é ferido no ciclo da *bellum omnium contra omnes*¹¹. Como distinguir aqui, nas fibras da situação vivida, o poder e o conhecer? (BOSI, 1988, p. 80)

O trecho de *O Ateneu* (POMPEIA, 2015), ao qual Alfredo Bosi se refere, segue transcrito abaixo:

De pé, vexadíssimo, senti brumar-se-me a vista, numa fumaça de vertigem. Adivinhei sobre mim o olhar visguento do Sanches, o olhar odioso e timorato do Cruz, os óculos azuis do Rabelo, o nariz do Nascimento, virando devagar como um leme; esperei a seta do Carlos, o quinau do Maurílio, ameaçador, fazendo cócegas ao teto, com o dedo feroz; respirei no ambiente adverso da maldita hora, perfumado pela emanção acre das resinas do arvoredo próximo, uma conspiração contra mim da aula inteira, desde as bajulações de Negrão até à maldade violenta do Álvares. Cambaleei até a pedra. O professor interrogou-me; não sei se respondi. Apossou-se-me do espírito um pavor estranho. Acovardou-me o terror supremo das exhibições, imaginando em roda a ironia má de todos aqueles rostos desconhecidos. Amparei-me à tábua negra, para não cair; fugia-me o solo aos pés, com a noção do momento; envolveu-me a escuridão dos desmaios, vergonha eterna!, liquidando-se a última energia... pela melhor das maneiras piores de liquidar-se uma energia. (POMPEIA, 2015, p. 51).

Como bem observa Alfredo Bosi, antes de ser chamado, o narrador, já adulto, conta das suas impressões dos colegas, ainda infante. Na narrativa, são 11 os que merecem algum destaque, nem sempre positivo, como ocorre com Negrão, visto por Sérgio como “de ventas acesas, lábios inquietos, fisionomia agreste de cabra, canhoto e anguloso, incapaz de ficar sentado três minutos, sempre à mesa do professor e sempre enxotado, debulhando um risinho de pouca-vergonha” (POMPEIA, 2015, p.

¹¹ Com base em Thomas Hobbs, Bruno Motta Vasconcelos (2014) afirma que a expressão latina “*bellum omnium contra omnes*” significa “a guerra de todos contra todos” (VASCONCELOS, 2014, p. 103) e diz respeito a um estado natural, sem a presença de um Estado regulador, ou um contrato social que regule a convivência pacífica entre os indivíduos.

50), enquanto os demais são chamados apenas de “uma cambadinha indistinta” (POMPEIA, 2015, p. 50). Quando a situação se inverte, o eu visto, “esvazia-se, dessangra-se, aniquila-se.” (BOSI, 1988, p. 82). O sentir-se olhado, julgado, culminou no desmaio de Sérgio, uma vez que suas energias, como ele mesmo diz, foram liquidadas “pela melhor das piores maneiras”, uma vez que, assim como Sartre diz, foi esvaziada, dessangrada e aniquilada.

Após expor o ponto de vista de Sartre, Alfredo Bosi realiza uma contraposição da compreensão do olhar do outro, realizado pelo autor de *O ser e o nada* (SARTRE, 2011), em relação ao que pensa Merleau-Ponty, em sua *Fenomenologia da percepção* (MERLEAU-PONTY, 1999):

Diversamente dessa visão agônica do Sartre de *O ser e o nada*, Merleau-Ponty começa por abrir-se ao olhar do outro, que, como meu olhar, vive mergulhado no espaço fluido e aberto da visibilidade. Assim, o primeiro passo é *estético* (esfera onde o sensível já tem um sentido imanente), e não “abstrativo”, na acepção de “objetualista”. O olhar fenomenológico vai descobrindo, perfil a perfil, os aspectos coextensivos ao olho e ao corpo, ao corpo e ao mundo vivido. (BOSI, 1988, p. 81)

O olhar, para Merleau-Ponty, conjuga ao mesmo tempo a visão e o ser visto, mas sem a angústia nadificadora de Sartre. Como observa Bosi (1988), o olhar do outro, diversamente do que ocorre em Sartre, não abarca completamente o sujeito, uma vez que os dois, juntos, é que compõem a percepção. Entre as perspectivas dos dois autores, pode ser salientada uma diferença diametral: enquanto para Sartre, o olhar fere, para Merleau-Ponty, o olhar envolve, apalpa e esposa aquilo que se mostrar visível, como aparece em *O visível e o invisível* (MERLEAU-PONTY, 2003). Por isso, Bosi afirma que “nesse mundo a espessura da carne não deve ser temida como um obstáculo que separa o eu do outro, mas acolhida como um meio de comunicação.” (BOSI, 1988, p. 82). O apelo feito por Merleau-Ponty para a fruição do olhar envolve não apenas os artistas, mas todos os seres pensantes.

Em *O olho e o espírito*, Merleau-Ponty (2004) pontua que, dentro do ser, o olhar é norteado pelo movimento e pelo direcionamento diante do visível, onde só é possível ver, dentro de certo alcance e enfoque, aquilo que se olha. Nesse sentido, o corpo deve ser “operante e atual, aquele que não é uma porção do espaço, um feixe de funções, que é um trançado de visão e de movimento.” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 16). Longe de ter como finalidade a apropriação daquilo que vê, o ato de olhar se apropria do próprio corpo para se abrir para o mundo, irradiando seu ser de si através

desse movimento. É nesse projeto motor, diante desse mundo visível, que ocorre uma sequência natural e um amadurecimento da sensibilidade da visão.

No enigma do amadurecimento do olhar envolvendo, ao mesmo tempo, o corpo que vê (vidente) e é visto (visível), Merleau-Ponty afirma que:

Ele, que olha todas as coisas, pode também se olhar, e reconhecer no que vê então o "outro lado" de seu poder vidente. Ele se vê vidente, ele se toca tocante, é visível e sensível para si mesmo. É um si, não por transparência, como o pensamento, que só pensa seja o que for assimilando-o, constituindo-o, transformando-o em pensamento – mas um si por confusão, por narcisismo, inerência daquele que vê ao que ele vê, daquele que toca ao que ele toca, do senciante ao sentido - um si que é tomado portanto entre coisas, que tem uma face e um dorso, um passado e um futuro... (MERLEAU-PONTY, 2004, p.17)

Esse paradoxo, entre o corpo vidente e visível, no espaço e no tempo, não fica apenas em si mesmo, mas produz outros. O corpo que está preso no tecido do mundo, levando-se em conta que vê e que se move, mantém um círculo de coisas ao seu redor, que funcionam como um “anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas em sua carne, fazem parte de sua definição plena, e o mundo é feito do estofado mesmo do corpo.” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 17). Esse procedimento inverso ocorre porque a visão constitui-se no seio das coisas, numa união entre o senciante e o sentido, que quando se inflama “não cessará de queimar, até que um acidente do corpo desfaça o que nenhum acidente teria bastado para fazer...” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 18).

Nesse sentido, Carmen Sylvia G. Aranha afirma que:

O corpo operante se movimenta no espaço da experiência. O ver se move movimento do corpo e os deslocamentos tensionam e inquietam o ser, penetram na atmosfera da consciência projetando traçados essenciais ou cifras visuais da vivência própria. É nesse movimento tensionado e inquietante que a ordem vicária vai-se dissolvendo, que um princípio de desordem se instala para, logo adiante, recompor-se em nova ordem, mais pessoal, reflexo de uma experiência visual genuína. (ARANHA, 2008, p. 26)

A visão, a partir do corpo, vai ligando-se ao mundo, da mesma forma que vai ligando-se em si mesma, dentro do ser. É por isso que Merleau-Ponty afirma que “a visão não é um certo modo do pensamento ou presença a si: é o meio que me é dado de estar ausente de mim mesmo, de assistir por dentro à fissão do Ser, ao término da qual somente me fecho sobre mim.” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 42). O olho abre à alma aquilo que não é alma e, nesse movimento, amplia e dialoga com o mundo.

José Moura Gonçalves Filho (1988) observa que o olhar, nesse diálogo com o mundo, quando relacionado com a **memória**, não é dado apenas num momento presente, mas antes é caracterizado pela direção ao passado, “divertindo-se e compenetrando-se nas imagens de um outro tempo, suscitadas nos materiais e nas obras que a memória impregnou” (GONÇALVES FILHO, 1988, p. 95). Nessa vereda, apoiada em Bergson (1999), Ecléa Bosi (1987) pontua que há duas formas da memória, uma que tem como base a atualidade, centrada na ação e nos hábitos, chamada de **memória-hábito**, e outra que se volta para o passado, conhecida como **imagem-lembrança**. Nesta segunda é que o olhar se relaciona mais profundamente com a memória, não sendo algo dado, finalizado, mas construído a partir do presente, na reconstituição de um passado que, mediante a contemplação que a vida ativa repele, por vezes, mais parece um sonho, um devaneio.

Sobre essa construção das lembranças, Ecléa Bosi (1987) diz:

Não há evocação sem uma inteligência do presente, um homem não sabe o que ele é se não for capaz de sair das determinações atuais. Aturada reflexão pode preceder e acompanhar a evocação. **Uma lembrança é diamante bruto que precisa ser lapidado pelo espírito**. Sem o trabalho da reflexão e da localização, seria uma imagem fugidia. O sentimento também precisa acompanhá-la para que ela não seja uma repetição do estado antigo, mas uma reparação. (BOSI, 1987, p. 39, grifos nossos)

Se, para Ecléa Bosi, as lembranças precisam ser lapidadas pelo espírito, Gonçalves Filho (1998) destaca alguns fatores para que isso aconteça:

O movimento de uma lembrança vibra fora dos compassos rígidos e desvitalizados de um conceito permanente, de uma ideia eterna, de um princípio abstrato: o ânimo que fomenta é gerado na espessura de uma experiência. Uma *experiência* possui *plasticidade*: não fixa saberes, remetendo sempre nossa atenção para os sentidos inesgotáveis de uma práxis. Possui *perceptibilidade*: oferece traços inconfundíveis que a singularizam. Possui *realizabilidade*: impõe-se como realidade incontestável através das diversas interpretações que pode sustentar. (GONÇALVES FILHO, 1988, p. 98)

Longe de parecer algo rígido, uma lembrança é uma construção com determinada flexibilidade a partir da experiência e da percepção, sem depender de um *modus operandi* pré-determinado. É uma percepção ancorada nas imagens do passado, que recolhe todos os elementos fugidios que a sensibilidade puder agrupar: “recolhe o bonito mas também o feio, o íntegro mas também o incoerente, o comum mas também o incomum, o adequado e o inconformado, o resultado e o fracasso, a

empresa e o desespero, o amor e o medo, a luta e a preguiça: a vida e também a morte.” (GONÇALVES FILHO, 1988, p. 98). Assim, através e a partir dos indivíduos, os acontecimentos e as influências de uma época ganham contornos.

A memória oferece aos indivíduos uma maneira para ver o passado, tendo em vista os padrões e os valores ideológicos do sujeito, a fim de marcar, na esfera ética e afetiva, a lembrança, encontrando, assim, as razões e as maneiras para enxergar as imagens de outros tempos. Por isso, Gonçalves Filho (1988) afirma que “a evocação de pessoas concretas atinge-nos não apenas o pensamento, mas também e sempre de novo a imaginação, a fantasia e as emoções, a espontaneidade e a inventividade, numa palavra, todas as camadas do humano.” (GONÇALVES FILHO, 1988, p. 99).

Nesse movimento do olhar ao passado, evidenciam-se os efeitos sociais da memória:

A memória rodeia, roça e penetra os materiais de cultura, neles se apoiando, neles se agarrando e se arraigando, compondo o campo de uma economia, de uma geografia e de uma arquitetura intrinsecamente existenciais: aí onde a paisagem humana convida não ao olhar insolente, desdenhoso, dos vínculos consumistas, em que as coisas todas, intercambiáveis, reduzidas ao espectro de uma mercadoria, perderam sua intimidade, sua atmosfera; mas aí onde a paisagem humana convida à fruição de um olhar semiológico, comovido e distanciado, que toma as coisas em seu valor distintivo. (GONÇALVES FILHO, 1988, p. 107)

Os sujeitos pensam, através dos seus olhos acolhedores para as imagens do passado, por perspectivas a partir do interior em contato com o mundo, saem os significados pelos quais a vida material ganha sentido, através de uma “rede de *significantes*, a impressionar e solicitar nossa atenção sob ângulos diversos, cada um a percorrer um dos muitos caminhos (mas não quaisquer caminhos) de significação do que somos” (GONÇALVES FILHO, 1988, p. 108). Por entre diversos caminhos, essa malha invisível tem sempre muito a dizer, direcionando as possibilidades interpretativas do olhar.

Para Ecléa Bosi (1987), a memória é um bem de larga escala e cabe àquele que direcionar os seus olhos para o passado captar fragmentos, retalhos. Nesse sentido, ela ampara-se em *Matéria e memória*, de Henri Bergson (1999), para sustentar as suas observações sobre a fenomenologia das lembranças. Para situar a perspectiva sobre a memória defendida por Bergson, ela traça um breve panorama sobre o pensamento do autor:

A posição introspectiva de Bergson em face do seu tema leva-o a começar a indagação pela autoanálise voltada para a experiência da percepção: – *O que percebo em mim quando vejo as imagens do presente ou evoco as do passado?* Percebo, em todos os casos, que cada imagem formada em mim está mediada pela imagem, sempre presente, do meu corpo. O sentimento difuso da própria corporeidade é constante e convive, no interior da vida psicológica, com a percepção do meio físico ou social que circunda do sujeito. Bergson observa, também, que esse presente contínuo se manifesta, na maioria das vezes, por movimentos que definem ações e reações do corpo sobre o seu ambiente. Está estabelecido, desse modo, o nexó entre *imagem do corpo* e *ação*. (BOSI, 1987, p. 6)

As imagens que chegam ao cérebro são mandadas de volta pela rede neural para que os músculos efetuem as ações, mas nem sempre esse percurso das imagens é de ida e volta, em algumas vezes, o trajeto é apenas de ida, onde param e duram no cérebro. O primeiro movimento, o de ida e volta, é motor, e atua através do esquema “*imagem-cérebro-ação*”, enquanto o segundo, apenas de ida, é perceptivo, e é composto pelo arranjo “*imagem-cérebro-representação*” (BOSI, 1988, p. 6). Sobre esse segundo movimento, Bosi (1988) afirma que: “A percepção e, ainda mais profundamente, a consciência, derivam, para Bergson, de um processo inibidor realizado no centro do sistema nervoso; processo pelo qual o estímulo não conduz à ação retrospectiva.” (BOSI, 1988, p. 6-7).

Em uma analogia simples, Bosi (1988) acrescenta que o esquema “*imagem-cérebro-ação*” assemelha-se a um espelho, em que a luz é refletida, enquanto, no arranjo “*imagem-cérebro-representação*”, a luz passaria por um corpo transparente. Diferem-se, então, na fenomenologia da memória de Bergson, dois grandes eixos, um que diz respeito à percepção, levando-se em conta o tempo presente do corpo, e outro, o fenômeno da lembrança, evocando um olhar sobre outros tempos. Sobre essa dicotomia, Ecléa Bosi arremata: “essa oposição entre o perceber e o lembrar é o eixo do livro, que já traz no título o selo da diferença: *matéria/memória*.” (BOSI, 1988, p. 8).

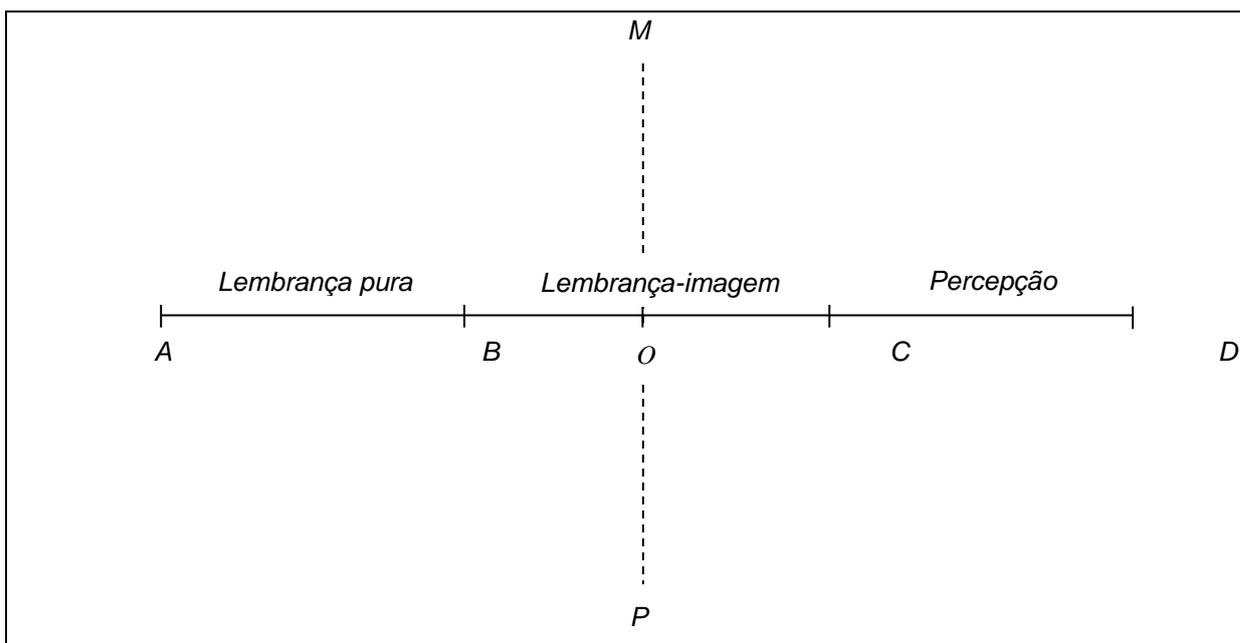
Embora faça questão de diferenciar a percepção em relação à lembrança, Bergson também acredita que a primeira também está impregnada da segunda, ou seja, que não existe percepção que não esteja amparada em lembranças. Por isso, ele afirma que:

A percepção não é jamais um simples contato do espírito com o objeto presente; está inteiramente impregnada das lembranças-imagens que a completam, interpretando-a. A lembrança-imagem, por sua vez, participa da “*lembrança pura*” que ela começa a materializar, e da percepção na qual

tende a encarnar: considerada desse último ponto de vista, ela poderia ser definida como uma percepção nascente. Enfim, a lembrança pura, certamente independente de direito, não se manifesta normalmente a não ser na imagem colorida e vida que a revela. (BERGSON, 1999, p. 155-156).

Para uma melhor visualização da integração dos conceitos de lembrança pura, lembrança-imagem e percepção, o próprio Bergson (1999) realiza um gráfico elucidativo, que está reproduzido a seguir:

Imagem 2 - A lembrança pura, a lembrança-imagem e a percepção



Fonte: Bergson (1999, p. 155).

No gráfico, pode-se notar que, frente a um determinado objeto, no eixo horizontal, o segmento de reta AD é composto por três outros segmentos, envolvendo, respectivamente, a lembrança pura (AB), a lembrança-imagem (BC) e a percepção nascente (CD). Para Bergson (1999) é impossível afirmar quando começa e quando termina cada um dos termos, sabendo-se apenas que é um segmento que vai de A até D, da lembrança pura, até a percepção nascente. Ao dividir a linha AD ao meio, através da linha do presente MO, o associacionismo “não vê na porção OD senão as sensações que a terminam e que constituem, para ele, toda a percepção; e por outro lado ele reduz a porção AO, igualmente, à imagem realizada em que culmina, ao desabrochar, a lembrança pura.” (BERGSON, 1999, p. 157). Divide-se também a vida psicológica em dois elementos: a sensação e a imagem. O presente, então,

transforma-se numa resultante entre as sensações e os movimentos, sendo, “por essência, sensório-motor” (BERGSON, 1999, p. 162).

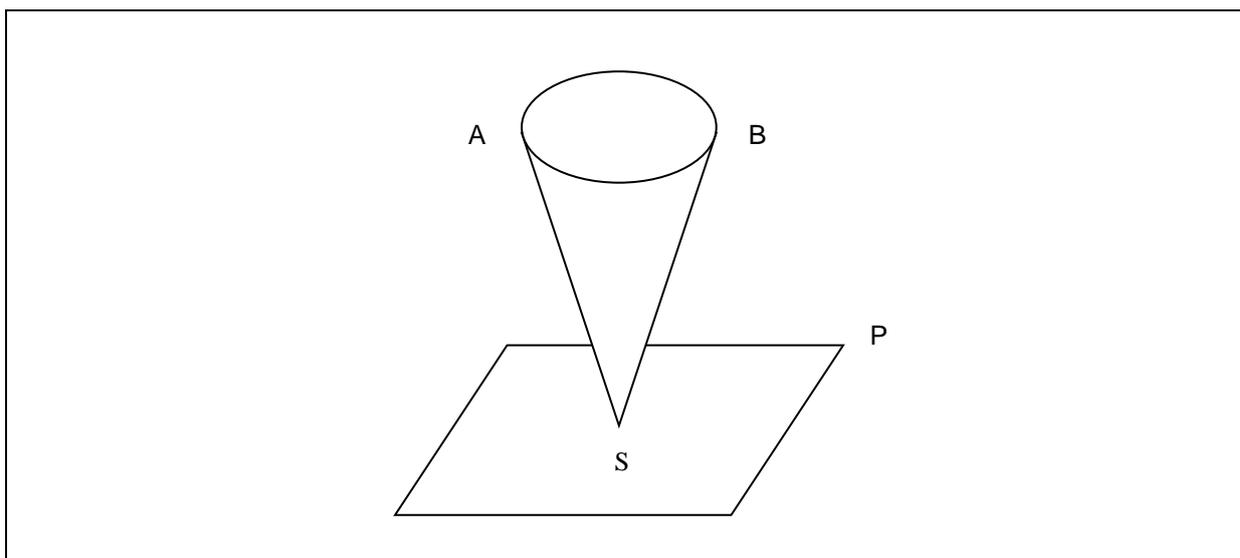
Para Ecléa Bosi (1987), a interação do corpo no presente em relação ao passado interfere no processo das representações dentro da atualidade. “Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, ‘desloca’ estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência.” (BOSI, 1987, p. 9). A memória desempenha a função de uma força subjetiva intensificadora no processo da percepção do presente e do passado. Bosi (1987) conclui que o método de Bergson, pelo seu caráter introspectivo, caminha para a conservação de estados psíquicos já vivenciados. Esta conservação motiva o sujeito a escolher novas possibilidades diante de novos estímulos.

A partir daí ela afirma:

A memória teria uma função prática de limitar a indeterminação (do pensamento e da ação) e de levar a reproduzir formas de comportamento que já deram certo. Mais uma vez: a percepção concreta precisa valer-se do passado que de algum modo se conservou; memória é essa reserva crescente a cada instante e que dispõe da totalidade da nossa experiência adquirida. (BOSI, 1987, 9-10)

Para representar essa diferença entre o espaço profundo dessa conservação do passado, da memória, e a percepção atual. Sobre essas relações, Bergson decidiu representá-las como um cone invertido. Na base do cone, estariam as lembranças, que descem em direção ao presente, concretizando a troca entre o presente e o passado. Isso ocorre porque, segundo o próprio Bergson, a percepção sempre está sustentada por uma série de elementos rememorados, uma vez que “toda percepção já é memora. *Nós só percebemos, praticamente, o passado, o presente puro sendo o inapreensível avanço do passado a roer o futuro.*” (BERGSON, 1999, p. 176).

Dispõe-se, então, de uma reprodução do cone invertido de Bergson (1999):

Imagem 3 - O cone invertido da memória

Fonte: Bergson (1999, p. 178).

Nas palavras do próprio Bergson, esse cone invertido é interpretado da seguinte maneira:

Se eu representar um cone SAB a totalidade das lembranças acumuladas em minha memória, a base AB, assentada no passado, permanece imóvel, enquanto o vértice S, que figura a todo momento meu presente, avança sem cessar, e sem cessar também toca o plano móvel P de minha representação atual do universo. Em S concentra-se a imagem do corpo; e, fazendo parte do plano P, essa imagem limita-se a receber e a devolver as ações emanadas de todas as imagens de que se compõe o plano. (BERGSON, 1999, p. 177-178).

Bergson ainda faz questão de frisar que as memórias não estão soltas em um passado, mas é do presente que surge a demanda para o olhar direcionado para o passado, para as lembranças. Nesse processo, o cone invertido é um dos esquemas adotados por Bergson, que também utiliza outras possibilidades de representação, conforme o objetivo, como quando usa um conjunto de semicírculos contrapostos, conotando “os níveis de expansão da memória e os níveis de profundidade espacial e temporal onde se situam os objetos evocados.” (BOSI, 1987, p. 12).

Ao estar em vias de concluir suas observações sobre Bergson, Ecléa Bosi (1987), evidencia que há uma lacuna no pensamento dele:

No estudo de Bergson deparam-se, portanto, a subjetividade pura (o espírito) e a pura exterioridade (a matéria). À primeira filia-se a memória; à segunda, a percepção. Não há, no texto de Bergson, uma tematização dos sujeitos-que-lembram, nem das relações entre os sujeitos e as coisas

lembradas; como estão ausentes os nexos interpessoais, falta, a rigor, *um tratamento da memória como fenômeno social*. (BOSI, 1987, p. 16).

A fim de preencher essa lacuna da memória não apenas como fenômeno introspectivo, mas social, Bosi (1987) encontra em Halbwachs os desdobramentos necessários para contrapor ao pensamento de Bergson. Dentre as mudanças de perspectivas operadas por Halbwachs, destaca-se que ele não se dispõe a estudar a memória em si, mas quadros sociais da memória, levando-se em conta as relações interpessoais e as instituições sociais formadoras do sujeito: a família, a classe social, a escola, a Igreja, a profissão, os grupos de convívio e de referência dentre outros fatores.

Sendo a memória um fenômeno eminentemente social, Halbwachs afirma que, mesmo sozinho, o sujeito carrega consigo uma memória coletiva:

Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem. (HALBWACHS, 2006, p. 30).

Essa memória coletiva é sustentada levando-se em conta um compartilhamento de lembranças, uma vez que as pessoas possuem algumas lembranças em comum. Além dessa afinidade, o outro ajuda o sujeito a recordar-se delas e, ao recordar-se, o sujeito termina por tentar enxergar a recordação a partir dos olhos do outro. Dessa maneira, a memória coletiva desempenha na memória individual o efeito de um preenchimento de lacunas mnemônicas, a fim de que o sujeito se lembre de eventos vivenciados, mas esquecidos ou lembrados com poucos detalhes.

Sobre essa questão, Halbwachs (2006) afirma que:

Não basta que eu tenha assistido ou participado de uma cena em que havia outros espectadores ou atores para que, mais tarde, quando estes a evocarem à minha frente, quando reconstituírem cada pedaço de sua imagem em meu espírito, esta composição artificial subitamente se anime e assuma figura de coisa viva, e a imagem se transforme em lembrança. (HALBWACHS, 2006, p. 32)

Ampliando essa dimensão da construção coletiva da memória, a partir de Halbwachs, Ecléa Bosi (1987) destaca que o passado não pode ser revivido, mas

reconstruído, comparando uma situação de releitura de um livro feita por um adulto em relação a ele mesmo quando mais jovem. Quando o adulto faz essa leitura esperando reviver essa experiência imberbe, mas por estar munido de maior maturidade e de conhecimentos relativos à leitura, começa a enxergar novas nuances e características não percebidas anteriormente. O antigo livro começa a parecer ser um novo livro, com esse novo olhar. Ainda mais intensa a experiência se torna, quando um adulto se propõe a ler para uma criança, um livro que, apesar de ser infantil, foi escrito por também outro adulto. O adulto leitor, então, põe-se não apenas a ler o livro para a criança, mas a tentar enxergar se a produção do escritor adulto adequa-se ao nível de desenvolvimento cognitivo da criança.

De toda maneira, a fixação dos elementos da leitura difere quando lidos pelo adulto ou pela criança, cada um olha para aquilo que está dentro do seu interesse. A criança “fixa-se nos mil acidentes da paisagem, e a sua curiosidade insaciável é atraída pelos fenômenos estranhos ou violentos da natureza, uma erupção vulcânica, um ciclone, uma nevasca, uma tempestade, ou por animais e plantas insólitas” (BOSI, 1987, p. 20), enquanto o adulto “detém-se, de preferência, na descrição de costumes, de tipos humanos, de instituições sociais que, por sua vez, pouco dizem à experiência infantil” (BOSI, 1987, p. 20).

A partir desse exemplo da experiência da releitura, Ecléa Bosi (1987) chega a uma conclusão no que diz respeito à reconstrução do passado:

A experiência da releitura é apenas um exemplo, entre muitos, da dificuldade, senão da impossibilidade que todo sujeito que lembra tem em comum com o historiador. Para este também se coloca a meta ideal de refazer, no discurso presente, acontecimentos pretéritos, o que, a rigor, exigiria se tirassem dos túmulos todos os que agiram ou testemunharam os fatos a serem evocados. Posto o limite fatal que o tempo impõe ao historiador, não lhe resta senão *reconstruir*, no que lhe for possível, a fisionomia dos acontecimentos. Nesse esforço exerce um papel condicionante todo o conjunto de noções presentes que, involuntariamente, nos obriga a avaliar (logo, a alterar) o conteúdo das memórias. (BOSI, 1987, p. 21)

Nessa perspectiva de reconstrução do passado, Bosi (1987) pondera também o papel da interpretação social no pensamento de Halbwachs:

A interpretação social que Halbwachs dá da capacidade de lembrar é radical. Entenda-se que não se trata apenas de um condicionamento externo de um fenômeno interno, isto é, não se trata de uma justaposição de “quadros sociais” e “imagens evocadas”. Mais do que isso, entende que já no interior da lembrança, no cerne da imagem evocada, trabalham noções gerais,

veiculadas pela linguagem, logo, de filiação institucional. É graças ao caráter objetivo, transubjetivo, dessas noções gerais que as imagens resistem e se transformam em lembranças. (BOSI, 1987, p. 22).

Interessa-se Ecléa Bosi, no estudo da formação e transformação das lembranças, pela memória dos velhos, uma vez que se leva em conta que os idosos possuem uma história social bem definida, por terem vivido em uma determinada sociedade cujos valores já estão cristalizados na história da humanidade. A percepção atual dos velhos segue por um filtro amparado no passado, ainda mais do que um adulto, que está preso a um presente que exige muito das suas forças e da sua atenção.

Diferentemente do adulto, o velho, quando lembra do passado, não está descansando das responsabilidades do presente ou se entregando a um sonho escapista, muito pelo contrário: “ele está-se ocupando consciente e atentamente do próprio passado, da substância mesma da sua vida.” (BOSI, 1987, p. 23). Quando o adulto maduro consegue abster-se da vida ativa do trabalho, de ser um produtor e servo da vida presente do grupo do qual participa, ele dá um passo adiante e chega à velhice social, ele começa a ter outra função, que é a função de lembrar. A partir disso, Ecléa Bosi conclui que, para o velho, existe uma função social de lembrar: “uma espécie singular de obrigação social, que não pesa sobre os homens de outras idades: a obrigação de lembrar, e lembrar bem.” (BOSI, 1987, p. 24).

Embora estejam em lados diametralmente opostos, o lembrar e o esquecer são dois polos da memória não são tão distantes assim, uma vez que “partindo do pressuposto que não há uma memória plena no ser humano, a construção real da memória é derivada da potencialidade do esquecimento. O esquecimento momentâneo de algo é o mecanismo que torna possível a rememoração, ou seja, o ato de trazer à tona a lembrança.” (TADA, 2012, p. 219). Para Ricoeur (2007), em *A memória, a história e o esquecimento*, na vereda bergsoniana, essa revivência imagética no momento do reconhecimento interessa-se por essa existência inconsciente das lembranças, na conservação do passado.

Esse fenômeno de latência ele chama de “esquecimento de reserva” (RICOEUR, 2007, p. 427), sendo esse o recurso utilizado para o acesso às lembranças. Nesse percurso, Ricoeur repara que “persiste o problema de atribuir, o estatuto neuronal dos rastros mnésicos e o estatuto do que se diz em termos de persistência, remanência, revivescência, duração” (RICOEUR, 2007, p. 427), devido

ao tipo de discurso escolhido, à polissemia dos rastros (psíquicos e neuronais). Nesse sentido, Ricoeur (2007) busca entender o esquecimento entre duas leituras fenomênicas, uma competindo com a outra.

A primeira leva à ideia de **esquecimento definitivo**: é o esquecimento por apagamento de rastros; a segunda leva à ideia do **inesquecível**, é o esquecimento de reserva. Nossos sentimentos ambivalentes em relação ao esquecimento encontrariam, assim, sua origem e sua justificação especulativa na **competição entre duas abordagens heterogêneas do enigma do esquecimento profundo**, uma ocorrendo no caminho da interiorização e da apropriação de um saber objetivo, a outra, no caminho da retrospectiva a partir da experiência *princeps* do reconhecimento. **De um lado, o esquecimento nos amedronta. Não estamos condenados a esquecer tudo? De outro, saudamos como uma pequena felicidade o retorno de um fragmento de passado arrancado, como se diz, ao esquecimento. As duas leituras prosseguem no decorrer de nossa vida – com a permissão do cérebro.** (RICOEUR, 2007, p. 427, grifos nossos)

A senda de Ricoeur divide o esquecimento conforme o seu grau de profundidade, destacando aquele que é definitivo, realizado a partir de apagamento de rastros e o que é inesquecível, o de reserva, aquele utilizado para o trazer de volta as lembranças. No esquecimento profundo, existe o caminho da interiorização e da apropriação do saber objetivo e o do reconhecimento a partir da experiência. *Lato sensu*, o esquecimento possui um duplo efeito nos indivíduos, tanto causa medo, quanto causa satisfação.

Sobre esse acesso às lembranças, pela ótica de Ricoeur (2007), Bergson “continua a ser o filósofo que mais se aproximou do entendimento do vínculo estreito que existe entre o que chama de ‘sobrevivência das imagens’ e o fenômeno chave do reconhecimento.” (RICOEUR, 2007, p. 438). Esses dois fenômenos – o reconhecimento e a sobrevivência das imagens – são enxergados por Ricoeur como os dois pilares de *Matéria e memória* (BERGSON, 1999) e são destacados da seguinte maneira:

A solução da sobrevivência é radical. Ela consiste numa cadeia de proposições dessimplicadas do fenômeno do reconhecimento. Reconhecer uma lembrança é reencontrá-la. Reencontrá-la é presumi-la principalmente disponível, se não acessível. Disponível, como à espera de recordação, mas não ao alcance da mão, como as aves do pombal de Platão que é possível possuir, mas não agarrar. Cabe assim à experiência do reconhecimento remeter a um estado de latência da lembrança da impressão primeira cuja imagem teve de constituir ao mesmo tempo em que a afecção originária. De fato, um colorário importante da tese da sobrevivência em estado de latência das imagens do passado; pois como se tornaria passado se não tivesse se constituído no tempo em que era presente. (RICOEUR, 2007, p. 441-442)

Mais adiante, Ricoeur (2007) observa que a pergunta que Bergson trabalha não é onde está a lembrança, mas como ela está. Esse reencontro é orquestrado pela busca: “talvez aí esteja a verdade profunda da *anamnēsis* grega: buscar, é esperar reencontrar. E reencontrar é reconhecer o que uma vez – anteriormente se aprendeu.” (RICOUER, 2007, p. 443). Essa busca tem como norte uma cadeia conceitual “sobrevivência igual latência igual impotência igual inconsciência igual existência. O vínculo da cadeia é a convicção de que o devir não significa fundamentalmente passagem, mas, sob o signo da memória, duração.” (RICOUER, 2007, p. 443). Assim, Ricoeur (2007) enxerga como a síntese do pensamento de Bergson, em *Matéria e memória*, como “um devir que dura” (RICOUER, 2007, p. 443).

A certa altura, Ricoeur (2007) afirma que Bergson “parece mesmo nunca ter pensado no esquecimento senão em termos de apagamento.” (RICOEUR, 2007, p. 448). Ao tentar ampliar o pensamento de Bergson, Ricoeur pontua que o esquecimento não pode ser visto apenas como apagamento de rastros, mas numa condição virtual, “em nome da impotência, da inconsciência, da existência, reconhecidas na lembrança” (RICOEUR, 2007, p. 448). Por esse prisma, o esquecimento tem e a representa “o caráter *despercebido* da perseverança da lembrança, sua subtração à vigilância da consciência.” (RICOEUR, 2007, p. 448).

Ao se referir aos usos e abusos da memória, Ricoeur (2007) destaca três tipos: a **impedida**, a **manipulada** e a **comandada**. A primeira está localizada num plano patológico-terapêutico, a segunda num plano prático e a terceira num plano ético-político. Para Maria Francysnalda Oliveira Dourado (2018) na memória impedida “é onde se encontram as cicatrizes, as feridas, os traumas, portanto, pode-se falar de memória ferida. Nesse caso, tais analogias são passivas de cura.” (DOURADO, 2018, p. 3). Já na memória manipulada é onde ocorrem os abusos do esquecimento, “pelos recursos de variação oferecidos através do trabalho de configuração narrativa é que se torna possível a ideologização da memória.” (DOURADO, 2018, p. 4). Por sua vez, a memória comandada é caracterizada pela associação a um dever, “observa-se que quando se fala em dever de memória, leva-se em consideração as condições históricas nas quais é requerido tal dever.” (DOURADO, 2018, p. 4).

Assim, é na memória comandada que se insere também a problemática do perdão, tão cara a Ricoeur, vinculado ao termo de “anistia”. Como Dourado (2018) explica, “anistia é um termo que no grego significa ‘esquecimento’ (*amnestía*), nesse

sentido, tem a mesma origem do vocábulo amnésia. Ademais, no latim ela tem o significado de ‘perdão’ (*amnestia*). Portanto, a etimologia da palavra nos remete aos verbos esquecer e perdoar.” (DOURADO, 2018, p. 6). A amplitude desses elementos conjugados não atinge apenas a vida pública e a privada, mas também a arte, onde essa relação entre esquecer e perdoar (ou não esquecer e não perdoar) costuma proporcionar grandes obras.

O filme sul-coreano *Oldboy* (CHAN-WOOK, 2003) – originalmente escrito em forma de mangá por Garon Tsuchiya, ilustrado por Nobuaki Minegishi e publicado no Japão entre 1996 e 1998 – foi desenvolvido a partir de um cruzamento hipertextual entre *Édipo Rei* e *O conde de Monte Cristo* (DUMAS, 2008)¹². A história gira em torno de Oh Dae-su, um homem simples, preso por 15 anos em uma residência hermeticamente fechada, sem motivo aparente e, igualmente sem explicação, é libertado após esse período. Ao ser libertado, com a ajuda da adorável jovem Mi-do (com quem termina se envolvendo sexualmente), descobre que seu amigo de infância Lee Woo-Jin foi o responsável e então prossegue com uma caçada implacável contra ele. No fim do filme, ao se deparar com Woo-Jin, o enredo sofre um *plot twist*: a sede de vingança de Dae-su se transforma em pedido de perdão a Woo-Jin.

Numa avalanche de revelações, Woo-Jin conta a Dae-su que Mi-do é, na verdade, sua filha; antes da prisão uma criança e agora uma adulta. O encontro de ambos foi premeditado pelo antagonista e todos os passos de Dae-su eram gravados por Woo-Jin, inclusive as relações sexuais com Mi-do. Desesperado, Dae-su tenta entender as motivações de Woo-Jin para realizar um plano tão perverso, que responde prontamente. No tempo de escola de ambos os dois, Dae-su sabia que Woo-Jin tinha se relacionado sexualmente com sua irmã, o que obviamente era um segredo intocável. Entretanto, por conta de Dae-su, o incesto se torna assunto popular no colégio e, atormentada pela má fama, a irmã de Woo-Jin se suicida.

Dae-su implora que Woo-Jin não conte para ninguém e que não faça mal à Mi-Do. Para isso, ele se humilha como pode e – num delírio autopunitivo, tal como Édipo que furou os próprios olhos – corta sua própria língua tentando sanar a dolorosa punição imposta pelo seu ex-amigo. Satisfeito com sua vingança, Woo-Jin saboreia o

¹² Em *O conde de Monte Cristo* (DUMAS, 2008) o marinheiro Edmond Dantès é preso injustamente por 14 anos no castelo de If, localizado na ilha de If, em Marselha, no sul da França. Após esse período, ele consegue fugir e encontrar um tesouro indicado por seu amigo de prisão, o Abade Faria, antes de seu óbito. Agora nobre e com a alcunha de Conde de Montecristo, Dantès consegue se vingar daqueles que tramaram seu encarceramento.

momento e ri, mas não revela o segredo de Dae-su: pelo contrário, aciona um dispositivo e se mata, uma vez que já estava em fase terminal de uma doença incurável e com sua vingança concluída.

Sem língua, incapaz de falar e de seguir a vida com dignidade, Dae-su dá o segundo passo em sua autopunição ao recorrer a uma hipnóloga que o faz esquecer o seu passado, para, assim, poder viver com Mi-do sem sentir a insustentável culpa pelos seus erros. Diferentemente de Édipo, que, dentro da sua mente, ou através das suas palavras, ainda pode revisitar as suas lembranças, sejam elas ruins ou não, Oh Dae-su, atormentado pelo trauma que vivera, priva a si mesmo do passado da sua memória e da sua língua: os dois caminhos para acessar as imagens das suas lembranças. De modo geral, as escolhas de Oh Dae Su tiveram o intuito de compensar um perdão não conquistado, nem da parte de Woo-Jin e nem dele para ele mesmo.

Até o momento, foram tecidas as considerações envolvendo o estudo da estrutura e da transtextualidade aplicada a gêneros literários, assim como do olhar a partir das imagens das lembranças. Agora, dá-se sequência ao terceiro eixo teórico deste trabalho – a intersemiose ou a tradução intersemiótica – com enfoque nas relações entre a literatura (como um original, um primeiro) e o cinema (como um segundo, uma tradução).

2.3 Tradução intersemiótica: da literatura para o cinema

A palavra “intersemiose” é apenas uma dentre outras nomenclaturas possíveis, tais como “relações interartes”, “transposição”, “transsemiótica” e “intermedialidade”. Sobre esse último termo, Joachim (2012a) faz uma breve digressão, envolvendo a intertextualidade: “substituindo o tronco /texto/ por /mídia/ na palavra inter-textualidade, chegamos ao análogo /intermedialidade/ (sic)” (JOACHIM, 2012a, p. 455-456). Para isso, ele lembra que Barthes considerava como texto, além da escrita e da oralidade, “a pintura, a música, enfim todas as linguagens da arte unitária (soneto sem acréscimo plástico) ou mista (teatro, cinema)” (JOACHIM, 2012a, p. 456).

Outra possibilidade de se nomear as relações entre os gêneros artísticos é a “tradução intersemiótica”. O primeiro dos dois termos que compõem a expressão – “tradução” – propõe algo bem específico: há um primeiro, um original, e um segundo,

uma tradução (uma leitura) realizada do primeiro. De toda forma, a tradução, em geral, tem três grandes acepções, como lembra Jakobson (2010):

A tradução intralingual ou *reformulação* (*rewording*) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.

A tradução interlingual ou *tradução propriamente dita* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.

A tradução intersemiótica ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais. (JAKOBSON, 2010, p. 81, grifos nossos)

Sobre o assunto, Joachim (2012b) observa que os dois primeiros tipos de tradução (ambas de efeito exclusivamente linguístico) não pactuam com o raciocínio da analogia, bem como de uma percepção estética além das línguas. Por outro lado, a tradução intersemiótica é caracterizada justamente pelo oposto: as diversas conexões entre sistemas sígnicos distintos. Em outras palavras, a tradução intersemiótica é uma forma de tradução criativa, no âmbito artístico, dentre outros caminhos, com o intenso trânsito de mão dupla verbal/não verbal¹³.

Dentre os vários caminhos que podem ser traçados no campo intersemiótico¹⁴, destaca-se aqui aquele envolvendo o percurso da literatura, como um original, para o cinema, como uma tradução. Entre o “original” e a “tradução” há uma relação de complementaridade entre ambos a partir da mediação do signo icônico e retroalimentação. Entretanto, a noção de fidelidade mostra-se um tanto descabida, uma vez que:

é mais uma questão de ideologia, porque o signo não pode ser “fiel” ou “infiel” ao objeto, pois como substituto só pode apontar para ele. Mesmo o processo pretendidamente mimético caracteriza-se pelo fato de algo tentar fazer-se igual a outro, mostrando-se como não-igual. (PLAZA, 2008, p. 32-33)

¹³ Também pode ser gestual-visual, no caso da LIBRAS, a Língua Brasileira de Sinais.

¹⁴ Como procedimento-chave da intersemiose assim como da literatura comparada, a analogia é lida por Joachim (2012b) como: “Seja o tipo de material que utilizamos a chave da análise reside na figura de retórica chamada **analogia, que aproxima dois ou mais objetos em parte semelhante em parte diferente**. Sendo na analogia a base de funcionamento da literatura comparada, que não lhe impede de pertencer igualmente à Semiótica, e também ao estudo da mídia. **Por um lado, os artefatos que se põem cara a cara são tecidos de um conjunto de signos; de outro lado eles se identificam como pertencentes a duas mídias ou *mediums* ou suportes obedecendo cada um a códigos específicos: letras ou grafias impressas de um lado, imagens sobre telas reais ou assimiladas de outro lado, estruturas sonoras capturadas pelo ouvido**. Essas dissimilaridades – e muitas outras, como as que remetem à gestualidade, ao movimento, à intensidade, ao tato, ao olfato – devem ser levadas em conta na análise, mesmo se tudo aquilo pode ter mesmo predicado de Arte.” (JOACHIM, 2012b, p. 24, grifos nossos)

Uma tradução é também uma criação: “Traduzir é pôr a nu o traduzido, tornar visível o concreto do original, virá-lo pelo avesso.” (PLAZA, 2008, p. 39). Há, então, o repensar do original, alterando-lhe a sua configuração inicial para uma outra, dotada de outras escolhas. No que diz respeito aos tipos de tradução intersemiótica, a partir da semiótica peirceana, sobretudo da tricotomia que envolve os ícones, os índices e os símbolos, o próprio Peirce pontua:

Uma tríade particularmente importante é a seguinte: descobriu-se que há três tipos de signos indispensáveis ao raciocínio; o primeiro é o signo diagramático ou *ícone*, que ostenta uma semelhança ou analogia com o sujeito do discurso; o segundo é o *índice*, que tal como um pronome demonstrativo ou relativo, atrai a atenção para o objeto particular que estamos visando sem descrevê-lo; o terceiro (ou símbolo) é o nome geral ou descrição que significa seu objeto por meio de uma associação de ideias ou conexão habitual entre o nome e o caráter significado. (PEIRCE, 2015, p. 10).

Em outras palavras, o **ícone** tem uma relação de semelhança ou de analogia com o objeto representado. Um exemplo é uma foto de uma pessoa. Na foto, não é uma pessoa que está ali, mas a representação dessa pessoa, um ícone. O **índice** estabelece uma singularização e se estabelece através de uma associação ou referência. É evidenciado pelos vestígios, como, por exemplo, rastros de pneus, pegadas, ou sinais de fumaça, onde não são exatamente o objeto, mas é possível estabelecer uma associação do objeto com o índice. O **símbolo** é uma lei, uma convenção, onde a relação entre o signo e o objeto é arbitrária, orientada por regras. Como exemplo, a pomba branca, que simboliza a paz. Vale observar que não há semelhança ou analogia, como no ícone, da mesma forma que não há associação ou referência, como no índice, mas apenas regras, leis ou convenções.

Com base nessa tricotomia, a tradução intersemiótica pode ser icônica, indicial e simbólica, como observa Plaza (2008). A tradução icônica possui uma similaridade ou analogia da estrutura dos dois elementos envolvidos na tradução, já a tradução indicial possui um contato entre o original e a tradução. Por sua vez, a tradução simbólica se desenvolve a partir da relação de contiguidade.

Nas artes, Pignatari (2004) ajuda a lembrar que o ícone é considerado o signo da criação, em virtude de permitir a relação de similaridade entre o signo e o objeto. Levando-se em conta a transposição da literatura para o cinema – como ocorre com frequência nos estudos intersemióticos – a tradução que deve ser levada em conta é a icônica. Sendo assim, para Plaza:

[A tradução icônica] se pauta pela similaridade de estrutura. Teremos, assim, analogia entre os Objetos Imediatos, equivalências entre o igual e o parecido, que demonstram a vida cambiante da transformação sígnica. A tradução icônica está apta a produzir significados sob a forma de qualidades e de aparências, similarmente. (PLAZA, 2008, p. 90-91)

Na tradução icônica, há o enfrentamento de traduzir o intraduzível de um signo estético, “objeto Imediato de um original através de um signo de lei transductor” (PLAZA, 2008, p. 90). Articulam-se, então, sob a estrutura da qualidade, a montagem sintática do signo, onde fatores como a complexidade, a imprevisibilidade e a originalidade ganham espaço. Como já dito, a título de recorte, destaca-se o processo envolvendo a literatura, como um original, e o cinema como uma tradução icônica. Nesse percurso, o olhar assume relevante posição.

Para Julio Plaza, dos três eixos já abordados no item anterior – a percepção, a expressão e a memória – a primeira delas é um dos caminhos mais relevantes para a captação e a organização do signo para o desenvolvimento da construção do olhar¹⁵:

A percepção visual atua recebendo informações sob a forma de textos, imagens, cores em termos de “imagens mentais”. O seu registro é feito pela exploração do campo visual, conjugando a percepção global ou simultânea e a linear. Contudo, estes aspectos, que permitem a captação da informação visual, podem ser organizados a partir da própria constituição sígnica. Isto é, **quando organizamos o signo, estamos também organizando a construção do olhar**. Assim, o olho não é somente um receptor passivo, mas formador de olhares, formador de Objetos Imediatos da percepção. (PLAZA, 2008, p. 52, grifos nossos)

No excerto acima, nota-se que, através da percepção visual, há o recebimento de informações diversas, sobretudo textos, imagens e sons – elementos centrais para a literatura e para o cinema – que formam as imagens mentais¹⁶. A partir dessa formação é que o indivíduo, organizando o seu pensamento em signos¹⁷, desenvolve

¹⁵ Sobre a percepção, Peirce não deixou um tratado sistemático, mas fragmentos, em torno dos quais não há consenso em seus intérpretes. Essa ideia é defendida por Lucia Santaella, ao afirmar que “o que existe dessa teoria são fragmentos esparsos que exigem o exercício de um verdadeiro método arqueológico para a reconstituição desses fragmentos em um todo coeso que faça sentido” (SANTAELLA, 2012, p. 75).

¹⁶ Destaca-se que outras manifestações literárias desenvolvidas em outras circunstâncias não constituem aqui o enfoque desejado. Para os cegos, a experiência da leitura de um livro em Braille e de um filme com audiodescrição confere a eles outra experiência estética. Já em literaturas orais, também possuem uma interpretação diferente em relação à escrita, uma vez que a performance utiliza o olhar de um modo diferente, além de utilizar-se do sentido da audição.

¹⁷ Na intensificação da abstração intersemiótica, Julio Plaza considera que o próprio pensamento é uma forma de tradução: “Por seu caráter de transmutação de signo em signo, qualquer pensamento é necessariamente uma tradução. Quando pensamos, traduzimos aquilo que temos presente à

a construção do olhar. É nesse sentido que os ícones atuais, tão caros a Lucia Santaella, se distinguem dos ícones puros por conseguirem ter a função passiva, quando o olho recebe a imagem, e ativa, quando o olho forma esses olhares.

Mais voltado para apresentar uma relação abstrata de semelhança, tal como a já ilustrada tricotomia de Peirce, o ícone puro é o que se apresenta como uma ideia, “apenas um *flash* de incandescência mental, quase-imagem interior, luz primeira de todos os *insights*” (SANTAELLA; NÖTH, 2017, p. 62). Também não apresenta subdivisões, é um signo em estado monádico, simples, por isso também é tido como um quase-signo. Por sua vez, os ícones atuais são os relacionados à percepção, por isso também são chamados de ícones perceptivos. Segundo Lucia Santaella, os ícones atuais têm uma face obsistencial¹⁸ e diádica, uma vez que “enquanto o ícone puro está no nível da primeiridade primeira, os ícones perceptivos estão numa primeiridade segunda, pois se manifestam no aqui e agora da percepção.” (SANTAELLA, 2012, p. 122).

Em outro trabalho, com ainda mais clareza e objetividade, Santaella (1995) estabelece a distinção entre ícone puro e ícone atual¹⁹:

O ícone puro diz respeito ao ícone como mônada indivizível e sem partes e, como tal, trata-se de algo mental. O ícone puro é uma *cosa menta/e*, meramente possível, imaginante, indiscernível sentimento da forma ou forma de sentimento, ainda não relativa a nenhum objeto e, conseqüentemente, anterior à geração de qualquer interpretante. O ícone atual diz respeito à

consciência, sejam imagens, sentimentos, concepções (que, aliás, já são signos ou quase-signos) em outras representações que também servem como signos. Todo pensamento é tradução de outro pensamento, pois qualquer pensamento requer ter havido outro pensamento para o qual ele funciona como interpretante. Segundo Peirce, um conhecimento imediato não é possível, visto que não há conhecimento sem antecedentes pensamentais. Negando, portanto, a concepção cartesiana de intuição como conhecimento imediato, para Peirce, qualquer pensamento presente, na sua imediaticidade, é mero sentimento e, como tal, não tem significado algum, não tem valor cognitivo algum pois este valor reside não naquilo que é pensado, mas naquilo a que este pensamento pode ser conectado numa representação através de pensamentos subsequentes; de forma que o significado de um pensamento é, ao mesmo tempo, algo virtual.” (PLAZA, 2008, p. 18).

¹⁸ Segundo Peirce, “*Obsistência* (sugerindo obviar, objeto, obstinado, obstáculo, insistência, resistência, etc.) é aquilo no que a secundidade difere da primeiridade; ou é aquele elemento que, tomado em conexão com a Originalidade, faz de uma coisa aquilo que uma outra a obriga a ser” (PEIRCE, 2015, p. 27).

¹⁹ A título de complementaridade, além desses dois, há ainda os seus subníveis, chamados signos icônicos ou hipoícones, os quais, como Lucia Santaella lembra, “não têm atuação direta nos processos perceptivos” (SANTAELLA, 2012, p. 122). É possível afirmar que os hipoícones desempenham uma função triádica guiada por relações de similaridade e de comparação, cujos subníveis são, respectivamente: a imagem, o diagrama e a metáfora. As imagens são representações dos objetos por suas similaridades externas (aparência), por isso qualquer imagem como uma pintura pode ser, por si só, sem legenda, rótulo ou texto contextualizador, um hipoícone. Os diagramas são relações de similaridades internas entre o signo e o objeto, tal como um gráfico. Já as metáforas são relações de paralelismo entre o significado de um signo e alguma coisa diferente dele mesmo.

função desempenhada pelo ícone nos processos perceptivos e, como tal, é relativo ao aspecto existencial (diádico) do ícone, tendo, por isso mesmo, duas faces: 1) qualidade de sentimento, na identidade formal e material entre signo e objeto; e 2) possíveis associações por semelhança (SANTAELLA, 1995, p. 145).

Essas duas faces do ícone atual são chamadas, respectivamente, de passiva e ativa. A fim de permitir a compreensão desses dois subníveis, há dois conceitos complementares que precisam ser levados em conta, estes são o percepto e o *perceptuum*. De um lado, há o percepto, o estímulo exterior, tudo aquilo que se apresenta à percepção. De outro, tem-se o *perceptuum*, ou seja, como o percepto é capturado e processado pela mente, resultado de um juízo perceptivo.

Na relação entre ambos, o ícone atual passivo “corresponde à ação do percepto sobre a mente ou ao lado passivo da mente, e em estado de disponibilidade não reativa à apreensão do percepto.” (SANTAELLA; NÖTH, 2017, p. 63). Esse tipo de ícone tem dois modos, um, enquanto qualidade de sentimento, e outro, como revelação perceptiva. Enquanto sentimento, é expresso através da recepção de um estímulo exterior, tida como uma espécie de leve infração ao tempo cronológico, tal como o reconhecimento de uma cor, luz, cheio, toque, gosto, ou como um compósito de aspectos exteriores ou interiores, expressa através de uma visão ou lembrança de dor, de alegria, prazer, entre outras possibilidades. Como revelação perceptiva, é uma identidade formal e material entre o percepto e o *perceptuum*, algo mais intenso, duradouro e iluminador que a expressão de um sentimento, algo conquistado pelos grandes artistas da humanidade ao longo do tempo.

O ícone atual ativo “corresponde à reação da mente ao percepto, portanto à instância ativa na mente.” (SANTAELLA; NÖTH, 2017, p. 63). O percepto aparece no seu viés qualitativo e a mente, neste caso, realiza associações a partir da lei da similaridade, em três modos. No primeiro caso, com base na lógica da metonímia, um conjunto de qualidades se reúnem na percepção como uma só, tal como um acorde musical, formado por várias notas ao mesmo tempo. No segundo, através da analogia, uma qualidade é tida como de outra qualidade única, como exemplo, os versos da música *Asa Branca*, de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga, originalmente lançada em 1947: “quando o verde dos teus oio/ se espaiá na prantação (sic)” (TEIXEIRA; GONZAGA, 2000); onde a cor verde dos olhos é associada à da plantação. No terceiro, uma hipótese ou imagem de similaridade é tida como regra universalmente

aceita, como “napoleônicas”, “chaplinescas” ou “quixotescas” (SANTAELLA; NÖTH, 2017, p. 64), ou, no caso de Raduan Nassar, “nassarianas”.

Após essa contextualização inicial, envolvendo uma conceituação de intersemiose, uma exposição de tipos de traduções em geral, assim como de traduções intersemióticas e de considerações sobre a construção do olhar a partir dos ícones, chega-se a uma questão central – **como ocorre a tradução intersemiótica do olhar de um livro literário para uma película cinematográfica?** – decerto, a partir dessa pergunta, outras surgirão.

Uma tradução que parte de uma obra literária, como um original, para uma película cinematográfica, como uma adaptação, é o percurso a que segue aquilo que podemos chamar de “signo literário”, para um que pode ser tido pelo nome de “signo cinematográfico”, o que está presente nas películas, envolvendo não apenas imagens, mas também sons. Respectivamente, uma tradução estética envolvendo a construção do olhar a partir de um extenso conjunto do tipo “**signo literário**” – onde o autor e o leitor são os que criam a imagem a partir das palavras, governado pela noção do “contar” – para ser transmutado para outra mídia da sorte “**signo cinematográfico**” – onde a imagem já se faz pronta pelos moldes do aparato e de uma equipe – circunstanciado pelo “mostrar”. Em outras palavras, o grau de imersão no trânsito entre o contar e o mostrar altera não apenas a mídia utilizada, mas também a experiência estética do leitor que passa a ser um espectador²⁰.

Para Linda Hutcheon, em *Teoria da adaptação*²¹, essa passagem do contar para o mostrar ganha o seguinte destaque:

No **modo contar** – na literatura narrativa, por exemplo – nosso engajamento começa no campo da imaginação, que é simultaneamente controlado pelas palavras selecionadas, que conduzem o texto, e liberado dos limites impostos pelo auditivo ou visual. Nós não apenas podemos parar a leitura a qualquer momento, como seguramos o livro em nossas mãos e sentimos e vemos quanto da história ainda falta ler; de resto, podemos reler ou pular passagens.

²⁰ Destaca-se aqui o ponto de vista de Randal Johnson, levando-se em conta o trânsito entre a linguagem da literatura e do cinema: “O cineasta tenta expressar em linguagem não verbal o que o romancista expressa em linguagem verbal (levando em consideração, evidentemente, derivações conscientes e inconscientes). O analista do filme, portanto, tenta descrever e explicar em linguagem verbal o que o cineasta expressou em linguagem não verbal. Agora estamos longe do texto original.” (JOHNSON, 1982, p. 33)

²¹ Assim como para Julio Plaza, Hutcheon enxerga como uma tradução, o processo adaptativo da literatura para o cinema: “Em vários casos, por envolver diferentes mídias, as adaptações são recodificações, ou seja, traduções em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos (palavras, por exemplo) para outro (imagens, por exemplo). Isso é uma tradução, mas num sentido bem específico: como transmutação ou transcodificação, ou seja, como necessariamente uma recodificação num novo conjunto de convenções e signos.” (HUTCHEON, 2013, p. 40).

Mas com a travessia para o **modo mostrar**, como em filmes e adaptações teatrais, somos capturados por uma história inexorável, que sempre segue para adiante. Além disso, passamos da imaginação para o domínio da percepção direta, com sua mistura tanto de detalhe quanto de foco mais amplo. O modo performativo nos ensina que a linguagem não é a única forma de expressar o significado ou de relacionar histórias. (HUTCHEON, 2013, p. 48)

Conforme pode ser observado nessa exposição de Hutcheon, para que a comunicação estética seja estabelecida e a criação de imagens possa ocorrer, o leitor precisa de um esforço maior do que o espectador, uma vez que o mundo da imaginação só acontece com o seu esforço na leitura. Já o espectador, embora tenha uma série de imagens já dadas em uma tela, demanda de competências distintas da interpretação de signos verbais escritos, envolvendo, sobretudo, a interpretação de imagens e sons técnicos.

Para o prosseguimento, num primeiro momento, será discutido sobre como as imagens são concebidas e articuladas na literatura e no cinema, enquanto num segundo momento, será problematizado um método, teoricamente embasado, dentre os vários possíveis, envolvendo duas etapas para o estudo da adaptação fílmica. Em outras palavras, doravante duas questões guiarão o rumo da argumentação: **1. como as imagens são formadas e de que modo podem ser interpretadas na literatura e no cinema?** e, em seguida, **2. qual é o método ou corpo de ferramentas de análise intersemiótica escolhido?**

Da primeira pergunta, sobre a construção das imagens na literatura, um caminho viável pode ser desenvolver uma articulação entre os pensamentos de Sartre e de Costa Lima sobre a percepção, a imaginação e o imaginário. No livro *O imaginário*, Sartre inicialmente preocupa-se em realizar uma distinção sobre a atividade perceptiva na mente humana, de como as imagens se formam na mente das pessoas. Diz ele:

O próprio da percepção é que o objeto só aparece como uma série de perfis, de projeções. O cubo está bem presente, posso tocá-lo, vê-lo, mas só o vejo de um certo modo que chama e exclui ao mesmo tempo uma infinidade de outros pontos de vista. Devemos *aprender* os objetos, isto é, multiplicar sobre eles os pontos de vista possíveis. O objeto em si mesmo é a síntese de todas as aparições. A percepção de um objeto é, pois, um fenômeno com uma infinidade de faces. (SARTRE, 1996, p. 21)

Para Sartre (1996), a percepção é resultante de uma permanente interação parcial com o mundo, uma vez que jamais será possível que alguém, por exemplo,

consiga ver um cubo por completo utilizando apenas a percepção, mas apenas algumas faces. Para que a percepção de um cubo se cristalice na mente de uma pessoa é preciso dar algumas voltas em torno do objeto. Diferentemente da percepção, a imaginação permite uma maior maleabilidade de interação com o objeto, por ser possível, por exemplo, ver todas as faces de um cubo ao mesmo tempo.

Se, de um lado, a percepção é uma observação que excede a consciência, uma rica e permanentemente incompleta ação, uma vez que sempre há algo a acrescentar, de outro, a imagem é a consciência em si, advinda de uma quase-observação, donde “não se pode aprender nada de uma imagem que já não se saiba antes” (SARTRE, 1996, p. 23), uma vez que ela se apresenta sempre em sua totalidade.

Enquanto a percepção dispõe do objeto como existente, a imagem, num critério de crença ou de posição, estabelece o objeto como não-presente em quatro maneiras possíveis: 1. inexistente; 2. ausente; 3. existente em outra parte e 4. neutralização. Para Sartre (1996), essa posição de ausência ou inexistência da imagem estabelece-se como uma quase observação, uma vez que, por um lado, “a percepção coloca a existência de seu objeto” – por outro – “os conceitos, o saber colocam a existência de naturezas (essências universais) constituídas por relações e são indiferentes à existência ‘em carne e osso’ dos objetos” (SARTRE, 1996, p.26-27).

Assim, enquanto a percepção é um ato passivo, a imagem é ativa, ou melhor, reflexiva, já que “uma consciência imaginante se dá a si mesma como consciência imaginante, isto é, como uma espontaneidade que produz e conserva o objeto como imagem” (SARTRE, 1996, p. 28). Por isso, o objeto, que se estabelece como um “nada”, é criado a partir de uma consciência da imagem ciente das “outras consciências que a precederam e às quais está sinteticamente ligada” (SARTRE, 1996, p. 29).

Intérprete de Sartre, Luiz Costa Lima, em *Por que a literatura*, problematiza as reflexões do francês ao questionar a sólida distinção entre percepção e imaginação, uma vez que parece ser estranho não estarem tão distantes entre si assim. Em dado momento, Costa Lima (1969) acrescenta ao pensamento de Sartre ao estabelecer um paralelismo entre “utopia” e “imaginação”, bem como entre “realidade” e “percepção”: “a utopia é sempre mais pobre do que a própria realidade, mas sem aquela pobreza de princípio a realidade não será modificada” (COSTA LIMA, 1969, p. 19). Com o exposto, observa-se que a finalidade do imaginário não é a aniquilação da realidade, mas a sua suspensão.

No âmbito da literatura, além desse paralelo, ainda é possível acrescentar outra ponderação que Costa Lima realiza sobre o pensamento de Sartre: “parece-nos que a falha do pensador francês esteve em equiparar o processo da arte ao processo de criação e recepção de imagens em geral”²² (COSTA LIMA, 1969, p. 19). Mais adiante, Costa Lima também afirma que é distinta a recordação de um personagem, num campo ficcional, realizada por um romancista, e a tentativa de esse autor realizar o mesmo com um amigo ausente do próprio autor: “recriar um processo, baseando-se na sua existência, não é o mesmo que vivê-lo” (COSTA LIMA, 1969, p. 21). Dessa maneira, a mútua alimentação da percepção e da imaginação, faz com que, na literatura, a palavra adquira um amplo papel na representação de realidades ficcionais:

As palavras não serão portanto apenas signos, artifícios que enviaram a uma realidade que nelas não está mas é por elas indicada. Elas se tornam agora em novos objetos, diante dos quais o homem – no caso o criador – exerce a sua capacidade de observação e através dela *percebe*. Como objetos novos, elas não terão faces e superfícies pré-marcadas. Mas terão faces, superfícies e ângulos e arestas de número imprevisível e variável de acordo com a temperatura do texto que compõem. (COSTA LIMA, 1969, p. 22)

O estabelecimento da palavra como o elemento ficcional crucial serve não apenas para estudos do discurso ou da forma literária em suas múltiplas variáveis, mas para a criação de sentidos contedistas tais como percepção e imaginário. Destarte, as percepções costumam se ampliar conforme se alimentam de imagens e possibilitam, com o tempo, a ampliação do imaginário em um orgânico complexo e mutativo processo entrópico.

Assim, Costa Lima contraria Sartre ao negar a anulação do real, uma vez que a arte pode ter o poder de ampliá-lo ou suspendê-lo. Nesse processo, a palavra (linguagem) resiste às determinações do pensamento e adquire suas próprias formas. Por adquirir características próprias, o texto literário não sente a necessidade de agradar o leitor conforme seus valores pessoais, mas respeitar sua própria lógica interna, ou seja, sua verossimilhança.

²² A fim de especificar o principal do problema do livro de Sartre, Costa Lima afirma: “o defeito, em suma, do *L’Imaginaire* quanto à arte está em que a sua descrição só é válida para o primeiro momento de constituição da obra. Em que assim deixa de lado e não é capaz de analisar que a arte não apenas se alimenta do real, mas de que volve sobre ele. Estabelece-se um jogo de vai-e-vem entre o imaginário artístico e o real natural.” (COSTA LIMA, 1969, p. 22-23).

Costa Lima observa que “a palavra não adquire valor por si mesma”, já que “o seu sentido não é concedido por sua pura existência vocabular, porquanto a palavra só significa na rede de relações que compõe no interior da frase.” (COSTA LIMA, 1969, p. 25-26). Esse conjunto de relações sobre a palavra dentro da frase lembra os versos de um poema metalinguístico de Adélia Prado, chamado “Antes do nome”, onde ela diz: “não me importa a palavra, esta corriqueira/ Quero é o esplêndido caos de onde emerge a sintaxe” (PRADO, 2015, p. 21), para afirmar que não se importa com a palavra em si – tal como é desgastada no cotidiano – mas as suas mais profundas significações, seguindo a trilha da inventividade.

O fim do poema traz uma metáfora reveladora:

A palavra é disfarce de uma coisa mais grave, surda-muda,
foi inventada para ser calada.
Em momentos de graça, infrequentíssimos,
se poderá apanhá-la: um peixe vivo com a mão.
Puro susto e terror.
(PRADO, 2015, p. 21)

A palavra em questão, por assim dizer, é fugaz e escorregadia tal como tentar apanhar um “peixe vivo com a mão”. Isso ocorre porque não vem pronta ao pensamento, mas é fruto de uma atividade inventiva tal como o próprio pensamento. Tão real e mágica que parece ser tátil. Essa imagem poética epifânica pode ser entendida, tal como enxerga Merleau-Ponty, como a linguagem que atinge um âmbito daquilo que pode ser chamado de “quase-corporeidade”: “o espaço e, em geral, a percepção indicam no interior do sujeito o fato de seu nascimento, a contribuição perpétua de sua corporeidade, uma comunicação com o mundo mais velha que o pensamento” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 342).

Se na literatura a construção de imagens tem como base o uso estético das palavras, por seu turno, no cinema – o que obviamente engloba também as adaptações fílmicas – o olhar expresso traz, perante os olhos, a imagem e o som técnicos sobrepostos, cuidadosamente articulados na produção de sentidos. Na imagem mediada do cinema, Julio Plaza destaca a dimensão icônica como a dominante no movimento do olho daquele que ele chama de “artista tecnológico”, articulador de “meios tecnológicos” para criar a imagem, dentre outras possibilidades, do cinema:

Assim, **o olho de artista tecnológico torna dominante a dimensão icônica, material**, num movimento que vai do centrífugo (meios que querem comunicar uma mensagem na sua dimensão simbólica) ao centrípeto (a característica material, imagética e icônica, tudo que é contracomunicação). **Ele se relaciona com os meios tecnológicos muito além ou aquém de sua realidade como veículos produtores de sentido e comunicação.** No seu desejo de presentificar, tornar real o objeto que pretende comunicar, o artista exarceba ou torna proeminentes os caracteres do meio que utiliza, tornando-o autorreferencial. Essa passagem-tensão entre os meios que querem comunicar mas acabam se autorreferenciando toca no que há de mais transgressor e mais sensível na linguagem dos suportes, ou seja, na sua própria materialidade como elemento detonador de seu sentido, como pura semelhança. (PLAZA, 2008, p. 66-67, grifos nossos)

Sobre essa relação do artista com o aparato cinematográfico, Cesar Baio diz que:

O artista que explora o aparato se nega a utilizar a tecnologia e a mídia de modo ingênuo, meramente como um instrumento de um fazer poético anterior aos próprios meios que utiliza e nos quais circula. Em vez de se vincular aos modelos conceituais, sensíveis e epistemológicos programados nas máquinas estabelecidas, **ele opera por meio da criação de seus próprios aparatos (máquinas, mídias, circuitos etc), programando sua visão de mundo e problematizando os paradigmas formalizados nos contextos nos quais sua proposta é inserida.** (BAIO, 2015, p. 69)

Tanto para Julio Plaza, como para Cesar Baio, percebe-se que, o artista tecnológico – aqui tido como o cineasta e sua equipe – não apenas coordenam imagens em uma sequência longa, média ou curta, mas entregam um pouco de si, articulam os signos de modo “autorreferencial”, nas palavras de Plaza, ou programam “sua visão de mundo” nos filmes. Há, portanto, uma série de camadas – “de ordem social, econômica, epistemológica, ética, cognitiva entre numerosas outras” (BAIO, 2015, p. 69) – que podem ser articuladas, conforme as escolhas realizadas do artista e potencializadas pelo aparato de que dispõe.

No cinema, a composição das imagens a partir de um aparato possui uma notável associação das características com o olho humano. A partir dessa relação, Ismail Xavier, no ensaio *Cinema: revelação e engano*, ressalta um sentimento de identificação:

Há entre o aparato cinematográfico e o olho natural uma série de elementos e operações comuns que favorecem uma identificação do meu olhar com o da câmera, resultando daí um forte sentimento da presença do mundo emoldurado na tela, simultâneo ao meu saber de sua ausência (trata-se de imagens e não das próprias coisas). Discutir esta identificação e esta presença do mundo à minha consciência é, em primeiro lugar, acentuar as ações do aparato que constrói o olhar do cinema. (XAVIER, 1988, p. 369)

Nessa relação entre o olho humano e o olho cinematográfico, há um elo de compromisso entre o espectador e o cineasta. O espectador estabelece um pacto com o cineasta, uma vez que não tem autonomia de construir as cenas de forma diferente do estabelecido. Mesmo sem ter o privilégio da escolha de cenas, ao aceitar o olhar mediado pelo cineasta, o espectador assume suas perdas e ganhos e, assim, tira disso o deleite sem o ônus sofrido pelos personagens dos filmes.

Em posição favorecida, o espectador olha sem corpo, uma vez que consegue ir além dos limites conferidos por suas dimensões e limitações físicas:

O usufruto desse olhar privilegiado, não a sua análise, é algo que o cinema tem nos garantido, propiciando esta condição prazerosa de ver o mundo e estar a salvo, ocupar o centro sem assumir encargos. Estou presente, sem participar do mundo observado. Puro olhar, me insinuo invisível nos espaços a interceptar os olhares de dois interlocutores, escrutinar reações e gestos, explorar ambientes, de longe, de perto. Salto com velocidade infinita de um ponto a outro, de um tempo a outro. Ocupo posições do olhar sem comprometer o corpo, sem os limites do meu corpo. Na ficção cinematográfica, junto com a câmara, estou em toda parte e em nenhum lugar; em todos os cantos, ao lado das personagens, mas sem preencher espaço, sem ter presença reconhecida. Em suma, **o olhar do cinema é um olhar sem corpo**. Por isso mesmo ubíquo, onividente. Identificado com esse olhar, eu espectador tenho o prazer do olhar que não está situado, não está ancorado – vejo muito mais e melhor. (XAVIER, 1988, p. 370, grifos nossos)

Essa velocidade, esse complexo de ampliação e abreviação visual se deve à intensa sobreposição de signos. O esmiuçamento dessas unidades de significado é a função primeira da análise fílmica, por isso destina-se à compreensão daquilo que é fácil de ver, mas difícil de enxergar. Embora no cinema “olha-se sem corpo” com as imagens criadas a partir de um conjunto de aparatos, também é verdade que esses equipamentos não conseguem ter vida sozinhos, mas mediados.

Se, por um lado, o espectador consegue ter toda essa posição privilegiada, aparentemente ilimitada nos vários aspectos que regem as películas, por outro lado, possui uma limitação em relação ao leitor de um romance.

Há coisas que são difíceis de se fazer no cinema. O próprio fato de ele ser um meio predominantemente visual torna as coisas invisíveis (as coisas da mente e do coração) impossíveis de ser transmitidas, exceto de maneira indireta. **Diferentemente de um romance, um filme não consegue nos levar aos pensamentos inconscientes ou às aspirações secretas de uma personagem**. Só conseguimos saber dessas coisas de forma indireta, pela interpretação de seu comportamento externo. (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013, p. 10, grifos nossos)

É bem verdade que, embora pouco provável, caso seja desejo do cineasta, um livro adaptado pode trazer, nas falas diretas dos personagens, assim como na *voz em off* do narrador, todas as informações textuais que trazem um romance, por exemplo. Entretanto, saindo desse campo hipotético, o que de fato ocorre são algumas perdas no processo adaptativo, onde uma obra literária ratifica-se como um instrumento imprescindível para um acesso mais aprofundado da mente dos personagens, por exemplo. Edgar-Hunt; Marland; Rawle (2013) atribui limitações (em relação a “coisas invisíveis”) ao caráter performativo do cinema (o qual ele chama de “comportamento externo”).

Outra diferenciação entre os personagens do romance e do cinema é que as primeiras são formadas de palavras escritas, enquanto as segundas o são a partir de pessoas, atores. Conforme Paulo Emílio Salles Gomes observa, essa distinção básica gera impactos diretos na criação das imagens em cada arte:

A personagem de romance afinal é feita exclusivamente de palavras escritas, e já vimos que mesmo nos casos minoritários e extremos em que a palavra falada no cinema tem papel preponderante na constituição de uma personagem, a cristalização definitiva desta fica condicionada a um contexto visual. Nos filmes, por sua vez, e em regra generalíssima, as personagens são encarnadas em pessoas. **Essa circunstância retira do cinema, arte de presenças excessivas, a liberdade fluida com que o romance comunica suas personagens aos leitores.** (GOMES, 2000, p. 111, grifos nossos)

Mais adiante, ele ainda completa:

Essa definição física completa imposta pelo cinema reduz a quase nada a liberdade do espectador nesse terreno. Num outro, porém, o da definição psicológica, o filme moderno pode assegurar ao consumidor de personagens uma liberdade bem maior do que a conhecida pelo romance tradicional. A nitidez espiritual das personagens deste último impõe-se tanto quanto a presença física nos filmes; ao passo que em muitas obras cinematográficas recentes e, de maneira virtual, em grande número de películas mais antigas, as personagens escapam às operações ordenadoras da ficção e permanecem ricas de uma indeterminação psicológica que as aproxima singularmente do mistério em que banham as criaturas da realidade. (GOMES, 2000, p. 111-112)

De modo geral, a descrição física completa dos personagens no cinema, de fato, reduz a liberdade interpretativa do espectador, que fica guiado pelo que a imagem técnica reproduz na tela. Por outro lado, é bem verdade que, em certos romances com o caráter descritivo mais aflorado, há, ainda, uma maior definição

psicológica dos personagens. Tudo vira, então, uma questão de especificidades que devem ser analisadas em cada manifestação artística distinta.

De toda forma, em senda semelhante em relação à ideia de fidelidade defendida por Julio Plaza, anteriormente comentada, acrescenta-se também que, enquanto obras distintas envolvendo linguagens distintas, uma obra literária e um filme adaptado devem ser analisados em momentos e de maneiras diferentes. A respeito desse assunto, Johnson (1982) afirma: “Um filme – baseado ou não em obra literária – tem que ser julgado antes de tudo como *um filme*, e não como uma ‘adaptação’” (JOHNSON, 1982, p. 2). Isso se dá porque o autor pontua que a ideia de fidelidade do filme em relação ao romance – enquanto limitador interpretativo – deve ser ignorada, porque essa ideia é “ahistórica”, “subjetiva” e “impraticável”, em especial por se tratar de obras (livros e filmes) elaboradas em contextos históricos distintos.

Nesse sentido, para Hutcheon (2013), a adaptação fílmica pode ser abordada em dois sentidos simultâneos, uma vez que pode ser considerada como um **produto** (mesmo sendo uma transposição, é também uma obra em si mesma) e como um **processo** (uma obra resultante da tradução de outra, com outra linguagem). Enquanto produto, é considerado como uma “transcodificação extensiva e particular” (HUTCHEON, 2013, p. 47), ou seja, uma transmutação de uma linguagem artística para outra, como, por exemplo, um romance para um filme. Como processo, a adaptação é uma “reinterpretação criativa e intertextualidade palimpséstica” (HUTCHEON, 2013, p. 47), ou seja, um segundo resultante da transcrição de um primeiro.

Como produto ou como processo, no estudo de adaptações cinematográficas, é preciso ter cuidado nos critérios ao buscar relações de analogias e similitudes entre a linguagem literária e a linguagem fílmica, uma vez que são díspares. Sobre essa relação, Randal Johnson contesta algumas teorias que acreditam em correlação direta entre as duas linguagens em questão:

Teorias cinematográficas tradicionais definem o plano, a unidade elementar do discurso fílmico, como o equivalente a uma palavra na linguagem verbal. Assim como as palavras se combinam em frases, os planos se combinam em sequências. Esta teoria está baseada, na falta de uma profunda investigação da natureza da unidade linguística e da imagem (o plano) como a unidade elementar do filme. A comparação é, até certo ponto, válida num nível formal e relacional. Neste caso, porém, a equivalência deveria ser reduzida a uma comparação entre palavras e fotogramas de um dado plano. **Os dois tipos de unidade combinam-se sintagmaticamente com outras unidades para formar uma unidade maior de discurso, a qual então se combina com**

outras unidades de discurso. É infrutífero tentar encontrar equivalências entre palavras e planos. Um único plano fílmico, mesmo em sua manifestação mais simples, é muito mais complexo que uma palavra. A imagem de uma árvore, por exemplo, significa muito mais que a palavra *árvore*, indicando pelo menos a classe, a espécie e certas condições meteorológicas. (JOHNSON, 1982, p. 13-14)

Algumas páginas depois, ele completa:

A literatura e o cinema comunicam diferentemente e faz pouco sentido encontrar paralelos exatos entre os dois no nível da comunicação denotativa. A imagem fílmica não é como uma palavra, é mais como uma frase ou uma série de frases. Uma palavra ou sequência de palavras comunica principalmente através de uma relação simbólica com sua referente; uma imagem, principalmente icônica e analógica. Nem palavras nem imagens devem ser confundidas com suas referentes respectivas, pois as duas são ilusórias. Dizer que a diferença entre palavra e imagem é uma diferença de apreensão conceitual em oposição à percepção direta é simplista. (...) **Palavra e imagem, assim, precisam, ambas ser reconstruídas internamente, ou percebidas conceitualmente para serem entendidas. (...) Em ambos – filme e romance –, portanto, estamos lidando com formas discursivas de comunicação.** (JOHNSON, 1982, p. 28, grifos nossos)

Dos dois excertos recortados de Randal Johnson, pode ser apreendido que não faz sentido buscar uma equivalência direta entre palavras e planos em si mesmos (no contexto, este segundo foi utilizado no sentido de “imagem”, por Johnson), uma vez que cada linguagem está vinculada a uma sintagmática maior, cada uma regida por suas idiossincrasias. Por isso, é do nível dos conceitos que devem ser levadas em consideração as análises buscando correspondências entre palavra literária e imagem técnica. Essa observação de Randal Johnson apenas reforça o percurso que o signo realiza, seja ele literário ou cinematográfico, dos ícones aos símbolos.

Um problema surge dessa interpretação de Johnson: a utilização de planos para se ilustrar as interpretações não anula uma análise fílmica no nível dos conceitos, levando-se em conta uma macroestrutura crítica. Levando-se em conta que um filme é uma tradução criativa de um livro, não há como “encontrar paralelos exatos entre os dois no nível da comunicação denotativa”, tal como Johnson questiona. Por outro lado, é possível interpretar o nível dos conceitos de um filme, ilustrando-se as pequenas estruturas que os sustentam não apenas reproduzindo alguns quadros dos filmes, mas também destacando um título para o recorte com a indicação dos minutos e dos segundos do momento da duração fílmica da qual foi retirada a imagem. Com esse procedimento, o leitor do livro, quando assume o papel de espectador ao assistir à película posteriormente, consegue localizar com maior facilidade comentários

específicos e integrá-los na grande sintagmática do filme. Olhando-se a própria análise que Johnson (1982) realizou sobre a adaptação cinematográfica do livro *Macunaíma*, nota-se que, embora seja muito bem executada, seria muito enriquecida, caso ele reproduzisse algumas imagens dos filmes – para tal, realizando os ajustes necessários – a fim de ilustrar as suas observações.

No campo do nível da narrativa, Johnson faz um destaque específico para os filmes, em relação aos textos literários:

No caso de um filme, o discurso incluiria a composição de planos (*mise-en-scène*) e o uso de códigos cinematográficos. Numa primeira aproximação, pode-se dizer que a história é traduzível ao passo que o discurso não o é. Ou, de modo mais preciso: **pode-se dizer que o tempo da narrativa e os aspectos da narrativa são mais ou menos traduzíveis, mas certos modos de narração (exemplo: a escolha de palavras) não o são.** (JOHNSON, 1982, p. 24)

Mais adiante, justamente sobre o tempo – uma das questões mais notáveis que podem ser traduzidas das narrativas – Johnson dá um destaque especial, enfatizando o cronológico:

O romance e o filme são similares em termos de tempo cronológico. Há três níveis de tempo cronológico no romance: a duração dos eventos narrados, o tempo do narrador e o tempo da leitura. No filme, o tempo que o espectador leva para ver o filme normalmente coincide com o tempo do narrador, simplificando um pouco o problema. O tempo do espectador é geralmente fixado por convenção, de uma hora e meia a duas horas, ainda que muitos filmes ultrapassem esse limite. Ao adaptar um romance o cineasta frequentemente é obrigado a condensar o material, dentro de parâmetros de tempo mais ou menos pré-determinados. O tempo do leitor pode variar grandemente de romance a romance devido ao tamanho indeterminado do gênero. A duração de eventos é basicamente igual no romance e no filme. Ambos, filme e romance, podem compactar e estender o tempo, o romance ao jogar com a diferença entre o tempo do leitor e o tempo dos eventos narrados, o filme pelo uso de câmara lenta ou acelerada. O filme e o romance são, assim, diferentes, mas não tão diferentes. (JOHNSON, 1982, p. 32)

Nessa busca por similitudes entre romance e filme, pode-se destacar que Linda Hutcheon considera as adaptações como palimpsestos, uma vez que sempre possuem um elo com outra linguagem artística:

Trabalhar com adaptações como adaptações significa pensá-las como obras inerentemente “palimpsestuosas” – para utilizar o importante termo do poeta e crítico escocês Michael Alexander (...) –, assombradas a todo instante pelos textos adaptados. Se conhecemos esse texto anterior, sentimos constantemente sua presença pairando sobre aquele que estamos experienciando diretamente. Quando dizemos que a obra é uma adaptação,

anunciamos abertamente sua relação declarada com outra(s) obra(s). É isso que Gerard Genette (...) entende por um texto em “segundo grau”, criado e então recebido em conexão com um texto anterior. (HUTCHEON, 2013, p. 27)

Para Hutcheon, o conteúdo transformado de um livro para um filme gira em torno de uma busca por equivalências entre sistemas sógnicos no decorrer dos elementos da história, como: “temas, eventos, mundo, personagens, motivações, pontos de vista, consequências, contextos, símbolos, imagens e assim por diante.” (HUTCHEON, 2013, p. 32). Decerto, no trânsito de sentidos entre um romance e um filme, há vários caminhos que podem ser trilhados. Dentre os possíveis, Vanoye e Goliot-Lété (2012) sugerem alguns para o percurso literatura-cinema, quando a película aparentar ter fidelidade com o livro²³, como pode ser visto abaixo:

- Observar a relação número de páginas-duração do filme.
 - Efetuar um inventário das cenas suprimidas ou condensadas, assim como dos acréscimos eventuais (mais raros), e das cenas dilatadas (observar as consequências dessas modificações).
 - Fazer a síntese sobre a estrutura global das duas obras (número de partes, impacto do “efeito-estrutura”...)
 - Os personagens: supressões, sínteses, acréscimos.
 - Dramatização dos acontecimentos. Tom do romance, tom do filme.
 - Visualização dos sentimentos interiores dos personagens.
- (VANOYÉ; GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 133)

Com base nesse caminho apresentado por Vanoye e Goliot-Lété, destacam-se quatro aspectos que podem servir de base, a partir da manifestação que sai do icônico em direção ao simbólico nas obras: **1. mapeamento das correspondências e dissonâncias dos filmes em relação aos livros, buscando relações entre os capítulos e as cenas das películas, observando-se as supressões, os acréscimos e as dilatações; 2. estudo da composição dos personagens dos filmes em relação aos dos livros, atentando para questões como figurino, atores e cenografia; 3. análise da dramatização dos acontecimentos, a partir de cenas específicas e 4. interpretação dos sentimentos interiores dos personagens, com base na encenação.** Norteado por esses quatro eixos, destaca-se que, no último capítulo, será desenvolvida uma análise dos filmes baseados nas obras de Raduan

²³ Na esteira do que já foi mencionado sobre Plaza (2008), ressalta-se que a possibilidade de aparentar a fidelidade não obriga o filme a ser, necessariamente, uma cópia o mais próxima possível do livro, ou uma obrigatoriedade, mas que o eixo da similaridade seja levado um pouco mais em conta.

Nassar. Antes, os dois capítulos seguintes são dedicados à análise dos dois romances do autor.

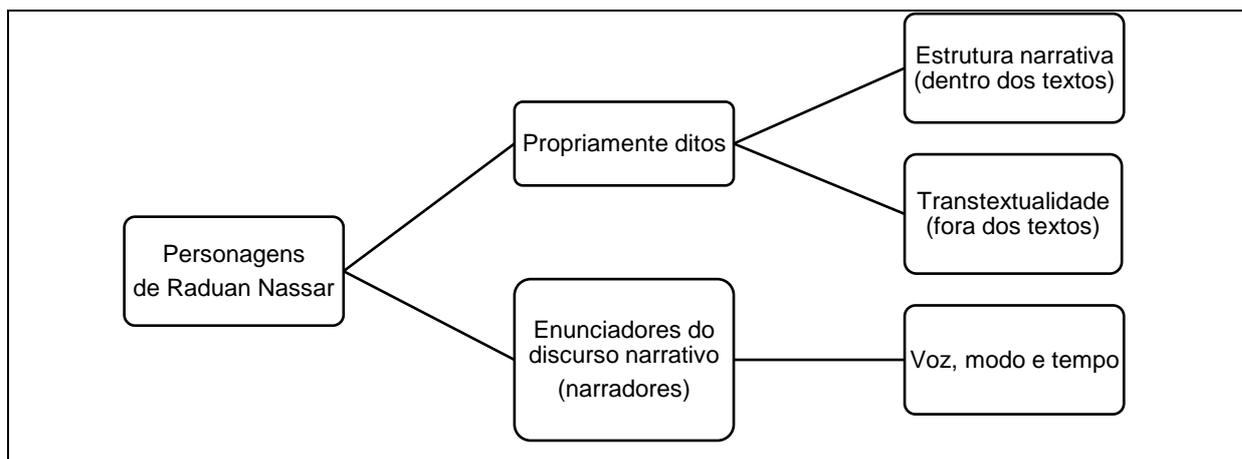
3 OS PERSONAGENS E AS SUAS ATRIBUIÇÕES

Como pode ser percebido logo na primeira página de cada obra (e confirmado com o passar das demais), um aspecto em comum na construção de *Lavoura arcaica* (NASSAR, 1989) e de *Um copo de cólera* (NASSAR, 1992) é o acúmulo de funções por parte dos personagens. No romance mais extenso de Raduan Nassar, compreende-se que André não é unicamente o personagem protagonista da narrativa, mas acumula também a função de narrador. Logo após a cena inicial, sobre uma masturbação, André narra a chegada do seu irmão: “eu estava deitado no assoalho do meu quarto, numa velha pensão interiorana, quando meu irmão chegou para me levar de volta” (NASSAR, 1989, p. 7-8). No romance menos extenso, o homem também deixa claro que é a sua voz que narra a história, fazendo uso do verbo “chegar”, na primeira pessoa do singular, “cheguei” (NASSAR, 1992, p. 9), logo na primeira linha do primeiro capítulo.

Assim, nessas duas obras, é possível enxergar que alguns desses seres fictícios exercem, estruturalmente, dentro do discurso narrativo, esse duplo papel: por um lado, funcionam como personagens propriamente ditos, isto é, sujeitos das ações narrativas (com relações e implicações textuais ou internas e transtextuais ou externas); por outro, conseguem desenvolver a função de narradores, sendo, portanto, responsáveis diretas pela enunciação do discurso narrativo das obras.

Nesse sentido, para uma melhor visualização dessas atribuições dos personagens de Raduan Nassar, expõe-se o quadro abaixo:

Quadro 2 - As atribuições dos personagens de Raduan Nassar



Fonte: o autor.

Diante dessas constatações iniciais, surge um problema a ser investigado: **Como os personagens – em si mesmos e como narradores – são construídos nas obras de Raduan Nassar e como o olhar surge a partir deles?** para isso, cada galho do quadro acima, ou seja, cada atribuição dos personagens será abordada em uma etapa distinta. Num primeiro momento, o enfoque será em como os personagens propriamente ditos são desenvolvidos, levando-se em conta a estrutura do texto literário e os cinco tipos de relações transtextuais. Num segundo, será a vez da análise de como as narrativas são desenvolvidas a partir dos personagens que as narram.

3.1 Dentro e fora dos textos

No primeiro galho das atribuições dos personagens propriamente ditos, sob o aspecto da estrutura narrativa, destaca-se o conceito de **retrato**. Para Vitor Manuel de Aguiar e Silva, os personagens geralmente são apresentados através de um retrato, isto é, a partir de uma série de características intrínsecas, levando-se em conta o prisma multifacetado das idiossincrasias físicas, psicológicas, sociais, telúricas, dentre outras possíveis.

Em Raduan Nassar, a construção da aparência física no processo de significação dos personagens não possui tanta relevância como, por exemplo, as suas relações com o meio²⁴. Em *Lavoura arcaica* (NASSAR, 1989), sob a ótica de André, a fazenda é tida como um local que representa a repressão dos próprios desejos, conforme as normas do pai. A fuga de André tem como finalidade a busca por uma vida em um ambiente onde ele se sinta realmente em casa. Já em *Um copo de cólera*, o homem tem um movimento oposto ao de André, uma vez que ele não foge da sua residência, mas isola-se do mundo em sua chácara, a fim de viver conforme a própria vontade. O rombo na cerca viva representou uma grave perturbação muito mais no sentimento de segurança que ele tinha em sua casa do que na moradia propriamente dita.

Outro elemento relevante na caracterização dos personagens é a fabricação de sentidos a partir da interpretação dos nomes dos personagens, como observa

²⁴ Destaca-se que, nas duas obras, os espaços são denominações genéricas e não locais claramente determinados. Por exemplo, em *Lavoura arcaica*, a fazenda do pai não tem um nome específico ou sua localização em um determinado município não é mencionada em nenhum momento. O mesmo ocorre com a chácara do homem, em *Um copo de cólera*. De toda maneira, esse recurso dá mais ênfase às relações entre os personagens do que em possíveis distrações externas a eles.

Aguiar e Silva (2002): “o nome da personagem funciona frequentemente como um indício, como se a relação entre o significante (nome) e o significado (conteúdo psicológico, ideológico, etc.) da personagem fosse motivada intrinsecamente” (AGUIAR E SILVA, 2002, p. 705). Nesse sentido, é possível separar os personagens de cada obra de Raduan Nassar em grupos.

Em *Lavoura arcaica*, há três grupos, que são apresentados através: 1. do nome ou do parentesco: “André”, “Pedro”, “Ana”, “Rosa”, “Zuleika”, “Huda”, “Iohána”; 2. exclusivamente do nome afetivo²⁵: “Lula”²⁶; 3. apenas do grau de parentesco: “pai” e “avô”. Sobre esses grupos, cabe tecer alguns destaques.

No grupo 1, o grau de parentesco que se alterna com o nome varia conforme o personagem, podendo ser “filho(s)” ou “mãe”, mas é digno de nota que não há, em nenhum momento da obra²⁷, a palavra “filha” ou variações, o que pode causar estranheza, já que, numericamente, são o dobro dos irmãos. Já no grupo 2, Lula nunca é chamado pelo seu nome de fato, o nome de batismo, mas por um nome afetivo que geralmente é derivado de “Luís” ou variações desse nome. Por sua vez, o terceiro grupo, composto pelo pai e pelo avô, representantes de gerações do patriarcado da família de André, não possuem nem nomes próprios e nem afetivos. De modo geral, conclui-se que os personagens dos grupos 1 e 2, o da mãe e dos filhos, se tornam mais concretas, humanas e, até certo ponto, mais semelhantes entre si, uma vez que possuem nomes próprios, diferente do pai e do avô, chamados apenas pelo grau de parentesco.

²⁵ A única vez em que André é chamado por um nome afetivo, “Andrula”, é na sua volta para a fazenda, quando Rosa, no capítulo 23, alerta o irmão para que ele seja paciente com a mãe: “‘Ouça bem isto, Andrula: a mãe precisa de cuidados, ela não é a mesma desde que você partiu’” (NASSAR, 1989, p. 152).

²⁶ Além de Lula, existe outro ser que também possui um nome afetivo. Trata-se da cabra, chamada por André de “Sudanesa” ou “Schuda”. Outro aspecto em comum entre ambos é o fato de terem se relacionado sexualmente com André. No capítulo 4, André relata o seu relacionamento sexual (zoofilia), durante a adolescência, com a cabra, em linguagem sugestiva: “eu a conduzi com cuidados de amante extremoso, ela que me seguia dócil pisando suas patas de salto, jogando e gingando o corpo ancho suspenso nas colunas bem delineadas das pernas; era do seu corpo que passei a cuidar no entardecer, minhas mãos húmidas mergulhando nas bacias de unguentos de cheiros vários desaparecendo logo em seguida no pelo franjado e macio dela” (NASSAR, 1989, p. 18). Já no capítulo 27, depois de ter voltado para a fazenda e ter realizado, a contragosto, um alinhamento com o pai, André fala com Lula e, em determinado momento, começa a demonstrar pelo irmão um desejo sexual parecido com o que ele sentira por Ana: “subindo a mão, alcancei com o dorso suas faces imberbes, as maçãs do rosto já estavam em febre; nos seus olhos, ousadia e dissimulação se misturavam, ora avançando, ora recuando, como nuns certos olhos antigos, seus olhos eram, sem a menor sombra de dúvida, os primitivos olhos de Ana!” (NASSAR, 1989, p. 179).

²⁷Exceto na epígrafe da primeira parte do livro, externa ao texto, transcrita do *Alcorão*.

Em *Um copo de cólera*, há apenas dois grupos e quatro personagens, no total: 1. um homem (“ele”) e uma mulher (“ela”) e 2. “dona Mariana” e “seu Antônio”²⁸. Assim como o “pai” e o “avô”, em *Lavoura arcaica*, “ele” e “ela” não trazem nenhuma referência a nomes próprios. No segundo grupo, enquanto os empregados da fazenda são chamados pelos nomes próprios antecidos por pronomes de tratamento “dona” e “seu”, indicam sinal de respeito geralmente referindo-se à idade. Outro dado relevante é que não há sobrenomes de nenhum personagem, em nenhuma das duas obras.

Com bem poucos traços fisionômicos, os retratos dos personagens possuem outras maneiras de se expressarem. Sobre essas possibilidades, Vitor Manuel de Aguiar e Silva chama de “assemantema” o personagem com retratos pouco definidos, como também sugere pistas de como pesquisar as suas significações mais profundas.

Quando os retratos são inexistentes ou escassos, a personagem apresenta-se inicialmente como um *assemantema* que adquire significação, mais ou menos rapidamente e com maior ou menor clareza, através de suas palavras, dos seus atos e das suas oposições, diferenças e afinidades relativamente a outras personagens. (AGUIAR E SILVA, 2002, p. 706)

Além da presença de alguns traços distintivos – como a ligação dos personagens de Raduan Nassar com o meio em que vivem e com a organização dos nomes – destacam-se não a caracterização física dessas pessoas fictícias, mas através das suas falas, das suas ações e das relações com outros personagens, como aponta Aguiar e Silva (2002). Dessa maneira, por exemplo, a configuração psicológica dos personagens também pode ganhar relevo.

Em *As categorias da narrativa literária*, Tzvetan Todorov dedica parte do seu texto para dispor de recursos para a análise dos personagens que são caracterizadas, não por traços individuais, mas pelas relações de si mesmas com outras. No campo diegético, Todorov (1973) destaca seis critérios analíticos, onde um completa o outro: os predicados de base; a regra de oposição; a regra do passivo; o ser e o parecer; as transformações pessoais e as regras de ação. Todos esses itens se relacionam, conforme Todorov (1973) aponta, mas aqui serão mostrados em duas etapas

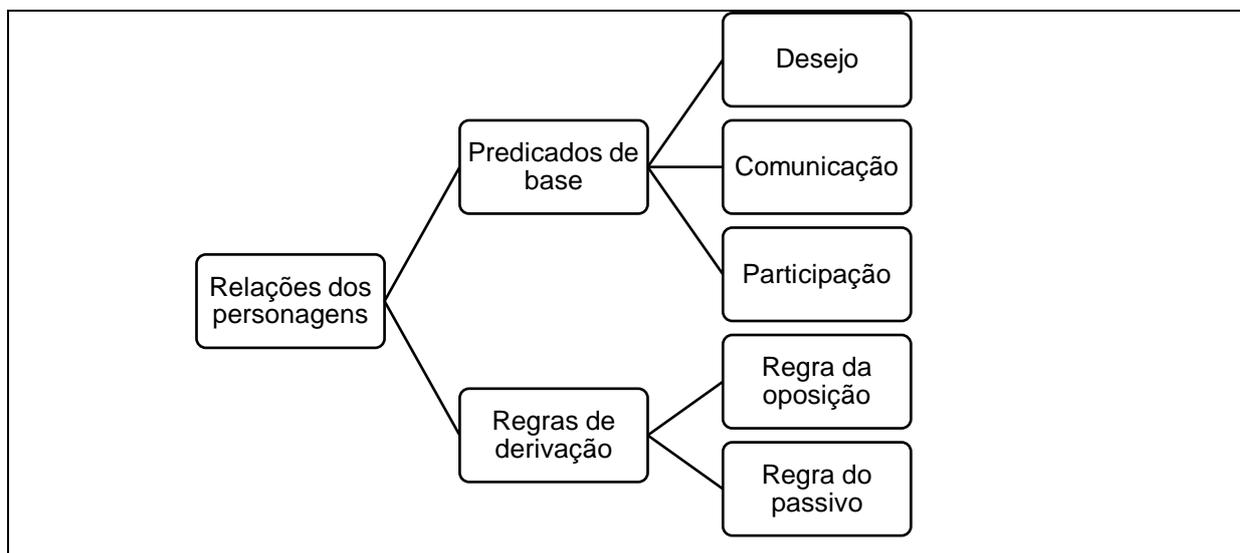
²⁸ Dona Mariana chama o seu marido, seu Antônio, de “Tonho”, conotando intimidade entre eles: “o Tonho foi pertinho ali embaixo mas volta logo” (NASSAR, 1992, p. 36); “o Tonho tava numa das painelas e deve de estar agora estrebuchando co’as saúvas” (NASSAR, 1992, p. 37).

concomitantes – uma para os três primeiros; outra para os três últimos – para uma melhor compreensão dessas conexões.

Na primeira etapa, os predicados de base são compostos de três relações comuns às narrativas como um todo: o desejo (geralmente representado pelo amor), a comunicação (realizada sob a forma de confidências) e a participação (uma ajuda que um personagem pode dar a outro). Cada um desses três predicados de base gera duas regras de derivação: a regra de oposição e a regra do passivo. Como o próprio nome já diz, a primeira regra derivativa tem como finalidade buscar oposições no desejo, na comunicação e na participação. Por sua vez, a regra do passivo é realizada através da passagem da voz ativa à voz passiva, isto é, serve para investigar como as ações ocorrem em termos de voz passiva e de voz ativa, também envolvendo os três predicativos de base.

Para uma melhor observação dessas relações, dispõe-se do quadro abaixo:

Quadro 3 - Predicados de base e regras de derivação²⁹



Fonte: o autor.

Na segunda etapa dos critérios analíticos das relações entre os personagens, a ideia de o ser e o parecer segue uma lógica em que uma relação parece ser algo que realmente não o é, gerando, assim, um enganador e uma vítima. Nas vítimas, há uma segunda etapa, que é quando ela toma consciência, percebe o que, de fato, está acontecendo. As transformações pessoais envolvem as mudanças nas relações entre

²⁹ Realizado com base no texto *As categorias da narrativa literária* (TODOROV, 1973).

os personagens, em quaisquer dos predicativos de base. Por fim, Todorov (1973) apresenta regras de ação, nas quais são relacionados os agentes (os sujeitos e os objetos da ação) e os predicados. Assim, dispostos esses critérios analíticos, é possível enxergá-los organicamente nas duas obras de Raduan Nassar e, dessa maneira, perceber como funciona a lógica das relações entre os personagens.

Em *Lavoura arcaica*, sabe-se da paixão carnal de André por sua irmã, Ana, chegando até ao ato sexual, mas há o empecilho à continuidade desses atos que é a rigidez moral do pai, ainda sem saber do que ocorrera, embora a mãe de André, Iohána, submissa ao marido, já percebesse o interesse do filho em sua filha, Ana, desde a infância. Consciente desse entrave, Ana decide acabar com o relacionamento incestuoso com o irmão, antes que alguém da casa descobrisse o incesto e gerasse consequências para ambos, por isso André decide fugir da fazenda. Com o vazio da fazenda e a tristeza da família, Pedro, o irmão mais velho e braço direito do pai, decide ir buscar o seu irmão fujão de volta. Ao se reencontrarem, num quarto de uma pensão interiorana, Pedro torna-se ouvinte das confissões de André e, na mesma medida em que se choca com as revelações, também busca convencer o seu irmão mais novo a voltar para a fazenda. Após muita insistência, Pedro consegue cumprir o seu objetivo. Além desses personagens, aparecem também as irmãs Rosa, Zuleika e Huda, todas de efeito complementar, com pouca relevância nas ações da obra.

Ao voltar, André realiza dois movimentos para tentar dar vez e voz ao seu desejo: tenta reatar com Ana, que o repele, e tenta convencer o pai sobre o seu modo de ver e viver a vida, mesmo sem dizer da relação incestuosa cometida pelos dois, ainda assim o pai o nega. Já sem esperanças, André aceita as decisões dos dois e tenta adequar-se às normas da fazenda, mas já percebe que o irmão mais novo, Lula, apresenta o mesmo desejo que ele já tivera – o de fugir e buscar um novo lar. No dia da festa do retorno de André, Pedro conta para o pai do incesto cometido entre André e Ana. Tomado de súbita fúria, o pai mata Ana, que começava a se libertar dançando, para o desespero não só de André, mas de toda a família. Pouco tempo depois, André sugere que o seu pai está morto.

Em *Um copo de cólera*, um homem é recebido na sua chácara por uma mulher, com quem mantinha um relacionamento. Os dois desenvolvem um jogo de sedução desde a chegada do homem, através de um jogo de olhares e poucas palavras. Depois de uma noite de amor, ambos se levantam, tomam banho juntos, e vão tomar o café da manhã, servido por dona Mariana, funcionária do homem. O clima de tranquilidade

é destruído quando o homem constata um rombo na cerca viva da sua propriedade e, por conta disso, tem um ataque de fúria.

Enquanto dona Mariana e seu marido, seu Antônio, também funcionário do chacareiro, tentam acalmar o homem e ajudá-lo a diminuir o problema, a mulher atíça ainda mais a sua cólera, ao minimizar a sua preocupação. Com isso, a danificação da cerca toma outro significado, uma vez que o homem e a mulher começam a discutir incessantemente. Ambos seguem numa crescente de ofensas pessoais até que o homem bate duas vezes no rosto da mulher. Ele ainda tenta contornar a situação e até consegue, mas novamente faz pouco caso dela, que sai revoltada da sua chácara. O homem grita enfurecido, na sua fazenda, até que fica sozinho deitado no chão, sendo amparado por seus dois funcionários e levado para o seu quarto. Um tempo depois, a mulher volta e o vê deitado na cama do seu quarto, dando a ideia de que irá reatar com ele.

Ao serem notadas as lógicas que regem, no plano diegético, as ações dos personagens, é possível também mensurar o grau de complexidade delas em si mesmas. Nesse sentido, Forster (1998) divide o personagem de ficção em dois tipos: planas e redondas ou esféricas. O primeiro tipo é composto por personagens com menor grau de complexidade, sendo facilmente classificáveis e compreendidas, uma vez que não costumam alterar sua forma de se comportar diante das adversidades da vida, em muitas das vezes caricatas. Por outro lado, no segundo tipo, a complexidade é intensificada e engrandece a obra ao tocar na mais íntima força do ser humano.

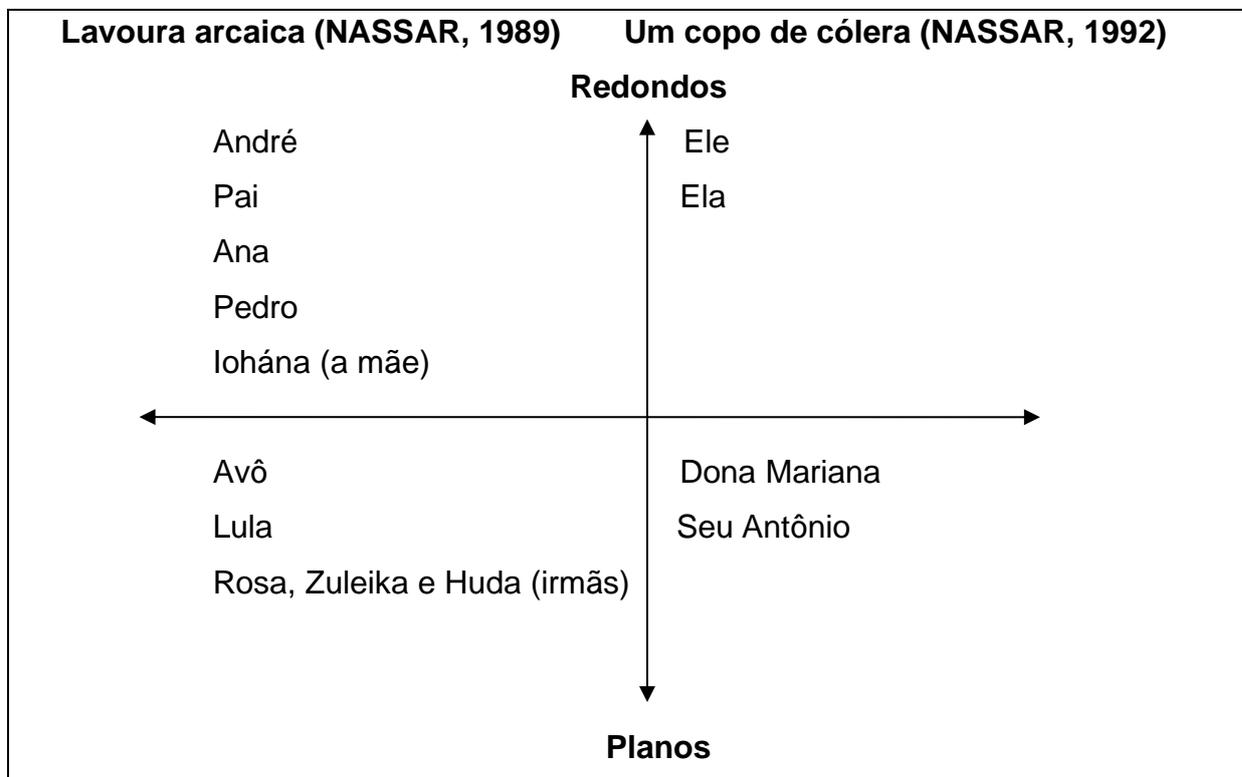
Assim, a respeito da diferenciação, do dimensionamento e do entrecruzamento entre os dois tipos de personagens, Forster (1998) afirma:

O teste para uma personagem redonda está nela ser capaz de surpreender de modo convincente. Se ela nunca surpreende, é plana. Se não convence, é plana com pretensão de ser redonda. Se não convence, é plana pretendendo ser redonda. Possui a incalculabilidade da vida – a vida dentro das páginas de um livro. E usando essa personagem, às vezes só e, mais frequentemente, em combinação com a outra espécie, o romancista realiza sua tarefa de aclimação e harmoniza a raça humana com os outros aspectos de sua obra. (FORSTER, 1998, p. 75)

Tomando como base essas classificações de Forster (1998), para uma melhor visualização dos tipos dos personagens das duas obras de Raduan Nassar, organizou-se um quadro dividido em quatro quadrantes: os da esquerda sobre *Lavoura arcaica* (NASSAR, 1989) e os da direita sobre *Um copo de cólera* (NASSAR,

1992). Nos quadrantes superiores, apresentam-se os personagens redondos, enquanto nos inferiores, as planas. O grau de importância dos personagens segue de modo decrescente, na busca de aproximar os respectivos desempenhos dos mesmos na diegese narrativa.

Quadro 4 - Os tipos dos personagens de Raduan Nassar³⁰



Fonte: o autor.

Nos quadrantes superiores, em *Lavoura arcaica*, André, o pai, Ana, Pedro e, em certa medida, a mãe, concentram a maior relevância das ações narrativas. Já em *Um copo de cólera*, os dois personagens redondos realizam quase todas as ações da história, especialmente as mais significativas. Por outro lado, os quadrantes inferiores apresentam tais personagens como planos, porque não possuem uma participação tão grande e tão densa quanto a das que estão nos quadrantes opostos.

³⁰ Nos dois romances, há alguns personagens sem participação no presente em que são contadas as histórias, tendo a presença resumida a um capítulo ou a algumas páginas. Esses seres podem ser chamados aqui de “personagens-lembranças”, uma vez que se tratam de recordações pontuais, onde o núcleo diegético não sofreria grandes alterações sem as suas presenças. Em *Lavoura arcaica*, a personagem-lembrança é a cabra Sudanesa ou Schuda, cuja presença se resume unicamente ao capítulo 4, sem mais nenhuma menção ao longo da obra. Já em *Um copo de cólera*, no fim do penúltimo capítulo, os personagens-lembranças são a mãe e o pai do homem, trazidos à tona por poucas páginas. Dos dois, apenas o pai possui uma menção antes, quando o homem fala com a mulher que foi órfão do pai aos treze anos.

Assim, em *Lavoura arcaica* (NASSAR, 1989), o avô surge como ecos, ao longo da narrativa, em contraposição aos desmandos do pai, tendo como principal função a ilustração de uma geração liderada por um patriarca aparentemente mais moderado. Lula, depois do retorno do irmão pródigo, revela para André seu desejo de fugir de casa, uma vez que já estava infeliz há muito tempo. Embora essa atitude possa parecer uma grande mudança de conduta é, na verdade, uma tentativa de repetição do que André já o fizera. Já as demais personagens femininas, as outras irmãs – Rosa, Zuleika e Huda – são silenciadas durante toda a história. Já em *Um copo de cólera* (NASSAR, 1992), dona Mariana e seu Antônio estão na narrativa apenas para servir e serem auxiliares das ações do homem e da mulher.

Além da contribuição com a classificação dos personagens em planos e redondos, Edward M. Forster apresenta outro critério analítico – o **padrão**³¹, termo que ele toma emprestado da pintura – que pode ser utilizado para associar o movimento das ações dos personagens a formas geométricas representando a lógica do percurso de uma história como um todo. Assim, o padrão, de acordo com Forster (1998), se constitui como “um aspecto estético do romance e que, embora possa ser nutrido por qualquer coisa no romance – qualquer personagem, cena, palavra – extrai do enredo a maior parte de seu alimento” (FORSTER, 1998, p. 138).

Para ilustrar a sua concepção de padrão, Forster (1998) observa que o romance *Thais*, de Anatole France, possui a forma de uma ampulheta, enquanto *Roman Pictures*, de Percy Lubbock, a de uma cadeia social (círculo). Para chegar a tais conclusões, Forster (1998) observa que, no romance de Anatole France, os dois protagonistas – a cortesã Thais e o asceta Paphunuce – iniciam distantes, no meio do romance se aproximam e, no fim, voltam a se distanciar, formando, a partir da totalidade do romance, uma ampulheta. Por sua vez, em *Roman Pictures*, Percy Lubbock apresenta uma crítica social às relações humanas. Na obra, um turista em Roma conhece Deering, um alpinista social que o introduz na alta sociedade,

³¹É digno de nota que o conceito de “padrão”, de Forster (1998), apresenta uma divergência diametral em relação ao método estrutural de Todorov (2008), uma vez que busca, não apenas um critério lógico para dar sentido à diegese, mas também um espacial, já que se torna “útil uma comparação geométrica” (FORSTER, 1998, p. 136), como os exemplos que aqui dispostos podem ilustrar. Vale lembrar que, em contramão, conforme já exposto anteriormente, Tzvetan Todorov afirma que “o termo ‘estrutura’ tem pois aqui um sentido lógico, não espacial” (TODOROV, 2008, p. 80). Mesmo com essa clara divergência conceitual de Forster (1998) em relação a Todorov (2008), abrindo-se uma exceção ao método estrutural, acredita-se que o padrão pode ser considerado como um critério complementar na compreensão das relações entre os personagens a partir das suas movimentações ao longo da diegese.

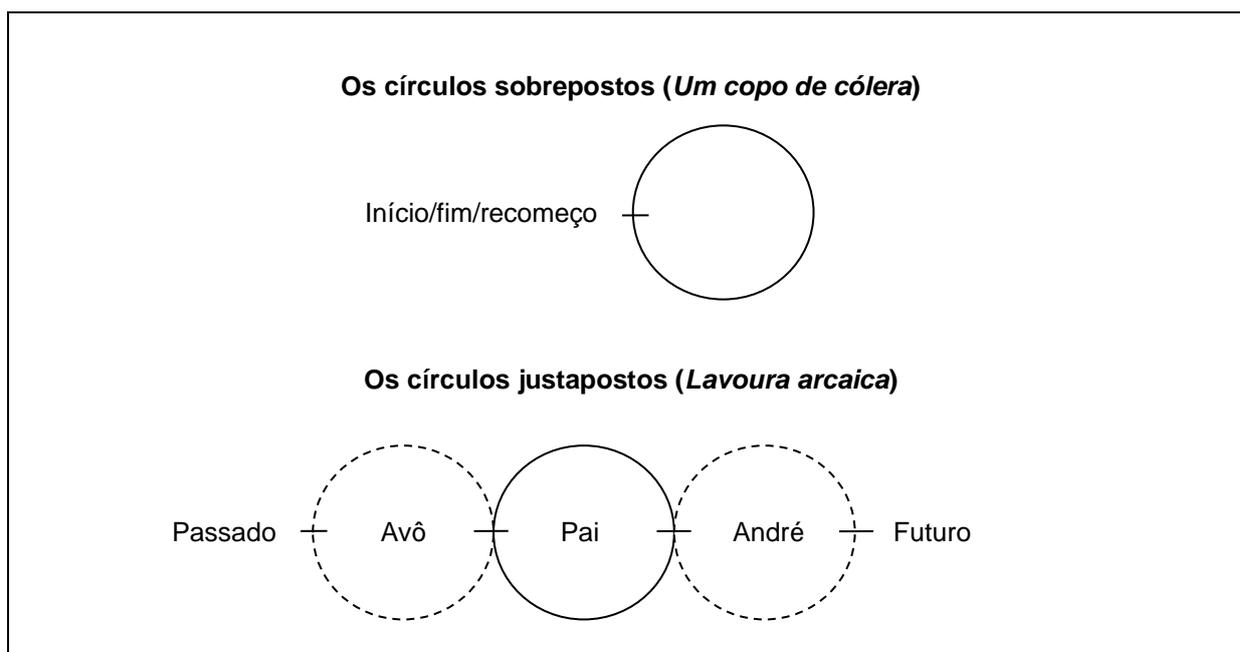
frequentando os melhores ambientes. A cadeia social (círculo) se estabelece quando o turista descobre que Deering, apesar de ser esnobe e sempre reivindicar um lugar na aristocracia é, na verdade, o sobrinho da anfitriã.

Nas duas obras de Raduan Nassar, observa-se um padrão narrativo em comum e este é o círculo. Em *Lavoura arcaica*, André sai da fazenda, insatisfeito com a recusa de Ana e os desmandos do pai, mas termina voltando trazido de volta pelo irmão mais velho, Pedro. Além disso, desenham-se na obra os círculos de três gerações patriarcais – a do avô, a do pai e a de André – mesmo que apenas a geração do pai esteja mais claramente demonstrada. Além disso, observa-se também que os círculos dessas gerações são interrompidos pela morte do patriarca vigente, pelo menos é o que acontece com o avô e com o pai. Acrescenta-se ainda que André também cumpre dois círculos na tentativa de voltar com Ana duas vezes, sendo uma possível terceira interrompida pelo pai.

Por sua vez, em *Um copo de cólera*, um homem chega à sua chácara e depara-se com a mulher com quem ele mantinha um relacionamento. Eles brigam por conta de uma divergência iniciada pelo rombo em uma cerca viva produzida por formigas, e a mulher sai da fazenda bastante irritada após o fim da briga. Um tempo depois, ela volta, formando, assim, um círculo. O desenho desse relacionamento circular já pode ser notado pela presença da conjunção coordenativa aditiva “e”, iniciando o primeiro (onde o homem narra) – “E quando cheguei à tarde na minha casa lá no 27, ela já me aguardava andando pelo gramado” (NASSAR, 1992, p. 10, grifo nosso) e o último capítulo (onde a mulher narra) – “E quando cheguei lá no 27, estranhei que o portão estivesse ainda aberto” (NASSAR, 1992, p. 82-83, grifo nosso). Além disso, ao longo da discussão, o homem menciona, na narração que as brigas deles eram um hábito. Outro círculo que pode ser notado é o do homem que vai regredindo a um menino, na saída da mulher, depois a um feto, quando a mulher volta.

Ampliando a leitura desses círculos do padrão narrativo, é possível perceber que há diferenças entre as voltas realizadas em *Um copo de cólera* e em *Lavoura arcaica*. Para uma melhor visualização dessas peculiaridades, os diagramas abaixo constituem uma alternativa para representar a circularidade nassariana:

Quadro 5 - Entre círculos



Fonte: o autor.

Como pode ser visto no quadro acima, os círculos de *Um copo de cólera* são caracterizados por uma sobreposição de ações, delineados por um início, um fim (ou ápice) e um recomeço, como Chalhub (1997) pontua. Por outro lado, os círculos de *Lavoura arcaica*, apresentam uma sobreposição de gerações patriarcais: a do avô, a do pai e a de André. Apesar de haver a exposição de três gerações, a única que é solidamente apresentada é a do meio, a do pai. Por esse motivo, apresentam-se, no diagrama, círculos pontilhados para representar a era do avô e a era de André.

Um ponto de convergência entre essas duas circularidades distintas, nas duas obras de Raduan Nassar, é sempre a presença de um grande conflito, entre dois personagens redondos, em que um fica e outro sai, mas depois, esse que foi, volta. Em *Um copo de cólera*, a mulher chega na fazenda, briga, sai, mas depois retorna. Forma-se um ciclo, tendo como ponto de partida e de chegada o homem, que permanece isolado do mundo em sua residência. Por sua vez, em *Lavoura arcaica*, André, insatisfeito com as normas da fazenda do pai, sai, em busca do seu próprio caminho, mas termina voltando, a pedido do irmão Pedro. Vale ressaltar que, nas duas obras, o que fica é aquele que detém maior poder (respectivamente, o homem e o pai) sobre o que vai (em sequência, a mulher e André). Esse vai-e-vem dos personagens, presente nas obras nassarianas, tem um sentido psicanalítico, ampliando a configuração da estrutura narrativa.

Em *Além do princípio do prazer*, Freud (2010) afirma que, na teoria psicanalítica, os processos psíquicos possuem regulação pelo prazer, uma vez que “é sempre incitado por uma tensão desprazerosa e toma uma direção tal que o seu resultado final coincide com um abaixamento dessa tensão, ou seja, com uma evitação do desprazer ou geração do prazer.” (FREUD, 2010, p. 162). No desenrolar das suas ponderações, Freud associa esse princípio do prazer à brincadeira infantil, chamada de “*Fort-da*”, considerando esta como um jogo, uma encenação do desaparecimento e do reaparecimento da mãe, feito pela criança como método de obtenção de prazer.

Com o intuito de resumir as considerações de Freud sobre o “*Fort-da*”, bem como de associá-las a narrativas literárias, Terry Eagleton tece as seguintes considerações:

Certo dia, vendo seu neto brincar no cercado, Freud observou que ele atirava longe um brinquedo e exclamava: *fort!* (foi embora), para depois, puxando-o de volta com um barbante, exclamar *da!* (aqui). Isto, o famoso jogo *fort-da*, Freud interpretou em *Além do princípio do prazer* (1920) como o domínio simbólico, pela criança, da ausência materna; mas este jogo também pode ser interpretado como as primeiras percepções da narrativa. O *fort-da* talvez seja a menor história que possamos imaginar: **um objeto se perde e em seguida é recuperado**. Contudo, até mesmo as mais complexas narrativas podem ser interpretadas como variantes desse modelo: **o padrão da narrativa clássica é o de que uma estrutura original é desorganizada e acaba sendo restaurada**. Desse ponto de vista, **a narrativa é uma fonte de consolo: os objetos perdidos são causa de ansiedade para nós**, simbolizando certas perdas inconscientes mais profundas (o nascimento, as fezes, a mãe), **e é sempre um prazer vê-los de volta, seguros**. (EAGLETON, 1997, p. 255, grifos nossos)

Nas obras de Raduan Nassar, assumem esse papel de objeto perdido a mulher, em *Um copo de cólera*, em relação ao homem, e André, em *Lavoura arcaica*, em relação à família, mas, sobretudo, ao pai. A diferença mais notável é que, na obra mais breve, os ciclos de perda e recuperação tendem a ser sobrepostos, enquanto na mais longa, há uma quebra, uma cisão para a geração de um outro ciclo, com outra dinâmica de funcionamento, a justaposição.

Em *Um copo de cólera*, levando-se em conta o contato inicial do homem com a mulher, no primeiro capítulo, ambos mostram-se distantes e dispersos, provavelmente, resquícios de uma briga anterior: “(...) ficando com nossos olhos voltados pro alto do lado oposto, lá onde o sol ia se pondo, e estávamos os dois em silêncio quando ela me perguntou ‘que que você tem?’, mas eu, muito disperso,

continuei distante e quieto” (NASSAR, 1992, p. 9-10). Pouco tempo depois, os dois vão se reaproximando. No último capítulo da obra, a mulher fala em receber de volta o homem, que àquela altura estava (metaforicamente) reduzido a um feto, por isso (também metaforicamente) a mulher assume esse papel de mãe, no sentido de objeto perdido e recuperado.

Em *Lavoura arcaica*, embora André tenha sido vencido pelo cansaço, durante a conversa com o pai, há dois outros elementos que contribuem diretamente para a quebra do ciclo paterno, estes são Pedro e Ana. Ao contar para o pai, durante a festa, do relacionamento incestuoso ocorrido na família, Pedro termina por selar o destino de Ana, pois o pai a mata, e o do pai, uma vez que, provavelmente, é morto durante essa mesma festa. O ciclo do livro mais longo, diferentemente do que ocorre no mais breve, não fica caracterizado pela sobreposição, mas pela justaposição, através de um encerramento, causado por morte, e o início de outro (“ao lado”, e não “sobre”).

No mesmo ensaio, Freud acredita que, no âmbito da vida adulta, a arte tem esse papel do princípio do prazer, mas de modo diferente das crianças, ao girar em torno da relação entre artista, arte e espectador:

Lembremos ainda que o jogo e a imitação artísticos dos adultos, que, diferentemente do que fazem as crianças, dirigem-se à pessoa do espectador, não poupam a este as mais dolorosas impressões — na tragédia, por exemplo —, e, no entanto, são por ele percebidos como elevada fruição. Assim nos convencemos de que também sob o domínio do princípio do prazer há meios e caminhos para tornar objeto de recordação e elaboração psíquica o que é em si desprazeroso. (FREUD, 2010, p. 175-176)

Em Raduan Nassar, as dores dos personagens, ao longo das suas ações, têm a função de engrandecer as obras. É fácil perceber que, em *Lavoura arcaica*, caso o relacionamento incestuoso entre André e Ana tivesse a conivência do pai, da mãe e dos irmãos, a obra certamente não teria o mesmo atrativo do que realmente tem. O mesmo ocorreria com *Um copo de cólera*, caso a relação do chacareiro com a jornalista fosse monótona, mas numa relação cômoda para ambos, se ambos não vivessem nesse jogo de vai-e-vem. Na verdade, nessas duas obras, aquilo que choca, é também aquilo que atrai o leitor.

Saindo do lado interno do texto e entrando no âmbito da transtextualidade, com base na obra *Palimpsestos* (GENETTE, 2010), percebe-se que, nas obras nassarianas, os cinco tipos de relações transtextuais contribuem para a composição dos personagens. Sendo assim, respectivamente, a architextualidade, a

paratextualidade, a intertextualidade, a metatextualidade e a hipertextualidade são as ferramentas a serem utilizadas nessa análise.

No que diz respeito à **arquitextualidade**, em *Um copo de cólera* (NASSAR, 1992) e em *Lavoura arcaica* (NASSAR, 1989), respeitando-se a classificação presente nas respectivas fichas catalográficas das edições selecionadas, pode-se dizer que ambas as obras são romances. Dentro desse gênero, outra caracterização arquitetual de que o leitor pode lançar mão na leitura das obras de Raduan Nassar é a classificação tipológica do romance (que pode ser de ação ou acontecimento, de personagem e de espaço), desenvolvida por Wolfgang Kaiser e sintetizada por Aguiar e Silva (2002).

A mais adequada, no caso de *Um copo de cólera* e de *Lavoura arcaica*, é a de romance de personagem, uma vez que esta classificação caracteriza-se pela predominância de uma centralização em uma personagem, sob a qual “o autor desenha e estuda demoradamente e à qual obedece todo o desenvolvimento do romance. Trata-se, frequentemente, de um romance propenso para o subjetivismo lírico e para o tom confessional” (AGUIAR E SILVA, 2002, p. 685). Como pode ser notado, em *Lavoura arcaica*, percebe-se a centralização em André e em *Um copo de cólera*, no homem.

Nas duas obras de Raduan Nassar, nos **recursos paratextuais**, inicialmente destacam-se as epígrafes de cada obra, já expressando dois aspectos **intertextuais**: a citação e a alusão. Em *Lavoura arcaica*, as epígrafes realizadas através de citações estão separadas conforme as partes do livro, sendo a primeira, antes de “A PARTIDA”, um trecho de um poema de Jorge de Lima, sobre isenção de culpa (a ser abordado mais adiante), e a segunda, precedendo “O RETORNO, da surata IV, o início do versículo 23, do *Alcorão*: “Vos são interditadas: vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs” (MAOMÉ *apud* NASSAR, 1989, p. 143)³². Nesse trecho, percebe-se que a segunda pessoa do plural, o “vós”, é dirigido aos homens e infere-se uma tendência a uma subserviência da mulher em relação ao homem.

Na mesma surata IV, mas no versículo 34, essa hipótese é ratificada:

Os homens têm autoridade sobre as mulheres pelo que Deus os fez superiores a elas e por que gastam de suas posses para sustentá-las.
As boas esposas são obedientes e guardam sua virtude na ausência de seu

³² Na tradução de Mansour Challita, o mesmo trecho apresenta leves alterações: “Estão-vos proibidas vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs” (MAOMÉ, 2020, p. 82).

marido conforme Deus estabeleceu. Aquelas de quem temeis a rebelião, exortai-as, bani-as de vossa cama e batei nelas. Se vos obedecerem, não mais as molesteis. Deus é elevado e grande. (MAOMÉ, 2020, p. 83-84, grifos nossos)

Nesse excerto do *Alcorão*, percebe-se uma justificativa embasada em Deus para estabelecer a autoridade e a superioridade dos homens em relação às mulheres. No último versículo da mesma surata, o 176º, há um destaque para essa desigualdade entre gêneros, ao abordar como deve ser feita a partilha da herança de um marido falecido:

Consultar-te-ão a respeito da herança de um falecido sem ascendente nem descendente. Dize: “Se um homem morrer sem ter filhos, mas tendo uma irmã, **ela herdará a metade da herança. E ele herdará todos os bens dela, se ela morrer primeiro sem deixar filhos.** Se houver duas irmãs, herdarão os dois terços dos bens deixados. **Se houver irmãos e irmãs, caberá a cada homem o dobro de cada mulher.** Deus revela-vos Suas leis para que não erreis. Deus está a par de tudo.” (MAOMÉ, 2020, p. 98, grifos nossos)

Como pode ser visto, em casos de herança, a mulher sempre tem direito a apenas metade do que há para receber, em relação ao homem, que pode receber integralmente. Nesses dois versículos, o *Alcorão* finaliza as orientações reafirmando o poder de Deus, sendo “elevado e grande”, no versículo 34, e dogmatizador e ciente de tudo, no versículo 176. Como Mansour Challita pontua, na apresentação da sua tradução do *Alcorão*, “o mundo do Alcorão é um mundo masculino. Deus fala aos homens e fala-lhes das mulheres.” (CHALLITA, 2020, p. 23). Com isso, inviabiliza toda e qualquer manifestação contrária por parte das mulheres, sob o prejuízo de estarem contra a palavra de Deus.

Em *Lavoura arcaica*, essa posição de silenciamento e de submissão das mulheres está diretamente aplicada à composição de todas os personagens femininas Ana, a mãe, e as outras irmãs; Rosa, Zuleika e Huda. Levando-se em conta as poucas falas destinadas a elas, assim como o pouco poder de ação, em relação aos homens, evidencia-se que, para as mulheres, todos os desvios são e devem ser sufocados e rigorosamente punidos, porque o Deus do *Alcorão* assim o estabeleceu e assim o quer.

Em *Um copo de cólera*, as duas epígrafes aparecem logo antes do início do primeiro capítulo, não são citações de outras obras, mas antecipações do próprio texto do romance. Abaixo segue o trecho no qual as epígrafes, destacadas em negrito, aparecem no texto:

“(...) quanto a este tresmalhado, ou delinquente, te digo somente que **ninguém dirige aquele que Deus extravía!** não aceito pois nem a pocilga que está aí, nem esta outra ‘ordem’ que se instale, olhe bem aqui...” eu disse chegando ao pico da liturgia, e foi pensando na suposta subida do meu verbo que eu, pra compensar, abaixei sacanamente o gesto “tenho colhão, sua pilantra, não reconheço poder algum!” **“Hosana! Eis chegado o macho! Narciso! sempre remoto e frágil, rebento do anarquismo!... há-há-há... dogmático, caricato e debochado... há-há-há...”** (NASSAR, 1992, p. 61-62, grifos nossos)

Ao realizar uma alusão ao mito de Narciso, em tom jocoso – “Hosana! Eis chegado o macho” e “sempre remoto e frágil, rebento do anarquismo” – a mulher estabelece uma prática intertextual, uma vez que num curto espaço textual, evoca às tradições bíblica e grega. O “Hosana!”, dito pela mulher, destaca-se que essa é uma expressão bíblica que aparece em Mateus (21:9), no momento em que Jesus é recebido em Jerusalém: “As multidões que o precediam e os que o seguiam gritavam: *Hosana* ao Filho de Davi! *Bendito o que vem em nome do Senhor! Hosana* no mais alto dos céus!” (BÍBLIA, 1987, p. 1878).

Conforme nota dos tradutores da *Bíblia de Jerusalém* (BÍBLIA, 1987), “Hosana!” é uma palavra de origem hebraica, que tem como sentido inicial “salva senhor” (BÍBLIA, 1987, p. 1878), mas tornou-se uma forma de aclamação, por isso, no versículo destacado, vem seguido de “Bendito” e exaltado “no mais alto dos céus!”. Assim, no contexto em que foi utilizado, o “Hosana!”, emitido pela mulher, tem o intuito de rebater a fala do homem, uma vez que ele, ao se considerar extraviado por Deus, dá margem para que a mulher insinue que ele está querendo se aproximar da figura de Cristo, o filho de Deus. Por isso mesmo, a mulher utiliza o “Hosana”, exclamado para exaltar o homem, como forma de deboche, associando-o não a Cristo, mas a Narciso.

Na mitologia grega, Narciso é conhecido como aquele que morreu ao contemplar a própria imagem. De acordo com P. Commelin, Narciso, ao observar sua própria imagem refletida em uma fonte, “apaixonou-se pela sua semelhança, e não cansado de contemplar o rosto na água límpida, consumiu-se de amor à beira da fonte. Insensivelmente arraigou-se a relva banhada pela nascente, e todo o seu ser se transformou na flor que tem o seu nome.” (COMMELIN, 1983, p. 131). Outra versão para a morte de Narciso seria “que ele deixou-se morrer, recusando comida e bebida, e que, depois de morto, seu louco amor acompanhou-o até os infernos, onde ainda se contempla nas águas do Estige.” (COMMELIN, 1983, p. 131). No uso comum, associa-se a Narciso a pessoa que consegue prejudicar a si mesmo e aos que o cercam com

a sua extrema vaidade. É justamente essa associação que a mulher, em *Um copo de cólera*, realiza sobre o homem.

Ainda nessa epígrafe, pode ser observado um **recurso metatextual** utilizado pela mulher, ao considerar o homem como um “rebento do anarquismo”, logo após associá-lo, de forma negativa, ao mito de Narciso. No decorrer do romance mais breve, o homem também critica o engajamento político da mulher, vinculado a uma linha de militância de esquerda e às ciências humanas. Também de efeito metatextual, André põe-se, ao longo de *Lavoura arcaica*, a criticar os ensinamentos do pai. Percebe-se que, ao conflitar com a moral paterna, conseqüentemente, André contesta a moral da *Bíblia* e do *Alcorão*, bases dos sermões e das parábolas do pai.

Outro recurso comum aos dois romances de Raduan Nassar é a intertextualidade com obras poéticas. Em *Lavoura arcaica*, há uma citação direta tanto em uma das epígrafes (sendo, portanto, também paratextual), quanto no próprio texto, já em *Um copo de cólera*, a citação aparece apenas no texto.

Na obra mais breve, quando o homem diz “ator, eu só fingia, a exemplo, a dor que realmente me doía” (NASSAR, 1992, p. 39), na verdade, ele realiza uma paráfrase de um conhecido excerto metalinguístico do poema *Autopsicografia*, de Fernando Pessoa: “O poeta é um fingidor/ Finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente.” (PESSOA, 2019, p. 107).

Em *Um copo de cólera*, ao optar pelo vocábulo “ator”, no lugar de “poeta”, o homem termina por destacar um termo que aparece logo após, elemento presente também no poema de Pessoa, respectivamente: uma forma flexionada do verbo “fingir” (“fingia”) e o substantivo “fingidor”. Essa associação entre o termo “ator” e o ato de “fingir” possui raízes etimológicas.

De acordo com o *Dicionário brasileiro de insultos* (ARANHA, 2002), a palavra “ator” vem do grego *hypokrités*, etimologia também da palavra hipócrita, esta pode ser entendida por caracterizar um: “sujeito que finge ter virtudes e sentimentos louváveis por meio da fala e dos gestos sem que, de fato, existam. Falso, **fingido**.” (ARANHA, 2002, p. 177, grifo nosso)³³. Nesse sentido, o breve romance de Raduan Nassar, além de possuir características poéticas, com o intertexto com o poema de Pessoa, abre-

³³ Altair J. Aranha, no mesmo verbete, adianta ainda que “hipócrita” é um dos xingamentos mais proferidos por Jesus Cristo, na *Bíblia*, conforme aparece no capítulo 23, versículo 14, do “Evangelho segundo São Mateus”: “Ai de vós, escribas e fariseus, **hipócritas**, que devorais os bens das viúvas, com o pretexto de fazer longas orações; por isso mesmo sofrereis condenação mais severa.” (BÍBLIA, 1987, p. 1882, grifo nosso)

se também, então, a um sentido teatral, tendo em vista as constantes marcações textuais ao longo da obra.

De modo específico, em termos ficcionais, pode-se afirmar que esse verbo tem um relevante papel na imagética nassariana. É o que defende Ewerton Belico, conforme pode ser visto abaixo:

O fingir que o texto engendra na representação intentada abre um espaço de jogo entre exterioridade e interioridade, tanto entre ordem e pretensa desordem interna, quanto no tocante às relações entre o incorporar das paixões que acometem os protagonistas e a desejada racionalidade. (...) O fingir, operador textual, articula a problemática ética que se coloca de forma a equacionar a discussão que integra da *diegesis* com a própria estrutura textual. Pois o fingir, que se enceta no tocante aos personagens por meio da problematização do encenar, também efetua a ultrapassagem dos campos referenciais intentados no sentido do imaginário. (BELICO, 2002, p. 195-196)

Enquanto operador textual, o fingir presente em *Um copo de cólera* resulta em um instrumento semântico para expor as angústias e idiossincrasias do ser. Para Raduan Nassar, no processo transtextual do excerto do poema de Fernando Pessoa, fez-se necessário adequar o termo “poeta” a “ator”, uma vez que, a partir de uma imagem lírica, seguia-se uma representação, na qual a corporeidade sustenta e potencializa o campo imaginário³⁴.

Mudando-se a obra, percebe-se que das duas epígrafes que antecedem cada uma das duas partes de *Lavoura arcaica*, a primeira, antecedendo “A PARTIDA”, aparece também ao longo de uma fala de André com Ana, no capítulo 20, onde André tenta fugir da sua culpa. O trecho em questão foi: “que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância?” (NASSAR, 1989, p. 129). Anteriores ao romance, tratam-se de versos transcritos do primeiro canto, poema XXII, de *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima (2017).

Em *Lavoura arcaica*, a transcrição direta do trecho do poema de Jorge de Lima, condensa-se à própria obra, e dá sequência a três outras perguntas:

³⁴ Destaca-se a interpretação de Leyla Perrone-Moisés sobre a teatralidade de *Um copo de cólera*, a partir de Fernando Pessoa: “A teatralidade não, porém, mero fingimento; com uma alusão implícita a Fernando Pessoa, o narrador diz: ‘ator, eu só fingia, a exemplo a dor que realmente me doía (p. 39). A teatralidade é uma injunção fatal dos papéis sociais atribuídos ao homem e à mulher, os quais, por mais que desejem ser originais, acabam assumindo posições e falas predeterminadas. Contra essa fatalidade, resta ao narrador a consciência irônica da situação e a assunção da tragédia como farsa. Papel que ele representa de forma ‘magistral’, mesmo sabendo que no fim será desmascarado pela verdade de seu copo e de seu inconsciente” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 70).

que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância? que **culpa** temos nós se fomos duramente atingidos pelo vírus pelo fatal dos afagos desmedidos? que **culpa** temos nós se tantas folhas tenras escondiam a haste mórbida desta rama? que **culpa** temos nós se fomos acertados para cair na trama desta armadilha? (NASSAR, 1989, p. 129, grifos nossos)

Na tentativa de retomar o relacionamento incestuoso com a irmã, Ana, André toma para si o trecho do poema e o associa com outras metáforas para expressar as suas angústias. Pela forma como conduz a sequência das perguntas, o segundo nível de significação da sequência de metáforas aponta para expor certa inevitabilidade do incesto.

As sucessivas perguntas retóricas de André tentam conduzir Ana para a tese de que os dois não tinham culpa do relacionamento incestuoso e que, por isso mesmo, levando-se em conta que tinha surgido espontaneamente, deveria ter uma recepção natural, tanto da parte deles, quanto da própria família. Mesmo com a tentativa de ausentá-los do sentimento de culpa, Ana não cede, para a tristeza de ambos. Por isso, o lugar à mesa reivindicado por André à sua família seria a tentativa sem sucesso de libertação desse sentimento autopunitivo.

A situação mostra que André tenta subverter a lógica do livro *Eclesiástico*, capítulo 41, versículos 11-13, o qual determina o destino dos ímpios, os integrantes do galho esquerdo da mesa do pai:

¹¹Ai de vós, ímpios,
que abandonastes a lei do Deus Altíssimo.

¹²Nascestes, mas para a maldição;
à vossa morte a maldição será para vós.

¹³Tudo o que vem da terra retorna à terra,
assim os ímpios vão da maldição à ruína. (BÍBLIA, 1987, p. 1308)

O caminho, da maldição à ruína, exposto nos versículos acima, soa como profecia diante daquilo que realmente ocorre diante do relacionamento incestuoso entre os irmãos. No fim das contas, André e Ana apenas cumprem o papel do destino o qual lhes foi decretado pelo pai, em cumprimento ao que determinam as sagradas escrituras, ao dispô-los no lado esquerdo da mesa, não apenas pelo sentido meramente espacial, mas pelo lado simbólico, uma vez que era o que “trazia o estigma de uma cicatriz” (NASSAR, 1989, p. 154).

Além das epígrafes, há outro recurso paratextual utilizado nos dois romances de Raduan Nassar. Na *Obra completa* (NASSAR, 2016), há uma retomada das notas

do autor, no fim de cada romance, que originalmente só apareceram na primeira edição de cada livro³⁵. Nas notas, há comentários sobre questões de realização das obras. Em *Um copo de cólera*, a nota do autor destaca uma ampliação do capítulo 6, “O ESPORRO”, em relação a uma versão inicial inédita, além de algumas citações utilizadas de Jorge de Lima, de Fernando Pessoa e de James Joyce, este último realizado através de paráfrase. Estes dados soam como complementares, uma vez que não são decisivos para a compreensão da obra como um todo³⁶.

Em *Lavoura arcaica*, a nota do autor está dividida em duas partes, uma envolvendo as influências mais importantes e outra com uma reunião das citações diretas ou alteradas. Nessa separação, Raduan Nassar destaca, na primeira etapa, as fontes hipertextuais – utilizadas como transposição³⁷ – e, na segunda, as fontes intertextuais, nas quais destaca trechos de Thomas Mann, de Novalis, de Walt Whitman, de André Gide, de Jorge de Lima e de Almeida Faria.

Ao falar das **relações hipertextuais**, há o seguinte destaque: “Na elaboração deste romance, o A. partiu da remota parábola do filho pródigo, invertendo-a. Quando à parábola do faminto, trata-se de uma passagem (distorcida) de *O Livro das Mil e Uma Noites*.” (NASSAR, 2016, p. 199). Nesse sentido, cabe uma reflexão sobre como funciona, no percurso da transposição da obra como um todo, a partir da inversão da parábola do filho pródigo, e, da metanarrativa da parábola do faminto (capítulo 13), de acordo com a distorção de uma passagem do livro de Sherazade.

Começando pela parábola do faminto, observa-se que, em *Ritos da paixão em Lavoura arcaica*, André Luis Rodrigues (2006) pontua que a história correspondente da transposição era “História de Chakalik, o sexto irmão do barbeiro”. Na versão de Antonie Galland (2019)³⁸ de *As mil e uma noites*, traduzida para o Português por Alberto Diniz, essa história corresponde da 180^a até a 184^a noite e é chamada apenas de “A história do sexto irmão do barbeiro” e muda o nome do personagem que se destaca, de Chakalik, conforme a edição utilizada por Rodrigues (2006), para

³⁵ Conforme as notas do autor presentes na *Obra completa* (NASSAR, 2016), a primeira edição de *Lavoura arcaica* foi publicada pela Livraria José Olympio Editora, em 1975, enquanto a de *Um copo de cólera*, foi publicada pela Livraria Cultura Editora, de São Paulo, em 1978.

³⁶ Embora não mencionado por Raduan Nassar na sua nota, há ainda trecho reestilizado do poema *Autopsicografia*, de Fernando Pessoa, conforme será discutido no próximo capítulo.

³⁷ Recurso que não é presente em *Um copo de cólera*.

³⁸ Malba Tahan, na apresentação de uma edição brasileira, considera problemática a origem de *As mil e uma noites*, levando-se em conta as contribuições persas e indianas. Entretanto, sabe-se ao certo que, no alvorecer do século XVIII, o francês Antoine Galland lança a sua tradução de *As mil e uma noites*, tornando então essa obra árabe conhecida no mundo ocidental.

Chacabac. Em *Lavoura arcaica*, a transposição que acontece na metarrativa do pai faz um recorte dos acontecimentos da vida de Chacabac, mais precisamente do dia 180 até o dia 182, com base na edição de Galland (2019), com certa fidelidade na transposição de boa parte dos acontecimentos até certo ponto.

Tanto em Raduan Nassar, quanto no recorte de *As mil e uma noites*, existe um faminto que vai até a residência de um ancião, com ar nobre e sábio, que impõe ao mais necessitado uma série de provações. Dispondo de servos para simular trazer rodadas de diferentes iguarias, num banquete encenado, o anfitrião estabelece como regra a também encenação por parte do faminto, que deve fingir estar comendo, enquanto a fome corrói as suas entranhas.

A diferença principal, da metanarrativa do pai, em *Lavoura arcaica*, em relação à do irmão do barbeiro, em *As mil e uma noites*, é a finalidade das provações pelas quais o faminto passa por conta do ancião, conforme André Luis Rodrigues observa:

O ancião, ao fim da parábola, continua a se mostrar, como no início, piedoso e cheio de generosidade. O faminto continuará pacientemente aceitando o pão que lhe for oferecido. Ao contrário do episódio de Chakalik, em que a encenação é um jogo que tem um fim em si mesmo, ainda que este seja divertir-se e gracejar servindo-se da carência alheia, a encenação do ancião da parábola contada pelo pai tem como objetivo exatamente disfarçar a encenação maior das relações sociais. (RODRIGUES, 2006, p. 51)

Em *Lavoura arcaica*, o pai desenvolve sua parábola com objetivo didático e moral, utilizando o faminto como um exemplo de resiliência a ser seguido, uma vez que aceita de bom grado tudo o que o ancião tem a oferecê-lo. O faminto, então, passa a ser admitido na casa do ancião e começa a ter uma vida de fartura pelo resto dos seus dias. O pai finaliza a sua parábola destacando uma moral: “E naquele mesmo instante trouxeram pão, um pão robusto e verdadeiro, e o faminto, graças à sua paciência, nunca mais soube o que era fome.” (NASSAR, 1989, p. 84).

Já em *As mil e uma noites*, o faminto, após fingir tomar vinho, também simula embriaguez e bate no velho. Este, ao invés de se irritar com o Chacabac, simpatiza com o senso de humor dele, e chama os seus criados para servir uma mesa com comida de verdade, convidando-o também para morar em sua casa onde viveu durante vinte anos. Diferentemente do que ocorre em *Lavoura arcaica*, após a morte do velho, Chacabac não herda nada, volta ao seu estado anterior, sofrendo mutilações bárbaras após relacionar-se com a mulher de um beduíno, de quem tinha se tornado escravo.

Embora a parábola do pai se encerre com a moral, André conta a Pedro como deveria ser a atitude do faminto:

antes porém que esse elogio fosse proferido, o faminto – com a força surpreendente e descomunal da sua fome, desfechou um murro violento contra o ancião de barbas brancas e formosas, explicando-se diante de sua indignação: “Senhor meu e louro da minha frente, bem sabes que sou o teu escravo, o teu escravo submisso, o homem que recebeste à tua mesa e a quem banqueteaste com iguarias dignas do maior rei, e a quem por fim mataste a sede com numerosos vinhos velhos. **Que queres, senhor, o espírito do vinho subiu-me à cabeça e não posso responder pelo que fiz quando ergui a mão contra o meu benfeitor**”. (NASSAR, 1989, p. 84-85, grifos nossos)

Esse senso de humor do faminto alinha-se ao senso de humor de Chacabac, quando ele tem uma ideia, após fingir provar dos mais variados vinhos:

Fez aquilo tantas vezes que, Chacabac, fingindo-lhe o vinho subido à sua cabeça, portou-se como um embriagado, levantou a mão e bateu-a na cabeça do barmecida com tanta força que o atirou no chão. Quis mesmo batê-lo mais; o barmecida, porém, erguendo a mão para evitar os golpes, gritou-lhe: Estais louco? Meu irmão, contendo-se, disse-lhe: Senhor, tivestes a bondade de receber em vossa casa um escravo e de oferecer-lhe um grande festim; deveis ter-vos contentado em ter-me feito comer; não convinha oferecer-me vinho, **pois eu bem vos tinha dito que possivelmente vos faltaria ao devido respeito. Sinto muito e peço-vos perdão humildemente**. (GALLAND, 2019, p. 411, grifos nossos).

Entre André e Chacabac, destacam-se os diferentes níveis de ironia. Em *Lavoura arcaica*, André apresenta um faminto em uma forma mais agressiva, sem pedir desculpas, mas apenas justificando e, assim, atribuindo a responsabilização da sua interpretação e do seu ato violento apenas para o ancião. Por outro lado, em tom jocoso mais moderado, Chacabac ainda presta-se a pedir perdão com ênfase, assumindo, assim, parte da culpa por sua interpretação e por seu ato.

Levando-se em conta a diegese de *Lavoura arcaica* (NASSAR, 1989) como um todo, a fonte de transposição, a parábola do filho pródigo, está presente no capítulo 15, entre os versículos 11 ao 32, do “Evangelho segundo São Lucas”, da *Bíblia de Jerusalém* (BÍBLIA, 1987). De acordo com Lucas, a parábola do filho pródigo foi contada pelo próprio Jesus a publicanos e pecadores, sob alguns olhos desconfiados, conforme consta no segundo versículo do capítulo 15: “Os fariseus e os escribas, porém, murmuravam: ‘Esse homem recebe os pecadores e come com eles’” (BÍBLIA, 1987, p. 1959).

A parábola do filho pródigo gira em torno de um pai e de dois filhos. Conta Jesus que o filho mais novo pede a seu pai sua parte da herança e o pai a cede. Alguns dias depois, já em mão com aquilo o que lhe era de direito, esse filho mais novo parte para um lugar distante. Em pouco tempo, aquele que partira gasta todo o seu dinheiro com uma vida mundana. Foi nesse momento que uma grande fome atingiu a região e ele começou a passar necessidades. A fim de garantir o seu sustento e sobreviver, ele consegue um trabalho, para um homem que criava porcos, mas a sua fome persistia porque chegaram a negar-lhe até a comida dos suínos. Diante da precariedade em que se instalara e ciente das boas condições de vida até dos funcionários do seu pai, ele decidiu voltar para casa, nem que fosse com a condição de se tornar um dos empregados do pai.

Na volta, antes mesmo que o filho pedisse perdão, o pai já tratara de recebê-lo novamente da melhor forma possível. Em uma só fala ordena para que lhe peguem a melhor túnica, que lhe coloquem um anel em seu dedo e sandálias em seus pés. Ordena também que separem um novilho cevado e matem-no para a festa de retorno do filho.

Ao chegar do campo e descobrir uma festa para receber o irmão pródigo, promovido pelo pai, o irmão mais velho, cheio de raiva por não ter tido o mesmo tratamento, mesmo sempre tendo seguido os mandamentos paternos, decide não participar da festa. O pai, então, diz que a festa é justificada, uma vez que o filho mais velho sempre esteve com ele e teve tudo, enquanto o mais novo estava perdido (morto) e foi recuperado (voltou a viver).

A inversão da parábola do filho pródigo, conforme o próprio Raduan Nassar menciona na nota do autor, ocorre porque, diferentemente do personagem bíblico, André não se arrepende de ter saído de casa, mesmo levando uma vida devassa, não demonstra arrependimento, mas simplesmente cede ao cansaço, levando-se em conta a insistência de Pedro, o irmão mais velho, as negativas de Ana em manter o relacionamento incestuoso, a saudade da família e o autoritarismo do pai. Outra distorção ocorre porque André não volta por si só, mas pelas mãos de Pedro, e não sem antes muito discutir e contar a sua versão dos acontecimentos.

Parte sutil das inversões realizadas em *Lavoura arcaica* (NASSAR, 1989), através da intertextualidade, parte de uma paráfrase de uma fala do pai no fim da parábola do filho pródigo. No texto bíblico, o pai conforma o irmão mais velho, a fim de fazê-lo entender a importância de receber de volta, com toda alegria e festejo, o

filho pródigo, quando diz: “Filho, tu estás sempre comigo, e tudo o que é meu é teu. Mas era preciso que festejássemos e nos alegrássemos, pois esse teu irmão **estava morto e tornou a viver**; ele estava perdido e foi reencontrado!” (BÍBLIA, 1987, p. 1960, grifos nossos). Já em *Lavoura arcaica* (NASSAR, 1989), ao fim da conversa que ocorre com o retorno do filho que retornara ao lar, o pai diz a André: “Vamos festejar amanhã aquele que **estava cego e recuperou a vista!** Agora vai descansar, meu filho, a viagem foi longa, a emoção foi grande, vai descansar, querido filho.” (NASSAR, 1989, p. 169, grifos nossos)³⁹.

No texto bíblico, percebe-se que a metáfora do pai sobre o filho mais novo associa o verbo “viver” à proximidade da família e dos seus mandamentos sagrados; já a palavra “morto” é associada ao distanciamento de ambos. No romance nassariano esses distanciamentos apresentam uma sutil diferença: o pai associa esse filho que estava “morto” à cegueira e a recuperação da “vida”, ao ato de poder enxergar.

Sobre essa associação realizada pelo pai de André, observa-se um paralelo com o *Alcorão*, na surata VI, “O GADO”, nos versículos 103 e 104, onde há uma relação entre Deus e os olhos: “Os olhos não O alcançam. E Ele alcança os olhos. É benévolo, onisciente. **Provais que podeis ver foram-vos agora transmitidas por vosso Senhor. Quem delas tomar conhecimento será beneficiado. E quem fechar os olhos será prejudicado.** Eu não sou vosso guardião.” (MAOMÉ, 2020, p. 122-123, grifos nossos). Como pode ser notado, há uma noção de benefício ou de prejuízo, conforme a pessoa consiga enxergar ou não Deus.

Por fim, outro fator que faz com que *Lavoura arcaica* destoe da parábola do filho pródigo é o prolongamento do núcleo diegético, levando-se em conta que, após o retorno de André e o alinhamento com o pai, existe uma situação em que ocorre uma associação causal entre incesto e tragédia. Essa relação, presente no romance de Raduan Nassar, é um recurso que encontra raízes na tragédia grega, mais precisamente em *Édipo Rei*, de Sófocles, como pontua Thais Regina Gimenes:

O elemento intertextual mais forte entre o romance de Raduan e a tragédia de Sófocles se dá, principalmente, pelo perfil das personagens. Elas defendem valores ético-morais ou os transgridem; transgressão é compreendida em termos de **ruptura com o sentido da ordem dentro da qual se inscreve o herói e isto desencadeia o trágico**. Tanto o herói da

³⁹ A título de contraponto, destaca-se que, em *Lavoura arcaica*, embora Pedro não demonstre oposição para a realização da festa para comemorar o retorno de André, até porque foi ele quem foi trazer o irmão de volta, é ele quem finaliza a festividade, quando conta ao pai do incesto ocorrido no seio familiar.

tragédia grega como a personagem da narrativa, ao tentar realizar o que acreditam ser verdadeiro, causam sua própria ruína: o indivíduo não é dono de seu livre-arbítrio. (GIMENES, 2018, p. 70-71, grifos nossos)

Destaca-se que, nas duas obras, parte significativa dessa “ruptura com o sentido da ordem dentro da qual se inscreve o herói” é constituída pela relação incestuosa do herói, com alguma descendente direta de relevância na família. Em *Édipo Rei* (SÓFOCLES, 1990), Édipo cega a si mesmo ao descobrir que assassinou o próprio pai, casou com a própria mãe e ainda gerou quatro filhos com ela. *Mutatis mutandis*, essa causalidade está presente no clímax do romance de Raduan Nassar, quando o pai fica sabendo, por intermédio de Pedro, durante a festa para comemorar o retorno de André, do incesto ocorrido entre o filho que havia retornado e Ana. Tomado de súbita fúria, o pai assassina a própria filha e, implicitamente, entende-se que ele também morre, no passar do penúltimo para o último capítulo.

Até o momento, no que diz respeito ao olhar, foram percebidas algumas sutis características. Sob a ótica interna, ou seja, da estrutura narrativa, percebeu-se que os personagens em si mesmos possuem retratos lacunares, uma vez o autor que dá maior valor a outros aspectos para sua composição, como as relações entre si. Já sob o viés externo, da transtextualidade, questões como o papel da complexidade de cada obra mudam a forma como os leitores encaram os personagens, alterando o horizonte de expectativa. Além disso, no caso do romance mais longo, a hipertextualidade na reconstrução de uma passagem da parábola do filho pródigo é mais um aspecto onde o olhar começa a se evidenciar.

Mudando-se a função dos personagens, agora lidos como narradores, haverá uma investigação partindo da hipótese de que o olhar aparece de modo mais evidente e recorrente no tecido discursivo da narrativa. Para isso, o ponto de partida será uma leitura dos três eixos defendidos por Genette (2017). No caso, será realizada uma sequência invertida, em relação ao que aparece respectivamente no seu ensaio: as categorias da voz, do modo e do tempo.

3.2 Narradores, narrações, narratários e narrativas

Após essa leitura das caracterizações dos personagens nas duas obras, passa-se, então, para outra grande atribuição dos personagens de Raduan Nassar, a de

enunciadores do discurso narrativo, ou seja, de personagens que – além de participar da diegese – contam a história com as suas próprias palavras, desempenhando a função de narradores. Partindo das observações discursivas internas e tendo como base *O discurso da narrativa* (GENETTE, 2017), tem-se como objetivo o estudo da voz, do modo, e do tempo⁴⁰, em duas etapas: uma, com considerações gerais; outra, com específicas. Em outras palavras, pretende-se tentar responder a duas perguntas, tendo como base as duas obras destacadas de Raduan Nassar: **1. como se constroem os discursos narrativos a partir da enunciação dos personagens enquanto narradores?** e **2. como o olhar surge no tecido do discurso narrativo?**

Em *Lavoura arcaica*, no que diz respeito à **voz**, percebe-se que André possui o papel não apenas de protagonista, mas de narrador principal, sendo, portanto, intradiegético e autodiegético, em um tempo ulterior de narração, uma vez que ele já viveu todas as ações e que narra o que se passou com verbos predominantemente no passado. Em um dos raros momentos em que os verbos da narração estão no presente, André desenvolve, por exemplo, uma descrição de espaços, no momento em que ele se masturbava, conforme aparece na primeira cena do romance “o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral” (NASSAR, 1989, p. 7). No mais, a narrativa segue como uma rememoração de uma série de acontecimentos, com a ação narrativa toda localizada no passado.

Tomando-se a narrativa com uma visão ampla, percebe-se que André direciona toda enunciação do discurso narrativo para um narratário não especificado em nenhum momento do livro. Uma hipótese dessa escolha é que André projeta, nesse ser, um interlocutor que nenhum outro personagem o fora, em todo o romance. Por esse prisma, observa-se que nas duas grandes partes da narrativa – “A partida” e “O retorno” – André tenta ser compreendido e respeitado, respectivamente, pelos dois interlocutores mais relevantes da história, o irmão e o pai, mas não recebe resposta positiva de nenhum dos dois. Sendo assim, André parece conseguir nesse narratário um ser que o escute, tal como ele o é, sem censurá-lo.

Com efeito, a narração de André, direcionada a esse narratário não identificado, além de ser uma exposição de sensações e de lembranças é também, como um todo,

⁴⁰Embora Genette (2017) desenvolva a exposição das três categorias de análise narrativa na sequência “tempo”, “modo” e “voz”, prefere-se percorrer o caminho inverso, levando-se em conta a ênfase na construção dos personagens como narradores.

um **ancoradouro de vozes e de metanarrativas**⁴¹, dispostas em três níveis. Em outras palavras, a narração de André para esse narratário é uma narrativa primeira, enriquecida, dentre outros fatores, por três narrativas secundárias ou metanarrativas, todas localizadas no passado em relação a essa narrativa principal. Nesse sentido, a primeira metanarrativa é a que André conta para Pedro; a segunda é a que Pedro conta a André e a terceira é a que o pai conta para a família⁴².

Antes de partir para uma análise de como se configuram essas metanarrativas de *Lavoura arcaica*, destacam-se as três funções das narrativas metadieéticas, conforme Genette (2017) pontua. A primeira função é chamada de **explicativa** e é estabelecida através de uma relação direta causa e efeito entre metadieese e diegese, dando o efeito de causa para uma determinada situação. As metanarrativas que atingem essa função explicativa “respondem, explicitamente ou não, a uma pergunta do tipo ‘Que acontecimentos conduziram à situação presente?’” (GENETTE, 2017, p. 310). A segunda função é tida como **temática**, uma vez que “não implica nenhuma continuidade espaçotemporal entre metadieese e diegese” (GENETTE, 2017, p. 311), podendo estabelecer uma relação de contraste ou de analogia. Diferentemente das duas primeiras funções, a terceira **não estabelece uma função específica**, podendo, por exemplo, ter um simples efeito de distração e/ou obstrução, como ocorre em *As mil e uma noites*⁴³, onde Sherazade conta uma série de histórias

⁴¹ Esse procedimento pode ser considerado como uma forma mais complexa de *mise en abyme*, ou narrativa em abismo, sobre a qual, Annabela Rita afirma: “A *mise en abyme* consiste num processo de reflexividade literária, de duplicação especular. Tal auto-representação pode ser total ou parcial, mas também pode ser clara ou simbólica, indirecta. Na sua modalidade mais simples, mantém-se a nível do enunciado: uma narrativa vê-se sinteticamente representada num determinado ponto do seu curso. Numa modalidade mais complexa, o nível de enunciação seria projectado no interior dessa representação: a instância enunciatória configura-se, então, no texto em pleno acto enunciatório. **Mais complexa ainda é a modalidade que abrange ambos os níveis, o do enunciado e o da enunciação, fenómeno que evoca no texto, quer as suas estruturas, quer a instância narrativa em processo.** A *mise en abyme* favorece, assim, um fenómeno de encaixe na sintaxe narrativa, ou seja, de inscrição de uma micro-narrativa noutra englobante, a qual, normalmente, arrasta consigo o confronto entre níveis narrativos.” (RITA, 2020, grifos nossos).

⁴² Sobre o papel dos narratários, Genette destaca que: “como o narrador, o narratário é um dos elementos da situação narrativa e se coloca necessariamente no mesmo nível diegético; ou seja, ele se confunde a priori mais com o leitor (até mesmo virtual) do que o narrador se confunde necessariamente com o autor.” (GENETTE, 2017, p. 341). Trazendo essa constatação, observa-se que, em Raduan Nassar, esse narratário realmente se encontra sempre no mesmo nível diegético (ou metadieético) do narrador, seja na narrativa primeira, sejam nas narrativas segundas ou metanarrativas.

⁴³ No ensaio “Os homens-narrativas”, presente em *Estruturas narrativas*, Todorov (2008) afirma que *As Mil e Uma Noites* trata-se de uma narrativa de encaixe. Sobre esse recurso de contar histórias, ele esclarece que: (...) o encaixe é uma explicitação da propriedade mais profunda de toda narrativa. Pois a narrativa encaixante é a *narrativa de uma narrativa*. Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem em si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as

apenas para fugir da morte, como lembra Genette (2017), ou ainda de recordação, mas sem especificação de maiores detalhes.

Em *Lavoura arcaica*, percebe-se que a narrativa primeira, em que André conta a reunião de metadiegeses para um narratário desconhecido, não possui uma função específica, uma vez que André não se preocupa em explicar uma determinada situação ou abordar temas, mas em narrar um conjunto de metadiegeses, assim como de acrescentar uma seleção de informações relativas às suas lembranças e às da família como um todo. Nas narrativas secundárias dos irmãos André e Pedro, percebe-se que ambas possuem efeitos explicativos, enquanto a do pai, uma função temática de cunho analógico. Essas funções podem ser melhor enxergadas adentrando-se nas peculiaridades das suas construções.

As duas primeiras narrativas secundárias ocorrem num mesmo plano, na primeira parte do livro (“A partida”) e são expostas em fragmentos, no âmbito dialógico. De um lado, André assume o papel de narrador e Pedro o de narratário: é como se André tentasse explicar, com suas palavras, por que ele fugiu da fazenda, com suas justificativas a partir da sua relação com os membros da família, enfatizando Ana, o pai, a mãe e o avô. De outro lado, os papéis se invertem, Pedro é quem assume o papel de narrador e André o de narratário: Pedro oferece informações para as lacunas narrativas, sobre como ficou a família após a fuga de André, tentando convencê-lo a voltar. Dito de outra maneira, é como se, em cada metanarrativa, respectivamente, André dissesse a Pedro: “por que, Pedro, eu fugi da fazenda” e Pedro, por sua vez, dissesse ao irmão: “por que você, André, deve voltar”.

Inicialmente, em cada uma desses duas metanarrativas, há uma espécie de convite do narrador ao narratário, ou seja, respectivamente, de André a Pedro e de Pedro a André. Assim, no capítulo 3, André diz a Pedro: “não se constranja, meu irmão, encontre logo a voz solene que você procura, uma voz potente de reprimenda, **pergunte sem demora o que acontece comigo desde sempre**, componha gestos, me desconforme depressa a cara, me quebre contra os olhos a velha louça lá de casa” (NASSAR, 1989, p. 15, grifos nossos). Pedro, por sua vez, no capítulo 5, diz a André: “você não sabe o que todos nós temos passado esse tempo da tua ausência, te causaria espanto o rosto acabado da família; **é duro eu te dizer, irmão**, mas a mãe

outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa encaixante, que a precede diretamente. Ser a narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa que se realiza através do encaixe. (TODOROV, 2008, p. 126)

já não consegue esconder de ninguém os seus gemidos” (NASSAR, 1989, p. 22-23, grifos nossos). Ao longo dessa conversa entre os dois, André toma uma posição mais radical e contestadora, enquanto Pedro mais conciliadora e sensibilizadora.

Na metanarrativa de André, o pai é sempre retratado enfatizando-se o seu lado negativo, como pode ser visto na visão que André tem das palavras do pai, ora associada à morte: “Pedro, tudo em nossa casa é **morbidamente impregnado da palavra do pai**” (NASSAR, 1989, p. 41), ora enxergando falhas nos sermões dele: “Pedro, meu irmão, eram **inconsistentes os sermões do pai**” (NASSAR, 1989, p. 46, grifos nossos). Em contraposição ao pai, ao falar da sua dor e da sua solidão, André afirma que está vinculado espiritualmente ao avô: “Pedro, ninguém amou mais, ninguém conheceu melhor o caminho da nossa união sempre conduzida pela figura do nosso avô, (...) era ele o nosso veio ancestral, (...) era esse velho asceta” (NASSAR, 1989, p. 43-44). Sobre a mãe, André destaca os laços fortes a dor proveniente pela distância que ainda iria se concretizar: “(...) Pedro, eu não poderia dizer pra mãe (...)” (NASSAR, 1989, p. 64-65). Sobre Ana, André chega a um momento em que explica a Pedro da sua intensa paixão: “Era Ana, era Ana, Pedro, era Ana a minha fome” (NASSAR, 1989, p. 107).

Na metanarrativa de Pedro, o avô não ganha nenhum destaque, mas sim o pai, a mãe, e Ana. Sobre o pai, Pedro destaca o seu silêncio, o seu recolhimento e a sua tristeza. Sobre a mãe, Pedro destaca a alegria dela, ao dizer-lhe que iria buscar André: “eu disse e ela me abraçou e enquanto me abraçava ela só dizia traga ele de volta, Pedro, traga ele de volta e não diga nada pro teu irmão e nem pras irmãs que você vai, mas traga ele de volta” (NASSAR, 1989, p. 36). Sobre Ana, o narrador principal dá significativo destaque às palavras ditas por Pedro: “nada mais detinha meu irmão na sua incansável lavoura: ‘mas ninguém em casa mudou tanto como Ana’ ele disse ‘foi só você partir e ela se fechou em preces na capela (...)’” (NASSAR, 1989, p. 37).

Nesse longo encontro entre André e Pedro, destacam-se também os recursos temporais – prolepse e de analepse – utilizados na narrativa principal, com os quais André situa esse narratário desconhecido, no começo, através de uma antecipação, e no fim desse longo diálogo, a partir de um retorno. Nesse sentido, ainda no terceiro capítulo, André diz: “e eu que achava inútil dizer fosse o que fosse 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.”

(NASSAR, 1989, p. 16, grifos nossos). Já no vigésimo terceiro capítulo, André amarra a última ponta resultante do objetivo do irmão: **“Pedro cumprira sua missão me devolvendo ao seio da família**; foi um longo percurso marcado por um duro recolhimento, os dois permanecemos trancados durante toda a viagem que realizamos juntos, e na qual, feito menino, me deixei conduzir por ele o tempo inteiro” (NASSAR, 1989, p. 147, grifos nossos).

A terceira metanarrativa é um apanhado de lições do pai, algumas dispostas em fragmentos e outras na íntegra. Através de sermões e parábolas, é como se o pai quisesse dizer para a sua família: “como nós, a família, devemos viver”. Pelo destaque que André dá aos ensinamentos do pai, salientam-se dois sermões e uma parábola. O primeiro sermão é sobre o tempo e é exposto no capítulo 9, através do seguinte início: “O tempo é o maior tesouro de que um homem pode dispor; embora inconsumível, o tempo é o nosso maior alimento (...)” (NASSAR, 1989, p. 51) e, depois, no último capítulo do livro, uma parte do final desse mesmo sermão é retomada por André em sua narrativa primeira, mas gerando outro efeito. O segundo sermão é um fragmento, que compõe praticamente todo o capítulo 22, e trata da importância da família: “(...) só é através da família que cada um em casa há de aumentar sua existência, (...) nossa lei não é retrair mas ir ao encontro, não é separar mas reunir, onde estiver um há de estar o irmão também...” (NASSAR, 1989, p. 146). Já a parábola, que aparece no capítulo 13, trata sobre a paciência de um faminto, frente a uma série de provações impostas por um senhor, mas sendo recompensadas em virtude do seu bom desempenho⁴⁴.

Para efeitos esquemáticos, expõe-se o quadro abaixo, envolvendo a narrativa primeira, bem como as três metanarrativas de *Lavoura arcaica*:

⁴⁴ Destaca-se que, logo em seguida à exposição integral parábola do faminto, reproduzindo a fala do pai, há um comentário de André, como narrador secundário, dirigido a Pedro, escrito entre parênteses, contestando a lição de paciência dada pelo pai. Nesse sentido, sobre a enunciação da parábola do faminto, há duas possibilidades: 1. André (narrador secundário) apenas menciona a Pedro esse ensinamento do pai e, em seguida, o comenta, ficando a cargo do narrador principal a voz para narrar a integralidade das palavras do pai e 2. André (narrador secundário) narra integralmente essa parábola para Pedro (mesmo ele também já conhecendo essa parábola) apenas para reforçar os seus comentários que vêm logo em seguida, ficando a cargo do narrador principal apenas operar essas duas etapas. Em certa medida, ambiguidades dessa sorte podem ter ocorrido em outros momentos ao longo das exposições recortes dos sermões do pai.

Quadro 6 - As narrações em *Lavoura arcaica*

Narrador	Narratário	Status narrativo	Narração
André	Narratário desconhecido	Narrativa primária (sem função explícita)	Voz da narrativa primeira e ancoradouro de outras vozes.
André	Pedro	Narrativa secundária (função explicativa)	“Por que, Pedro, eu fugi da fazenda” (justificativas a partir das relações com os membros da família).
Pedro	André	Narrativa secundária (função explicativa)	“Por que você, André, deve voltar” (lacunas sobre família após a saída de André).
Pai	Família	Narrativa secundária (função temática)	“Como nós, a família, devemos viver” (sermões e parábolas).

Fonte: o autor.

Diferentemente de *Lavoura arcaica*, *Um copo de cólera* apresenta-se com mais convergência das características dos personagens que narram as histórias e, portanto, o uso de menos recursos de enunciação. Nesse sentido, tanto para o homem (que narra os seis primeiros capítulos), quanto para a mulher (que narra o último⁴⁵), a voz se apresenta de maneira semelhante, o tempo da narração permanece ulterior, o nível segue intradieético e a pessoa continua autodieética. Vale ressaltar que a voz do homem cumpre o papel de contar a narrativa em si, através de um primeiro ciclo, através das etapas do reencontro, da noite de amor, do levantar, do banho, do café da manhã e da discussão do casal, conforme os próprios títulos dos capítulos já

⁴⁵ Para Estevão Azevedo (2019), essa narração da mulher teria sido feita com a voz do amante, ou seja, sem as singularidades da própria fala: “Nesse capítulo, o homem parece abrir mão da fala e delegá-la à mulher, num arremedo da condição da criança que, antes da aquisição da linguagem, só existe no plano do discurso enquanto narração da mãe. O que acontece, porém, é que é impedida de ter voz própria, ao obter o privilégio de narrar, a mulher só pode fazê-lo com a voz do amante.” (AZEVEDO, 2019, p. 67). Por outro lado, acredita-se que não é possível afirmar com certeza que o homem mimetize a fala da mulher, tal como André (enquanto narrador principal) o faz nas metarrativas de Pedro e do pai, em *Lavoura arcaica* (1989). De toda maneira, a perspectiva de Azevedo (2019) direciona a interpretação desse capítulo de narração da mulher (centralizada no homem) como uma harmonização entre as antíteses que os separam e os unem: “Para ela, o acionamento da escritura, cujo índice no último capítulo é o bilhete deixado pelo homem, permite a superação das oposições logocêntricas encenadas em todo o texto, como masculino e feminino, escrita e fala, fora e dentro.” (AZEVEDO, 2019, p. 67).

sugerem. Por sua vez, a mulher, em seu retorno, ao mesmo tempo, fecha o primeiro ciclo e inicia um segundo, no qual é ela quem conta a narrativa. Sobre o narratário, nos dois casos, não há marca textual que indique alguém, por isso, podem ser considerados como desconhecidos.

Assim como feito com a outra obra, expõe-se também um quadro para representar os turnos das narrações de *Um copo de cólera*:

Quadro 7 - As narrações em *Um copo de cólera*

Narrador	Narratário	Narração
Ele	Narratário desconhecido	A história em si ou ciclo 1.
Ela	Narratário desconhecido	O fechamento do ciclo 1 e início do ciclo 2.

Fonte: o autor.

Entre as duas obras, é possível observar que os narratários assumem um papel de relevância até quando são desconhecidos. Na narrativa principal de André, em *Lavoura arcaica*, assim como ocorre nas narrativas do homem e da mulher, em *Um copo de cólera*, observa-se que os narratários são desconhecidos. Embora assim o sejam, esses destinatários demonstram ser uma projeção de um interlocutor paciente, atento e comovido com as revelações que, uma a uma, os narradores vão expondo em cada obra. No caso das metanarrativas de *Lavoura arcaica*, os narratários estão claramente expressos dentro das obras, uma vez que são os próprios personagens que desempenham essas funções. Em termos de intenção, o compartilhamento gira em torno do convencimento

Nas duas obras, o **modo** de representação discursiva é predominantemente estabelecido com uma **distância mista**, ou seja, os narradores costumam reproduzir, o mais próximo possível, as palavras ditas pelos personagens. Além disso, no mais das vezes, **a focalização é interna**, uma vez que são as perspectivas dos próprios personagens que guiam as narrativas, entretanto há uma exceção, em *Lavoura arcaica* (NASSAR, 1989), que merece nota. Na parábola do faminto, metanarrativa do pai, mesmo seguindo também em uma distância mista, destoa do restante do romance o fato de utilizar uma focalização zero, ou seja, onisciente, por o narrador (o pai) estar

fora da história, mas conseguir saber o que se passa dentro da cabeça do faminto e do senhor⁴⁶.

Sobre o **tempo** do discurso narrativo, é possível perceber, após a leitura de cada obra, que a **ordem** da enunciação da narração pelos personagens é compatível com a forma de organização delas mesmas. Em *Lavoura arcaica*, a ordem utilizada na narrativa principal por André é intercalada ao assumir uma configuração profundamente anacrônica, levando-se em conta as divergências entre o tempo do discurso e o da diegese.

Na obra, é difícil mensurar o alcance e a amplitude de toda a história, levando-se em conta a fragmentação do discurso narrativo, além do uso de múltiplas vozes. O livro faz um recorte enfatizando a geração do pai, embora dê pistas sobre como era a geração anterior, a do avô, e de como será a próxima, a de André. Mesmo assim, é possível dizer que, no tempo da enunciação narrativa, há cinco momentos que ganham mais destaque: o reencontro dos irmãos André e Pedro; o retorno dos dois para a fazenda; a tentativa de André para reatar com Ana; a conversa entre André e o pai e a festa do retorno de André.

A fim de melhor mensurar a ordem dos acontecimentos da narrativa, organizou-se a lista abaixo, em treze etapas:

1. O primeiro registro identificável na narrativa é sobre o avô que, em sua época, era um patriarca de atitudes opostas às do pai, uma figura pela qual André nutre certa admiração, visão que vai mudando com o tempo⁴⁷.

⁴⁶ Outra observação que pode ser realizada é sobre a mulher, na narração do último capítulo de *Um copo de cólera* (NASSAR, 1992). Apesar de apresentar praticamente todo o discurso numa distância narrativizada, ou seja, apenas ela mesma que fala as impressões dela sobre a cena, desenvolvendo sua leitura do ambiente, destaca-se a reprodução fiel do conteúdo do bilhete que o homem tinha deixado para ela, que dizia “estou no quarto” (NASSAR, 1992, p. 83), e a lembrança de um comentário que ele tinha feito sobre a própria casa “minha cela” (NASSAR, 1992, p. 84).

⁴⁷ No ensaio *Da cólera ao silêncio*, Leyla Perrone-Moisés traz uma reflexão sobre a posição de André em relação ao pai e ao avô, sintetizada em um parágrafo: “A rebelião de André encontra terreno propício porque o acultramento da família árabe imigrada já produzira uma fissura fatal, que os ‘discernimentos promiscuos do pai’ (LA, p. 91) não conseguem esconder. O pai já não tem a inteireza cultural do avô, homem de pouco discurso, capaz de sintetizar na palavra *Maktub* a cultura e o corpo: ‘um arrotosco que valia por todas as ciências, por todas as igrejas e por todos os sermões do pai’ (LA, p. 91). Com o passar do tempo, porém, o avô morto se transformara numa incômoda estátua, espécie de superego petrificado: ‘era ele o guia moldado em gesso, não tinha olhos esse nosso avô’ (LA, p. 46). E o próprio pai assumira esse enrijecimento corporal: ‘o peito de madeira debaixo de um algodão grosso e limpo’ (LA, P. 62). É contra essa negação da carne, cheia de fome e de desejos, que insurge o filho.’ (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 64).

2. Em algum momento, o avô morre e o pai assume o comando da família, consolidando uma postura autoritária frente aos demais membros. Aliado à disciplina, o pai ampara o seu discurso em escrituras sagradas, através de sermões e parábolas de efeitos moralistas.
3. André, ainda na infância, olhava de modo a desejar a sua irmã Ana, conforme a mãe já percebia.
4. Na adolescência, André tem um relacionamento sexual com a cabra da família, chamada por ele de Sudanesa ou Schuda.
5. Ana e André cometem incestos, mas, em certo momento, Ana recusa continuar cometendo esses atos com André que, frustrado o seu desejo e enfadado das normas do pai, foge da fazenda.
6. Os familiares ficam muito abalados com a fuga de André.
7. Longe da fazenda, André vive uma vida livre, embora ainda sinta falta da família e, especialmente, de Ana.
8. Vendo a tristeza da família com a falta de André, Pedro toma a atitude de trazê-lo de volta.
9. Durante o reencontro, André e Pedro discutem os seus pontos de vista. Pedro tenta convencê-lo a voltar, falando da falta que ele faz na fazenda, e André conta os seus maiores motivos: a rigidez do pai e a relação incestuosa interrompida com Ana.
10. André finalmente é convencido por Pedro a retornar à fazenda.
11. Na volta, em uma conversa, André tenta entrar em acordo com o pai, no que diz respeito ao seu modo de ver o mundo, mas termina apenas por aceitar os desígnios paternos. Para comemorar a reintegração de André à família, o pai decide oferecer uma festa de boas-vindas.
12. Após a conversa de André com o pai, Lula conta para André do seu desejo de também fugir da fazenda. André aproveita-se da fragilidade emocional e da insegurança do irmão mais novo e comete um incesto com ele.
13. Na festa, Pedro conta ao pai do incesto cometido por André e Ana. Enfurecido, o pai mata Ana.
14. André dá a entender que o pai está morto, ao finalizar o seu relato com algumas palavras dele.

No que diz respeito aos quatro critérios da **duração**, destaca-se que André, enquanto operador da narrativa primeira, articula a maior parte das cenas a partir de fragmentos, cada capítulo traz uma reunião mais ou menos coesa de informações que nutrem essa ordem disposta nesta lista. Nesse sentido, ressalta-se a série de elipses utilizadas por ele, como, por exemplo, a transcrição de apenas partes dos sermões do pai, poucos registros de como o avô era, como a omissão sobre como foi a morte do pai, havendo apenas uma sugestividade. As pausas também estão presentes, destacando-se as que são utilizadas no momento de reencontro de André com Pedro, bem como a tentativa frustrada de André de reatar com Ana.

Cabe também ressaltar que na metanarrativa do pai, envolvendo a parábola do faminto (capítulo 13), a enunciação caminha sem sobressaltos, respeitando uma relativa cronologia dos acontecimentos, uma vez que há a exposição de cenas sem desvios de duração, como elipses ou pausas, que sejam dignos de nota. Outro critério de duração – o sumário – toma conta da íntegra do antepenúltimo capítulo, o 28º, quando André representa, com poucas palavras, os valores do pai, constantemente reiterados no seio familiar: “A terra, o trigo, o pão, a mesa, a família (a terra); existe neste ciclo, dizia o pai nos seus sermões, amor, trabalho, tempo.” (NASSAR, 1989, p. 181).

Já em *Um copo de cólera*, o tempo narrativo é desenvolvido em uma ordem exposta nos próprios títulos dos capítulos, trazendo uma maior aproximação entre discurso e diegese do que ocorre no romance mais longo. Ao longo do livro, sobre a única grande perturbação na **ordem** dos acontecimentos ocorre por conta de uma analepse, quando o homem relembra um ato sexual praticado entre ele e a mulher. Na narrativa, em certo momento depois de o homem e a mulher se encontrarem, ambos entram num quarto. Nesse recinto, começam a interagir timidamente, até que a mulher vai ao banheiro. O homem, então, começa a lembrar o sexo de outros momentos que tiveram. O capítulo “NA CAMA” – que, pela lógica da ordem, deveria expor sem a exposição da relação sexual naquele tempo presente – termina apenas por trazer à tona lembranças, chegando ao fim apenas com a expectativa dele sobre a saída da mulher do banheiro:

(...) mas tratei logo de fechar de novo os olhos, sentindo que ela ia entrar no quarto, e já adivinhando seu vulto ardente ali por perto, e sabendo como começariam as coisas, quero dizer: que ela de mansinho, muito de mansinho, se achegaria primeiro dos meus pés, que ela um dia comparou com dois lírios brancos. (NASSAR, 1992, p. 17)

Mesmo assim, no dia seguinte, subentende-se que a relação sexual ocorreu no dia anterior, uma vez que o homem diz:

Já eram cinco e meia quando eu disse pra ela “eu vou pular da cama” mas ela então se enroscou em mim feito uma trepadeira, suas garras se fechando onde podiam, e ela tinha as garras das mãos e as garras dos pés, e um visgo grosso e de cheiro forte por todo o corpo, e como a gente já estava quase se engalfinhando eu disse “me deixe, trepadeirinha” (NASSAR, 1992, p.18-19)

Depois que levantaram, ambos tomaram um banho juntos, ainda como uma espécie de prolongamento da noite anterior e, em seguida, vão tomar também juntos o café da manhã, restaurando, então o ordenamento das ações narrativas. Já no que diz respeito ao alcance e à amplitude, dá pistas de que as brigas eram um hábito deles, embora foque num ciclo de uma briga específica, cumprido em três dias: desde o reencontro (1º dia); a discussão em si (2º dia) e o retorno da mulher com sinais de reconciliação (3º dia).

Sobre a **duração**, *Um copo de cólera* apresenta duas perturbações mais salientes: uma pausa e uma elipse. A pausa ocorre no sexto capítulo, “O ESPORRO”, quando o homem vê o rombo na cerca viva da sua chácara, enquanto a elipse ocorre após o fim desse mesmo capítulo, onde não é mencionado o que ocorreu com a mulher depois que ela saiu da fazenda e nem deu muito detalhes depois que o homem acordou com a saída dela e também não deixa claro em qual momento a mulher voltou.

Ao longo da leitura das duas obras, pode ser percebido um recurso em comum de duração, largamente utilizado, salvo raras exceções: há capítulos inteiros escritos apenas em um período e com um ponto final. Sendo assim, entre a primeira letra e o ponto final de cada capítulo de *Um copo de cólera* (NASSAR, 1992) e de *Lavoura arcaica* (NASSAR, 1989), o ponto e vírgula “;”; a interrogação “?”; a vírgula “,”; os dois pontos “:”; as reticências “...”; a exclamação “!”; o travessão “–”; os parênteses “()”... mas nada dos costumeiros pontos para separar os períodos e os parágrafos⁴⁸.

Com o uso desse procedimento, a sensação que se passa é de um discurso enunciado numa maior velocidade⁴⁹. Em *Um copo de cólera*, percebe-se que as

⁴⁸ Esse recurso não é presente em nenhum dos sete contos de Raduan Nassar, mas apenas em *Um copo de cólera* e em *Lavoura arcaica*.

⁴⁹ Como lembra Adorno (2012), em ensaio dedicado aos sinais de pontuação em textos literários, existe uma linha tênue para o escritor, entre as margens da completa adesão e do desprezo completo das regras: “Diante dos sinais de pontuação, o escritor encontra-se em permanente perigo; se fosse possível, quando se escreve, ter o controle sobre si mesmo, seria perceptível a impossibilidade de usar

narrações tanto do homem, nos seis primeiros capítulos, quanto da mulher, no último, seguem sempre esse mesmo recurso, sem variações. Por outro lado, em *Lavoura arcaica*, algumas variações a esse modelo são somadas e ampliadas ao conteúdo da narrativa. Sendo assim, em termos práticos, apenas no capítulo 13 (a parábola do faminto) bem como no capítulo 25 e em alguns momentos após, aparecem perturbações significativas, com a presença de parágrafos, bem como de pontuação. No conteúdo narrativo, ao aparecerem os parágrafos, num contexto de conversa entre o pai e André, percebe-se a antítese de ideias sintetizada em organização textual, ou seja, ao invés de um fluxo, contrastam-se as ideias de cada um na representação dos parágrafos. Além disso, quando André, cansado, finalmente cede ao pai, aceita viver novamente de acordo com as normas dele, ele começa a buscar escrever com mais pausas, utilizando pontos para separar os períodos.

Outro aspecto de duração em *Lavoura arcaica* é uma notável utilização de procedimentos concretistas⁵⁰. Nessa vereda, o romance dispõe da predominância dos círculos na forma literária, como já demonstrado, assim como da evidenciação de simétricas antíteses (pai e filho, claro e escuro, sagrado e profano...), além do fato de André dividir a obra como um todo pelas palavras dos patriarcas de diferentes eras, com a lembrança do avô no capítulo 15 (a metade do livro) e do pai no capítulo 30 (o último). Todavia, ainda assim, é o ápice da obra que possui maior zelo da concepção estrutural na expressão verbal.

O clímax – representado nas últimas páginas do capítulo 29, quando o pai descobre o incesto cometido por Ana e Pedro – traz consigo uma imagem poética que merece destaque. Os eventos finais desse capítulo evidenciam a importância estrutural, levando-se em conta a proximidade com procedimentos do movimento

corretamente qualquer sinal de pontuação, e se desistiria de escrever. Pois **as exigências das regras de pontuação são incompatíveis com as necessidades subjetivas de lógica e expressão**: nos sinais de pontuação, a promissória que o escritor tomou da linguagem é cobrada em protesto. **Ele não pode confiar nas regras, frequentemente rígidas e grosseiras, mas também não pode ignorá-las, se não quiser cair em uma espécie de excentricidade ou ferir a essência do que não é aparente, ao sublinhá-lo – e essa não aparência é o elemento vital da pontuação.**” (ADORNO, 2012, p. 148, grifos nossos).

⁵⁰ Em *Plano-piloto para poesia concreta*, Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos afirmam que a poesia concreta faz uso do “espaço gráfico como agente estrutural” (CAMPOS; PIGNARATI; CAMPOS, 1987), em outras palavras, a disposição dos signos no suporte de leitura ganha destaque semântico e sintático. Para eles, essa poesia que utiliza essa preocupação visual funciona como uma “tensão de palavras-coisas no espaço-tempo. estrutura dinâmica: multiplicidade de movimentos concomitantes” (CAMPOS; PIGNARATI; CAMPOS, 1987).

concretista, os quais, uma vez compreendidos, ampliam a carga semântica e trágica da obra.

Após o assassinato de Ana pelo seu pai, há uma grande comoção na família, reagindo a seu modo. Como recurso estético para atingir efeitos específicos, Raduan Nassar opta por um procedimento concretista⁵¹, ao organizar as palavras do discurso conforme a atmosfera sentimental do momento. A última expressão que antecede essa quebra, no meio da linha, é o epíteto redundante presente em “um vagido primitivo” (NASSAR, 1989, p. 191), redundante porque “vagido” é o choro de uma criança recém-nascida, portanto, já é primitivo. Vendo por esse ângulo, essa sentença poderia até ser o título de um poema concreto, uma vez que a organização das palavras que as segue faz função parecida com versos, através do uso de elipses, dispostos abaixo de modo aproximado em relação ao que aparece no livro⁵²:

⁵¹ Sabe-se que, no Brasil, o concretismo ganhou destaque a partir de meados do século XX, mas cabe destacar um ponto fora da curva. No século anterior, conforme Hênio Tavares observa já na primeira edição da sua *Teoria literária*, onde apresenta o poema “A Tempestade”, de Gonçalves Dias, como “exemplo de virtuosidade” (TAVARES, 1965, p. 207), por utilizar, em gradação ascendente e descendente, quase todas as metrificações dos versos possíveis, desde os versos dissílabos, até eneassílabos, para depois voltar novamente para os dissílabos. Paralelamente ao efeito fônico dessa construção, destaca-se o impacto gráfico que aparenta a apresentação de uma tempestade, começando leve (versos dissílabos), tendo um pico (versos eneassílabos), e depois voltando a ficar leve (novamente versos dissílabos).

⁵² E respeito ao potencial concretista desse trecho, optou-se por expô-lo corrido em outra página.

tanto de representar gritos de desespero, quanto de criar uma metáfora visual da rígida estrutura dos lugares à mesa. Outra característica que o rompimento sugere é sobreposição de vozes, de André, no papel de narrador, das três outras irmãs – Rosa, Zuleika e Huda – e de Lula, o irmão mais novo, rolando no chão como uma criança, e até do próprio Pedro, dinamite da desgraça familiar e que até poucos instantes antes fazia as vezes de serpente.

No fim, ganham destaque os epítetos impertinentes “verbo áspero” e “dor arenosa do deserto” a construção da metáfora do deserto, em que tudo aquilo (aquela família) que era lavoura, ainda que arcaica, agora era apenas deserto, marcado por minérios pelos quais não proliferam vida, o sal e o cal. A evocação da imagem do deserto é a metáfora não somente de um rompimento e de uma tragédia familiar, do ocaso de uma era.

Dando prosseguimento, como terceiro aspecto do tempo do discurso narrativo, nas duas obras, a **frequência** singulativa é a predominante, podendo repetir uma vez o que aconteceu uma vez, ou várias vezes o que aconteceu também várias vezes, gerando uma certa conformidade no discurso, em relação à quantidade de vezes que determinada abstração aconteceu na diegese. Vale lembrar que, sobre esse segundo tipo de frequência singulativa, Genette (2017) destaca:

*Contar n vezes aquilo que se passou n vezes (nN/nH). Seja o enunciado: “Segunda-feira deitei-me cedo, terça-feira deitei-me cedo, quarta-feira deitei-me cedo, etc.” Do ponto de vista que nos interessa aqui, isto é, das relações de frequência entre narrativa e história, esse tipo anafórico permanece, de fato, singulativo e se reduz, portanto, ao anterior, **uma vez que as repetições da narrativa apenas respondem, segundo uma correspondência que Jakobson qualificaria icônica, às repetições da história.** O singulativo define-se, portanto, não pelo número das ocorrências de um e de outro lado, mas pela igualdade desse número. (GENETTE, 2017, p. 183, grifos nossos)*

Em Raduan Nassar, essa construção icônica dos acontecimentos tem como a mais notável abstração o ato de olhar. Nesse sentido, ao longo da leitura das duas obras, constata-se, com muita intensidade, a presença de palavras que conotam esse ato de olhar, mesmo com os narradores e os personagens, dentro do discurso narrativo, tendo outras opções de expressá-las. Esse olhar, enquanto signo, aparece no tecido do discurso das obras através do verbo “olhar”, do substantivo “olho”, bem como de flexões, sinônimos e afins dessas palavras. Nas duas obras, apenas os capítulos 15 (a diferenciação do avô em relação ao pai), 24 (a disposição da mesa durante as refeições), 26 (a função nobre da dor) e 28 (em apenas três linhas, fala

das prioridades do pai nos seus sermões) de *Lavoura arcaica* não apresentam essa ocorrência desse olhar icônico.

Na tentativa de mensurar essa recorrência sígnica, foi realizada uma catalogação desse olhar icônico, tanto em *Lavoura arcaica* (NASSAR, 1989), conforme aparece no anexo 1, quanto em *Um copo de cólera* (NASSAR, 1992), de acordo com o anexo 2. Em termos numéricos, a totalidade desses signos está disposta no quadro abaixo:

Quadro 8 - A recorrência do olhar em Raduan Nassar

	ANEXO 1	ANEXO 2
	<i>Um copo de cólera (1992)</i>	<i>Lavoura arcaica (1989)</i>
Número de páginas textuais	76	186
Total de ocorrências	85	208
Verbo “olhar” e flexões	7	22
Sinônimos do verbo “olhar” e flexões	31	46
Substantivo “olho” e flexões	45	125
Sinônimos, flexões e afins do substantivo “olho”	2	15

Fonte: o autor.

Cabe aqui também afirmar que o intuito da realização das catalogações não foi – de modo algum – o de estudar as obras de Raduan Nassar a partir da quantificação da recorrência dos signos que conotam o olhar, tampouco de pulverizar ou normatizar⁵⁴ a análise estrutural, como condena Milton José Pinto (1973). Longe da

⁵⁴ Sobre a análise estrutural, Milton José Pinto alerta que há dois riscos muito frequentes. O primeiro é o da “pulverização”, o qual, para Pinto (1973), é caracterizado pelo abuso da fragmentação do todo narrativo a fim de buscar uma profundidade ou um esgotamento das possíveis interpretações numa obra, no lugar de realizar modelos conceituais mais relevantes. Como resultado, o resultado termina por apresentar arbitrariedade e imprecisão nos elementos selecionados e estudados. Da outra parte, o segundo embaraço é o da “normatividade”, considerado como a descrição aparente das estruturas superficiais, onde mesmo quando se usam boas referências, a análise pretendida pode ficar comprometida.

intenção de esgotar as obras, ou tentar emular pretensiosamente um rigor científico, optou-se pelas catalogações apenas para fugir das imprecisões etéreas do “muito” e do “bastante”⁵⁵, bem como de ter um material que viabilize um ponto de partida (e não necessariamente um de chegada) para a análise de como esse olhar se comporta nas obras⁵⁶.

Assim, a partir da constatação dessa recorrência sígnica do olhar, um novo problema se faz necessário, a ser escrutinado logo mais adiante: ***quais são e como se integram os sentidos que emanam a partir dos signos do olhar que compõem a frequência singulativa do discurso narrativo nos dois romances de Raduan Nassar?***

⁵⁵ Por simples contraste, já é possível perceber que o número de signos do olhar supera o número de páginas textuais.

⁵⁶ A fim de suscitar novos olhares sobre essa constatação em possíveis estudos posteriores, as catalogações estão expostas nos anexos.

4 A SEMIÓTICA E A FENOMENOLOGIA DA MEMÓRIA

Após o reconhecimento do papel dos personagens nassarianos, os signos que remetem ao olhar – recorrentes no discurso narrativo, conforme catalogados nos anexos 1 e 2 – serão analisados, ampliados e ressignificados em duas etapas subsequentes. Assim, respectivamente, seguem-se: a rede icônica e simbólica e a integração das imagens das lembranças.

4.1 A rede icônica e simbólica

Conforme pontuado anteriormente, constatou-se que, tanto em *Um copo de cólera* (NASSAR, 1992), quanto em *Lavoura arcaica* (NASSAR, 1989), como aspecto da frequência singulativa do tempo do discurso narrativo, a abstração icônica⁵⁷ mais notável remete ao ato de olhar, representado constantemente sob a forma do verbo “olhar”, do substantivo “olho”, incluindo as flexões, os sinônimos e tudo aquilo que possa remeter à percepção visual, sendo, portanto, ícones atuais, uma vez que estão instalados numa primeiridade segunda. Nas catalogações, presentes nos anexos 1 e 2, é possível comprovar essa larga amplitude, que ocorre desde o início de cada obra.

No primeiro capítulo de *Lavoura arcaica*, logo após a cena de masturbação de André que principia o romance, na qual há também destaque para os olhos, alguém bate à porta do quarto de pensão interiorana em que ele vivia. André, que estava deitado no chão, recuperando as energias, se limpa, veste as roupas e descobre que era o seu irmão mais velho, Pedro, que estava na porta. Ao estarem frente a frente, ambos se comunicam, na maior parte do tempo, com os olhos:

assim que ele entrou, ficamos de frente um para o outro, nossos **olhos** parados, era um espaço de terra seca que nos separava, tinha susto e espanto nesse pó, mas não era uma descoberta, nem sei o que era, e não nos dizíamos nada, até que ele estendeu os braços e fechou em silêncio as mãos fortes nos meus ombros e nós nos **olhamos** e num momento preciso nossas memórias nos assaltaram os **olhos** em atropelo, e eu vi de repente seus **olhos** se molharem, e foi então que ele me abraçou, e eu senti nos seus braços o peso dos braços encharcados da família inteira; voltamos a nos **olhar** e eu disse “não te esperava” (NASSAR, 1989, p. 9, grifos nossos)

No trecho, a ação narrada é simples e quase toda realizada sem uma palavra, mas intensificada pela troca de olhares, pelos abraços e pela força de toda a família

⁵⁷ No sentido “uma construção mental”, utilizado por Genette (2017, p. 181).

trazida por Pedro. André diz mais uma vez, com as mesmas palavras, que não esperava pelo irmão, que diz, em nome da família, ao longo de mais um abraço, “nós te amamos muito, nós te amamos muito”. André, ao começar a se recompor desse reencontro inesperado, mostra uma cadeira para o irmão, que, antes de entrar, pede para que o irmão mais novo abotoe a sua camisa.

Já na segunda página de *Um copo de cólera*, após se reencontrarem na chácara, o homem começa a flertar com a mulher, dando destaque a maneira como estava comendo um tomate, momento em que o olhar ganha destaque no discurso narrativo:

(ela do outro lado acompanhava cada movimento que eu fazia, **embora eu fingisse que não percebia**), e foi sempre na **mira dos olhos** dela que comecei a comer o tomate, salgando pouco a pouco o que ia me restando na mão, fazendo um empenho simulado na mordida pra **mostrar** meus dentes como os dentes de um cavalo, sabendo que seus **olhos** não desgrudavam da minha boca (NASSAR, 1992, p. 10, grifos nossos)

Esse olhar icônico conota um crescente jogo de sedução, de esconde e mostra, entre o homem e a mulher. O tomate, da cor vermelha, a cor do sangue, do amor, da vida, era mais um destaque em relação à “vermelhidão lá do poente” (NASSAR, 1992, p. 10), que iluminava o céu do fim daquela tarde. Enquanto o homem fingia que não percebia que estava sendo olhado, também se esforçava para mostrar os seus dentes, como os de um cavalo, excitando a mulher.

Ao longo das duas obras, além dos ícones que representam o ato de olhar e que compõem os anexos 1 e 2, há uma série de outros ícones atuais que trazem consigo uma notável carga de visualidade, tais como: **menções diretas a cores**: “a pele cor-de-rosa” (NASSAR, 1992, p. 26)/ “neste par de ligas cor-de-rosa” (NASSAR, 1989, p. 71); **descrições de paisagens**: “no lugar onde o Seminário estava todo confuso no meio de tanta neblina” (NASSAR, 1992, p. 19)/ “e era sublime essa alegria com o sol descendo espremido entre as folhas e galhos” (NASSAR, 1989, p. 27); de **ambientes** “entramos quase juntos na penumbra do quarto” (NASSAR, 1992, p. 11)/ “róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável” (NASSAR, 1989, p. 7), dentre outras situações.

Com tantos elementos diversos remetendo direta ou indiretamente à visualidade, ao olhar, cabe entender como eles se articulam. Para Gonçalves Filho (1988), a relação entre o olhar e a memória acolhe a dimensão material da vida

intersubjetiva e a dimensão significativa da vida concreta, a articulação entre esses elementos permite desenvolver uma “rede de *significantes*” (GONÇALVES FILHO, 1988, p. 108). Para o autor, essa rede traz consigo tanto aquilo que poderá ser dito sobre ela, quanto aquilo que não pode ser dito, uma vez que “obriga à inerência sem proibir múltiplas interpretações, mas sempre solicitando o vínculo dos argumentos com as possibilidades e limites de suas linhas significantes.” (GONÇALVES FILHO, 1988, p. 108). Com isso, soma-se à memória o estudo da percepção e da expressão a partir dos significantes.

Em Raduan Nassar, essa rede de significantes será chamada doravante de **rede icônica e simbólica**, uma vez que, sob o ponto de vista semiótico, a representação imagética das obras do autor salta do nível icônico – na maior parte das vezes no seu sentido atual, como pode ser visto dentro e fora das catalogações presentes nos anexos – para o simbólico, quando conseguem agregar ainda mais sentido.

Esses saltos ocorrem porque os ícones atuais estão numa esfera que remetem a sinais, enquanto os símbolos recorrem a conceitos. É nesse sentido que, em *Sentimento e forma*, Susanne K. Langer – ao falar sobre a significação da música, desenvolve também considerações gerais sobre arte, que podem, portanto, ser estendidas à literatura – afirma que a significação artística é a expressão de um sentido, através da linguagem a obra de arte ou objeto, enquanto signo, tem um determinado direcionamento.

Sobre essa expressão, Langer (2011) afirma que:

Quando dizemos que algo está bem expresso, não achamos necessariamente que a ideia expressada se refere à nossa situação presente ou, até, que seja verdadeira, mas apenas achamos que ela é dada clara e objetivamente à contemplação. **Tal expressão é a função dos símbolos: articulação e apresentação de conceitos.** Nisto os símbolos diferem radicalmente dos sinais. **Um sinal é compreendido se serve para fazer-nos notar o objeto ou situação que indica. Um símbolo é compreendido quando podemos conceber a ideia que ele apresenta.** (LANGER, 2011, p. 27-28, grifos nossos)

Para que o símbolo seja carregado de sentido, ele precisa ser criado a partir da analogia formal ou da congruência de estrutura lógica, envolvendo algum elemento motivador, a fim de estabelecer um diálogo entre duas entidades ou dois sistemas, com base em algum aspecto de semelhança, conforme observa Langer (2011). Nessa busca de alguma simetria, conforme algum critério, o interesse é um dos fatores que

norteiam a concepção simbólica, uma vez que “um símbolo é usado para articular ideias de algo sobre o qual desejamos pensar” (LANGER, 2011, p. 29).

Na linguagem, sabe-se que “palavras separadas são consignadas a itens da experiência concebidos separadamente, com base em correlações simples, de um para um.” (LANGER, 2011, p. 31). Por outro lado, existe uma larga diferença semântica entre o uso arbitrário ou combinatório de uma palavra, uma vez que:

Uma palavra ou sinal usado **arbitrariamente** para denotar ou conotar algo pode ser chamado de símbolo associativo, pois seu significado depende inteiramente da associação. No momento, entretanto, em que palavras tomadas para denotar coisas diversas são usadas em **combinação**, algo é exprimido pela forma em que são combinadas. O complexo inteiro é um símbolo, porque a combinação de palavras reúne irresistivelmente suas conotações também num complexo, e esse complexo de ideias é análogo ao complexo-palavra. (LANGER, 2011, p. 32)

Esse “complexo-palavra” que gera um “complexo de ideias”, conforme chama Langer (2011), no que diz respeito ao olhar, aqui são chamados, respectivamente, de “rede icônica” e de “rede simbólica”. Enquanto forma articulada e significante, a função simbólica da linguagem está associada a uma expressão lógica – uma vez que expressa relações e pode significar no âmbito da conotação ou da denotação – de tal modo que um elemento A tem certo grau de semelhança com um símbolo B, mas não no sentido de criação de uma mistura de elementos, mas no de articulação da estrutura interna.

Desse modo, Langer (2011) afirma que:

Toda articulação é difícil, minuciosa e engenhosa; o fazimento de um símbolo exige habilidade tão verdadeira quanto a feitura de um vaso adequado ou de um remo eficiente, e as técnicas de expressão são tradições sociais ainda mais importantes do que as habilidades de autopreservação, as quais um ser inteligente pode desenvolver por si mesmo, ao menos de maneira rudimentar, para ir ao encontro de uma situação dada. A técnica fundamental da expressão – a linguagem – é algo que todos nós temos de aprender através de exemplos e prática, isto é, através de treinamento consciente ou inconsciente. (LANGER, 2011, p. 41)

De modo geral, a expressão do sentimento necessita de uma forma significante, que exige de uma técnica, conforme a habilidade humana e do exercício da senciência, ou seja, da sensibilidade, para, assim, criar símbolos através da articulação de conceitos. Por esse prisma é que Susanne K. Langer considera que “Arte é a criação de formas simbólicas do sentimento humano. Essa “criação” é tida

como um “arranjo de fatores dados”, no mesmo sentido em que “um construtor erige uma casa, mas cria um edifício se o prédio for uma verdadeira obra da arquitetura, embora modesta.” (LANGER, 2011, p. 42).

No processo criativo das duas obras de Raduan Nassar, a rede icônica, quando chega no âmbito simbólico, gera uma série de conceitos envolvendo a visualidade, dos quais podem ser destacados cinco, levando-se em conta o grau de importância para o desenvolvimento dos personagens. Embora existam outros aspectos que possuem relevância, este recorte envolve e enfatiza, respectivamente, quatro pontos: **1. a função dos olhos**; **2. a associação com animais**; **3. as relações interpessoais** e **4. a ambígua abstração temporal**. Vale ressaltar que, enxergando a totalidade da obra, os sentidos que esses conceitos emanam são completados e sobrepostos entre si.

Em *Um copo de cólera*, os **dois primeiros pontos** estão intimamente ligados, uma vez que é no momento em que o homem vê o rombo na cerca viva causado pelas formigas que ele se transforma. Nessa transformação, distintamente de Orwell⁵⁸ e Kafka⁵⁹, não há animais agindo como gente com finalidades claramente políticas e nem transformações literais de homem em bicho. O que ocorre é uma ativação de uma séria transformação comportamental, adormecidas no inconsciente do homem, quando vê a cena do prejuízo. Na construção do conflito da obra, esses insetos têm um duplo papel: **a ativação da cólera**, quando o homem vê o rombo na cerca viva, e **a integração ao corpo**, quando ele diz que ela entrou “por tudo quanto era olheiro,

⁵⁸ Em *A revolução dos bichos*, George Orwell apresentava uma fábula social e política com a figura da prosopopeia levada a sério ao extremo: os animais têm consciência e se voltam contra os seres humanos. Os princípios do Animalismo – sátira ao comunismo stalinista da época – determinam as regras gerais para nortear o convívio entre espécies não-humanas, sob a égide de sete mandamentos, em forma de lista: “1. Qualquer coisa que ande sobre duas pernas é inimigo./ 2. O que andar sobre quatro pernas, ou se tiver asas, é amigo./ 3. Nenhum animal usará roupa./ 4. Nenhum animal dormirá em cama./ 5. Nenhum animal beberá álcool./ 6. Nenhum animal matará outro animal./ 7. Todos os animais são iguais.” (ORWELL, 2007, p. 25). Com o tempo, vítimas e beneficiários da sedução do poder, os sete mandamentos começam a se condensar em apenas um, anunciado como: “Todos os bichos são iguais, mas alguns bichos são mais iguais que outros” (ORWELL, 2007, p. 106).

⁵⁹ Em *A metamorfose*, Franz Kafka contava a transformação de Gregor Samsa em um “inseto monstruoso” (KAFKA, 1997, p. 7). Insatisfeito com o trabalho, ele estava saturado de ser um caixeiro-viajante devido à vida de nômade, incapaz de manter laços afetivos duradouros, mas se mantinha no emprego para ajudar a pagar a dívida dos pais em cinco ou seis anos. Ainda sem dimensão do problema do seu filho metamorfozado, a senhora Samsa tenta justificar o atraso do filho ao gerente da empresa: “Ele não está bem, acredite em mim, senhor gerente. Senão como Gregor perderia um trem? Esse moço não tem outra coisa na cabeça a não ser a firma.” (KAFKA, 1997, p. 17). Na insólita condição esdrúxula que o destino impusera-lhe, o antes útil trabalhador, filho e irmão Gregor, transformou-se em um enorme fardo, onde sua morte, certo tempo depois, tornou-se um grande alívio para a família.

pela vista, pelas narinas, pelas orelhas, pelo buraco das orelhas especialmente!” (NASSAR, 1992, p. 43, grifos nossos).

Essa integração ao corpo é novamente salientada perto do fim da discussão, após as duas tapas dadas, o homem transfere o sintoma do formigamento para a mulher, quando diz: “e vi sua pele cor-de-rosa manchar-se de vermelho, e de repente **o rosto todo ser tomado por um formigueiro**, seus olhos ficaram molhados” (NASSAR, 1992, p. 69, grifos nossos). Após a saída dela, o homem toma de volta a sensação: “a cara enfiada nas mãos, **os olhos formigando**, me sacudindo numa tremenda explosão de soluços” (NASSAR, 1992, p. 81, grifos nossos).

Em *Entre o palco e o porão*, Andréia Delmaschio (2004) traça aproximações entre o formigueiro, chamado pelo homem de “olheiro” e o “olho” enquanto parte do corpo humano: “a princípio pela própria denominação dada ao orifício que as formigas cavam na terra para morar, o ‘olheiro’, diretamente ligada a *olho*, como parte do corpo.” (DELMASCHIO, 2004, p. 37). Sobre essa associação, Delmaschio (2004) destaca ainda que:

O olheiro alterna com um olho, não mais a platônica “janela da alma” e sim um **vazio corredor de passagem**, porque não há mais um interior a mostrar através do olhar. Os olhos nem mesmo refletem uma imagem distanciada e externa, pois a própria imagem (as formigas) aproxima-se e os invade, problematizando a oposição entre o dentro e o fora: “as coisas que existiam fora e minhas formigas pouco a pouco carregaram”. O trecho, encerrando a ideia de que o que havia fora as formigas carregaram, sem especificar para onde, questiona ainda uma vez a certeza da oposição dentro/fora tão firmemente imposta e abre a hipótese de que o que existe fora possa ser carregado para outros foras... e de lá para fora... (DELMASCHIO, 2004, p.38, grifos nossos)

O transtorno causado pelo rombo na cerca viva visto pelo homem – realizado pelas “malditas saúvas filhas da puta” (NASSAR, 1992, p. 31), conforme as palavras dele mesmo – é intensificado, gradativamente, com a impossibilidade de solução por parte dos seus funcionários, Dona Mariana e Seu Antônio. De mais a mais, os comentários da mulher, do tipo: “não é para tanto, mocinho que usa a razão” (NASSAR, 1992, p. 33), os quais, rebatidos pelo homem, despertam sérias divergências habituais entre eles, mas vão se acentuando numa curva ascendente, conforme a discussão prossegue⁶⁰.

⁶⁰ Delmaschio (2004) ressalta também que, de efeito simbólico, as formigas conseguem ter uma função inversa ao que ocorre na fábula da formiga e da cigarra, Esopo, uma vez que, em Raduan Nassar realizam uma função anti-utilitarista e anti-produtiva. Em caráter alusivo (intertextual), nesse momento

Sobre *Lavoura arcaica*, Renata Pimentel Teixeira (2002) ressalta o papel sígnico do olho:

O olho-signo é **porta de trânsito entre os mundos interior/exterior e canal de contato com o outro**. Elemento de peso na cultura mulçumana (não é à toa as mulheres cobrirem-se e restar-lhes uma única janela para o mundo: os olhos), que se faz presença constante em *Lavoura arcaica*, como a máquina de captação da realidade e da alteridade, como se pode confirmar pela “pregação” paterna nos sermões. Através dos olhos, então, vão sendo travados os conhecimentos/reconhecimentos entre os entes daquele universo familiar. (TEIXEIRA, 2002, p. 87, grifos nossos)

Uma das imagens mais curiosas enxergadas por esses olhos de André atinge a associação da serpente, que ganha destaque na festa para comemorar o retorno do filho pródigo. Quando a festa transcorria com harmonia, Ana irrompe o ambiente, adornada com as quinquilharias da caixa de André, “varando com a peste no corpo o círculo que dançava, introduzindo com segurança, ali no centro, sua petulante decadência” (NASSAR, 1989, p. 186)⁶¹. Sobre esse momento, Estevão Azevedo associa essa dança circular ao próprio nome de Ana:

A dança tem a forma de oroboro, a serpente-palíndromo que devora a própria cauda e simboliza um ciclo sempiterno. Essa serpente criada pela dança é invadida por outra, Ana, mulher-palíndromo. (...) Se Ana é palíndromo, talvez seja por ela ter a capacidade misteriosa e inesperada de promover alguma espécie de reversão, como a que se faz na leitura do seu nome. (AZEVEDO, 2019, p. 75-76)

Para uma melhor visualização, expõe-se a seguir uma representação de um oroboro:

de *Um copo de cólera*, ocorre, indiretamente, mais uma inversão a uma história mundialmente conhecida, uma vez que, em *Lavoura arcaica*, em sentido de transposição (hipertextual), é considerada pelo próprio autor, na nota do fim da obra, como uma inversão da parábola do filho pródigo.

⁶¹ Ainda no capítulo 5, entre as páginas 28 e 29, André já lembrava da dança da irmã – que, assim como ele “mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo” (NASSAR, 1989, p. 29) – associando-a à circularidade e, simbolicamente, à serpente. “ela varava então o **círculo** que dançava e logo eu podia adivinhar seus passos de cigana se deslocando **no meio da roda**, desenvolvendo com destreza **gestos curvos** entre as frutas, (...) os braços erguidos acima da cabeça **serpenteando** lentamente ao trinado da flauta mais lento, **mais ondulante, as mãos graciosas girando no alto**, toda ela cheia de uma selvagem elegância, seus dedos canoros estalando como se fossem, estava ali a origem da castanholas, e em torna dela **a roda girava** cada vez mais veloz, (...) ela rouba o lenço de um dos moços, desfraldando-o com a mão erguida acima da cabeça **serpenteava** o corpo” (NASSAR, 1989, p. 29, grifos nossos).

Imagem 4 - Oroboro



Fonte: Dicionário de Símbolos (OROBORO, 2020).

Enquanto todos têm a atenção roubada pela dança de Ana, a serpente sai do campo da sugestividade e aparece escrita no tecido do discurso de André. É interessante que esse animal é mencionado não para se referir, de algum modo, à sua irmã, mas ao irmão mais velho, uma vez que Pedro, ao perceber a distração da família, vai contar ao pai do incesto:

e a minha vontade incontida era de cavar o chão com as próprias unhas e nessa cova me deitar à superfície e me cobrir inteiro de terra úmida, e eu nessa senda oculta mal percebi de início de terra úmida, e eu nessa senda oculta mal percebi de início o que se passava, notei confusamente Pedro, sempre taciturno até ali, buscando agora por todos os lados com os olhos alucinados, descrevendo passos cegos entre o povo imantado daquele mercado – a flauta desvairava freneticamente, **a serpente desvairava no próprio ventre**, e eu de pé vi meu irmão mais tresloucado ainda ao descobrir o pai, disparando até ele, agarrando-lhe o braço, puxando-o num arranco, sacudindo-o pelos ombros, vociferando a sombria revelação, semeando nas suas ouças uma semente insana, era a ferida de tão doída, era o grito, era asua dor que supurava (pobre irmão!). (NASSAR, 1989, p. 190-191)

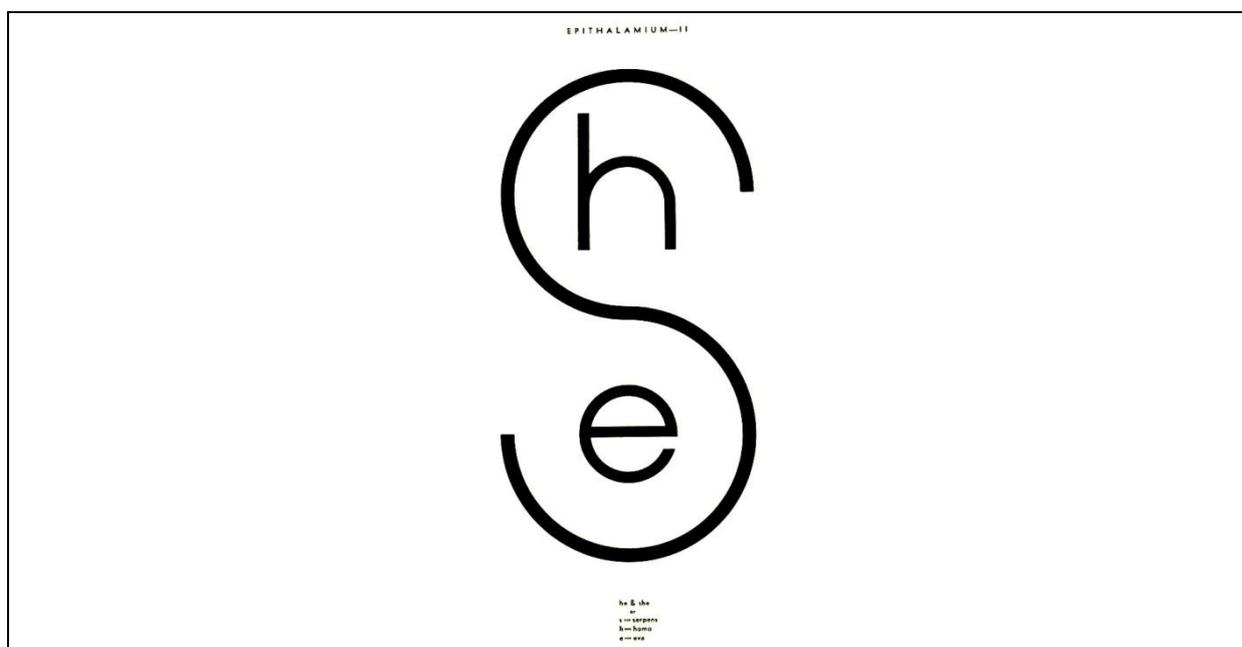
Neste excerto, ao André representar simbolicamente a serpente no ventre de Pedro, ele faz uma alusão ao sentido bíblico desse réptil, como uma mensageira do pecado, tal como ocorre no livro de *Gênesis*⁶². Na ação do clímax, André não é o

⁶² No início do capítulo 3, do *Gênesis*, a serpente é a responsável por induzir a mulher a comer do fruto proibido: ¹A serpente era o mais astuto de todos os animais dos campos, que lahweh Deus tinha feito. Ela disse à mulher: “Então Deus disse: Vós não podeis comer de todas as árvores do jardim?” ²A mulher respondeu à serpente: “Nós podemos comer do fruto das árvores do jardim. ³Mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, Deus disse: Dele não comereis, nele não tocareis, sob a pena de morte.” ⁴ A serpente disse então à mulher: “Não, não morrereis! ⁵Mas Deus sabe que, no dia em que dele

protagonista, mas apenas é condenado a ser um mero espectador que assiste à ruína de si mesmo, da sua amada e bem como da própria família: “(pobre família nossa, prisioneira de fantasmas tão consistentes!)” (NASSAR, 1989, p. 191). Aquele pai, naquele momento, que tinha visto, ao mesmo tempo, a personificação do pecado em Ana e assim como a perda da validade da própria palavra perante a própria prole, quis fazer justiça com o próprio alfanje. E a fez⁶³.

Acerca dessa cena final, outra associação simbólica que pode ser realizada entre a serpente e os personagens é a partir do poema concretista *Epithalamium II*, de Pedro Xisto:

Imagem 5 - *Epithalamium II*, de Pedro Xisto



Fonte: Xisto (2020).

Segundo de uma série de quatro poemas gráficos, *Epithalamium II*, de Pedro Xisto, foi o que ganhou maior reconhecimento do público em relação aos demais. A palavra grega “epithalamium” significa “epitalâmio”, em Português, trata-se de um tipo de poema para uma finalidade específica. Para Hênio Tavares, o epitalâmio “é a

comerdes, vossos olhos se abrirão e vós sereis como deuses, versados do bem e do mal.” (BÍBLIA, 1987, p. 34-35)

⁶³Sobre esse senso de justiça do pai, em *Lavoura arcaica*, Estevão Azevedo observa que há uma ironia entre o oroboro e Ana, que envolve diretamente o pai e André: “Se, para o pai, a família é um corpo indivisível e deve prover-se somente do que germina em seu interior, então o incesto é ele também uma representação de oroboro, uma vez que nessa transgressão o corpo familiar se alimenta sexualmente dele mesmo.” (AZEVEDO, 2019, p. 76).

composição destinada a celebrar bodas e núpcias, enfim, – o matrimônio” (TAVARES, 1965, p. 293). A legenda do poema, escrito em letras miúdas, segue em formato de lista: “he & she/ or/ s = serpens/ h=homo/ e = eva” . De antemão, percebe-se o uso de quatro elementos do livro de Gênese, no Velho Testamento: o “homem” (Adão), a “mulher” (Eva), a “serpente” (ser que representa o mal) e Deus (ser que representa o bem).

No poema de Pedro Xisto, o grande “S”, envolve as letras “h” e “e”, formadoras das palavras “she” e “he”. No caso, é como se esse destaque simulasse uma superioridade, em termos de poder, da serpente em relação à mulher e ao homem, conforme aparece na *Bíblia*. O “S” é um ícone que representa simbolicamente não apenas a serpente, mas a palavra “sex” (sexo) que está diretamente relacionada a “sin” (pecado). No sentido empregado no poema, epitalâmio equivale a um canto nupcial, uma vez que um casamento é consumado pelo sexo e este é associado ao pecado.

Em *Lavoura arcaica*, é possível realizar associações “she”, com Ana, “he”, com André, e o “s”, em suas três acepções, fica dividido também com outros dois personagens. Enquanto serpente, o sentido desempenhado por Pedro ao contar ao pai do relacionamento amoroso entre os irmãos, fomentando a desgraça familiar, uma vez que “a serpente desvairava no próprio ventre” (NASSAR, 1989, p. 190). Como “sex”, representa o incesto cometido por André e Ana, e “sin”, como um pecado – julgado, condenado e com sentença cumprida pelo pai – este dá cabo da vida de Ana, aquela que mais estava se destacando na festa. No poema, visualmente, o “she” ganha mais destaque que o “he”, tanto por, biblicamente, ser a mulher que cede aos encantos da serpente, como aquela que recebe a maior parte da culpa pelo pecado. No romance de Raduan Nassar, mesmo com a culpa tendo sido dividida com André, é a única dos dois que perde a vida.

Dando prosseguimento, o **terceiro aspecto** – as relações interpessoais – consegue ter representações singularmente distintas em cada obra. Em *Um copo de cólera*, a discussão começa a se iniciar quando a mulher não se intimida com a irritação do homem e parte para cima dele com sucessivas investidas argumentativas. Ele, por sua vez, começa a articular o seu raciocínio para a discussão, que começava a se tornar inevitável:

eu que dessa vez tinha entrado francamente em mim, sabendo, no calor aqui dentro, de que transformações era capaz (eu não era um bloco monolítico, como ninguém de resto, sem esquecer que certos traços que ela pudesse me atribuir à personalidade seriam antes características da situação), mas eu não ia falar disso pra ela, **eu poderia, isto sim, era topar o desafio, partindo pr'um bate-boca de reconfortante conteúdo coletivo, sabendo que ela, mesmo ansiosa, não desprezava um bom preâmbulo, era só fazer de conta que cairia na sua fisga, beliscando de permeio a isca inteira, mamando seu grão de milho como se lhe mamasse o bico do seio,** bastando que eu rebatesse feito um clássico “não é você que vai me ensinar como se trata um empregado” (NASSAR, 1992, p. 39-40, grifos nossos)

Na preparação para o embate verbal, o homem começa a montar sua estratégia argumentativa:

sabia, incisivo como ela, **morder certo com os dentes das ideias, já que era com esses cacos que se compunham de hábito nossas intrigas,** sem contar que – empurrado pra raia do rigor – meus cascos sabiam inventar a sua lógica, mas toda essa agressão discursiva já beirava exaustivamente a monotonia (NASSAR, 1992, p. 41-42, grifos nossos)

Ao longo da discussão, percebe-se que nesse relacionamento conflituoso, um busca se construir como a antítese do outro, através do escracho do outro, desde logo após o homem ter visto o rombo na cerca viva e ter iniciado a discussão, até o momento em que a mulher vai embora. Nessa degradação, cada um lança mão de palavras que criem uma imagem pejorativa do outro, através de expressões que fazem as vezes de vocativos, adjetivos, assim como de substitutos dos seus nomes próprios. Para fins de recorte desses signos, realizou-se o quadro a seguir

Quadro 9 - De como os amantes enxergam um ao outro

ELA (aos olhos dele)	ELE (na visão dela)
“femeazinha livre” (p. 42)	“fascista” (p. 38)
“inteligente a jovenzinha e versátil a filha da puta” (p. 44)	“honorável mestre!” (p. 44)
“jornalstinha de merda” (p. 44)	“biscateiro graduado” (p. 45)
“pilantra” (p. 45)	“não é o ermitão que eu te imagino” (p. 48)
“besta vagamente interessante” (p. 47)	“tem demônios a dar com pau ao teu redor”, “demoníaco” (p. 48)
“intelecta de merda” (p. 47)	“sabichão” (p. 51)
“só trepava como uma donzela, sem minha alavanca você não é porra nenhuma” (p. 48)	“consegue ser ao mesmo tempo órfão e grisalho” (p. 53)
“gulosa” (p. 48)	“não passa dum vigarista, dum salafra, dum falsário” (p. 56)
“preenche brilhantemente os requisitos como membro da polícia feminina” (p. 60)	“estratosférico” (p. 58)
“puta!” (p. 69)	“bicha!” (p. 68)
“fascistinha enrustida” (p. 77)	“não é gente”, “é um monstro” “tenho medo de você” (p. 76), “broxa!” (p. 77)

Fonte: o autor.

Numa leitura comparativa dos dois lados desse recorte, percebe-se que nenhum dos dois economiza energia na tentativa de desconstruir o outro. De um lado, a mulher, jornalista que parece ter uma posição mais à esquerda e progressista do que o homem; do outro, ele mostra-se um pessimista que se julga mais experiente do que a mulher e, apesar de parecer ter formação acadêmica, parece não fazer uso do próprio diploma, em detrimento de ter sua vida isolada do mundo na chácara dele.

Um xingamento em comum entre ambos é o de “fascista”, adjetivo normalmente tido como indesejável para a grande maioria das pessoas. Sobre esse termo, cabe destacar uma observação que Perrone-Moisés (2001, p. 69) o faz, ao pontuar em *Um copo de cólera* uma “insidiosa contaminação das relações individuais pelo discurso do

poder, o discurso fascista.”. De fato, há um uso de um “discurso do poder”, aquele que pretende subjugar o outro à própria vontade, mas essa associação a um “discurso fascista” pode parecer um tanto questionável, levando-se em conta as múltiplas interpretações que o adjetivo “fascista” ou o substantivo “fascismo” podem ter.

Isso pode ser percebido no ensaio *O que é fascismo?*, em que George Orwell elenca oito grupos de pessoas – os conservadores, os socialistas, os comunistas, os trotskistas, os católicos, os que resistem à guerra, os que apoiam a guerra e os nacionalistas – para explicar o que a ideologia fascista representa para cada um deles. De todos difusos conceitos, Orwell (2017) consegue tecer três considerações: 1. há uma área nebulosa de relativismo entre o que cada grupo define como regime político fascista ou democrático; 2. um dos pontos norteadores talvez possa ser o sentimento de satisfação perante líderes totalitários e o que representam (o que envolve não apenas o fascismo italiano de Mussolini, tal como Hitler) e 3. **existe sempre uma carga emotiva no significado da palavra**. Como lembra Orwell (2017), esse caráter emotivo está associado a alguém cruel, sem escrúpulos, pedante, obscuro, opressor e contra os trabalhadores. No caso de *Um copo de cólera*, é essa carga emocional da palavra que é aplicada a um, ou ao outro, conforme a régua da própria vista: o outro é aquele em quem não acredito, o outro é alguém cuja existência agride meus princípios. Sob esse aspecto, outra observação pode se destacada.

Advogado e escritor estadunidense, Michael Godwin percebeu, em grupos de discussões da *Usenet* (na década de 1980, era uma espécie de protointernet desenvolvida para usuários interagirem em fóruns virtuais), havia certa tendência de a discussão entrar em um nível crescente e, como pior xingamento possível, os usuários tendiam a vincular o adversário ao nazismo ou à figura de Hitler. Este indesejável truque argumentativo ficou conhecido sob o nome de lei de Godwin. Ao acreditar no diálogo ponderado como melhor meio, Godwin percebeu que vincular o outro a esses xingamentos por razões triviais seria banalizar o horror perpetuado pelo líder e pelo movimento político como um todo. Ampliando essa discussão, nota-se que a constatação de Michael Godwin aplica-se não apenas a discussões virtuais, mas à ampla mídia ao mundo. Em outras palavras, Carol King defende a lei de Godwin seria, na verdade, uma “hipérbole inapropriada” (KING, 2014, p. 897).

Voltando-se a *Um copo de cólera*, percebe-se que o “fascismo” é o termo que faz as vezes do “nazismo” de Godwin. Essa banalização do termo “fascismo” pode ser notada no momento em que o homem é chamado pela mulher de “fascistão!”

(NASSAR, 1992, p. 66). Prontamente, com certa dose de malícia e com uma aparência de calma por fora e de nervosismo por dentro, o homem assume ser fascista, mas apenas como artifício argumentativo:

eu arrisquei ainda “só uma pergunta: sabe qual é a minha opinião a teu respeito, comparada comigo mesmo?” “você é incapaz, absolutamente incapaz de ter uma opinião” “tudo bem, mas sabe o que penso de você e de mim, comparados um com o outro?” “desembucha logo, seu delinquente” **“confesso que em certos momentos viro um fascista, viro e sei que virei, mas você também vira fascista, extremamente como eu, só que você vira e não sabe que virou; essa é a única diferença, apenas essa; e você só não sabe que virou porque – sem ser propriamente uma novidade – não há nada que esteja mais em moda hoje em dia do que ser fascista em nome da razão”** “devo então concluir que o nosso fascista confesso ainda é melhor, se comparando a mim” “pelo contrário, se por um lado redime, a confissão por outro também pode liberar: mais do que nunca posso agir como fascista...” “que você quer dizer com isso?” e seus olhos me paparicavam num intenso desafio, “é uma ameaça, seu delinquente?” (NASSAR, 1992, p. 66-67, grifos nossos)

Como parte de seu estratagema, o homem ao assumir que é um fascista, também inclui a mulher como tal, mas se coloca em dupla vantagem em relação a ela: 1. ele tem consciência de que é um fascista e 2. tendo consciência de que é um fascista, ele pode ser ainda mais fascistado que a mulher, que não tem essa consciência. Essa lógica argumentativa desmonta a possibilidade de resposta da mulher, que fica perplexa. A própria narrativa esgota esse ponto, e dá prosseguimento a outro, utilizando o cachorro Bingo como elemento de transição de cena: “notei porém de esquelha o Bingo esculpando o corpo, fuzilando os olhos na direção dela, a cauda um sarrafo teso, as orelhas duas antenas, vira-lata sim, mas na postura tensa do cão que amarra a caça, ‘fique de lado Bingo’ eu ordenei ferindo-lhe os escrúpulos de fidelidade” (NASSAR, 1992, p. 67).

Todo esse truque argumentativo do homem remete à dialética erística, definida por Schopenhauer como “a arte de discutir, mais precisamente a arte de discutir de modo a *vencer*, e isto *per faz et per nefas* (por meios lícitos ou ilícitos). De fato, é possível ter razão objetivamente no que diz respeito à coisa mesma, e não tê-la aos olhos dos presentes ou inclusive aos próprios olhos.” (SCHOPENHAUER, 1997, p. 95-96). Para Schopenhauer, existe uma diferença entre ser a verdade de fato de uma proposição e parecer verdade perante aqueles que estão presentes. É sobre esse segundo tipo que a dialética erística lança seus esforços, nutrindo-se da perversidade e da deslealdade do ser humano.

Diante dessa constatação, Schopenhauer deixa claro o seu objetivo ao deixar a sua contribuição no estudo da dialética erística, composto pelo destrinchamento de 38 estratégias:

A tarefa principal da dialética científica, no sentido em que a entendemos, é *expor e analisar os estratagemas da deslealdade no debater*, para que assim, nos debates reais, possamos reconhecê-las e aniquilá-las. Por isto, em sua exposição, deve assumir de maneira explícita, como seu objetivo último, tão somente a vitória no debate, não a verdade objetiva. (SCHOPENHAUER, 1997, p. 117)

Inicialmente, ele expõe dois modos e dois métodos que são a base de toda a dialética. Os dois modos são **ad rem**, ou seja, à coisa, onde discute-se a ideia em si e não a uma pessoa e **ad hominem**, ou seja, ao homem, quando se refere a um juízo que é imposto a determinada pessoa. Na sequência, os dois métodos são a **refutação direta**, quando se nega da tese nos fundamentos, podendo ser falsos ou de consequência diferente, e a **refutação indireta**, quando existe uma impossibilidade de a tese ser verdadeira nas consequências, podendo ser uma *apopage* ou uma *instância*.

Na *apopage*:

tomamos a tese como verdadeira e então demonstramos o que dela resultaria se combinando-a com qualquer outra proposição aceita como verdadeira, a adotássemos como premissa para uma dedução com a qual se chega a uma conclusão absolutamente falsa. (SCHOPENHAUER, 1997, p. 121).

A conclusão torna-se falsa por ir em choque com a natureza das coisas ou por se opor a outras afirmações ditas pelo próprio adversário. Por sua vez, a instância é uma “refutação da proposição universal mediante indicação direta dos casos particulares compreendidos em seu enunciado aos quais ela não pode se aplicar. Portanto, a tese mesma não pode deixar de ser falsa.” (SCHOPENHAUER, 1997, p. 122).

No caso do xingamento de “fascistão!”, o modo é *ad rem*, uma vez que é dito pela mulher para o homem, enquanto a refutação dele é indireta, uma vez que ele utiliza uma *apopage* para considerar a tese da mulher como verdadeira e alimentá-la com uma argumentação ainda mais exagerada. Dos 38 estratégias que compõem o tratado de Schopenhauer, destaca-se o vigésimo quarto, a falsa *reductio ad absurdum*, sobre o qual, ele diz que é uma arte de criar consequências, uma vez que

“da proposição do adversário tiram-se à força, através de falsas consequências e distorções dos conceitos, outras proposições que não estão ali contidas e que de fato não correspondem à sua opinião.” (SCHOPENHAUER, 1997, p. 154). Essas outras proposições são sempre absurdas ou perigosas, tal como ocorre em *Um copo de cólera*, uma vez que a mulher já partia de uma proposição absurda, levando-se em conta a lei de Godwin, enquanto o homem trata de intensificar esse desvio⁶⁴.

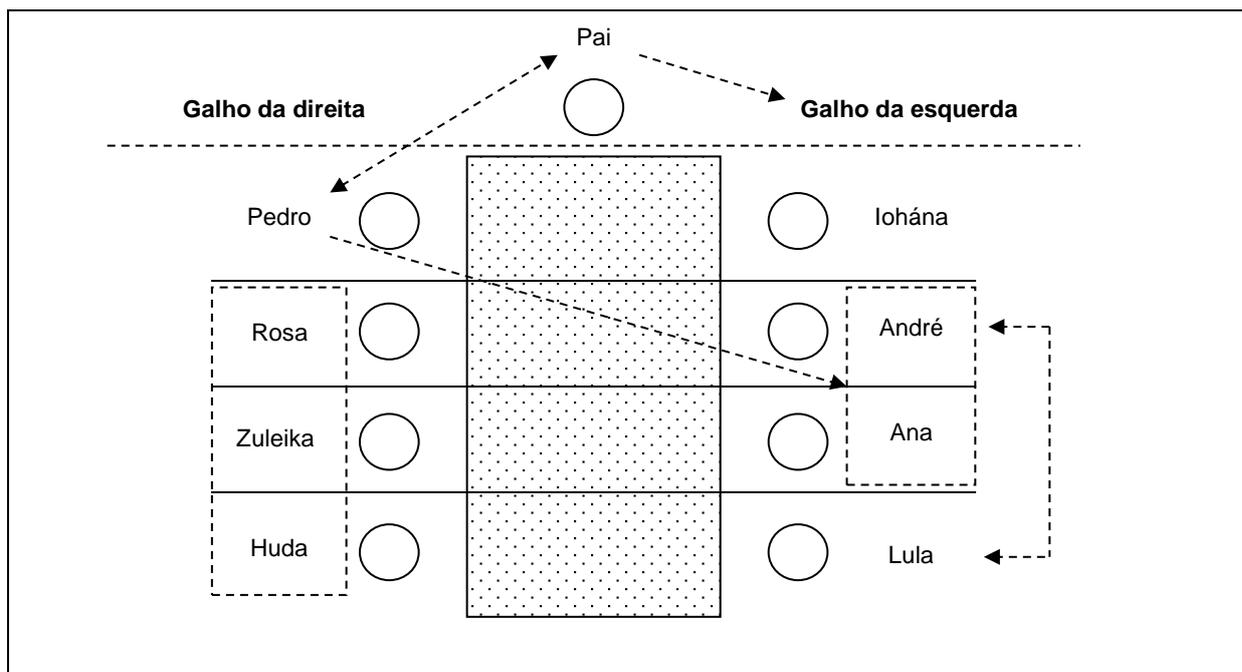
Voltando-se a *Lavoura arcaica*, o terceiro aspecto simbólico, as relações interpessoais, pode ser destacado o embasamento bíblico que o pai utilizou para dispor a mesa da família durante as refeições. No segundo versículo, do capítulo 10, do livro de *Eclesiastes*, diz-se que “o sábio se orienta bem, o insensato se desvia”, ou ainda, em outra tradução ainda mais literal, conforme a edição da *Bíblia de Jerusalém* avisa em nota, na mesma página: “o coração do sábio para a direita, o coração do néscio para a esquerda” (BÍBLIA, 1987, p. 1178). Amparado na literariedade desse versículo, o pai refletia essa simetria bíblica na organização dos lugares dos membros da família, na mesa das refeições:

Eram esses os nossos lugares à mesa na hora das refeições, ou na hora dos sermões: o pai à cabeceira; à sua direita, por ordem de idade, vinha primeiro Pedro, seguido de Rosa, Zuleika, e Huda; à sua esquerda, vinha a mãe, em seguida eu, Ana e Lula, o caçula. O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes; já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz, como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia, uma protuberância mórbida, um enxerto junto ao tronco talvez funesto, pela carga de afeto; podia-se quem sabe dizer que a distribuição dos lugares na mesa (eram caprichos do tempo) definia as duas linhas da família. (NASSAR, 1989, p. 154-155)

Para uma melhor visualização e compreensão da relevância das pessoas da casa, conforme a ótica do pai, dispõe-se abaixo de um quadro com as representações posicionais icônicas, em forma de diagrama, dos integrantes da família, no momento das refeições:

⁶⁴ Se tomada toda discussão no penúltimo capítulo de *Um copo de cólera*, serão facilmente percebidos outros estratagemas destacados por Schopenhauer.

Quadro 10 - Os lugares à mesa



Fonte: o autor.

Do ponto de vista do pai, o galho da direita é iniciado por Pedro, por estar sempre conectado com os ensinamentos dele. Por conta dessa sincronia, embora não seja claramente dito no texto, a lógica seria que Pedro assumisse a cabeceira da mesa, com uma eventual morte natural do pai. Além disso, Pedro é o detentor do destino de André e Ana: ele é tanto quem une (quando toma a iniciativa de trazer André de volta) quanto quem desune (no momento em que escolhe um péssimo momento para contar ao pai do incesto cometido entre os irmãos do galho da esquerda). Ainda na direita, Rosa, Zuleika e Huda têm participação discreta na obra e, por vezes, parecem agir em unidade, com o comportamento expresso em bloco, como se as três fossem a mesma pessoa, tamanha era a submissão aos ensinamentos do pai. Na cena da tragédia, esse comportamento uno pode ser claramente notado: “e de todos os lados, de Rosa, de Zuleika e de Huda, o mesmo gemido desamparado” (NASSAR, 1989, p. 191).

O galho da esquerda, iniciado por uma sofrida e silenciada Iohána, que apesar dos sete filhos concebidos, parece não ter uma conexão nem sentimental e nem sexual com o marido. Parece apenas uma funcionária em uma instituição patriarcal. Com o assassinato de Ana pelas mãos do próprio pai, enquanto os filhos lamentam, cada um a sua forma, Iohána entra em transe e começa a enlouquecer, tendo em vista o ocaso da própria família: “e vi a mãe, perdida no seu juízo, arrancando punhados de

cabelos, descobrindo grotescamente as coxas, expondo as cordas roxas das varizes, batendo a pedra do punho contra o peito” (NASSAR, 1989, p. 192), em seguida, o nome dela é gritado três vezes, não se sabe por quem. Depois disso, “passou a carpir em sua própria língua, puxando um lamento milenar” (NASSAR, 1989, p. 192). Na sequência da disposição dos integrantes do lado esquerdo da mesa, André e Ana sentam juntos, enquanto Lula, mais novo, por último. Do galho da esquerda, Lula, tem seu breve destaque no capítulo 27, quando diz a André sua vontade de sair da fazenda do pai, com inquietações semelhantes às do irmão fujão:

Não aguento mais esta prisão, não aguento mais os sermões do pai, nem o trabalho que me dão, e nem a vigilância do Pedro em cima do que eu faço, quero ser dono dos meus próprios passos; não nasci pra viver aqui, sinto nojo dos nossos rebanhos, não gosto de trabalhar na terra, nem nos dias de sol, menos ainda nos dias de chuva, não aguento mais a vida parada desta fazenda imunda... (NASSAR, 1989, p. 177)

Na representação dos lugares à mesa, o pai está acima de todos na casa, tendo em vista que é ele quem tem o poder da palavra. Todos devem se curvar a ele, tal como um rei. Dele, emanam dois galhos, o da direita (o dos sábios) e o da esquerda, (o dos néscios), onde a posição de cada um parece ter esboçado os seus destinos. Sobre essa constituição dos lugares à mesa, pode ser realizada uma associação ao olhar panóptico, levando-se em conta o posicionamento do pai e a sua visão em relação aos seus entes.

O modelo de prisão panóptica – originalmente pensada pelo jurista inglês Jeremy Bentham, no século XVIII – utiliza do olhar como um instrumento privilegiado de observação, onde um só indivíduo torna-se capaz de vigiar toda uma penitenciária apenas da sua posição centralizada, mesmo assim, sem que os presos saibam que estão sendo observados. Tornam-se também incapazes de conversar com o preso do lado devido ao muro que os separa.

No ensaio *Os olhos do poder*, Kátia Muricy (1988) traça um breve panorama de como seria esse modelo de prisão proposta por Bentham:

Recordemos a figura arquitetônica desse instrumento: na periferia um edifício em forma do anel; no centro, uma torre. A torre dispõe de janelas largas que se abrem para o interior do anel. Estas janelas são protegidas por persianas. O edifício circular é dividido em células e cada uma dessas ocupa toda a espessura do edifício. Cada uma das células dispõe de duas janelas, garante-se uma plena visibilidade da célula. Na torre central põe-se um vigilante; nas células, os indivíduos que se deseja vigiar. (MURICY, 1988, p. 483)

Mutatis mutandis, em *Lavoura arcaica* (NASSAR, 1989), a mesa toma o lugar de representação da prisão panóptica. Entre os membros da família, não há muros, mas isolam-se as vozes, os desejos e as vontades escondem-se, guardados a sete chaves no seio de cada um. O que toma conta é o olhar inquisidor do pai, que consegue atingir a vista em todos os presentes na mesa. Na cabeceira da mesa, o olhar do pai tem o poder não de apenas vigiar, mas também de punir quem se desviar, em qualquer galho que esteja o indivíduo, embora sabe-se bem que os desvios da família costumam vir do lado esquerdo.

No desenvolver do discurso narrativo, percebe-se um **quarto aspecto da rede icônica e simbólica**, uma vez que a organização dos signos do olhar ao longo das obras expressa um duplo e simultâneo efeito no tempo, uma do ponto de vista icônico e outro do ponto de vista simbólico. Nessa ambiguidade, do mesmo modo que, na perspectiva icônica, o signo tem o papel de ser um referencial dos acontecimentos da narrativa, atuando, de forma semelhante nas duas obras, como um **marcador temporal do discurso**, nota-se também que um conjunto desses mesmos signos, lido em sua carga simbólica, conota uma função oposta, uma vez que também subverte a noção de temporalidade em si mesma, ao remeter a uma **representação de poder anacrônico**, acontecendo de modo distinto em cada livro.

Essa sobreposição de perspectivas de leituras de uma mesma obra também acontece nas artes puramente imagéticas, como na pintura, na fotografia e na ilustração. Em *Tudo é vaidade* (*All is vanity*), ilustração de Charles Allan Gilbert, publicada em 1892, é possível ter duas interpretações distintas sobre os elementos sígnicos que a compõem.

Imagem 6 - Tudo é vaidade (*All is vanity*), de Charles Allan Gilbert



Fonte: Gilbert (2020).

Conforme a proximidade ou distanciamento do observador, a sua percepção pode ser alterada, atingindo, respectivamente, o aspecto icônico ou simbólico da ilustração. Olhando-se de perto, do ponto de vista icônico, enxerga-se uma mulher sentada em uma cadeira, em frente a um espelho e à sua penteadeira, ou seja, é apenas uma mulher admirando a própria beleza no espelho. Por outro lado, pelo prisma simbólico, pode-se observar que – do modo como estão dispostos e enquadrados – o espelho, o penteado da mulher e o seu reflexo, juntamente com a toalha da penteadeira formam uma caveira que, como se sabe, simboliza a morte. Somando-se ao título, a crítica da ilustração é a de que a morte é inerente a todos, por isso não vale a pena viver a partir da ilusão gerada pela própria vaidade.

Como afirma Aumont (1993), esse efeito da ilustração de Charles Allan Gilbert faz com que o observador saia do domínio da percepção e entre no da cognição. Segundo ele:

a seleção do objeto mais provável se dá, decerto, segundo os mesmos procedimentos que se verificam na visão real, mas, além disso, com recurso a uma série de objetos, simbolicamente representados no córtex visual, já conhecidos e reconhecidos. (AUMONT, 1993, p. 66-67)

Em outras palavras, essa sobreposição de signos dá àquele que vê a imagem o crivo de enxergar um ou outro objeto, uma vez que ambos são plausíveis e simultâneos.

Em Raduan Nassar, percebe-se que, diferentemente da localização temporal específica, com uma extensão específica em termos de anos, como ocorre, por exemplo, no conto *O imortal*, de Machado de Assis (2007)⁶⁵, há uma total ausência desse tipo de referências. Nesse sentido, conforme observa Estevão Azevedo (2019), como um todo, a obra nassariana possui um viés desistoricizante, ou seja, sem o comprometimento de localizar-se num tempo histórico, dispondo apenas de poucas informações textuais de funções norteadoras:

Um copo de cólera opõe, aparentemente na época da ditadura, a jornalista da cidade ao chacareiro da propriedade rural, mas dessa ambientação **o texto traz apenas indícios sutis e nenhum nome próprio que a confirme.** (...) Em *Lavoura arcaica*, essa opção desistoricizante é levada ao máximo grau. **Ainda que a origem mediterrânea da família seja citada, a falta de referentes, somada a outras características, termina por lhe conferir um forte tom alegórico ou mítico.** (AZEVEDO, 2019, p. XIX)

Nessa imprecisão temporal, além de carregar as abstrações que dão o tom de frequência no discurso narrativo dos romances, o olhar também serve como um marcador temporal, guiando tanto o leitor no andamento dos acontecimentos e das percepções dos personagens (de mundo e de si mesmos), no desenrolar das narrativas. Por isso mesmo, o olhar – enquanto instrumento perceptivo do mundo – em sua frequência singulativa, é um intensificador de experiências em um dado período, e em um conjunto de situações.

Em *Um copo de cólera*, Samira Chalhoub lembra que, no capítulo mais intenso da obra, O ESPORRO, “o tempo de leitura é simultâneo ao acesso furioso do Narrador, aos recuos – parênteses, diálogos, temática erótica (e, já vimos, temática ideológica) – construindo uma temporalidade que alia a duração psicológica ao tempo cronológico” (CHALHUB, 1997, p. 87). Dessa forma, o olhar, que serve de ponto de

⁶⁵ Publicado em 1882, o conto de ficção especulativa de Machado de Assis conta a história de Ruy de Leão, um ex-frei franciscano, nascido em 1600, que consegue uma suposta imortalidade, conseguindo viver mais de 200 anos ao tomar metade de uma poção indígena. O seu falecimento só ocorre quando ele toma a segunda metade da poção. No que diz respeito ao tempo narrativo, o narrador é o filho do próprio Ruy e preza pela preocupação de contabilizar o tempo com o uso de anos exatos, diferentemente do que ocorre nas obras de Raduan Nassar.

partida da cólera, quando o homem vê o rombo na cerca viva, também cumpre a função de norteador das ações ao longo do tempo das ações.

Nesse sentido, pouco depois de o homem perceber o rombo na sua cerca viva, destaca-se o uso no verbo “ver”, no gerúndio, para representar as ações que estão em andamento, ainda não finalizadas:

vendo uns bons palmos de cerca drasticamente rapelados, **vendo** uns bons palmos de chão forrados de pequenas folhas, é preciso ter sangue de chacareiro pra saber o que é isso, eu estava uma vara **vendo** o estrago, eu estava puto com aquele rombo, e só pensando que o ligustro não devia ser assim uma papa-fina (NASSAR, 1992, p. 31, grifos nossos)

Assim, a maioria das ações significativas são sustentadas e interligadas a partir da abstração do olhar. Dessa maneira, o “quando”, enquanto advérbio utilizado em perguntas para localizar uma ação no tempo narrativo, fica sendo respondida, boa parte das vezes, pelo olhar icônico. Como exemplo, podem ser destacadas algumas situações textuais facilmente reconhecíveis: *quando a cólera do homem começou a tomar forma?*, a indagação prontamente pode ser respondida da seguinte maneira: *quando ele viu o rombo na cerca viva*. Pode-se fazer, então, outra pergunta: *como estava dona Mariana nesta situação?*, e chega-se a “corrida da cozinha pelo estardalhaço, *esbugalhando as lentes grossas*” (NASSAR, 1992, p. 31) e assim por diante. De fato, ao longo da obra, o olhar vai se configurando como um relevante marcador das ações narrativas na linha do tempo diegético.

Em *Lavoura arcaica*, o tempo assume efeitos distintos para o pai e para André. Aos olhos do pai, o tempo assume uma forma absoluta, parecida com o tempo do Deus agostiniano, como pode ser visto em um dos seus sermões, no capítulo 9: “sem medida que o conheça, o tempo é contudo nosso bem de maior grandeza: não tem começo, não tem fim; é um pomo exótico que não pode ser repartido, podendo entretanto prover igualmente a todo mundo; onipresente, o tempo está em tudo” (NASSAR, 1989, p. 51-52). Já para André, o tempo assume contornos mais pessoais.

Do ponto de vista icônico, da mesma forma que na outra obra, as ações de *Lavoura arcaica* conseguem ser lembradas a partir do olhar, desde o início da obra: *onde estava André, no início de Lavoura arcaica?*, a resposta se encontra nas primeiras linhas, do primeiro capítulo: *ele estava com os olhos no teto, nu, praticando um ato sexual individual*. O leitor pode continuar: *o que mais acontece no primeiro capítulo?*, e a resposta segue com: *André recebe Pedro, no seu quarto de uma pensão*

interiorana. No primeiro contato, eles ficam parados, um de frente para o outro, com os olhos parados, até que se abraçam e os seus olhos se enchem de lágrimas. Assim por diante, os ícones atuais do olhar servem para marcar o tempo e o ritmo das ações dos personagens, por isso, em muitos momentos das duas obras, a apresentação dos signos do olhar pode responder a pergunta: para onde e como estava olhando aquele personagem no momento em que ocorreu aquela situação?

Pelo prisma simbólico, em Raduan Nassar, esse olhar representa, de modo diferente em cada obra, relações anacrônicas de poder. Enquanto em *Um copo de cólera* (NASSAR, 1992), representam-se tensões sadomasoquistas do casal, em *Lavoura arcaica* (NASSAR, 1989), o panoptismo paterno consegue ter um efeito maior do que a já discutida disposição da mesa das refeições. Assim, na tentativa de buscar por esses efeitos anacrônicos do olhar nas duas obras, começa-se pela obra mais breve.

No artigo *Psicanálise, psicopatologia e literatura: modos de uso da fantasia* (D'AGORD; TRISKA; ARALDI; SUDBRACK, 2010) articula-se o pensamento de Freud e de Lacan no que diz respeito às pulsões sadomasoquistas, ou seja, quando há uma articulação entre o desejo de agredir ao outro (sadismo) e a si mesmo (masoquismo), num movimento pulsional de pares opostos, como lembra Freud, e Lacan ainda completa que não há sentido único, mas um constante vaivém. Sobre essa transição entre sadismo e masoquismo, afirmam:

Nessas duas pulsões parciais, mesmo que se altere o objeto, não se altera a meta: o sadismo se transforma em um sadismo voltado contra o próprio eu (masoquismo); o masoquista compartilha o gozo (*mitgenießt*) implicado na agressão contra a sua pessoa. (...) Assim, o masoquismo é um sadismo voltado contra o próprio Eu e a exibição inclui a contemplação do próprio corpo. (D'AGORD; TRISKA; ARALDI; SUDBRACK, 2010, p. 318)

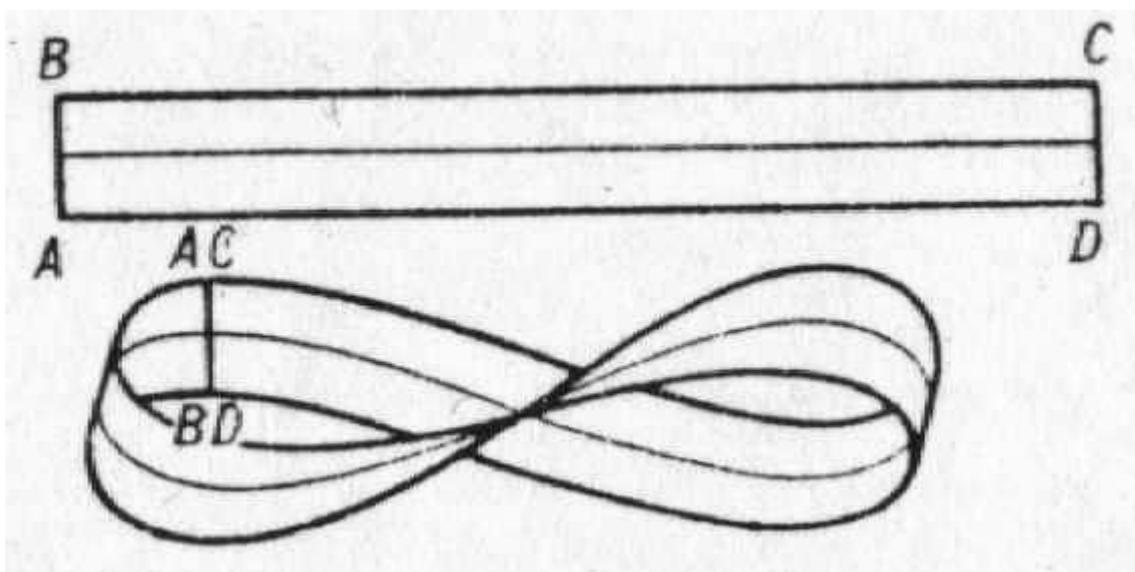
Os autores, então, estabelecem uma relação entre essa pulsão sadomasoquista com a fita de Moebius, objeto ao qual é possível seguir pelos dois lados mesmo apenas seguindo-se em frente numa mesma linha:

A análise da topologia da pulsão sadomasoquista mostra que o reviramento pulsional tem a estrutura de uma fita de Moebius. Isto é, uma superfície unilátera na qual o direito e o avesso encontram-se em continuidade. Mas essa unilateralidade se revela através de um corte. Sabemos que uma fita tem apenas um lado, mas quando realizamos um corte, longitudinalmente, seguindo pelo eixo mediano, surgem dois lados. Ou seja, quando percorremos com a tesoura toda a superfície podemos confirmar ou não que

se tratava de uma superfície unilátera. (D'AGORD; TRISKA; ARALDI; SUDBRACK, 2010, p. 330)

Para uma melhor visualização, expõe-se abaixo uma representação gráfica da fita de Moebius:

Imagem 7 - Fita de Moebius



Fonte: Moebius (2020).

Se *Um copo de cólera* for observado a partir do padrão da sua diegese, conforme Forster (1998), certamente os vértices da tira formariam um círculo (BC e AD), uma vez que a história cumpre o ciclo de (re)encontro-briga-separação-(re)encontro, conforme mostrado no quadro 6, “Entre círculos”, onde ambos circundam numa mesma superfície. Por outro lado, do ponto de vista psicanalítico, a relação do casal mais de adequa à fita de Moebius, como aparece na representação imagética acima, onde os vértices da fita AC e BD são unidos, gerando uma espécie de contínuo em que os dois lados tornam-se um só. Isso ocorre porque esse objeto é tido como não orientável, uma vez que não se pode afirmar onde é dentro ou fora, cima ou baixo.

Em *Um copo de cólera*, esse “lado único” dá-se por conta da pulsão sadomasoquista de alternar entre as ações de agredir e ser agredido pelo outro, desde a ofensa verbal, como as que estão dispostas no quadro 9 “De como os amantes enxergam um ao outro”, até o ataque físico e o abandono. No que diz respeito ao

olhar, destaca-se um conjunto de pulsões sádicas, nas quais o homem está em posição dominante.

Através dos olhos, o homem impõe sua vontade, através de um jogo de sedução e autoritarismo, centrado de modo distinto para dona Mariana e seu Antônio, em relação à jornalista, exceto quando ele se refere às duas de uma vez, como pode ser visto logo mais. No início do capítulo 6, O ESPORRO, no início do fatídico dia da descoberta do rombo da cerca, dona Mariana apresentava submissão ao comentar um assunto trivial como o clima: “de **olhos baixos** mas contente com jeito de falar, tinha dito minutos antes que o ‘o calor de ontem foi só um aperitivo’” (NASSAR, 1992, p. 29-30, grifos nossos). Após a percepção do estrago causado pelas formigas, dona Mariana muda o seu gesto de submissão cordial para o de aparente desespero: “e a dona Mariana corrida da cozinha pelo estardalhaço, **esbugalhando as lentes grossas**, embatucando no alto da escada, pano e panela nas mãos, mas eu nem via nada” (NASSAR, 1992, p. 30-31, grifos nossos).

Quando a situação se encaminha para uma estabilização, com uma conversa entre a jornalista e dona Mariana, o homem vê com maus olhos a cena:

e eu já vinha voltando daquele terreno baldio, quando **notei** que ela e a dona Mariana, nessa altura, estavam de conversinha ali no pátio que fica entre a casa e o gramado, a bundinha dela recostada no para-lama do carro, a claridade do dia lhe devolvendo com rapidez a desenvoltura de femeazinha emancipada (NASSAR, 1992, p. 32, grifo nosso)

Por sua vez, o homem mostra-se incomodado não apenas por não conseguir resolver o problema com a cerca, mas em ser o centro das atenções: “eu só sei que de cara enfezada, e **sem olhar pro lado delas**, entrei curvado pela porta do quartinho de ferramentas ali mesmo embaixo da escada” (NASSAR, 1992, p. 33, grifos nossos). Mais adiante, quando as formigas já tinham tomado tudo dele, não apenas dona Mariana, como seu Antônio, demonstram, respectivamente, um apelo para que ele se acalme e um medo desconcertante: “o fato é que eu, mesmo sentindo os **olhares** por perto – os **olhos** protestantes da dona Mariana estavam prontos, e eu já tinha **descoberto** através dum arbusto as pernas bambas do seu Antônio” (NASSAR, 1992, p. 43).

Na última menção significativa envolvendo o olhar como um instrumento de legitimação de poder em relação aos seus empregados, ele diz: “**notei** com o rabo do **olho** direito – espichada no canto da casa – a dona Mariana recolhendo com presteza

a cara, e com o rabo do esquerdo – **apanhei em cheio** a cara loura e lerda do seu Antônio, não tinha dúvidas que ele gozava de audiência” (NASSAR, 1992, p. 51, grifos nossos). A forma de como o homem olha, sem virar a cabeça, apenas esticando os olhos para o lado direito, bem como a necessidade de perceber que ele estava tendo uma plateia, reforça a teatralidade de seus atos, como já discutido anteriormente.

No caso da jornalista, especificamente, o jogo de sedução coordenado pelo olhar é facilmente percebido ao longo de toda a obra, levando-se em conta a grande concentração de atenção do homem para a mulher. Perto do fim da discussão, um uso específico do olhar: o da submissão passiva. Esse aspecto torna-se bem relevante no momento das duas tapas desferidas por ele na jornalista:

minha arquitetura de chamas veio abaixo, inclusive os ferros da estrutura, e eu me queimando disse “puta” que foi uma explosão na minha boca e minha mão voando outra explosão na cara dela, e não era a bofetada generosa parte de um ritual, eu agora combinava intencionalmente a palma co’as armas repressivas do seu arsenal (seria sim no esporro e na porrada!), por isso tornei a dizer “puta” e tornei a voar a mão, e vi sua pele cor-de-rosa manchar-se de vermelho, e de repente o rosto todo ser tomado por um formigueiro, **seus olhos ficaram molhados, eu fiquei atento, meus olhos em brasa na cara dela** (NASSAR, 1992, p. 69, grifos nossos)

Após impor sua vontade através do uso da força física, não satisfeito, o homem utiliza uma perversa sedução pelos olhos, como meio de manter a mulher submissa às suas vontades:

não ia desperdiçar aquela chance de me exercitar nas finas artes de feiticeiro, por isso a coisa foi assim: surgiram, em combustão, gotas de gordura nos metais das minhas faces, meu rosto começou a transmutar-se, primeiro a casca dos meus **olhos**, logo depois a massa obscena da boca, num instante eu era o canalha na cama, e li na chama dos seus **olhos** “sim, você é o canalha que eu amo” (NASSAR, 1992, p. 70, grifos nossos)

Nessa senda, o homem consegue estabelecer um contato visual e manter o controle da situação, mesmo quando o natural seria que a mulher revidasse ou fugisse dele:

e começamos a nos dizer coisas através dos olhos (...) eu estava **claramente dizendo com os olhos** “você nunca tinha imaginado antes que tivesse no teu corpo um lugar tão certo pr’esse meu dedo enquanto eu te varava e você gemia” **e logo seus olhos me responderam** num grito “sacana sacana sacana” como se me dissesse “me rasga me sangra me pisa” (...) e a gente se olhava, **e vazava visgo das suas pupilas** (NASSAR, 1992, p. 72, grifos nossos)

O homem prossegue o seu domínio, quando diz: “e eu de repente **ouvi dos seus olhos um alucinado grito de socorro** (...) e ela **fechando devagarinho os olhos**” (NASSAR, 1992, p. 73, grifos nossos). O homem admirava a cena que criara: “e só fiquei um tempo **olhando pra cara dela entorpecida** e esmagada debaixo dos meus pés” (NASSAR, 1992, p. 75, grifos nossos). Quando aparentava satisfação com o seu domínio pela sedução, o homem oferece o seu dedão do pé, a fim de expor a sua superioridade, nessa posição seus olhos ganhariam uma distância ainda maior dos olhos dela, mesmo sem ela perder contato com o corpo dele.

Naturalmente, a reação da mulher é de perplexidade: “e eu **via a sua cara de espanto** (...) e **vi o susto no seu rosto** como um lenço branco enquanto gritei num berro cheio ‘toma! leva o outro!’” (NASSAR, 1992, p. 75, grifos nossos). Depois dessa cena, a mulher vai embora e o homem não vê mais seu Antônio ou dona Mariana, que só voltam para buscá-lo quando o chacareiro já estava perdendo as forças, sua empregada põe-se a conversar trivialidades a fim de consolá-lo, enquanto o seu empregado prefere ficar calado e apenas ajudar em silêncio.

Em *Lavoura arcaica*, o conjunto icônico atual do olhar tem uma engenharia de relações e implicações mais complexa do que em *Um copo de cólera*, uma vez que o pai dispõe de uma sofisticada institucionalização hierárquica das relações familiares, em práticas e em ações, na maioria das vezes veladas. É através de um conjunto de representações do olhar, na maioria das vezes expressas por André, que o pai exerce a sua autoridade tanto em ações cotidianas – como na disposição dos lugares à mesa – quanto na capacidade de introjetar culpa naqueles que não seguem a sua palavra, orientada pelas escrituras sagradas, com destaque para a culpa compartilhada entre os irmãos Ana e André, por conta da relação incestuosa mantida entre eles. O percurso da culpa, por vezes, varia do desespero e chega até a histeria coletiva, como pode ser visto no momento em que o pai mata Ana, conforme exposto anteriormente.

O olhar panóptico, como defende Foucault (1987), tem a função de “induzir no detento um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder.” (FOUCAULT, 1987, p. 166), uma vez que o detento está ciente de que sempre está sendo vigiado. Em *Lavoura arcaica*, são três atores que cumprem permanentemente essa guarda: o vigia quando não é o próprio pai, é o filho Pedro, e quando não é Pedro, é o próprio indivíduo através da culpa (sobretudo em André e em Ana); como pode ser observado ao longo da obra.

Para André, o tempo segue uma dança misteriosa, no intenso trânsito entre o eu e o outro, para onde os seus olhos seguem, manifestando-se na base da culpa. No início do livro, quando há a narração da masturbação de André, nota-se que as primeiras palavras são “os olhos no teto” (NASSAR, 1989, p. 1989, p. 7). Logo nas primeiras linhas, percebe-se que seus olhos estão no teto, longe do próprio corpo, porque é a fonte do pecado. A própria execução do ato sexual solitário é definido por André como “intervalos da angústia” que resulta na sua ejaculação, descrita como “a rosa branca do desespero” (NASSAR, 1989, p. 1989, p. 7), na celebração desse prazer individual. Desde o início, André vive com a sua culpa a provável imagem de Ana (e o seu corpo e tudo o que ela representa), contrasta com a imagem do teto de um quarto de uma pensão interiorana, bem como da solidão do doloroso prazer obtido à custa do próprio corpo. Logo em seguida, chega o irmão mais velho, Pedro, braço direito do pai. Após o confronto de olhares, André disse que sentiu nos braços dele o peso da tristeza de toda a sua família por sua partida.

Nessa díade entre a dor de si mesmo e a dor da família, André reconhece – conforme os sermões do pai – o papel dos seus olhos na sua culpa:

E me lembrei que a gente sempre ouvia nos sermões do pai que os **olhos** são a candeia do corpo, e que 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 de meu irmão, respirando um cheiro exaltado de vinho, sabia que meus **olhos** eram dois caroços repulsivos, mas nem liguei que fossem assim, eu estava era confuso, e até perdido (NASSAR, 1989, p. 13, 14, grifos nossos)

Os olhos de André eram “dois caroços repulsivos” porque, pelos ensinamentos do pai, os olhos refletiam a obscuridade do seu corpo. Esses olhos sujos de André tinham Ana como razão, ainda na infância o olhos dele já tinham direção e destino. André lembra-se da sua mãe, chamando-o quando criança para brincar com os irmãos, enquanto André apenas dizia: “‘me deixe, mãe, eu estou me divertindo’ **mas meus olhos cheios de amargura não desgrudavam de minha irmã** que tinha as plantas dos pés em fogo imprimindo marcas que queimavam dentro de mim...” (NASSAR, 1989, p. 31, grifos nossos).

Separado apenas por ponto e vírgula, André retoma, em seguida, uma imagem da sua fuga:

que poeira clara, vendo então as costas daquele tempo decorrido, o mesmo tempo que eu um dia, os pés acorrentados, abaixava os **olhos** pra não **ver-lhe** a cara; e que peso o dessa mochila presa nos meus ombros quando saí de casa; colada no meu dorso, caminhamos como gêmeos com as mesmas costas, as gemas de um mesmo ovo, **com olhos voltados pra frente e olhos voltados para trás** (NASSAR, 1989, p. 31-32)

Ao personificar a mochila e dar-lhe olhos, André traduz o descompasso entre os olhos de si mesmo – aquele que enxerga o futuro e os próprios desejos – e os olhos da família, enquanto integrante do galho esquerdo – aquele da culpa e da saudade da família, sobretudo de Ana. Em diferentes apelos, André tenta trazer Pedro para o seu lado, como em “e fique atento, fique atento, você **verá** então que esses lençóis, até eles, como tudo em nossa casa, até eles, como tudo em nossa casa, até esses panos tão bem lavados, alvos e dobrados, tudo, Pedro, **tudo em nossa casa é morbidamente impregnado da palavra do pai**” (NASSAR, 1989, p. 41, grifos nossos) assim como também em: “Pedro, Pedro, é do teu silêncio que eu preciso agora, levante as viseiras, **passeie os olhos, solte-lhes as rédeas**” (NASSAR, 1989, p. 67, grifos nossos).

Da família, os olhos da mãe eram os que melhor captavam os sentimentos dos olhos de André: “Não tinha ainda abandonado a nossa casa, Pedro, **mas os olhos da mãe já suspeitavam minha partida**’ eu disse ao meu irmão” (NASSAR, 1989, p. 64, grifos nossos). Isso explica a observação de Pedro, quando falou com a mãe dizendo que iria trazer André de volta, a primeira reação dela é a de medo, antes mesmo de pedir que ele trouxesse de volta aquele que fugira: “quando contei que vinha pra te buscar de volta, ela ficou parada, **os olhos cheios d’água, era medo nos olhos dela**, que é isso, mãe, eu disse pra ela, vê se fica um pouco alegre (...)” (NASSAR, 1989, p. 35, grifos nossos).

Na sua volta à fazenda, André tenta retomar seu relacionamento com Ana, ao encontrá-la em uma capela, entretanto ela se mantém imóvel não importa o esforço que seu irmão faça. Depois de muito ouvir, Ana interrompe André, ao sair da igreja onde estavam, em um movimento rápido, mas ele ainda consegue captar as emoções expressas pela sua face: “vi o pavor no seu rosto, era um susto compacto cedendo aos poucos, e, logo depois, nos seus olhos, senti profundamente a sua irmã amorosa temendo por mim, e sofrendo por mim, e chorando por mim” (NASSAR, 1989, p. 139).

O pai, como Pedro já havia falado, guardava-se na tristeza do silêncio pela ausência de André: “e era preciso **ver** o pai trancado no seu silêncio: assim que

terminou o jantar, deixou a mesa e foi para a varanda; ninguém viu o pai se recolher, ficou ali junto da balaustrada, de pé, **olhando** não se sabe o que na noite escura (...)” (NASSAR, 1989, p. 24, grifos nossos). Esse recolhimento do pai foi um dos motivadores para que Pedro se dispusesse a trazer o irmão pródigo de volta, a fim de reverter a desunião da família.

Com o retorno de André, no esperado confronto ou alinhamento entre pai e filho, não há comunicação, troca de ideias, mas um constante choque de divergências. Quando o pai pede clareza, o filho expõe uma sequência de metáforas dispostas em antíteses:

Toda ordem traz uma semente de desordem, a clareza, uma semente de obscuridade, não é por outro motivo que falo como falo. Eu poderia ser claro e dizer, por exemplo, que nunca, até o instante em que decidi o contrário, eu tinha pensado em deixar a casa; eu poderia ser claro e dizer que nunca, nem antes e nem depois de ter partido, eu pensei que pudesse encontrar fora o que não me davam aqui dentro. (NASSAR, 1989, p. 158)

O pai segue tentando entender o que faltava a André dentro de casa, mas termina por mostrar irritação com as voltas, imprecisões e as armadilhas do discurso do filho, dando a ele um ultimato:

(...) ninguém em nossa casa há de falar com presumida profundidade, mudando o lugar das palavras, embaralhando as ideias, desintegrando as coisas numa poeira, pois **aqueles que abrem demais os olhos acabam só por ficar com a própria cegueira**; ninguém ainda em nossa casa há de padecer também de um suposto e pretensioso excesso de luz, capaz como a escuridão de nos cegar (NASSAR, 1989, p. 167)

Sem encontrar saídas, André decide aceitar os desígnios paternos:

Estou cansado, pai, me perdoe. Reconheço minha confusão, reconheço que não me fiz entender, mas agora serei claro e vou dizer: (...) daqui pra frente, quero ser como meus irmãos, vou me entregar com disciplina às tarefas que me forem atribuídas, chegarei aos campos de lavoura antes que ali chegue a luz do dia, só os deixarei bem depois de o sol se pôr; farei do trabalho minha religião, farei do cansaço a minha embriaguez, vou contribuir para preservar nossa união, quero merecer de coração sincero, pai, todo o teu amor. (NASSAR, 1989, p. 168-169)

Essa desistência de André de viver conforme a própria vontade é, temporariamente, uma vitória para esse pai e representa uma efetivação dessa culpa panóptica imposta ao filho. Satisfeito, ele diz: “Tuas palavras abrem meu coração, querido filho, sinto uma luz nova sobre esta mesa, sinto meus olhos molhados de

alegria, apagando depressa a mágoa que você causou ao abandonar a casa, apagando depressa o pesadelo que vivemos há pouco.” (NASSAR, 1989, p. 169). Após essa conversa, André é consolado pela mãe, enquanto o pai vai embora, sem fazer ideia da revelação que Pedro faria na festa de comemoração ao retorno do irmão pródigo.

No fim desse mesmo capítulo, a narração de André destaca um comportamento obscuro de Pedro, uma forma de antecipação da tragédia que estava por acontecer: “(...) quando notei, além do pátio, um pouco adentrado no bosque escuro, o vulto de Pedro: andava cabisbaixo entre os troncos das árvores, o passo lento, parecia sombrio, taciturno.” (NASSAR, 1989, p. 170). Embora naquele momento o André personagem da história (do passado da narração) não pudesse fazer ideia do que estava por vir, o André narrador (do presente da narração) já sugere que esse comportamento de Pedro já era um indício de que um grande ciclo familiar estava por se fechar.

Como dito anteriormente, os quatro tópicos que envolvem a rede icônica e simbólica – 1. a função dos olhos; 2. a associação com animais; 3. as relações interpessoais e 4. a ambígua abstração temporal – são um recorte dentre outros fatores que podem ser observados nas obras. Tomando-se como base esses quatro pontos, pode ser percebido que há aspectos que relacionados ao olhar conseguem não apenas integrar esses pontos, mas proporcionar uma ampliação das interpretações sobre os dois romances de Raduan Nassar.

4.2 A integração das imagens das lembranças

Em observação realizada sobre *Lavoura arcaica* (NASSAR, 1989), cuja amplitude abarca inclusive *Um copo de cólera* (NASSAR, 1992), Renata Pimentel Teixeira afirma que “o próprio universo de *Lavoura arcaica*, para que nele se possa adentrar, sugere imperiosa incursão nos meandros de sua **construção**, para que não haja ‘afogamentos’, tal qual caminhante desavisado em terreno movediço.” (TEIXEIRA, 2002, p. 30, grifo nosso). Conquanto seja utilizada em outras acepções ao longo da sua interpretação da obra nassariana, destaca-se que, no excerto supracitado, a palavra “construção”, para Teixeira (2002), tem o sentido de análise da estrutura a partir da questão dos gêneros literários.

No presente estudo, todo esse percurso já foi realizado, utilizando como base o estruturalismo, a transtextualidade e a semiótica. Por outro lado, acredita-se que a palavra “construção” envolve não apenas questões referentes a essa tripla base da linguagem, mas também – e principalmente – ao olhar, isto é, ao “movimento do ser que se põe em busca de informações e de significações” (BOSI, 1988, p. 66), alicerçado em três grandes eixos: a percepção, a expressão e a memória.

Até o momento, foi no caminhar das ferramentas analíticas disponíveis, sobretudo, pelo estruturalismo, pela transtextualidade e pela semiótica peirceana, que se evidenciaram as numerosas incidências e os empregos diversos dos ícones atuais passivos e ativos – “olho”, “olhar”, assim como suas flexões, seus sinônimos e manifestações afins – nas duas obras de Raduan Nassar que aqui estão sob investigação. O recorte desses ícones atuais, dispostos nos anexos 1 e 2, tiveram como critério, no sentido do mundo antigo (greco-romano), o olhar receptivo (em sentido genérico, de alguém que recebe a imagem do mundo) e o ativo (quando esse olhar é direcionado e processado), conforme distinções realizadas por Alfredo Bosi (1988). Ao que já foi dito, enfatiza-se agora a construção do olhar nassariano por parte da memória, a partir da integração das imagens das lembranças.

Até agora, observou-se que *Um copo de cólera* e *Lavoura arcaica*, cada obra à sua maneira, são compostas por um conjunto de lembranças, de situações ambientadas no passado, contadas pelos próprios personagens. No romance mais longo, André, na função de narrador, além de expor sensações e de lembranças também orchestra a sua volta ao passado como ancoradouro de vozes e de metanarrativas, de tal sorte que só seria possível para alguém que está num futuro em relação a um conjunto de acontecimentos, de onde olha para o passado e expõe o que vê. No romance mais breve, o homem narra um recorte de uma sequência de situações aparentemente triviais, mas que ganham amplitudes maiores a partir da sua discussão com a mulher e esta segunda tem o papel de narrar o último momento do fechamento de um ciclo. Nas duas obras, tudo aquilo que remete à visualidade – em destaque, a frequência singulativa icônica dos signos do olhar e as representações simbólicas (em seus vários níveis) – só é possível de ser porque foi realizada uma série de recortes, entre o lembrar e o esquecer, por parte dos personagens narradores.

Em *Fenomenologia da percepção*, na intenção de distinguir a percepção da rememoração, Merleau-Ponty (1999) considera o passado como um horizonte, uma atmosfera ou um campo fértil de sentidos e significações:

Perceber não é experimentar um sem-número de impressões que trariam consigo recordações capazes de completá-las, **é ver jorrar de uma constelação de dados um sentido imanente sem o qual nenhum apelo às recordações seria possível. Recordar-se** não é trazer ao olhar da consciência um quadro do passado subsistente em si, **é enveredar no horizonte do passado e pouco a pouco desenvolver suas perspectivas encaixadas, até que as experiências que ele resume sejam como que vividas novamente em seu lugar temporal.** Perceber não é recordar-se. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 47-48).

Sendo o olhar o movimento do ser resultante da condensação da tríade *percepção-expressão-memória*, o sentido imanente da “constelação de dados”, assim como o desenvolvimento de “perspectivas encaixadas” são partes integrantes e integradoras das imagens das lembranças. Somando-se ao olhar o seu poder expressivo, como Alfredo Bosi (1987) destacou, ressalta-se também que a percepção não se resume apenas ao âmbito atual, momentâneo, mas também no próprio ato de voltar-se para o passado e enxergar novamente aquelas imagens que antes tinham outra configuração, mas que um novo olhar sugeriu uma nova perspectiva, como as incursões teóricas de Bergson (1999) e de Halbwachs (2006) sustentam. Acrescenta-se a esses fatores que, para Gonçalves Filho (1988), o movimento de uma lembrança constitui uma experiência que possui plasticidade, perceptibilidade e realizabilidade.

Comuns a *Um copo de cólera* (NASSAR, 1992) e a *Lavoura arcaica* (NASSAR, 1989), há dois grandes eixos integradores do olhar nassariano, diante das imagens das lembranças: **o desejo** e **o perdão**⁶⁶. Como primeiro eixo integrador das lembranças, **o desejo** é a força motriz da maior parte das ações dos personagens, nas duas obras de Raduan Nassar.

Em *Lavoura arcaica* (NASSAR, 1989), André inicia o romance se masturbando, em outro momento narra o relacionamento zoofílico que ele tivera na adolescência com a cabra que ele chamava de Sudanesa ou Schuda e, mais adiante, conta o

⁶⁶ De certa forma, esses dois eixos integradores conseguem ter uma relação com as circularidades que compõem o padrão narrativo, conforme problematização já realizada a partir de Forster (1998) e do princípio do prazer, sobretudo do “*fort-da*”, de acordo com Freud (2010). Assim, o desejo pode ser compreendido como substância que desperta, que acende, enquanto o perdão sendo aquele sentimento que acolhe e acalma.

incesto que praticara com a irmã, Ana, antes de sair da fazenda, e com o irmão Lula, depois de voltar para a fazenda. Excetuando a masturbação, uma vez que se trata do sexo realizado consigo mesmo, intercalados no decorrer da apresentação discursiva do romance mais longo, André realiza sucessivos estupros explorando a vulnerabilidade do outro, como é o caso da cabra (no capítulo 4), um ser irracional e indefeso, como também encontra uma maneira de tirar vantagem da fragilidade emocional dos irmãos mais novos Ana (no capítulo 18) e Lula (no capítulo 27), em nome do próprio desejo. Em todos esses casos, observa-se que André exprime grande satisfação ao revisitar essas imagens que ele guarda na memória. Além da cabra e dos irmãos, em viés ambíguo, André deixa em aberto se apenas guardava ternura pela mãe ou se a desejava.

Já em *Um copo de cólera* (NASSAR, 1992), desde o encontro até o fim da briga com a sua companheira, o homem dá destaque à sensualização das suas interações com a mulher. Assim ocorre desde o começo da obra, com a exposição de como foi quando ele comia um tomate, sob os olhos curiosos da mulher, do sexo praticado por eles e pela expressividade de ambos ao corporificar a discussão, onde detalhes da vida sexual deles são sempre trazidos à tona. No romance mais breve, desde o início – com a cena do tomate – até quando a briga estava por se encerrar com uma reconciliação – quando ele mostra o dedão do pé para a mulher – o homem sempre tenta se impor como ser dominante da relação. Outro dado relevante pode ser percebido no retorno da mulher à chácara, quando ela parece exercer também uma função de figura materna do homem, como forma de preenchimento de uma lacuna psicológica dele, uma vez que ela sugere que ele, metaforicamente, regrediu a um feto e que ela o receberia novamente.

Do ponto de vista fenomenológico, o desejo sexual é um fator incorporado à gênese das pessoas, uma vez que, como afirma Merleau-Ponty (1999), o corpo é um ser sexuado, levando-se em conta que a dimensão afetiva do indivíduo desempenha grande destaque nas ações humanas. Sobre essa relação, ele afirma:

(...) se queremos pôr em evidência a gênese do ser para nós, para terminar é preciso considerar o setor de nossa experiência que visivelmente só tem sentido e realidade para nós, quer dizer, nosso meio afetivo. Procuremos ver como um objeto ou um ser põe-se a existir para nós pelo desejo ou pelo amor, e através disso compreenderemos melhor como objetos e seres podem em geral existir. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 213).

Por outro lado, essa “gênese do ser” não pode ser mal interpretada. Mesmo sendo o corpo e a sexualidade elementos da existência humana, não é possível reduzir as duas primeiras pela segunda, nem tampouco o sentido inverso. Em outras palavras, o corpo ou a sexualidade não podem ser reduzidas à existência e nem a existência a elas, embora se entrelacem de maneira complexa. Sobre essa relação, Merleau-Ponty (1999) comenta:

Assim compreendida, a relação da expressão ao expresso ou do signo à significação não é uma relação de mão única como a que existe entre o texto original e a tradução. Nem o corpo *nem a existência* podem passar pelo original do ser humano, já que cada um pressupõe o outro e já que o corpo é a existência imobilizada ou generalizada, e a existência uma encarnação perpétua. Particularmente, quando se diz que a sexualidade tem uma significação existencial ou que exprime a existência, não se deve entendê-lo como se o drama sexual fosse em última análise apenas uma manifestação ou um sintoma de um drama existencial. **A mesma razão que impede "reduzir" a existência ao corpo ou à sexualidade também impede "reduzir" a sexualidade à existência: isso ocorre porque a existência não é uma ordem de fatos (como os "fatos psíquicos") que se possa reduzir a outros ou à qual eles possam reduzir-se, mas o lugar equívoco de sua comunicação, o ponto em que seus limites se embaralham, ou ainda sua trama comum.** (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 229-230, grifos nossos)

Merleau-Ponty (1999) afirma ainda que questões que envolvem a sexualidade, tais como o pudor, o desejo e o amor possuem significação metafísica. Assim, desconsiderar essas questões metafísicas seria considerá-las como algo puramente terreno, onde o homem funcionaria tal como uma máquina cumpridora de leis naturais ou como um corpo regido exclusivamente pelo instinto – hipóteses que não procedem em efeitos práticos. Por outro lado, a sexualidade proporciona ao homem tanto uma consciência, quanto o sentimento de liberdade, é possível amar e desejar a quem se quer, embora nem sempre se consiga.

Nessa densa dinâmica do corpo, o olhar possui grande destaque, configurando-se como um jogo de poder:

Comumente o homem não mostra seu corpo e, quando o faz, é ora com temor, ora com a intenção de fascinar. Parece-lhe que o olhar estranho que percorre seu corpo rouba-o de si mesmo ou que, ao contrário, a exposição de seu corpo vai entregar-lhe o outro sem defesa, e agora é o outro que será reduzido à escravidão. Portanto, **o pudor e o despudor têm lugar em uma dialética do eu e do outro que é a do senhor e do escravo: enquanto tenho um corpo, sob o olhar do outro posso ser reduzido a objeto e não contar mais para ele como pessoa, ou então, ao contrário, posso tornar-me seu senhor e por minha vez olhá-lo, mas esse domínio é um impasse,** já que, no momento em que meu valor é reconhecido pelo desejo do outro, o

outro não é mais a pessoa por quem eu desejava ser reconhecido, ele é um ser fascinado, sem liberdade, e que a esse título não conta mais para mim. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 230-231, grifos nossos)

Articulada com essa dialética do eu e do outro, nessa alternância do pudor e do despudor, em que se mostram como senhor e escravo, em *Masculino/feminino: o olhar da sedução*, Maria Rita Kehl (1988) afirma que o seduzido não necessariamente ama o sedutor, uma vez que é muito mais um prisioneiro. Para o seduzido, funciona, então, a seguinte lógica em relação do sedutor: “eu só possuo o dom para o seu desejo enquanto você o vê em mim. Sou seu escravo – ou não sou nada.” (KEHL, 1988, p. 412).

Essa “escravidão da sedução”, expressão utilizada, na mesma página, pela própria Kehl (1988), resume o esforço do sedutor em “libertar” o seduzido:

A conquista do sedutor é a esperança de libertação do seduzido, já que o sedutor parece possuir a chave dos enigmas que o aprisionam: o que você vê em mim que eu não vejo? O que você sabe de mim que eu não sei? O que você deseja em mim que eu não domino, *ao mesmo tempo* que o seu olhar me diz que eu *não* possuo? Que dom seu olhar tem o poder de criar *em mim* para o seu desejo? (KEHL, 1988, p. 411-412)

Como pode ser percebido tanto em Merleau-Ponty (1999), quanto em Kehl (1988), as dicotomias da sexualidade, envolvendo o pudor e o despudor, o senhor e o escravo, o sedutor e o seduzido, a escravidão e a libertação possuem essa lógica passiva e ativa, de plenas descobertas – de si mesmo e do outro – orquestradas pelo desejo. Em Raduan Nassar, essa dialética do eu e do outro, ligada à sexualidade, é um dos grandes pilares do olhar cuidadoso e expressivo dos personagens.

Em *Lavoura arcaica* (NASSAR, 1989), André dá destaque ao momento em que consumou o incesto com Ana pela primeira vez. Inicialmente, ele conta como foi quando ela entrou no ambiente onde ele estava:

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, sentindo contudo seus passos dementes atrás de mim, adivinhando uma pasta escura turvando seus olhos, mas a sombra indecisa foi aos poucos descrevendo movimentos desenvoltos, perdendo-se logo no túnel do corredor: fechei a porta, tinha puxado a linha, sabendo que ela, em algum lugar da casa, imóvel, de asas arriadas, se encontraria esmagada sob o peso de um destino forte (NASSAR, 1989, p. 101)

Nesse primeiro momento, André destaca o pudor do início desse encontro, cheio de emoção, mas também cheio de sentimentos a serem transbordados. André primeiro deixa ser olhado por Ana, mas também a olha. Um pouco depois, toma a iniciativa de fechar a porta e já fazer menção a um destino, dando, então, logo ao início desse encontro, um sentido místico. Depois desse contato inicial, quando André começa a se despir do seu pudor, Ana ainda o conserva.

Entre os dois, o ato em si, que antes parecia refletir uma sintonia de comportamentos, começa a concretizar em um desnível entre André (o eu) e Ana (o outro):

ela estava lá, deitada na palha, os braços largados ao longo do corpo, podendo alcançar o céu pela janela, mas **seus olhos estavam fechados como os olhos fechados de um morto**, e eu ainda me pergunto agora como montei minha força no galope daquele risco, eu tinha meus pelos ruivos e um monte de palha enxuta à minha frente, mas não se questiona na aresta de um instante o destino dos nossos passos, bastava que eu soubesse que o instante que 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, e embalando nos braços a decisão de não mais adiar a vida, **agarrei-lhe a mão num ímpeto ousado, mas a mão que eu amassava dentro da minha estava em repouso, não tinha verbo naquela palma, nenhuma inquietação, não tinha alma naquela asa, era um pássaro morto que eu apertava a mão** (NASSAR, 1989, p. 101-102, grifos nossos)

Pelo comportamento de Ana, nota-se que ela mostrava-se inerte às investidas de André, mortificando-se frente a esse prazer do irmão sendo consumado, fechando os olhos, tal como um defunto e deixando que o seu corpo seja consumido por esse outro que vive em sua casa e compartilha do mesmo sangue. Sobre esse trecho, Thais Regina Gimenes pontua que “Ana não compartilha do ato sexual, da forma como André esperava. A atitude da irmã é de alguém que se oferece a um sacrifício.” (GIMENES, 2018, p. 67). André nota, com certa estranheza, a mão de Ana como um pássaro morto. Outro dado importante no trecho é quando André diz “**e eu ainda me pergunto agora** como montei minha força no galope daquele risco” (NASSAR, 1989, p. 101, grifos nossos), ele está não apenas revisitando uma imagem-lembrança, mas também lançando sobre ela uma nova percepção, mostrando-se ainda surpreso com o ato que realizara naquele instante.

No afã de querer dar sentido a esse ato sexual unilateral, André apega-se à sua fé para ampliar o sentido místico desse “destino” a fim de expressar um outro

maior, religioso, através da representação da concretização de um “milagre”. Esse milagre é salientado em três vezes durante capítulo que contém essa cena.

Na primeira vez, ele clamou a Deus:

um milagre, um milagre, **meu Deus, eu pedia, um milagre e eu na minha descrença Te devolvo a existência, me concede viver esta paixão singular fui suplicando enquanto a polpa feroz dos meus dedos tentava revitalizar a polpa fria dos dedos dela**, que esta mão respire como a minha, ó Deus, e eu em paga deste sopro voarei me deitando ternamente sobre Teu corpo, e com meus dedos aplicados removerei o anzol de ouro que Te físgou um dia a boca, limpando depois com rigor Teu rosto machucado, afastando com cuidado as teias de aranha que cobriram a luz antiga dos Teus olhos (NASSAR, 1989, p.102-103, grifos nossos)

André renova a crença em Deus para pedir-lhe para a paixão com Ana, de modo que ela compartilhe não apenas o corpo frio com André, mas o desejo, representado pelo calor corporal. Na segunda vez, André tenta barganhar com Deus para que as suas preces sejam atendidas: “um milagre, meu Deus, e eu Te devolvo a vida e em Teu nome sacrificarei uma ovelha do rebanho do meu pai, entre as que estiverem pascendo na madrugada azulada, uma nova e orvalhada, de corpo rijo e ágil e muito agreste” (NASSAR, 1989, p. 104). Tal como nas histórias do Velho Testamento bíblico, André oferece a Deus uma das melhores ovelhas do pai a fim de conquistar Dele a concessão do milagre.

Na terceira vez, André comemora a efetivação do “milagre”:

um milagre, um milagre, **eu ainda suplicava em fogo quando 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!** cheio de tremuras, cegado de muros tão caiados, esmaguei a água dos meus olhos e disse sempre em febre Deus existe e em Teu nome imolarei um animal para nos provermos de carne assada, e decantaremos numerosos vinhos capitosos, e nos embriagaremos depois como dois meninos, e subiremos escarpas de pés descalços (que tropel de anjos, que acordes de cítaras, já ouço cascos repicando sinos!) e, de mãos dadas, iremos juntos incendiar o mundo! (NASSAR, 1989, p. 105-106, grifos nossos)

Ao conseguir o seu milagre, André comemora que o calor do corpo de Ana começava a crescer. Ao agradecer a Deus, André não apenas reconhece a existência Dele, como promete-Lhe um animal (provavelmente a ovelha supracitada) e o vinho, símbolo do sangue de Cristo. André também alimenta uma imagem simbólica da ressurreição de Ana e dele mesmo, ascendendo aos céus não para adentrar a vida eterna, mas para que esse calor dos corpos deles possam incendiar o mundo. André

faz valer, na condição em que foi realizado o seu incesto com Ana, a representação do seu desejo que a irmã estava intrinsecamente ligada a ele. Essa “identidade é sublinhada pelo fato de o nome da irmã – Ana – corresponder ao pronome *eu* em árabe.” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 65). É nessa poderosa imagem do ato com Ana que se sustenta o que há de mais substancial na empreitada do desejo de André ao longo do romance.

Em *Um copo de cólera* (NASSAR, 1992), esse jogo entre o sedutor e o seduzido ganha outros contornos, uma vez que os ritos do sexo mostram-se mais longos e articulados a partir dos cinco primeiros capítulos – “A chegada”, “Na cama”, “O levantar”, “O banho” e “O café da manhã” – onde os títulos já ajudam a destacar os seus respectivos contextos, nos quais sempre o homem se esforça para manter uma posição dominante.

Em “A chegada”, a cena do tomate expõe um jogo entre o mostrar e o esconder, na qual o homem duplica-se entre o eu vidente e o eu visível, conforme os moldes articulados por Merleau-Ponty (2004), a fim de dar o primeiro passo nesse rito. Em “Na cama”, quando os dois já estavam no quarto, o homem inicia o capítulo centralizando em si o olhar, na posição de sedutor (que vê e é visto), enquanto a mulher, seduzida (que apenas vê): “Por uns momentos lá no quarto nós parecíamos dois estranhos que seriam observados por alguém, e este alguém éramos sempre eu e ela, cabendo aos dois ficar de olho no que eu estava fazendo, e não no que ela ia fazendo” (NASSAR, 1992, p. 12).

Antes do começo do ato sexual em si, os dois observavam o despir um do outro, embora o homem concentre a sua narração em si mesmo, especialmente ao fetichizar os próprios pés:

e eu, sempre fingindo, sabia que tudo aquilo era verdadeiro, conhecendo, como conhecia, esse seu pesadelo obsessivo por uns pés, e muito especialmente pelos meus, firmes no porte e bem-feitos de escultura, um tanto nodosos nos dedos, além de marcados nervosamente no peito por veias e tendões, sem que perdessem contudo o jeito tímido de raiz tenra, e eu ia e vinha com meus passos calculados, dilatando sempre a espera com mínimos pretextos, dilatando sempre a espera com mínimos pretextos (NASSAR, 1992, p. 13)

É possível perceber que há uma conexão entre esse fetiche da mulher pelos pés, com a atitude do homem, já quando a discussão estava para finalizar, de oferecer o dedão do pé para ela, mas apenas como tentativa de impor-se como dominante, na

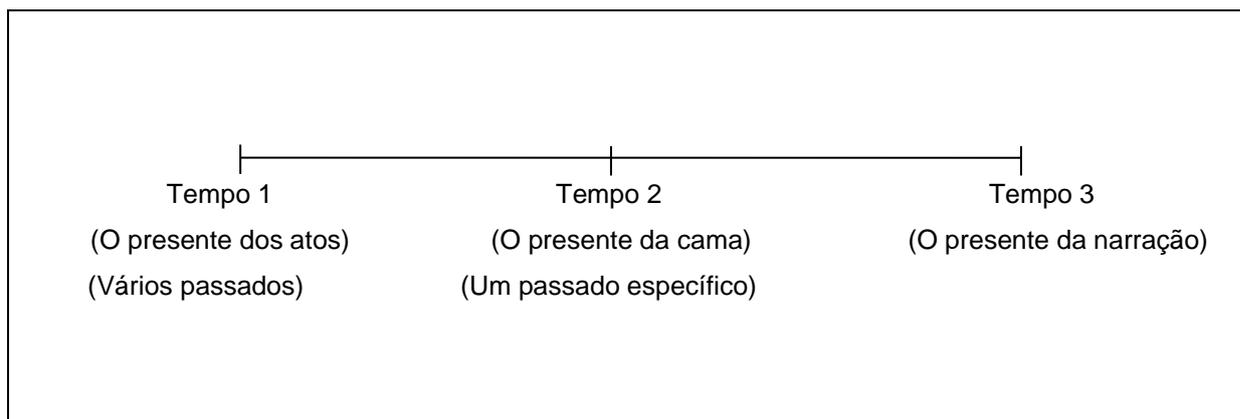
reconciliação que começava a se desenvolver depois de ele tê-la agredido, mas que termina com a rápida saída da mulher da chácara. No trecho acima, o que pode ser visto é o homem exercendo o seu poder de sedutor, enquanto a mulher de seduzida, aparentemente seguindo as regras do homem.

Logo após o trecho acima, a construção das imagens das lembranças desse ato sexual ganha contornos totalmente diferentes em relação ao que ocorre na narração de André, em *Lavoura arcaica* (NASSAR, 1989). A primeira grande diferença, é que, em *Um copo de cólera* (NASSAR, 1992), a mulher sabe que está participando do ato sexual e o quer com muito desejo, já Ana apenas aceita o seu “destino” imposto por André. Em outras palavras, no romance mais curto não ocorre um estupro, mas no romance mais longo, sim. Além desse fato, um aspecto no modo de narrar, do ponto de vista da fenomenologia da memória, também ganha destaque: enquanto em *Lavoura arcaica* André utiliza apenas as imagens-lembranças, seguindo uma linha mais próxima à cronológica, em *Um copo de cólera*, o homem não conta o ato sexual que ocorre naquele dia, mas faz uso da memória-hábito para desenvolver as imagens-lembranças.

Isso pode ser percebido quando a mulher vai ao banheiro e o homem começa a lembrar de como eram as transas deles:

tirei rápido a calça e a camisa, e me atirando na cama fiquei aguardando por ela já teso e pronto, fruindo em silêncio o algodão do lençol que me cobria, e logo eu fechava os olhos pensando nas artimanhas que empregaria (das tantas que eu sabia), e com isso fui repassando sozinho na cabeça as coisas todas que fazíamos (NASSAR, 1992, p. 14)

No seu olhar para o passado, o homem faz uso de três presentes e dois passados, então, de três tempos simultaneamente: 1. os vários momentos em que realmente ocorreram os atos; 2. na cama, ele relembra de cenas que ocorreram antes; 3. o tempo da narração, quando ele conta para um narratário desconhecido o que ocorrera naquele dia. Para uma melhor visualização, o quadro abaixo resume os três tempos:

Quadro 11 - Os três tempos simultâneos do homem

Fonte: o autor.

No tempo 1, residem as experiências que constituem a memória-hábito do homem – nas palavras do próprio, “artimanhas” – acionadas no tempo 2, sob a forma de imagem-lembrança, e confirmadas pouco tempo depois, como pode ser percebido logo no início do capítulo seguinte, “O levantar”, uma vez que já era de manhã e, pelo clima entre o casal, a noite anterior parecia ter sido boa. Por sua vez, o tempo 3, o presente da narração, funciona como um organizador desses outros dois tempos.

Criteriosamente, enquanto a mulher estava no banheiro, entre as páginas 14 e 17, o homem recorda de 5 hábitos durante e depois do ato sexual. De modo resumido, as lembranças recordadas, todas centralizadas nele, foram: **1. A sedução pelo olhar:** “de como ela vibrava com os trejeitos iniciais da minha boca e o brilho que eu forjava nos meus olhos” (NASSAR, 1992, p. 14); **2. A condução nas preliminares:** “fechando minha mão na sua, arrumava-lhe os dedos, imprimindo-lhes coragem, conduzindo-os sob meu comando aos cabelos do meu peito” (NASSAR, 1992, p. 14); “depois de criteriosamente vasculhados nossos pelos, caroços e tantos cheiros, quando os dois de joelhos medíamos o caminho mais prolongado de um único beijo, nossas mãos em palma se colando” (NASSAR, 1992, p. 15); **3. O ato sexual em si e o gozo:** “fosse quando eu só em transe, e já soberbamente soerguido da sela do seu ventre, atendia precoce a um dos seus (dos meus) caprichos mais insólitos, atirando jatos súbitos e violentos o visgo leitoso que lhe aderira à pele do rosto e à pele dos seios (NASSAR, 1992, p. 15); “ou fosse aquela outra, menos impulsiva e de lenta maturação, o fruto se desenvolvendo num crescendo mudo e paciente de rijas contrações, e em que eu dentro dela, sem nos mexermos, chegávamos com gritos exasperados ao estertores da mais alta exaltação” (NASSAR, 1992, p. 15); “quando ela de bruços me oferecia

generosamente um outro pasto” (NASSAR, 1992, p. 15); **4. O pós-sexo:** “e daí eu entrei pensando nos momentos de renovação, nos cigarros que fumávamos seguindo a bolha envenenada de silêncio” (NASSAR, 1992, p. 16); **5. Outros pensamentos não expressos:** “e eu ali de olhos sempre fechados, ainda pensava em muitas outras coisas enquanto ela não vinha, já que a imaginação é muito rápida ou o tempo dela diferente, pois trabalha e embaralha simultaneamente coisas díspares e insuspeitas” (NASSAR, 1992, p. 17). Quando ele começa a perceber que a mulher está para sair do banheiro, ele abre os olhos, no tempo 2, e começa a se arrumar, especialmente os pés, e depois fecha de novo aguardando a sua entrada.

A insistência em manter uma postura dominante também ocorre durante o banho: “eu disse ‘me lave a cabeça, eu tenho pressa disso’” (NASSAR, 1992, p. 22), mas ganha relevo no primeiro desconforto quando, no café da manhã, ele consegue decifrar, em apenas um suspiro dela, o que ela estava pensando: “um suspiro breve e denso como se dissesse ‘eu não tive o bastante, mas tive o suficiente’” (NASSAR, 1992, p. 26)⁶⁷. Essa frase da mulher parece gerar certo incômodo por parte do homem, uma vez que é retomada no momento das tapas na narração da briga, quando ele externa um pensamento ao narratário: “pouco importava a qualidade da surra, ela nunca tinha o bastante, apenas o suficiente” (NASSAR, 1992, p. 70).

Quando a mulher diz ou dá a entender que disse “eu não tive o bastante, mas tive o suficiente” (NASSAR, 1992, p. 26), ela incomoda o homem porque inverte a posição do sedutor e do seduzido, gerando um claro desconforto nele que tanto se esforça para ter a posição dominante. Sob essa inversão da posição de dominante, Leyla Perrone-Moisés pontua:

Atolados nos lugares-comuns de discursos irremediavelmente gastos, homem e mulher se veem reduzidos à hostilidade fundamental da diferença sexual, ao silêncio dos corpos que se atraem e se repelem. O homem desconfia que, na base da hostilidade, está a insatisfação sexual da mulher. O desejo feminino, mistério para o próprio Freud, é a arma maior de que se vale a mulher, e o escolho em que esbarra, irritado e impotente, o homem. (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 68)

⁶⁷ Na mesma página pode ser percebida uma incômoda semente incrustada de racismo por parte do homem, ao se referir de maneira doce à cor da pele da sua companheira, “a pele cor-de-rosa e apaziguada” (NASSAR, 1992, p. 26), enquanto a sua empregada, dona Mariana, é apresentada com tom de desprezo: “com seu jeitão de mulata protestante, as manchas na pele parda e desbotada, os óculos de lentes grossas, nos cumprimentando como sempre encabulada” (NASSAR, 1992, p. 26).

Para Maria Rita Kehl (1988), a mulher sedutora envolve o seduzido através do misto da indiferença e de uma gama de fetiches:

Se o homem sedutor constitui uma narcisista, eu diria que a mulher sedutora constitui um perverso. Oferece ao seduzido a sua indiferença e ao mesmo tempo se recobre de todos os fetiches de feminilidade: ela é a própria (re)negação da castração. Qual a mentira da mulher na sedução? Que ela não deseja, mas se faz desejar. Que ela possui os atributos desejáveis da feminilidade mas não pede nada, pois “nada lhe falta”. Ela até pode “dar” o que lhe sobra, mas não precisa do que ele oferece: **ela fere a pretensão fálica masculina para se oferecer sutilmente como possibilidade de cura – pois quem conseguir conquistá-la está salvo.** (KEHL, 1988, p. 421)

Enquanto o homem é tomado por uma cólera terrível que o faz entrar numa discussão e “vencê-la” de maneira torpe, a mulher oferece essa “possibilidade de cura”, citada por Kehl (1988). Com o seu retorno, através do seu papel maternal, a mulher exerce a função conforme Leyla Perrone-Moisés (2001) articula:

Essa briga do casal, que vai crescendo em progressão geométrica, só pode terminar em agressão física, uma mistura de gozo e desgosto. E depois, vem a depressão, a regressão do macho ao estado da infância, assistido pelo casal de caseiros que o erguem “do chão como se erguessem um menino” (CC, p. 82). E a volta da mulher a seu papel maternal: “eu mal continha o ímpeto de me abrir inteira e prematura pra receber de volta aquele enorme feto” (CC, p. 85). (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 68)

Em *Lavoura arcaica* (NASSAR, 1989), a figura materna também desempenha um papel relevante, mas de maneira distinta. Em certos momentos, ao se referir à mãe, André deixa em aberto se a desejava ou se apenas encontrava um carinho materno nos olhos dela. No capítulo 11, na metanarrativa de André, tendo Pedro como narratário, ele fala da sua hesitação em dizer para a mãe da sua intenção de ir embora de casa:

“quando fui procurar por ela, eu quis dizer a senhora se despede de mim agora sem me conhecer, e me ocorreu que eu pudesse também dizer não aconteceu mais do que eu ter sido aninhado na palha do útero por nove meses e ter recebido por muitos anos o toque doce das tuas mãos e da tua boca; eu quis dizer é por isso que deixo a casa, por isso que parto, quantas coisas, Pedro, eu não poderia dizer para a mãe (...)” (NASSAR, 1989, p. 65, grifos nossos)

Sobre o trecho destacado em negrito, Renata Pimentel Teixeira (2002) questiona sobre a real intenção das palavras de André:

Estaria aí, mais um volteio em nosso percurso labiríntico, a ideia do Édipo, o desejo de possuir a mãe? Ou a revelação de que toda a ternura daquele lar estava concentrada no vértice materno, o que se revela sufocante e não funciona como oposição à rigidez do esposo; ou ainda como carga afetiva bastante para suprir os desejos naturais do filho? (TEIXEIRA, 2002, p. 86)

Acerca dessa relação de André com a mãe, Renata Pimentel Teixeira (2002) ainda destaca os olhos dela como “o espelho de todo o carinho represado e das apreensões da família inteira” (TEIXEIRA, 2002, p. 86), levando-se em conta o distanciamento do pai, em termos de carinho e de atenção. Para sustentar o seu argumento, Teixeira (2002) destaca o seguinte trecho de *Lavoura arcaica*: “caí pensando nos seus olhos, nos olhos de minha mãe nas horas mais silenciosas da tarde, ali onde o carinho e as apreensões de uma família inteira se escondiam por trás” (NASSAR, 1989, p. 15). Os olhos da mãe, então, desempenhariam o papel de um espelho, um porto seguro, nos moldes desenhados por Maria Rita Kehl (1988): “Revelação: o espelho, até para quem nunca teve espelho, é o olhar da própria mãe. Que me diz: você é esta / você é esta para o meu desejo / eu te vejo e te quero assim.” (KEHL, 1988, p. 413)⁶⁸⁶⁹.

O desejo também manifesta um outro aspecto do olhar, o qual é chamado por Fábio Landa (1988) de *Olhar-louco*, vinculado ao narcisismo, nessa interação do eu com outro:

Olhar-louco: neste hífen, pretendo colocar o narcisismo. Da lenda de Narciso, aquele jovem tão lindo, por quem todos se apaixonavam e ele por ninguém, tomo a imagem de Narciso vendo a si mesmo. Quando eu-Narciso digo “você é louco”, você é eu também, porque o que vejo é a minha imagem. Se você é eu e digo que você é louco, quem sou eu? Louco também? Não. Impossível aceitar. Este espelhismo pode ser levado ao infinito: reflexo do reflexo do reflexo. O olho diz que você é você; o ineludível olho de Narciso, que você é a minha imagem. Se eu vejo você, e eu-Narciso ao mesmo tempo o vejo, como saber quando estou falando de você e quando estou falando de mim? Afinal, como na lenda, muito se passa só para atender às conveniências de Narciso. **Para Narciso, o outro separado de si, com características e movimento próprios, não existe; para Narciso, o outro é aquilo que ele quer ou precisa que seja.** (LANDA, 1988, p. 426-427, grifos nossos).

⁶⁸ Maria Rita Kehl (1988) destaca também a relação do eu com outro, no próprio ato de escrever, como uma dependência, tal como ocorre na infância: “Quando escrevo: relação dual... sujeição ao desejo do Outro... dependência completa – o Outro detém o código que *me diz*, etc., estou descrevendo situações familiares a todos. É da primeira infância que trazemos a “lembrança” desse doce aprisionamento, prazeroso e sufocante? O *registro*, indelével no inconsciente, vem das primeiras vivências do bebê; mas não a *lembrança* consciente. É de tantas vezes de relações *revividas* que temos lembrança.” (KEHL, 1988, p. 414).

⁶⁹ Em *Um copo de cólera* (NASSAR, 1992), o papel da mãe será retomado mais adiante, como elemento da construção do perdão.

Como pode ser visto, esse olhar-louco, enquanto expressão do desejo, é motivado pela vontade do narcisista, uma vez que o outro é aquilo que aquele que olha quer ou precisa que seja. Nas duas obras destacadas de Raduan Nassar, esse olhar-louco faz-se presente de maneiras distintas.

Em *Lavoura arcaica*, André, além de dar a uma cabra um nome de mulher – Sudanesa ou Schuda – ainda enxerga nela feições humanas. Desde o primeiro momento em que André a viu, já encontrava nela traços de uma mulher: “a primeira vez que vi Sudanesa **com meus olhos enfermiços** foi num fim de tarde em que eu a trouxe para fora, ali entre os arbustos floridos que circundavam seu quarto agreste de **cortesã**” (NASSAR, 1989, p. 18, grifos nossos). Mais adiante ele dá destaque aos olhos da cabra: “**tinha os olhos bem imprimidos dois traços de tristeza, cílios longos e negros**, era nessa postura mística uma cabra predestinada” (NASSAR, 1989, p. 18, grifos nossos). Esse efeito místico que circunda a cabra é vista por André como uma oportunidade de, ainda adolescente, dar os seus primeiros passos na vida sexual, e, com o seu olhar-louco alimentar uma fantasia entre religiosidade e a zoofilia:

saí da minha vadiagem e, sacrílego, me nomeei seu pastor lírico: aprimorei suas formas, dei brilho ao pelo, dei-lhe colares de flores, enrolei no seu pescoço longos metros de cipó-de-são-caetano, com seus frutos berrantes e pendentes como se fossem sinos; Schuda, paciente, mais generosa, quando uma haste mais tímida, misteriosa e lúbrica, buscava no intercurso o concurso do seu corpo. (NASSAR, 1989, p. 19)

Sobre Lula, o irmão mais novo, André não apenas enxerga nele os olhos de Ana, mas também interpreta a seu favor a hesitação do irmão – dita em duas vezes com as seguintes palavras: “Que que você está fazendo, André?” (NASSAR, 1989, p. 179) – e comenta:

Não respondi ao protesto dúbio, sentindo cada vez mais confusa a súbita neblina de incenso que invadia o quarto, compondo giros, espiras e redemoinhos, apagando ali as ressonâncias do trabalho animado e ruidoso em torno da mesa lá no pátio, a que alguns vizinhos acabavam de se juntar. **Minha festa seria no dia seguinte, e, depois, eu tinha transferido só para a aurora o meu discernimento**, sem contar que a madrugada haveria também de derramar o orvalho frio sobre os belos cabelos de Lula, quando ele percorresse o caminho que levava da casa para a capela. (NASSAR, 1989, p. 180, grifos nossos)

No trecho grifado, observa-se que Lula não apenas serve para alimentar esse fetiche com os olhos de Ana, mas também como uma concessão que André fez a si

mesmo, postergando para o dia seguinte, a fim de ter um último divertimento antes do alvorecer do seu discernimento, acordado pouco antes com o pai. Assim, André cumprira a sua interpretação sobre o desejo de Lula: “cujos olhos sempre estiveram muito perto de mim (eu não sabia)” (NASSAR, 1989, p. 176).

Já em *Um copo de cólera* (NASSAR, 1992), o desejo nutrido por esse olhar-louco, compartilhado sobretudo pelo homem, não está diretamente relacionado com fins sexuais práticos, tal como ocorre em *Lavoura arcaica* (NASSAR, 1992), mas a fim de expressar aquilo que um enxerga no outro, com o intuito de um tirar vantagem na discussão ou de nutrir a própria cólera⁷⁰. Da parte do homem, um dos momentos mais curiosos da discussão é quando ele compara a mulher a uma travesti de carnaval:

“você me faz pensar no homem que se veste de mulher no carnaval: o sujeito usa enormes conchas de borracha à guisa de seios, desenha duas rodela de carmim nas faces, riscos pesados de carvão no lugar das pestanas, avoluma ainda com almofadas as bochechas das nádegas, e sei depois por aí com requebros de cadeira que fazem inveja à mais versátil das cabrochas; com traços tão fortes, o cara consegue ser – embora se traia nos pelos das pernas e nos pelos do peito – mais mulher que mulher de verdade” “e?...” “e tem que isso me leva a pensar que **dogmatismo, caricatura e deboche são coisas que muitas vezes andam juntas, e que os privilegiados como você, fantasiados de povo, me parecem em geral como travesti de carnaval**” (NASSAR, 1992, p. 50)

Na parte grifada do trecho, percebe-se que o homem usa a figura da “travesti de carnaval” a seu favor, ao criticar as certezas da mulher, “o dogmatismo” com “caricatura e deboche”. Com um olhar social, alça a mulher à categoria de elite, ou nas palavras dele, “privilegiados como você”, e o distingue do problemático conceito de “povo”, uma vez que ela estaria apenas “fantasiado” como tal. Sobre essa discordância, ele utiliza a imagem de uma travesti que consegue ser “mais mulher que mulher de verdade”, mas realiza uma concessão: “embora se traia nos pelos das pernas e nos pelos do peito”.

A mulher, com a perspicácia para contornar a linha argumentativa do homem, numa linha social, argumenta que todos possuem o direito de serem o que quiserem, inclusive travesti:

“todo cidadão tem o direito, claro, de meter duas rodela de carmim nas faces, de arredondar a ponta do nariz numa bola vermelha, de pendurar no braço

⁷⁰Vale lembrar que, no quadro 9, “De como os amantes enxergam um ao outro”, elencou-se um recorte com uma série de outros xingamentos que um desenvolveu sobre o outro, a fim de desmontar os argumentos desse outro tido como adversário.

um pau grosso e torto à guia de bengala, e de ajustar um chapéu-pituca, alto e pontudo, sobre a nuca, e, feito isso, sair em praça pública fazendo graça... há-há-há... há-há-há... há-há-há...” (NASSAR, 1992, p. 51)

Ao utilizar a expressão “travesti de carnaval” aplicada à mulher, o homem faz uso do estratagema 32 de Schopenhauer (1997), chamado de “rótulo odioso”: “Um modo rápido de eliminar ou, ao menos, de tornar suspeita uma afirmação do adversário é reduzi-la a uma categoria geralmente detestada, ainda que a relação seja pouco rigorosa e tão só de vaga semelhança.” (SCHOPENHAUER, 1997, p. 174). Entretanto, pela argumentação da mulher, o efeito dessa artimanha do homem não funciona, uma vez que ela faz uso do estratagema 26: *retorsio argumenti*. Sobre esse recurso, Schopenhauer afirma:

Um golpe brilhante é a *retorsio argumenti*, quando o argumento, que o adversário quer usar a seu favor, pode com mais razão ser utilizado contra ele. Por exemplo, ele diz: “É apenas um menino, devemos deixá-lo fazer o que quiser”. *Retorsio*: “Precisamente porque é um menino, deve-se castigá-lo para que não persevere em seus maus hábitos.” (SCHOPENHAUER, 1997, p. 157, grifos nossos)

Ao fazer uso da retorção do argumento do homem, a mulher diz “todo cidadão tem o direito, claro” (NASSAR, 1992, p. 51), assim, desvia o sentido negativo da palavra “travesti” e leva o homem a enxergar e aceitar que esse é um direito inerente da pessoa humana. Desconcertado, ele ruma na mente a resposta dela e, em seguida, olha para dona Mariana e para seu Antônio, e muda de assunto.

Além desse uso, o homem também expõe o seu olhar-louco pela forma como ele utiliza o adjetivo “puta”, a fim de se referir tanto às formigas quanto à mulher. Sobre esse termo, Andréia Delmaschio (2004) traz algumas ponderações sobre a construção de sentidos:

(...) a palavra “puta”, que a princípio adjetiva as formigas – “malditas formigas filhas-da-puta” – passa depois a ser usada para denominar a companheira: “tornei a dizer ‘puta’ e tornei a voar a mão”. Num estágio mais adiantado da crise colérica, o personagem masculino engloba numa só maldição toda a espécie humana, tendo a fêmea (puta) como matriz: “puta-que-pariu-todo-mundo!”. Na própria morfologia criada, a palavra puta “pariu” o substantivo supercomposto e o hífen mantém traçado a ideia da odiada umbicalidade. (DELMASCHIO, 2004, p. 27)

Entre a mulher e as formigas, Andréia Delmaschio (2004) encontra ainda outros paralelos:

A partir da invasão, a fala do narrador irá enredando paulatinamente o significante *formigas* à figura da mulher, numa estranha feminização do termo *insetos*: “e as malditas *insetas* me tinham entrado por tudo quanto era olheiro”. Ele destaca assim o elemento provocador do rombo – esse atributo anatômico da fêmea – que parece dar ao desejado isolamento: o tal feminino, invadindo o masculino de maneira inelutável. Em contrapartida, desde o início, a companheira é descrita como uma aparição “andando pelo gramado” e à sua caracterização vão sendo somados diminutivos depreciativos que a reduzem, cada vez mais, àquelas mesmas dimensões do inseto: “estavam de conversinha ali no pátio que fica entre a casa e o gramado, a bundinha dela recostada no para-lama do carro, a claridade do dia lhe devolvendo com rapidez a desenvoltura de *femeazinha* emancipada. (DELMASCHIO, 2004, p. 26-27)

Nota-se, então, que o olhar-louco do homem articula, através da palavra “puta”, tudo aquilo que a ele incomoda: a cerca danificada pelas formigas, as afirmações da mulher e até o próprio estado de intranquilidade, a partir da alteração da mesma palavra para o gênero masculino, “puto”, como também é percebido por Delmaschio (2004): “puto com essa organização de merda que deixava as pragas de lado e me consumia o ligustro da cerca viva” (NASSAR, 1992, p. 32); “eu disse putíssimo comigo mesmo por ter passado de repente de um ataque curto e grosso à simples defensiva” (NASSAR, 1992, p. 48).

Em Raduan Nassar, se o desejo é a força que impulsiona as ações dos personagens, **o perdão** é o fator que encerra o ciclo promovido pelo percurso. Em *Lavoura arcaica*, sabe-se que a parábola do filho pródigo, a base para a transposição realizada no romance é uma história sobre o perdão que o pai dá para o filho que fugira e o convencimento ao filho mais velho a também perdoá-lo. Embora a parábola tenha sido “invertida”, a questão do perdão ainda persiste na obra. Já em *Um copo de cólera*, sabe-se também que, depois dos acontecimentos que ocorrem no penúltimo capítulo da obra, a mulher perdoa o homem ao voltar para a “casa dele lá no 27” (NASSAR, 1992, p. 82). Na esteira do caminhar, intenta-se, então, ler esse perdão nassariano, em suas particularidades, como o segundo eixo integrador imagens das lembranças. Antes, cabe uma conceituação sobre o que é o perdão.

No epílogo de *A história, a memória e o esquecimento*, Ricoeur (2007) concentra os seus esforços no que ele chama de “Perdão difícil”, conforme aparece no próprio título dessa última parte da sua obra. Na interpretação de Mateus Pereira (2015), esse perdão difícil “é pensado como um horizonte último, ou mesmo uma realização em forma de jogo (fusão e fuga) de horizontes, isto é, de antecipações e projeções de uma memória reconciliada/apaziguada/feliz.” (MATEUS PEREIRA,

2015, p. 69). Segundo ele, esse tipo de perdão está vinculado a uma memória reelaborada (comandada) e a sua dificuldade está condicionada pelo horizonte fora do domínio.

Para o próprio Ricoeur (2007), esse horizonte distante é visto da seguinte maneira:

O perdão, se tem algum sentido e se existe, constitui o horizonte comum da memória, da história e do esquecimento. Sempre em segundo plano, o horizonte foge ao domínio. Ele torna o perdão difícil: nem fácil, nem impossível. Ele imprime o selo do inacabamento na empreitada inteira. Ele é tão difícil de se dar e de se receber quanto de se conceituar. A trajetória do perdão tem sua origem na desproporção que existe entre os dois polos da falta e do perdão. (RICOEUR, 2007, p. 465)

Em outras palavras, Ricoeur (2007) condiciona o percurso do perdão em dois grandes eixos – a culpa e a reconciliação – uma vez que só pode existir um perdão se houve uma falta antes. Esse primeiro eixo pode ser considerado como “um agir mal, um transgredir uma regra que implica em consequências, um dano ao outro. O injustificável, o inaceitável, um mal moral” (MATEUS PEREIRA, 2015, p. 70). Destaca-se que esse “agir mal” só ocorre porque revela-se uma acusação moral, em outras palavras, imputa-se a culpa a um indivíduo que a aceita ou defende-se dela. No segundo eixo, o perdão demanda um grande esforço por não ser não apenas um ato, mas também um dom, uma vez que demanda um esforço de modo que exige uma profundidade a fim de não ser apenas uma mera encenação daquele que perdoa e/ou do arrependido.

Nas duas obras selecionadas de Raduan Nassar, o movimento que antecede o perdão, a **falta**, origina-se e orbita a partir de uma transgressão de um certo limite, um certo território, tanto no espaço, quanto no ser (de si e do outro). Para Leyla Perrone-Moisés (2001), existe uma imagem específica que consegue unir as duas obras “ao mesmo tempo em que põe em evidência suas diferenças: é **a imagem do buraco na sebe viva**” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 71, grifos nossos). Enquanto em *Um copo de cólera* (NASSAR, 1992), essa violação é literal, uma vez que a cerca de ligustro do homem é danificada por formigas, em *Lavoura arcaica* (NASSAR, 1989), é realizado a partir de metáforas realizadas pelo pai, para fugir do “mundo das paixões” tido como o “mundo do desequilíbrio”, seria preciso erguer uma cerca, “emaranhar uma sebe viva, cerrada e pujante” com o intuito de separar “a luz calma e clara da nossa casa” (NASSAR, 1989, p. 54), cobrindo dos olhos as trevas que estão

além-cerca. Em tom de ordem, o pai estabelece: “e nenhum entre nós há de transgredir esta divisa, nenhum de nós há de estender sobre ela sequer a vista, nenhum entre nós há de cair jamais na fervura desta cadeira insana, onde a química frívola tenta dissolver e recriar o tempo” (NASSAR, 1989, p. 54-55).

Ao contrapor essa imagem nas duas obras, Leyla Perrone-Moisés (2001) pondera que:

Em seu desejo de proteger sua casa com uma cerca inviolável, o homem se mostra, aparentemente, solidário do discurso da ordem, o discurso do pai. Contradição que não escapa à mulher: ‘ergue logo um muro, constrói uma fortaleza, protege o que é teu na espessura duma muralha’ (CC, p. 49). Mas também nesse caso, trata-se de uma **inversão do discurso do pai. O pai temia a invasão da pretensa ordem da família pela desordem do mundo. O narrador do *Copo de cólera* teme que a falsa ordem do mundo invada seu reduto de anarquia e marginalidade.** As formigas que abrem o buraco são odiadas porque representam a ordem social opressiva: ‘só eu sei o que sinto, puto com essas formigas tão ordeiras, puto com sua exemplar eficiência, puto com essa organização de merda’ (CC, p. 32). (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 71-72, grifos nossos)

Diante dessa imagem de uma violação de fronteiras, a falta, no sentido ricoeuriano de antecedente do perdão, ocorre de maneira distinta em cada obra. Em *Um copo de cólera* (NASSAR, 1992), a falta está na **desesperada defesa do homem pela manutenção das fronteiras do seu reduto**, iniciando pelas formigas, desembocando na mulher, enquanto em *Lavoura arcaica* (NASSAR, 1989), a falta de André, ao se contrapor ao pai foi a de **destruir a estrutura patriarcal que regia a sua família**. Em outras palavras, pode-se destacar que a falta, em *Lavoura arcaica*, está diretamente ligada à **infração da proibição do desejo e das paixões**, enquanto em *Um copo de cólera*, não é, necessariamente, o desejo a causa da falta, mas a **luta da inalteração de uma zona de conforto**; o desejo é mais um motivo para o retorno e para o perdão. A partir da imagem dessa transgressão, o olhar de cada obra orchestra, ao seu modo, outras imagens.

Em *Um copo de cólera*, sendo a casa do homem uma “fortaleza” (NASSAR, 1992, p. 49), como a mulher ironiza, e um “reduto de anarquia e marginalidade”, como Perrone-Moisés (1999) destaca, o homem, em certo momento da discussão, explica as suas motivações para o seu isolamento. Primeiro, ele destaca a sua soberania, a fim de não admitir ser julgado por ninguém: “pra julgar o que digo e o que faço tenho os meus próprios tribunais, não delego isso a terceiros, não reconheço em ninguém –

absolutamente ninguém – qualidade moral pra medir os meus atos” (NASSAR, 1992, p. 52).

Em seguida, sem esquecer-se da sua face de ator (fingidor), ele expõe um conjunto das frustrações definidoras da sua personalidade, dentre as quais uma delas é a morte do seu pai:

tinha treze anos quando perdi meu pai, em nenhum momento me cobri de luto, nem mesmo então sofri qualquer sentimento de desamparo, não estaria pois agora à procura de nova paternidade, seria preciso resgatar a minha história pr'eu abrir mão dessa orfandade (NASSAR, 1992, p. 52-53).

Como forma de superação do luto do pai – sentimento este que, embora não admitido por ele, percebe-se que foi sofrido, levando-se em conta o tom do discurso – ele admite não querer ter buscado outro pai para suprir essa lacuna, mas ter-se fechado em si mesmo. Em outras palavras, fechou a estrutura do seu ser para não demonstrar fraqueza para o mundo. Sobre essa informação, a mulher debocha: “só mesmo você consegue ser ao mesmo tempo órfão e grisalho...” (NASSAR, 1992, p. 53).

Embora demonstrasse certo desconforto com a ironia da mulher sobre a sua orfandade, ele retoma esse aspecto, para desembocar em outro:

(...) já foi o tempo em que via a convivência como viável, só exigindo deste bem comum, piedosamente, o meu quinhão, já foi o tempo em que consentia num contrato, deixando muitas coisas de fora sem ceder contudo no que me era vital, **já foi o tempo em que reconhecia a existência escandalosa de imaginados valores, coluna vertebral de toda 'ordem'**; mas não tive sequer o sopro necessário, e, negado o respiro, me foi imposto o sufoco; é esta consciência que me libera, é ela hoje que me empurra, são outras agora minhas preocupações, é hoje outro o meu universo de problemas (...) (NASSAR, 1992, p. 54, grifos nossos)

Uma dessas “ordens” para o mundo de que ele abre mão são as ciências humanas, enxergadas por ele como uma impossibilidade:

e você, que vive paparicando as **ciências humanas**, nem suspeita que paparica uma piada: **impossível ordenar o mundo dos valores, ninguém arruma a casa do capeta**; me recuso pois a pensar naquilo em que não mais acredito, seja o amor, a amizade, a família, a igreja, a humanidade; me lixo com tudo isso! me apavora ainda a natureza, mas não tenho medo de ficar sozinho, **foi conscientemente que escolhi o exílio, me bastando hoje o cinismo dos grandes indiferentes...** (NASSAR, 1992, p. 54-55, grifos nossos)

Na fala acima, aos olhos do homem, os três grandes campos de atuação das ciências humanas – os laços afetivos “o amor, a amizade”, as instituições “a família, a igreja” – bem como a humanidade como um todo, não possuem valor algum, uma vez que ele diz não temer a solidão. Como réplica, a mulher ironiza a sua fala: “lá tá ele metafisicando, o especulativo... se largo as rédeas, ele dispara no bestiário... não vem que não tem, esse papo já era” (NASSAR, 1992, p. 55).

Um pouco mais adiante, para justificar a sua opção pelo exílio, o homem deixa a entender que sua atitude foi algo inevitável, culpa do destino, e escolhendo a desconfiança de tudo e de todos como método de autodefesa:

me sinto hoje desobrigado, é certo que teria preferido o fardo do compromisso ao fardo da liberdade; não tive escolha, fui escolhido, e, se de um lado me revelaram o destino, o destino de outro se encarregou de me revelar: não respondo absolutamente por nada, já não sou dono dos meus próprios passos, transito por sinal num senda larga, tudo o que faço, eu já disse, é pôr um olho no policial da esquina e outro nas orgias da clandestinidade (NASSAR, 1992, p. 57, grifos nossos)

Por outro lado, a mulher continua a se contrapor ao ponto de vista dele:

(...) entenda, ô estratosférico, que essa escalada é muito fácil, o que conta mesmo na vida é a qualidade da descida; **não me venha pois com destino, sina, karma, marca, ferrete, estigma, toda essa parafernália enfim que você bizarramente batiza de ‘história’**; se o nosso metafísico pusesse os pés no chão, veria que **a zorra do mundo só exige soluções racionais, pouco importa que sejam sempre soluções limitadas, importa é que sejam, a seu tempo, as melhores; só um idiota recusaria a precariedade sob controle, sem esquecer que no rolo da vida não interessam os motivos de cada um** – essa questãozinha que vive te fundindo a cuca – **o que conta mesmo é mandar a bola pra frente, co’a mão amiga dos assassinos**; aliás, teus altíssimos níveis de aspiração, tuas veleidades tolas de perfeccionista tinham mesmo de dar nisso: no papo autoritário dum reles iconoclasta – o velho macaco na casa de louças, falando ainda por cima nesse tom trágico como protótipo duma classe agônica... sai de mim, carcaça! (NASSAR, 1992, p. 58, grifos nossos)

Vendo que suas justificativas para a escolha pelo isolamento não surtiram o efeito esperado na mulher, que apenas seguia desdenhando e debochando das suas palavras, as contraposições atingem, notavelmente, uma sucessão de divergências nos níveis social, político, e filosófico. Por outro lado, eles também não se esquecem de desferirem insultos na esfera puramente pessoal, desembocando no momento que antecede a agressão física, quando a mulher chama o homem de “bicha!” (NASSAR, 1992, p. 68) e, pouco tempo depois, diz “puta” seguido de uma tapa, por duas vezes.

Aproveitando o estado de choque da mulher, o homem ainda consegue ter a ideia de fingir a reconciliação, a fim de, ao quase tê-la de volta em seus braços, expor para ela o dedão do pé, humilhando-a a partir do seu fetiche pelos pés dele. Revoltada, a mulher ainda grita insultos ao homem, que a manda embora e também a xinga, até que ela vai finalmente embora: “eu só sei que pra cobrir a fúria da arrancada do seu carro, eu quase estourei a boca com o meu “foda-se”” (NASSAR, 1992, p. 77). Após perceber já estar sozinho e gritar insultos a esmo, o homem começa a desenvolver um processo de autoanálise e arrependimento, ingredientes para a obtenção de um perdão.

Enquanto em *Um copo de cólera a falta*, traduzida no sentimento de regressão ao estágio de menino e depois de feto assumida pelo homem, **é unilateral**, em *Lavoura arcaica* **é bilateral**, marcada pela antítese entre os olhares do pai e de André. Pela ótica do pai, aquele que se deixa levar pelo “mundo das paixões” é aquele que comete a falta. Por sua vez, os olhos de André se revoltam contra essa estrutura e se comportam como as formigas do muro do homem, no romance mais breve, consumindo silenciosamente essa fronteira, explorando os jardins dos prazeres dentro de casa.

Conforme Alfredo Bosi (1988) contrapõe, em *Fenomenologia do olhar*, o olhar agônico de Sartre (2011), em *O ser e o nada*, que dessangra e esvazia a existência do outro, em relação ao olhar que se abre para o outro em busca de experiências, de Merleau-Ponty (1999), em *Fenomenologia da percepção*. Pode-se realizar, então, um paralelo entre o olhar do pai em relação ao de Sartre (complementado pelo olhar panóptico foucaultiano, como já discutido) e o de André ao de Merleau-Ponty.

Sartre (2011), no início da terceira parte de *O ser e o nada*, intitulada “O para-outro”, toma como exemplo a vergonha para ilustrar essa relação do eu com o outro, relação bem cara ao pai de André:

Tenho vergonha do que *sou*. A vergonha, portanto, realiza uma relação íntima de mim comigo mesmo: pela vergonha, descobri um aspecto de *meu ser*. E, todavia, ainda que certas formas complexas e derivadas da vergonha possam aparecer no plano reflexivo, a vergonha não é originariamente um fenômeno de reflexão. Com efeito, quaisquer que sejam os resultados que se possam obter na solidão pela *prática* religiosa da vergonha, a vergonha, em sua estrutura primeira, é vergonha *diante de alguém*. Acabo de cometer um gesto desastrado ou vulgar: esse gesto gruda em mim, não o julgo nem o censuro, apenas o vivencio, realizo-o ao modo do Para-si. Mas, de repente, levanto a cabeça: alguém estava ali e me viu. Constato subitamente toda a vulgaridade de meu gesto e sinto vergonha. (SARTRE, 2011, p. 289)

Contra essa vergonha e esse pudor, insurge um André faminto, em busca de novos horizontes, torna ruidosa a sua discordância a partir da sua fuga, como ele explora na íntegra do capítulo 6, transcrito abaixo:

Desde minha **fuga**, era calando minha revolta (tinha contundência o meu silêncio! tinha textura a minha raiva!) que eu, a cada passo, me distanciava lá da fazenda, e se acaso distraído eu perguntasse “para onde estamos indo?” – não importava que eu, **erguendo os olhos, alcançasse paisagens muito novas, quem sabe menos ásperas**, não importava que eu, caminhando, me conduzisse para regiões cada vez mais afastadas, pois haveria de ouvir claramente de meus anseios um juízo rígido, era um cascalho, um osso rigoroso, desprovido de qualquer dúvida: “estamos indo sempre para casa”. (NASSAR, 1989, p. 33-34, grifos nossos)

A causa da falta principal de André, o desejo, pode ser sintetizado por uma busca, por um movimento em direção a um lugar, uma “casa”, onde a sua vontade e a sua impaciência sejam permitidas. Esses olhos de André que buscavam “paisagens muito novas” rivalizavam com as “ásperas” pálpebras do pai. Em *Fenomenologia da percepção*, Merleau-Ponty (1999) ao considerar o corpo como um ser sexuado, como já discutido, possibilita uma maior abertura para o outro:

No próprio instante em que vivo no mundo, em que me dedico aos meus projetos, a minhas ocupações, a meus amigos, a minhas recordações, posso fechar os olhos, esticar-me, escutar meu sangue que pulsa em meus ouvidos, fundir-me a um prazer ou a uma dor, encerrar-me nesta vida anônima que subtende minha vida pessoal. Mas, justamente porque pode fechar-se ao mundo, meu corpo é também aquilo que me abre ao mundo e nele me põe em situação. O movimento da existência em direção ao outro, em direção ao futuro, em direção ao mundo pode recomeçar, assim como um rio degela. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 227-228).

É nessa relação de troca do eu com o outro que, materializando a própria vontade, André funda a sua igreja particular:

eu disse cegado por tanta luz tenho dezessete anos e minha saúde é perfeita e sobre esta pedra **fundarei minha igreja particular, a igreja para meu uso, a igreja que frequentarei de pés descalços e corpo desnudo, despido como vim ao mundo**, e muita coisa estava acontecendo comigo pois me senti num momento profeta da minha própria história, não aquele que alça os olhos pro alto, antes o profeta que tomba o olhar com segurança sobre os frutos da terra, e eu pensei e disse sobre esta pedra me acontece de repente querer, e eu posso! (NASSAR, 1989, p. 87-88, grifos nossos)

Essa imagem da igreja particular de André, representação da impaciência contra a paciência pregada pelo pai, aparece no ato sexual com Ana, no capítulo 18, como já comentado, e também na cena da masturbação que inicia a obra:

Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, **quarto catedral**, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero, **pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo** (NASSAR, 1989, p. 7, grifos nossos)

Na disputa com o pai, antes do evento da tragédia, **as esperanças que moviam André são triplamente frustradas**: por Ana, por Pedro e pelo pai. Seguindo a lógica da sequência da diegese, a primeira frustração é por conta de Ana e aparece no capítulo 20, ambientado numa capela. A cena é apresentada através da rememoração de André, quando interpreta o silêncio imóvel de Ana como uma negativa: “mas era inútil a minha prece, nenhuma vibração, sequer um movimento lhe sacudia o dorso, onde corria, na altura dos ombros, um pouco abaixo, a renda grossa que guarnecia a toalha feito mantilha” (NASSAR, 1989, p. 117). André segue insistindo e, ao mesmo tempo, Ana continua recusando-o, o que faz ir definhando.

Em certo momento, ele diz: “tenho sede, Ana, quero beber” (NASSAR, 1989, p. 135), onde pode ser observado um paralelo com o versículo 28, do capítulo 19 d’O *evangelho segundo São João*: “Depois, sabendo Jesus que tudo estava consumado, disse, para que se cumprisse a Escritura até o fim: ‘Tenho sede!’” (BÍBLIA, 1987, p. 2036). Enquanto homem, a sede de Jesus era a evidenciação de uma necessidade humana sua. Desse modo, André faz uso subversivo da escritura bíblica, de um dos últimos momentos de Cristo crucificado, para expressar sua dor e, ao mesmo tempo, o seu desejo carnal de continuar o incesto com sua irmã.

No capítulo anterior, André deixa explícita para Pedro sua paixão por Ana e o incesto cometido. Horrorizado, Pedro resigna-se no mesmo silêncio de Ana para expressar sua desaprovação:

e embora caído numa sanha de possesso vi que meu irmão, assombrado pelo impacto do meu vento, cobria o rosto com as mãos, era impossível adivinhar que ríctus lhe trincava o tijolo requeimado da cara, que faísca de pedra lhe partia quem sabe os olhos, estava claro que ele tateava à procura de um bordão, buscava com certeza a terra sólida e dura, eu podia até escutar seus gemidos gritando por socorro, mas vendo-lhe a postura profundamente súbita e quieta (era meu pai) me ocorreu também que era talvez num exercício de **paciência** que ele se recolhia, consultando no escuro os textos dos mais velhos, a página nobre e ancestral, a palma chamando à calma,

mas na corrente do meu transe já não contava a sua dor misturada ao respeito pela letra dos antigos (NASSAR, 1989, p. 108-109, grifo nosso)

A atitude dos irmãos de privarem-se da fala, perante André, pode parecer uma repetição, mas os silêncios de Ana e de Pedro – além das motivações – têm sustentações bíblicas (do Velho Testamento) distintas, cada um, conforme o seu respectivo galho dos lugares à mesa.

No galho da esquerda, aquele é impuro, desgarrado, Ana tem seu silêncio sustentado pelo versículo 28, capítulo 17, do livro de *Provérbios*: “Mesmo o estulto, quando se cala, passa por sábio, por inteligente, aquele que fecha os lábios.” (BÍBLIA, 1987, p. 1142). Por isso, mesmo sabendo que é impaciente, “estulta” e insensata, no modo de ver dos parâmetros morais bíblicos, Ana esforça-se para aparentar detentora de sabedoria. Por sua vez, no galho da direita, o dos sérios e corretos, Pedro alinha-se aos dois primeiros versículos, do quinto capítulo, do livro de *Eclesiastes*:

Que tua boca não se precipite e teu coração não se apresse em proferir uma palavra diante de Deus, porque Deus está no céu, e tu sobre a terra; portanto que tuas palavras sejam pouco numerosas. Das muitas tarefas vem o sonho, e das muitas palavras o alarido do insensato.” (BÍBLIA, 1987, p. 1172).

Pedro, por ser o irmão mais velho e o braço direito do pai, usa a paciência e o silêncio para não tentar ser injusto, pelo menos durante a conversa com André.

Sentado à mesa com o pai, após a sua volta, no momento do acerto de contas, André ouve dele, de modo contundente, uma sonora negativa. É assim que, em meio a uma sucessão de metáforas obscuras e afrontosas usadas pelo filho, no capítulo 25, o pai põe fim à discussão, fazendo com que ele se curve às suas leis: “Cale-se! Não vem desta fonte a nossa água, não vem destas trevas a nossa luz, não é a tua palavra soberba que vai demolir agora o que levou milênios para se construir” (NASSAR, 1989, p. 167). Sem ter mais nenhuma alternativa, André pede perdão ao pai, que se alegra. Um tempo depois, André recolhe-se para o quarto, onde está Lula. No dia seguinte seria a festa para comemorar o seu retorno.

Nos dois livros, o **perdão** apresenta um formato curioso, olhando-se, respectivamente, do mais breve para o mais longo romance de Raduan Nassar. A complexidade do enredo das obras coincide com a configuração das faltas e dos perdões. Em *Um copo de cólera*, há uma falta (assumida pelo homem) e um perdão (realizado pela mulher). Por outro lado, em *Lavoura arcaica*, há duas perspectivas da

falta e, conseqüentemente, duas perspectivas de perdão: uma de André e outra do pai. Ao se colocar as obras lado a lado a fim de comparar as distintas constituições dos perdões, percebe-se que há uma **gradação**: 1. a mulher perdoa completamente o homem, em *Um copo de cólera*; 2. em *Lavoura arcaica*, André, juntando na memória os cacos a partir da destruição da sua família, produz migalhas de perdão, dirigidas ao irmão (braço direito do pai) ao pai e à família e enquanto o pai (apesar de ter perdoado André pela fuga), ao descobrir o incesto, no calor do momento, esquece-se que André também tinha culpa e não oferece nenhuma possibilidade de perdão à Ana, mas, tão somente, apenas pune.

Em *Um copo de cólera*, há uma reconciliação propriamente dita, uma vez que a mulher perdoa o homem completamente, e o círculo do padrão narrativo pode se sobrepor. Já em *Lavoura arcaica*, André apresenta migalhas de perdão, levando-se em conta a pulverização de sua família, enquanto o pai que aceitou André de volta em casa, esboçando um perdão ao filho pródigo, não o perdoa (muito menos à Ana) quando descobre a revelação de Pedro, fazendo parte, então de uma justaposição dos círculos do padrão narrativo.

Na obra mais breve, o homem, após esbravejar a esmo, já com a saída da mulher, “puta-que-pariu-todo-mundo!” e “‘fodam-se’ ‘fodam-se’ ‘fodam-se’” (NASSAR, 1992, p. 77), começa a aquietar-se e visitar as próprias lembranças: “mas em vez de me entregar a estripulias do regozijo, fiquei um tempo ali parado, **olhando o chão como um enforcado**” (NASSAR, 1992, p. 78, grifos nossos). O trecho grifado é de valor para o sentido da narrativa, porque a regressão do homem – para um menino e depois para um feto – pressupõe que, antes, ele, como adulto, morrera ou estava em vias disso com essa saída da mulher, e a memória que ele vai visitar é justamente a da sua mãe – posição assumida pela mulher ao seu retorno.

Sobre a mãe, o homem revisita três imagens: o sofrimento com a viuvez precoce; o apego ao seu “livro da sabedoria” e a fotografia antiga dela com o seu marido (pai do homem). Na primeira dessas imagens, o homem diz:

e foi de repente que caí pensando nela, no abandono recolhido da sua casa àquela hora do café, certamente já sentada de lado, que era assim que ela ficava depois de concluir o austero jejum, o cotovelo fincado na mesa, a cabeça apoiada na mão, os olhos pregados no passado, desfiando horas compridas da sua viuvez prolecta, revivendo a cada dia os velhos tempos da nossa união, ruminando desde cedo os resíduos deste mito, tendo assistido calada, anos a fio, à quebra ruidosa dos princípios (NASSAR, 1992, p. 78)

Mergulhada numa melancolia tendo como base a sua viuvez, o homem lembrava com ternura dos trejeitos da mãe. Em seguida, ele se lembra dos ensinamentos dela – que era vista pelo homem como “a depositária espiritual de um patrimônio escasso” – extraídos “do seu livro da sabedoria” (NASSAR, 1992, p. 79). A lição que ela sempre repetia ao homem, era a de que

um filho só abandona a casa quando toma uma mulher por esposa e levanta uma casa para nela procriarem, e seus filhos, outros filhos, era esse o movimento espontâneo da natureza, procriar e com trabalho prover o sustento da família (“o amor é a única razão da vida”) (NASSAR, 1992, p. 79).

O homem retorna ainda mais no seu passado, lembrando dos detalhes do momento da realização do retrato antigo que sua mãe tirara com o seu pai:

e daí passei direto pra fotografia antiga, o pai e a mãe sentados, ela com as mãos do colo, o olhar piedoso, os pés cruzados, ele solene, o peito rijo, um grão de prata fechando o colarinho sem gravata, e mais a cara angulosa de lavrador severo, o bigode denso, o olhar de ferro, tendo os dois a ninhada numerosa à sua volta, de pé, mineral, comportada, aqui e ali uma boca torta, atendendo mal ao pedido frívolo do retratista (NASSAR, 1992, p. 79)

Em contraposição aos ensinamentos da mãe que, até certo ponto, possuem notável semelhança com os do pai de André – “as mãos dadas, a palavra austera, a roupa asseada, a palavra medida, as unhas aparadas, tudo tão delimitado” (NASSAR, 1992, p. 80), já na infância, o homem já se sentia tocado por uma “zona escura dos pecados, sim-sim, não-não, vindo da parte do demônio a mancha de imprecisão” (NASSAR, 1992, p. 80). Na confusão dos seus pensamentos, o homem ainda tinha em mente a lembrança de um dos ensinamentos da mãe “a culpa melhora o homem, a culpa é um dos motores do mundo” (NASSAR, 1992, p. 80). É justamente esse sentimento de culpa que caracteriza o reconhecimento da falta, a fim da obtenção da graça anistiantes: o perdão.

A partir desse sentimento de culpa, o homem vai saindo da sua retrospectiva de lembranças e presentificando o seu arrependimento pela falta realizada: “a cara enfiada nas mãos, os olhos formigando, me sacudindo inteiro numa tremenda explosão de soluços (eram gemidos roucos que eu puxava lá do fundo)” (NASSAR, 1992, p. 80-81), até que dona Mariana e seu Antônio aparecem para pegá-lo, onde ele estava reduzido a um menino. Certo tempo depois, a mulher volta e perdoa aquele homem que estava dormindo em posição fetal.

Em *Lavoura arcaica*, diante da fúria implacável do pai na concretização da tragédia familiar – “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!)” (NASSAR, 1989, p. 190-191) – André reelabora a sua memória em fragmentos de perdão dirigidos aos familiares.

Ao se referir a Pedro, André dizia que, após a sua revelação, “era sua dor que supurava (pobre irmão!)” (NASSAR, 1989, p. 190). Sobre o pai, até o momento da tragédia, André o enxerga não apenas como uma figura autoritária, mas também como um ser inatingível. Gimenes (2018) observa que, após esse catastrófico evento:

André desfaz a antiga imagem e reformula os sentimentos que tem por ele: pela primeira vez em sua vida sente (intimamente), pena de seu pai (...). Consegue deixar de vê-lo com outros olhos e o vê apenas como homem (...). André parece conseguir vê-lo com olhos de filho. (GIMENES, 2018, p. 69-70).

Essa imagem, juntamente com a atitude de reconstituir as palavras do pai no último capítulo, são as migalhas de um perdão a uma família despedaçada.

Outra diferença em relação à obra mais breve é que nenhum dos dois lados reconhece a sua falta, o pai, por não ter tempo e André, por terceirizar o sentimento de culpa após a tragédia, uma vez que a tragédia é atribuída ao tempo “para cumprir-se a trama do seu concerto, o tempo, jogando com requinte, travou os ponteiros” (NASSAR, 1989, p. 190), ao lamentar pela família, André credita a “fantasmas” a desgraça que acontecera: “(pobre família a nossa, prisioneira de fantasmas tão consistentes!)” (NASSAR, 1989, p. 191).

Destaca-se ainda que, no discurso de André, há um uso estilístico do tempo, enquanto signo, a partir da figura da personificação. Travestido de prosopopeia, em dois momentos específicos, o tempo ganha ares de personagem, a fim de ilustrar o *zeitgeist*⁷¹ de cada época. No início do capítulo 17, com euforia, o tempo aparece na forma de projeções dos próprios sentimentos de André, direcionados à Ana:

⁷¹ De acordo com Fernando Graça, a palavra *zeitgeist* tem origem alemã e tem o sentido de: “‘espírito da época’ ou ‘espírito de um tempo’ para associar e captar as características gerais, como as aspirações, o pensamento, a cultura e o modo de vida de uma nação dentro de determinada era. Para citar alguns exemplos, se o termo for entendido como clima intelectual e cultural de uma época ou o espírito e aparência de uma geração, é certo afirmar que o *Zeitgeist* do *fin de siècle* foi marcado, entre outros elementos substanciais, de um pessimismo diante do novo século e expresso na literatura; que a aura, isto é, o *Zeitgeist*, do Romantismo, constituía na evocação de motivos mais instintivos e emocionais (*pathos*) do sujeito.” (GRAÇA, 2021).

O tempo, o tempo é versátil, o tempo faz diabruras, o tempo brincava comigo, o tempo se espreguiçava provocadoramente, era um tempo só de esperas, me guardando na casa velha por dias inteiros; era um tempo também de sobressaltos, me embaralhando ruídos, confundindo minhas antenas, me levando a ouvir claramente acenos imaginários, me despertando com a gravidade de um julgamento mais áspero, eu estou louco! (NASSAR, 1989, 93-94)

No início do capítulo 29, o penúltimo da obra, o tempo toma uma feição mais sóbria, como um invisível artesão da vida:

O tempo, o tempo, o tempo e suas águas inflamáveis, esse rio largo que não cansa de correr, lento e sinuoso, ele próprio conhecendo seus caminhos, recolhendo e filtrando de vária direção o caldo turvo dos afluentes e o sangue ruivo de outros canais para com eles construir a razão mística da história (...); o tempo, o tempo, o tempo e suas mudanças, sempre cioso da obra maior, e, atento ao acabamento, sempre zeloso do concerto menor, presente em cada sítio, em cada palmo, em cada grão, e presente também, com seus instantes, em cada letra da minha história passional (NASSAR, 1989, p. 182-183)

Dessas duas faces personificadas do tempo – a eufórica e a sóbria – é esta segunda que encerra e dá o tom do fim do romance, onde André tenta dar ao tempo a responsabilidade das mudanças da vida, mesmo estas sendo inexplicáveis. Por esse ponto de vista, no último capítulo de *Lavoura arcaica*, André dá a entender que cabe apenas a todos os sencientes apenas buscar, de quando em quando, desacelerar, sentar-se, contemplar atentamente a natureza e observar, apenas aceitando – tentando compreender, mas sem questionar – os desígnios do tempo, conforme ele destaca no último capítulo:

e **com os olhos amenos assistir** ao movimento do sol e das chuvas e dos ventos, e **com os mesmos olhos amenos assistir** à manipulação misteriosa de outras ferramentas que o tempo habilmente emprega em suas transformações (NASSAR, 1989, p.193-194, grifos nossos)⁷².

A construção do perdão nas duas obras também é alimentada a partir da **expressão da linguagem melancólica a partir da exposição de objetos**, por parte de André, em *Lavoura arcaica* (NASSAR, 1989), e por parte da mulher, em *Um copo de cólera* (NASSAR, 1992). Como parte da construção do perdão, a melancolia materializa-se em objetos como um “sentir falta”, uma busca por vestígios de algo que

⁷²Sobre esse fim, Gimenes (2018) afirma que “André realiza o fecho do ciclo de partida-retorno. Não importa o desígnio, a fatalidade, a sina: a vida completa-se em si mesma, sobre si mesma. Como um poema.” (GIMENES, 2018, p. 70).

foi destruído. Para a compreensão desse complexo sentimento derivado da tristeza, recorre-se à interpretação de Julia Kristeva sobre a melancolia.

Em *O sol negro*, Julia Kristeva chama de melancolia “a sintomatologia psiquiátrica de inibição e de assimbolia que, por momentos ou de forma crônica, se instala num indivíduo, em geral se alternando com a fase, dita maníaca, da exaltação.” (KRISTEVA, 1989, p. 16). Quando a alternância entre o abatimento e a excitação é menos intensa, frequentemente chama-se de depressão neurótica. Em certos momentos, esse conjunto pode ser chamado de melancólico-depressivo, tendo em vista a estrutura em comum de ambos.

Kristeva (1989), na concepção do melancólico-depressivo, dá destaque para a linguagem melancólica, que demonstra ser incapaz de proceder à autoestimulação: “Em vez de operar como um ‘sistema de recompensas’, a linguagem hiperativa, pelo contrário, o acopla à ansiedade-punição, inserindo-se assim no retardamento comportamental e ideativo característico da depressão.” (KRISTEVA, 1989, p. 16). Nesse sentido, a motivação do estupor melancólico é sustentada por uma insuportável perda do objeto e pela falência do significante, que faz as vezes de uma “uma saída compensatória aos estados de retração nos quais o sujeito se refugia até a inanição, até fazer-se de morto ou até a própria morte.” (KRISTEVA, 1989, p. 17).

Tida como repetitiva e monótona, a linguagem do deprimido traz consigo algumas características peculiares:

Na impossibilidade de encadear, a frase se interrompe, esgota-se, para. Mesmo os sintagmas não chegam a se formular. Um ritmo repetitivo, uma melodia monótona vêm dominar as sequências lógicas quebradas e transformá-las em litanias recorrentes, enervantes. Enfim, quando, por sua vez, essa musicalidade frugal se esgota ou simplesmente não consegue se instalar por força do silêncio, o melancólico, com o proferimento, parece suspender qualquer ideação, soçobrando no branco da assimbolia ou no excesso de um caos ideatório não-ordenável. (KRISTEVA, 1989, p.39)

No último capítulo de *Um copo de cólera*, um tempo após a briga, a mulher volta para a chácara do homem, percebe a porta do terraço escancarada como sinal de que ele estava à sua espera. Na mesa, tinha um papel onde ele dizia, de forma breve, que ele estava no quarto. Ao chegar na sala, a mulher dissecava os sentidos melancólicos implícitos da disposição e do estado dos objetos do homem:

inventariando sem pressa os vestígios espalhados pelo assoalho, as duas almofadas que pouco antes lhe teriam servido de travesseiro, o quebra-luz

de ferro ao lado, a térmica sobre a banqueta, um cinzeiro ao alcance do braço, e mais um compêndio aberto contra o chão, cuja lombada virada pra cima remetia diretamente ao conteúdo do calhamaço, sem falar nas sandálias de couro cru, abandonadas displicentemente como as sandálias duma criança, cacos isolados uns dos outros e que eu a contragosto fui juntando num mosaico (NASSAR, 1992, p. 83-84)

No trecho acima, quando a mulher opta pela forma verbal “inventariando”, percebe-se que o homem está morto, mesmo que a morte seja metafórica, já que “inventário” é a relação dos bens deixados por uma pessoa falecida. Um pouco antes, ao chegar ao terraço, a mulher nota Bingo, o cachorro vira-lata do homem, que ganha o papel simbólico de “cão do claustro, sentado na almofada da cadeira numa rigorosa imobilidade” (NASSAR, 1992, p. 83), em alusão ao Cérbero, o cão de três cabeças da mitologia grega. O trecho sobre Bingo tem semelhança com a descrição realizada por P. Commelin, sobre este ser mitológico: “Deitado em um antro, à margem do Estige, onde estava amarrado com dois nós de serpentes, guardava a entrada dos Infernos e do palácio de Plutão.” (COMMELIN, 1983, p.164)⁷³. **Com o retorno da mulher, subentende-se, então, que o perdão dela é a graça que o reviverá, ao menos no efeito simbólico.**

Em *Lavoura arcaica*, no décimo segundo capítulo, André deixa ainda mais clara a relação dos utensílios da casa com o estado de espírito tanto dele, que observa, quanto das pessoas que são observadas a partir dos objetos da casa do pai:

(Fundindo os vidros e os metais da minha córnea, e atirando um punhado de areia pra cegar a atmosfera, incursiono às vezes num sono já dormido, enxergando através daquele filtro fosco um pó rudimentar, uma pedra de moenda, um pilão, um socador provector, e uns varais extensos, e umas gamelas ulceradas, carcomidas, de tanto esforço em suas lidas, e uma caneca amassada, e uma moringa sempre à sombra machucada na sua bica, e um torrador de café, cilíndrico, fumacento, enegrecido, lamentoso, pachorrento, girando ainda à manivela na memória [...] **e puxaria ainda muitos outros fragmentos, miúdos, poderosos, que conservo no mesmo fosso como guardião zeloso das coisas da família**) (NASSAR, 1989, p. 62, grifos nossos).

Mais adiante, no capítulo 12, outro escrito entre parênteses, André justifica esse seu título de “guardião zeloso das coisas da família”, o qual utilizara no capítulo 10:

⁷³Na mitologia grega, o rio Estige pertence ao reino dos infernos de Hades. Aparece também no canto VIII do “Inferno”, primeiro dos três livros de *A divina comédia* (ALIGHIERI, 2016), onde Dante e Virgílio atravessam-no com o barqueiro Flégias, a fim de chegarem no nível do inferno dos pecadores da ira – justamente o pecado capital que é o mais intenso em *Um copo de cólera*. O Estige é citado explicitamente no canto anterior, entre os versos 106 e 108: “*Estige é o nome do vasto palude,/ onde essa triste corrente deságua,/ chegando ao pé da fusca encosta rude.*” (ALIGHIERI, 2016, p. 75).

“...e é enxergando os utensílios, e mais o vestuário da família, que escuto vozes difusas perdidas naquele fosso, sem me surpreender contudo com a água transparente que ainda brota lá do fundo” (NASSAR, 1989, p. 75). Percebe-se que o mesmo fosso, que aparece anteriormente, retorna para se referir às lembranças da família. Todavia, entre os dois capítulos, há certa diferença no modo de olhar os seus entes que merece destaque.

No capítulo 10, André enfatiza os utensílios para achar neles os movimentos da família, sem emitir julgamentos. Já no capítulo 12, ele sai dos utensílios e passa a limpo um resumo de tudo o que lhe incomodava na casa do pai, situações que ele chama de “ossos sublimes do nosso código de conduta” (NASSAR, 1989, p. 75), nas quais priorizava-se a contenção, a austeridade e “o aprendizado da justiça.” (NASSAR, 1989, p. 76). **Nesse olhar para o passado, André está ciente de que nada do que ele faça poderá reviver a sua família, por isso, constrói o seu perdão a partir dos fragmentos personificados nos objetos (utensílios) que sobraram dela na sua memória.**

Nas duas obras, percebe-se que o efeito simbólico da melancolia está diretamente ligado ao aspecto indicial dos utensílios, uma vez que não são os objetos em si que são levados em conta, mas sim quem os utilizou. É por isso que a mulher, em *Um copo de cólera*, inventaria lentamente “os vestígios deixados pelo assoalho” pelo homem e, em *Lavoura arcaica*, André tenta encontrar também rastros dos hábitos da família a partir dos objetos que ele guarda na memória. Assim, com exceção do pai, cada um, a seu modo e com as suas respectivas circunstâncias, alimenta a construção do perdão a partir de uma busca dos rastros dos objetos da memória.

Até o momento, sobre as obras literárias de Raduan Nassar, tendo como ênfase o estudo dos personagens e o olhar, questões envolvendo a estrutura textual, a transtextualidade, a rede icônica e simbólica e a integração das imagens das lembranças a partir do desejo e do perdão foram abordadas. A seguir, será analisado como se deu o processo de transposição desses elementos – dos dois romances nassarianos para o cinema – assim como foram criados novos sentidos nos filmes, respectivamente sob a direção de Aluizio Abranches (1999) e de Luiz Fernando Carvalho (2001).

5 A TRANSMUTAÇÃO PARA O CINEMA

Como já afirmado anteriormente, a adaptação de um texto literário para o cinema salta de um conjunto de **signos literários** – como **original** ou um hipotexto, no qual as imagens são formadas pelo autor e ressignificadas pelo leitor, a partir do “contar” – para os **signos cinematográficos** – conforme uma **tradução** ou um hipertexto, numa arte na qual as imagens já estão prontas e cabe aos espectadores interpretarem, pela ordem do “mostrar”. Para a realização desse percurso, um dos caminhos viáveis é a utilização de **quatro procedimentos**, conforme expostos anteriormente, os quais cabem aqui ser retomados: *1. mapeamento das correspondências e dissonâncias dos filmes em relação aos livros, buscando relações entre os capítulos e as cenas das películas, observando-se as supressões, os acréscimos e as dilatações; 2. estudo da composição dos personagens dos filmes em relação aos dos livros, atentando para questões como figurino, atores e cenografia; 3. análise da dramatização dos acontecimentos, a partir de cenas específicas e 4. interpretação dos sentimentos interiores dos personagens, com base na encenação.*

Levando-se em conta o caminho desenvolvido nos dois últimos capítulos, nos quais foram analisados os dois romances de Raduan Nassar, acredita-se que, para o estudo dos filmes realizados, respectivamente, por Aluizio Abranches e por Luiz Fernando Carvalho, essas quatro ferramentas podem ser melhor desenvolvidas, de modo mais prático, ao longo de **duas etapas**. A primeira etapa trará de volta questões abordadas no segundo capítulo e será chamada de **“Os personagens e as narrativas”** com uma exploração da reconstrução dos personagens para o cinema, tidas nos livros como assemantemas, com atenção também para as suas características transtextuais, assim como para alguns dos recursos utilizados pelos cineastas para as reconstruções das narrativas. A segunda etapa, retomando-se as considerações desenvolvidas no terceiro capítulo, terá o nome **“A rede, o desejo e o perdão”**, com o foco voltado para a investigação de uma reunião de cenas integradas que privilegie o exame de como ocorreu a transmutação do olhar dos livros para os filmes.

Vale pontuar que, na análise das obras literárias, houve uma preocupação em seguir um percurso envolvendo determinados pressupostos teóricos do estruturalismo, da teoria da transtextualidade, da semiótica peirceana e da fenomenologia da memória. Embora as duas primeiras partes tendam a remeter a “Os

personagens e as narrativas” e as duas últimas a “A rede, o desejo e o perdão”, no estudo dos filmes nem sempre essa divisão estará bem clara. Isso ocorrerá uma vez que **a análise dos filmes** em questão exige não apenas **um escrutínio das características intrínsecas à linguagem cinematográfica**, mas também **uma condensação do que já foi dito sobre os livros**, a fim de evitar repetições ou um comparativismo mecânico ou exaustivo. Para isso, em alguns momentos, navegar por mais de uma dimensão teórica ao mesmo tempo, como poderá ser visto na utilização de mais de uma das quatro ferramentas analíticas para adaptações cinematográficas simultaneamente.

Para efeitos práticos, logo a seguir, ao se analisar a composição dos personagens em si mesmos, não há necessidade de, novamente, dissecar o retrato dos seres fictícios a partir de grupos semânticos dos nomes, uma vez que subentende-se que não houve alterações nesse quesito. Por outro lado, os assemantemas – ou seja, os retratos escassos – são carregados de novos significados na imagem e no som técnico, sendo necessário um olhar mais atento. É justamente essa ressignificação, daquelas que antes eram assemantemas nos livros, que, nos filmes, faz com que os personagens ganhem outros sentidos, com uma maior definição e clareza.

Destaca-se também que houve a preferência por indicar, nos títulos dos quadros (imagens ou frames) retirados das películas, os minutos (') e os segundos (") em relação à duração dos filmes, a fim de poder servir de guia para um leitor/espectador que tenha interesse⁷⁴. Outra observação que precisa ser feita é que os tamanhos desses quadros são distintos, uma vez que as obras cinematográficas foram realizadas em formatos diferentes: enquanto *Um copo de cólera* (ABRANCHES, 1999) foi realizado em dimensões próximas ao 4:3, *Lavoura arcaica* (CARVALHO, 2001) está mais direcionado para o *widescreen*, ou seja, 16:9.

⁷⁴ Destaca-se que as edições dos filmes levadas em conta na análise foram as de Abranches (1999) e Carvalho (2001). Seja por questões de edição, de acréscimo ou decréscimo de cenas ou créditos, eventualmente, possíveis edições posteriores das películas podem gerar conflito nas marcações dos minutos e segundos.

5.1 Os personagens e as narrativas

Neste primeiro momento, reúnem-se, respectivamente, três etapas, assim como ocorreu nas obras literárias: as observações dos personagens em si mesmos; em suas relações transtextuais e como enunciadores do discurso narrativo. Sendo assim, inicia-se com a investigação de como os personagens em si mesmos, tidos como assemantemas nos livros literários, são reconstruídas para o cinema.

Em sua *Teoria da literatura*, a partir de Wolfgang Kaiser, Vitor Manuel de Aguiar e Silva (2002), ao falar dos personagens do romance, sejam as protagonistas ou as coadjuvantes, dá certo destaque para o retrato delas, o qual “pode dizer respeito à fisionomia, ao vestuário, ao temperamento, ao caráter, ao modo de vida, etc., da personagem em causa.” (AGUIAR E SILVA, 2002, p. 703). Como visto na análise dos personagens dos livros de Raduan Nassar, os retratos são escassos e pouco definidos, sendo, portanto, assemantemas.

Com isso, ganham mais relevo as palavras, as ações e as interações com outros personagens para a configuração do seu estatuto. As características físicas, as vestimentas, os ambientes e os espaços internos e externos quase sempre não são apresentados de forma clara nas obras literárias nassarianas. Por outro lado, entrando-se na esfera da linguagem do cinema, materializada através de imagens e de sons técnicos, tais aspectos necessitam ser mostrados. Para isso, os olhos dos diretores e das suas equipes conseguem dar forma a esse terreno turvo.

O primeiro dos dois filmes lançados, *Um copo de cólera*, dirigido por Aluizio Abranches (1999), possui 70 minutos e teve o roteiro escrito pelo próprio diretor, como também por Flávio Tambelli. Este segundo atuou também como produtor da película. A direção de fotografia ficou a cargo de Pedro Farkas e a trilha sonora por André Abujamra. O elenco é composto por cinco atores: Alexandre Borges (ele), Júlia Lemmertz (ela), Ruth de Souza (dona Mariana), Lineu Dias (seu Antônio) e Marieta Severo (mãe).

Lançado poucos anos depois, *Lavoura arcaica* é composto de 163 minutos e é dirigido por Luiz Fernando Carvalho (2001). Este acumula pelo menos quatro das funções mais relevantes do filme, além da direção, a produção, o roteiro (realizado em conjunto com o próprio autor do romance, Raduan Nassar), além da voz de André na narração do filme. A direção de fotografia foi realizada por Walter Carvalho e a trilha sonora por Marco Antônio Guimarães e o elenco é composto por três atores para

representar o personagem André: além de Carvalho, atuando apenas com a voz em narrações ao longo do filme, Selton Mello e Pablo César Cândia representam também o filho pródigo, respectivamente, jovem/adulto e criança. Os outros atores mais relevantes são: Raul Cortez (o pai), Juliana Carneiro da Cunha (a mãe), Simone Spoladore (Ana), Leonardo Medeiros (Pedro), Caio Blat (Lula). Além desses, compõem o elenco as atrizes Mônica Nassif (Rosa), Christiana Kalache (Zuleika), Renata Rizek (Huda) e Denise Del Vecchio (a prostituta)⁷⁵.

A composição dos elencos dos dois filmes já começa a evidenciar diferenças entre os personagens presentes nos livros. Em *Um copo de cólera* (ABRANCHES, 1999), além desses personagens, no momento pós-briga com a mulher, em que o homem está no chão e relembra da mãe, há a presença de uma porção de figurantes que, com exceção do pai, possuem apenas uma vaga menção no livro, sem aprofundamento ou relevância para a história.

Já em *Lavoura arcaica* (CARVALHO, 2001), há duas notáveis distinções em relação ao romance: some a cabra Sudanesa ou Schuda e a prostituta ganha feições e relativo destaque. Essas mudanças, na mesma medida em que conferem uma simplificação do filme em relação ao livro, direcionam o enredo da película para a tensão entre pai e filho.

Sobre o destaque dado à prostituta, Rosemari Sarmiento defende que:

As sequências no bordel com as prostitutas são acréscimos fílmicos, explorados como representação da necessidade de André de transgredir todas as leis impostas pelo pai, entregando-se aos instintos do corpo. São espaços decadentes onde André aparece como um vulto, observando os casais dançando, na cama com a prostituta, assustado, em furor, com enquadramentos fechados e escuros, um momento vergonhoso de pecado em que nunca revela seus olhos. Outra sequência opressiva, escura e significativa é o momento em que André vira fortemente contra o chão a caixa das quinquilharias mundanas que recolheu das prostitutas. Ele manda que Pedro leve-as para as irmãs, revelando sua revolta e intenção de profanar a pureza e os valores da família. (SARMENTO, 2008, p. 143)

Na sequência comentada por Sarmiento (2008), após André (no quarto de pensão, com Pedro) desamarrar uma caixa no chão e virá-la, risadas de mulheres começam a surgir, quando há um corte na imagem para André (ainda mancebo) subindo escadas, um pouco hesitoso. Assim, o jovem chega a um bordel de meretrizes

⁷⁵ Dos dois filmes, as informações apresentadas foram retiradas a partir de *Obra completa* (NASSAR, 2016) e de *Sobre o filme Lavoura arcaica* (CARVALHO, 2002).

sorridentes que utilizam vestidos e outras roupas sensuais, apropriadas para o local. Há um corte para um quarto, quando a prostituta já utilizando roupas íntimas, vai para a cama, enquanto o imberbe está em pé, iniciando a se despir, enquanto a prostituta vai tirando as suas meias e sapatos.

Nesse momento, há um corte na imagem, voltando-se para o quarto onde estão os irmãos. André mostra uma fita para Pedro, e, pela fala dele, compreende-se que a prostituta que estava em cena tenha sido a sua primeira experiência sexual paga (sendo, possivelmente, o momento da perda da sua virgindade). André pega de novo a fita e a cheira. Volta a cena para o quarto do bordel, com o jovem André suando e tremendo bastante, com a prostituta por cima dele. A prostituta interage com a voz e com o toque em André, que continua a tremer e a suar, quando ela dá uma fita para o cliente dela e beija a mão dele. Depois, subentende-se que eles consumaram a relação sexual.

Logo após, há um corte para o hall do prostíbulo e depois a imagem volta para a prostituta na cama, trajando roupas íntimas e olhando para André, que sai. Em seguida, executa-se um corte para uma imagem borrada da prostituta se despiendo e entrando em uma banheira branca, uma vez que o foco está na dança das cinzas provavelmente de um cigarro, enquanto há uma narração do André de Luiz Fernando Carvalho. A câmera sobe e apenas as cinzas podem ser vistas e não mais a prostituta.

Adiante, corta-se novamente para André e Pedro no quarto de pensão, onde André manipula as quinquilharias que ele guardou das prostitutas e Pedro aparenta estar exausto. André levanta-se e começa a provocar Pedro, atingindo a moral paterna, tal como Rosemari Sarmiento pontuou, ao dizer que o irmão mais velho deveria levar as quinquilharias mundanas e entregá-las às irmãs com um recado: 'são do irmão amado para as irmãs' (NASSAR, 1989, p. 72-73). As sequências completas duram entre 65'31" e 73'51" da duração da película.

Sobre o avô, de acordo com a observação de Sarmiento (2008), há duas pequenas sequências que remetem a ele e ao seu valor no imaginário e no seio da família, uma vez que "condensam cinematograficamente toda a representação da ancestralidade, de significação do tempo, da irremediável subordinação ao destino" (SARMENTO, 2008, p. 134). A primeira sequência, entre 53'15 e 54'20 da duração da película, ocorre durante uma conversa de André com Pedro. Assim, há um corte na imagem para André, sentado no chão, que fala para Pedro uma observação sobre o avô, correspondente a um trecho do capítulo 7 do livro:

ninguém ouviu melhor cada um em casa, Pedro, ninguém amou mais, ninguém conheceu melhor o caminho da nossa união sempre conduzida pela figura do nosso avô, esse velho esguio talhado com a madeira dos móveis da família; (...) era ele na verdade que nos conduzia, (...) era ele o guia moldado em gesso, **[mas]** não tinha olhos esse nosso avô (...) nada existia nas duas cavidades fundas, ocas e sombrias do seu rosto, nada, Pedro, nada (...) brilhava **[nele]** além da corrente do seu terrível e oriental anzol de ouro (NASSAR, 1989, p. 43-45, grifos nossos)⁷⁶

Durante parte da fala de André, a imagem corta para o avô, entrando na casa de chinelo, enquanto as taças que estão na mesa tremem com os seus passos. Há um *close* no anzol de ouro do relógio e justamente esse equipamento de medição temporal é retirado do bolso pelo avô e aberto, o horário marcado é 6h40 (subentende-se que é dia pela claridade dourada da mão dele). O rosto do avô não aparece nesse primeiro momento.

Na segunda sequência, na qual o avô aparece por menos de 1 minuto, entre os 88'40" e 89'37 da duração da película, inicia-se com a mão de uma pessoa abrindo e segurando um relógio de bolso dourado antigo, emitindo os ruídos do ponteiro de segundos, marcando o horário de 18h40 (subentende-se que é noite porque está tudo escuro ao redor da mão dele). Também pode ser ouvida a voz do pai dizendo "*Maktub*", o "está escrito", conforme a nota de rodapé presente em *Lavoura arcaica* (NASSAR, 1989, p. 89)⁷⁷. Após um corte, está de dia e aparece um senhor de idade, o qual subentende-se que é o avô, levando-se em conta que, no capítulo 15 do livro, essa palavra é dita por ele.

Entre a imagem da mão segurando o relógio, na primeira sequência, e a da segunda, há uma separação de quase 30 minutos na duração do filme. A diferença na claridade dos dois horários é o que permite entender se é dia ou noite, uma vez que o relógio é de ponteiros⁷⁸:

⁷⁶ O "mas" e o "nele", entre colchetes, foram acréscimos do ator na sua fala em relação ao livro.

⁷⁷ Abstrai-se, no filme, o "aroto tosco" (NASSAR, 1989, p. 89) do avô.

⁷⁸ Rosemari Sarmiento (2008) interpreta os dois horários como 18h40, sem perceber a sugestividade presente na diferença das iluminações nas cenas.

Imagem 8 - O relógio do avô na primeira sequência, 54'13"



Fonte: Carvalho (2001).

Imagem 9 - O relógio do avô na segunda sequência, 88'45"



Fonte: Carvalho (2001).

Além desse detalhe de iluminação, é apenas na segunda sequência que o avô fecha o relógio. Outra peculiaridade nas duas sequências é que, na primeira, o avô entra na casa e, na segunda, ele sai, como pode ser visto nas imagens abaixo:

Imagem 10 - O avô entra na casa, 53'56"



Fonte: Carvalho (2001).

Imagem 11 - o avô sai da casa, 88'57"⁷⁹



Fonte: Carvalho (2001).

Entre os cortes da segunda sequência, o avô é observado por André e por Ana crianças. Após isso, a câmera dirige-se à janela, acompanhando o olhar de Ana criança. Lá fora está chovendo forte e aparecem Ana e André já grandes se encontrando. Essa segunda aparição do avô oferece um sentido maior que a primeira.

⁷⁹ Pela distância, fica difícil ver o rosto do avô, sem ser possível dizer se o ator que faz pai é quem faz o avô. Além disso, nem os créditos do filme (CARVALHO, 2001), nem a *Obra completa* (NASSAR, 2016) e nem o livro *Sobre o filme Lavoura arcaica* (CARVALHO, 2001) citam o ator que o interpreta. Essa omissão credencia ainda mais mistério em torno dessa figura ancestral para o espectador.

A partir do “*Maktub*” cinematográfico, subentende-se que o relacionamento incestuoso entre os irmãos seria algo inevitável, já que “estava escrito”, ou seja, era o destino deles desde a infância.

Dando prosseguimento, sobre os figurinos utilizados nos dois filmes, é possível notar que, os de *Um copo de cólera* (ABRANCHES, 1999), se assemelham àqueles utilizados pelas pessoas no final da década de 1990, período de produção e de lançamento da obra. Assim, com uma calça marrom, uma camisa lisa, outra de botão e uma jaqueta para o homem; uma saia e uma blusa para a mulher; um vestido florido para dona Mariana e seu Antônio com uma camisa listrada de botão e com uma calça marrom. Já em *Lavoura arcaica* (CARVALHO, 2001), as roupas sugerem ser manufaturadas pela própria família, assim como o pão que eles mesmos fabricam, conforme destaca Sarmiento (2008):

O figurino retrata a alma e a essência dos personagens, um requinte baseado nos arquétipos de cada um, modelos que documentam a vestimenta específica de imigrantes libaneses rurais; traz uma marca, uma verdade, recupera a manufatura da família, com seus tecidos rústicos, cortes e cores bem determinados e significativos. (SARMENTO, 2008, p. 126).

Outro aspecto relevante é a composição dos cenários. Em *Um copo de cólera* (ABRANCHES, 1999), excetuando as pistas que levam à casa do homem, todo o restante do filme acontece dentro da área da chácara, seja em espaços externos, tal como o terreiro e na criação de coelhos, como dentro da casa, como no quarto ou no banheiro. Já em *Lavoura arcaica* (CARVALHO, 2001), alguns espaços que instigavam a curiosidade do leitor do romance são presentificados por uma riqueza de detalhes: a pensão onde André está (a qual ganha o nome de “Pensão Scatena”), a casa do pai, a igreja, o celeiro... todos os cenários preenchem o imaginário do leitor/espectador no desenrolar das cenas.

No que diz respeito ao núcleo da diegese, não há alterações significativas em nenhuma das duas obras. Em *Um copo de cólera* (ABRANCHES, 1992), o homem e a mulher continuam sendo o casal que cumpre o ritual de (re)encontro: sexo, banho, café da manhã, briga (esporro), e reconciliação. Já em *Lavoura arcaica* (CARVALHO, 2001), André mantém-se como um filho pródigo que é levado de volta para casa pelo irmão mais velho, Pedro, da mesma forma que a tragédia envolvendo o assassinato de Ana pelo pai.

Nos moldes problematizados por Forster (1998), convergem também com os livros com os tipos dos personagens, nos quais, em *Um copo de cólera*, o homem e a mulher são redondos, enquanto dona Mariana e seu Antônio são planos. Já em *Lavoura arcaica*, André, o pai, Ana, Pedro e a mãe são redondas, e o avô, Lula, Rosa, Zuleika e Huda são planas, acrescentando-se ao filme de Carvalho (2001) a prostituta nesse segundo grupo. Também é mantido o padrão circular, reforçado por nuances que apenas o cinema poderia prover, com destaque para a repetição de imagens específicas em cada obra, com acréscimos semânticos significativos do fim do giro em relação ao começo.

O filme *Lavoura arcaica* (CARVALHO, 2001) experimenta sugerir a circularidade, tanto no caso do avô, entrando e saindo da casa, empunhando um relógio com o mesmo horário, assim como por uma imagem da câmera direcionada para o alto, para os arbustos entre o céu, representando os olhos de André, que está deitado e coberto por folhas de árvores. O percurso desse protagonista pode ser ilustrado por duas imagens, em dois momentos diferentes da vida dele. A primeira delas envolve André criança, como pode ser visto abaixo:

Imagem 12 - André criança deitado e coberto por folhas, 9'30"



Fonte: Carvalho (2001).

Nesse primeiro momento, o André criança mostra-se encantado com as maravilhas do mundo como pode ser percebido no texto da íntegra do capítulo 2 de

Lavoura arcaica (NASSAR, 1989), lido pelo André narrador da narrativa principal (o próprio Luiz Fernando Carvalho).

Na modorra das tardes vazias na fazenda, era num sítio lá do bosque que eu escapava aos olhos apreensivos da família; amainava a febre dos 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; não eram duendes aqueles troncos todos ao meu redor, velando em silêncio e cheios de paciência meu sono adolescente? que urnas tão antigas eram essas liberando as vozes protetoras que me chamavam da varanda? de que adiantavam aqueles gritos, se mensageiros mais velozes, mais ativos, montavam melhor o vento, corrompendo os fios da atmosfera? (meu sono, quando maduro, seria colhido com a volúpia religiosa com que se colhe um pomo). (NASSAR, 1989, p. 11-12)

A cena dessa recordação infantil finda com o início do capítulo 3, quando há um corte para a pensão, com André adulto conversando com o irmão Pedro. O início recortado do capítulo 3 é o que segue abaixo: “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” (NASSAR, 1989, p. 13).

A cena final, a da tragédia, ilustrada no fim do capítulo 29, é mostrada no filme de modo diferente do que ocorre no livro, reforçando a circularidade ao remeter a esse momento nos primeiros minutos da película. Embora isso não ocorra no livro, há a cena com André já adulto, coberto de folhas, após a tragédia do assassinato de Ana. Diferentemente de quando criança, André adulto não ri e se diverte coberto de folhas, mas demonstra no rosto um semblante de choque, deixando escorrer uma lágrima do olho direito.

Imagem 13 - André adulto deitado e coberto por folhas, 135'20"



Fonte: Carvalho (2001).

Ele ainda coloca uma folha em cima do rosto na última cena, quando entra a narração do pai que encerra o filme. Em *Um copo de cólera* (ABRANCHES, 1999), a circularidade narrativa pode ser observada tanto na troca do turno da narração, realizada por último pela mulher, como nas duas entradas do carro da mulher na chácara do homem. Sobre esse segundo momento, cabe um aprofundamento. Logo no início do filme, a fotografia da película mostra-se bem iluminada e ensolarada, dando uma maior ideia de vida, como pode ser visto abaixo:

Imagem 14 - Primeira chegada da mulher à chácara, 3'30"



Fonte: Abranches (1999).

Já no fim da narrativa cinematográfica, pode ser observada a volta da mulher e o momento do dia se mostra outro: “a tarde, fronteira, já avançava com o escuro” (NASSAR, 1989, p. 82). No filme, o enquadramento escolhido por Abranches (1999), tal como narra o livro, também escurece:

Imagem 15 - Segunda chegada da mulher à chácara, 63'01”



Fonte: Abranches (1999).

Na primeira imagem, a chegada assemelha-se a um amanhecer, na segunda, como um anoitecer. Por isso, a iluminação desse segundo momento já está bem menos clara, e com direito a uma fumaça para dar um ar mais obscuro. Olhando-se as duas imagens, é possível realizar uma analogia com as estações do ano, no começo, a primavera com uma iluminação dourada, simbolizando a vida, quando a flora desabrocha e, no final, com o outono, e suas cores mais escuras, quando as folhas caem, representando a morte (que novamente será vida com a volta da mulher para o homem).

Assim como visto na literatura, no cinema também podem ser notadas **as cinco categorias das análises transtextuais – a paratextualidade, a intertextualidade, a architextualidade, a metatextualidade e a hipertextualidade** – as quais algumas são mais visíveis e notáveis e outras menos. Destaca-se que, nas películas, é necessário ter uma adequação das proposições de Genette (2010), em *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Por exemplo, no caso da **paratextualidade**, em vez de se dar atenção às epígrafes das obras literárias de Raduan Nassar, destacam-se as

peculiaridades da apresentação dos créditos iniciais de cada filme, assim por diante. Com um destaque para a forma de apresentação dos significantes na reconstrução dos significados dos títulos das obras.

A abertura do filme *Um copo de cólera* (ABRANCHES, 1999) possui 1'36" e, após a apresentação do nome da produtora, em letras brancas centralizadas com um fundo preto, abre-se para a imagem de um formigueiro, com uma música compondo a trilha sonora. Durante o período, segue-se com a apresentação dos nomes dos dois atores principais, a começar pelo homem, do título, dos atores que representam respectivamente dona Mariana e seu Antônio, da “participação afetiva” da atriz que faz a mãe do homem e da equipe técnica.

A música de fundo possui uma peculiar característica, uma vez que ajuda a compor a imagem do filme, com uma associação direta às formigas que transitam pelo olho do formigueiro. Na interpretação de Renato Cunha, esses sons possuem uma correspondência específica:

Uma música sibilante, pelos ruídos vocais e pela marcação invocativa dos instrumentos percussivos confere a essa imagem que formiga (formigante) o aspecto de uma dança tribal, da dança ritualística de uma tribo que se prepara para uma guerra. (CUNHA, 2006, p. 64).

Esse tema musical é retomado em outros momentos da película, refletindo-se como “um tempo de ligação no discurso fílmico assim como o refrão bem urdido tece na poesia” (CUNHA, 2006, p. 64). Além da música, a forma de apresentação do título do filme é um elemento paratextual criativo que merece relevo, pela sua capacidade de sintetizar através de uma analogia, o clímax da obra. A imagem a seguir representa o momento quando o título se estabiliza na tela, dando destaque para o substantivo “copo” e o adjetivo “cólera”, em maior tamanho em relação ao artigo “um” e à preposição “de”, uma vez que representam os signos que contêm mais força no título:

Imagem 16 - *Um copo de cólera*, 0'26"



Fonte: Abranches (1999).

Nessa apresentação do título, que dura 12", as letras surgem uma a uma do meio da tela, próximas ao buraco das saúvas na terra. Depois de estacionadas por um tempo como podem ser vistas na imagem acima, o buraco fica ao lado do substantivo "copo" e acima do adjetivo "cólera". Em seguida, as letras se expandem e seguem em direção do espectador, até que desaparecem.

Essa breve animação permite uma associação das letras com as formigas, uma vez que ambas se movem, uma a uma, em movimentos ordenados e se posicionam a fim de realizar com eficácia o seu trabalho. Depois que o fazem, levam embora algo que, nos acontecimentos da obra, correspondem à integridade da cerca viva, assim como ao juízo do homem.

A cor branca escolhida para preencher a fonte das letras contribui não apenas para o contraste com a cor escura do formigueiro, comumente utilizada para conotar um esquecimento ou um esvaziamento. No caso do filme, a segunda acepção parece ser mais viável. Nesses poucos segundos, Abranches utiliza, levando-se em conta a teoria de Plaza (2008), uma tradução simbólica por convenção⁸⁰, uma vez que essa interpretação só é válida a partir de uma associação diagramática posicional e cinética, já que as letras, num sistema orgânico, representam as formigas e as suas ações.

⁸⁰ Também chamada de "transcodificação", para Plaza (2008, p. 93-94): "a Tradução Simbólica se relacionará com seu objeto por força de uma convenção, sem o que uma conexão de tal espécie não poderia existir, pois como símbolo, consistirá numa regra que determinará sua significação."

Se, em *Um copo de cólera*, o título já aparece logo nos primeiros segundos, em *Lavoura arcaica*, ele chega apenas aos 11'28". Nesse intervalo, alguns acontecimentos do livro já foram apresentados, com a íntegra dos dois primeiros capítulos e uma parte do terceiro, e funcionam como um prelúdio do resto do filme. Do primeiro capítulo, há a masturbação de André e o reencontro com o irmão Pedro, do segundo, a lembrança de André quando criança, da "modorra das tardes vadias da fazenda" (NASSAR, 1989, p. 11) e, do terceiro, destaca-se a associação entre os olhos e o estado de purificação corporal, até a parte em que Pedro dá a entender que André deve abrir as venezianas do quarto. Desses minutos iniciais do filme, ressaltam-se as representações para imagens verbais de trechos específicos que preparam o espectador para o restante do filme, assim como permitem uma interpretação da fonte utilizada para representar o título da película.

Dessas imagens, destacam-se as duas falas de Pedro. Uma, do primeiro capítulo e outra, do terceiro, sintetizam bem o drama vivido por André, uma vez que invadem e restringem o espaço do seu eu. Quando entra no quarto da pensão interiorana, após abraçar o irmão, Pedro diz: "abotoe a camisa, André" (NASSAR, 1989, p. 10), fala que está presente no fim do primeiro capítulo. Mais adiante, ele diz também uma fala correspondente ao terceiro capítulo: "'as venezianas' ele disse "'por que as venezianas estão fechadas?'" (NASSAR, 1989, p. 14). Cada uma dessas falas de Pedro já começam a doer em André, como pode ser visto pela expressão facial e corporal do ator que o representa. Há uma associação dessa parte inicial do filme do quarto escuro de André, com o pedido de Pedro para abrir as venezianas para deixar a luz entrar.

A partir dessa luz, surge a abertura do filme, que dura apenas 27", apresentando o título da película, a informação que a produção audiovisual é uma adaptação "da obra de Raduan Nassar" (CARVALHO, 2001), e o diretor do filme: "um filme de Luiz Fernando Carvalho" (CARVALHO, 2001). O título e a indicação da adaptação são apresentadas em *fade-in* e em *fade-out*, porém não a informação do diretor, que não possui *fade-out*, mas um corte simples para se voltar ao filme, com André na janela.

O título surge em um intervalo de 12" e, quando é exposto de forma mais nítida, é apresentado da seguinte maneira:

Imagem 17 - *Lavoura arcaica*, 11'28"



Fonte: Carvalho (2001).

Pela fonte utilizada, percebe-se que, diferentemente do que ocorre em *Um copo de cólera* (ABRANCHES, 1999), o destaque gráfico corresponde, sobretudo, ao significado das palavras e não a uma correspondência simbólica levando-se em conta o movimento e a posição das letras. Por outro lado, percebe-se que a forma de apresentação do título da obra corresponde a uma tradução indicial, uma vez que, na aproximação e no contato das duas palavras, aglutina-se o “a” final do substantivo “lavoura” ao “a” inicial do adjetivo “arcaica”⁸¹. Essa aglutinação dá à expressão que aparece no quadro – “*LavourArcaica*” – um efeito ideogramático, o qual, na interpretação de Julio Plaza, “é no atrito e colisão entre dois termos que brota o lampejo da semelhança” (PLAZA, 2008, p. 83). Além disso, o fato de a expressão estar escrita em itálico confere-lhe uma analogia com os manuscritos, algo também antigo, como um acréscimo de sentido.

Nesse processo, o “A” fica não apenas em maiúsculo, mas também em letra capitular, reforçando o sentido retrógrado, anacrônico, uma vez que é um recurso gráfico que caiu em desuso em publicações impressas e digitais. A escolha da cor da fonte também mostra-se peculiar, uma vez que alterna entre o vinho, a cor do sangue, e o marrom, a cor da madeira. Sobre essa escolha de cor, pode-se associar tanto ao sangue da família derramado, quanto pela possibilidade de traçar um paralelo com

⁸¹ Por isso mesmo, a tradução indicial, para Plaza (2008, p. 93): “estará determinada pelo seu signo antecedente; contudo esta relação será de causa-efeito (caso da tradução de um signo para outro meio) ou terá uma relação de contiguidade por referência que se resolverá na sua singularidade, pois acentuará os caracteres físicos do meio que acolhe o signo. Contudo, ela será interpretada através da experiência concreta. A tradução será neste caso uma *transposição*.”.

uma fala de André sobre o avô, o ancestral mais remoto citado: “Pedro, ninguém amou mais, ninguém conheceu melhor o caminho da nossa união sempre conduzida pela figura do nosso avô, **esse velho esguio talhado com a madeira dos móveis da família**” (NASSAR, 1989, p. 43-44, grifos nossos). O fundo do quadro, inicialmente em branco (a claridade da janela) e depois em tom sépia (as venezianas que balançam), remete a esse tom de antiguidade. Além disso, a opção de apresentar esse título através de um acendimento e um apagamento, ou seja, de um *fade-in* e de um *fade-out*, assemelha-se a uma lembrança, uma vez que aparece e some da mente em poucos segundos.

Em *Lavoura arcaica* (CARVALHO, 2001), há dois momentos sustentados pela dimensão alusiva da **intertextualidade**. Como já visto, para Gérard Genette, a alusão é “um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro” (GENETTE, 2010, p. 14). Ou seja, não é um plágio, porque não há uma citação ou um plágio, uma vez que não há um empréstimo declarado ou não declarado, mas uma aproximação plausível com outra obra. Embora sejam perceptíveis outras, no filme de Carvalho (2001), podem ser destacadas duas relações alusivas que merecem relevo: uma com a pintura de Caravaggio e outra com um conto do próprio Raduan Nassar, *Menina a caminho* (NASSAR, 1997), presente no livro do mesmo nome, as quais serão abordadas a seguir.

A certa altura da sua tese de doutorado, Fabiana Abi Rached Almeida (2014) destaca uma analogia intertextual da pintura de Caravaggio com o filme *Lavoura arcaica* (CARVALHO, 2001)⁸². Para isso, primeiro ela destaca o papel do olhar de Walter Carvalho, o diretor de fotografia do filme:

O jogo de sombra e luz utilizado por Walter Carvalho no filme lembra as pinturas de Caravaggio, pintor barroco do século XV. Caravaggio foi o responsável por um naturalismo diametralmente oposto ao estilo maneirista dos fins do século XVI ao introduzir um tratamento revolucionário da luz, com prisma que decompõe e geometriza os componentes de um quadro. Mesmo sendo recrutado para pintar quadros religiosos, o pintor chocou a Igreja com quadros em que as figuras sagradas eram vertidas em anjos andrógenos, rapazes afeminados e retratos de virgens cujas modelos eram prostitutas. O pintor também mescla o sagrado e o profano em suas pinturas, ao misturar seus temas em um ambiente ou numa caracterização tipicamente plebeia. (ALMEIDA, 2014, p. 67)

⁸² Decerto, há aproximações com outros pintores, mas a título de recorte, destaca-se aqui apenas Caravaggio.

Em seguida, para justificar a sua interpretação alusiva, Almeida (2014) afirma:

No filme, as primeiras imagens de André, no quarto de pensão, no momento de masturbação, lembram os corpos dos cristos torturados de Caravaggio. O corpo de André está iluminado, mostrado em *closes* (pedaços do corpo), contorcendo-se em prazer (ou dor), mas está imerso num fundo quase preto tal qual um quadro do pintor barroco. A alusão é a uma imagem sagrada, mas a masturbação, por sua vez, é considerado um ato profano e não se sabe ao certo, durante os primeiros momentos da sequência, se André está sentindo prazer ou dor (ALMEIDA, 2014, p. 68)

Além dessa intertextualidade com a pintura, outra também tem a capacidade chamar a atenção do espectador. A relação intertextual é estabelecida do filme *Lavoura arcaica* (CARVALHO, 2001), a partir de outra obra de Raduan Nassar, o conto *Menina a caminho* (NASSAR, 1997), presente no livro do mesmo nome, uma vez que no próprio livro/hipotexto de Raduan Nassar, não há correspondência verbal que sustente a transposição imagética icônica.

A sequência em questão, presente em poucos segundos de *Lavoura arcaica* (CARVALHO, 2001), envolve a ação de Ana, que entra em um quarto, fecha e tranca com chave a porta, assim como a janela e vai em direção a um espelho. Ela utiliza um apoio no chão para ter altura de pegar o espelho, em seguida, ela o coloca no chão, abaixa-se e começa a admirar a própria genitália. Esse momento exato pode ser visto na imagem a seguir:

Imagem 18 - Ana olha para o próprio sexo em um espelho, 52'



Carvalho (2001).

Ao longo da ação de Ana, são alternadas cenas de outros aposentos e momentos. Há a de Pedro se masturbando deitado em uma cama, a própria Ana com suas três irmãs realizando um giro com as saias amarradas possivelmente com um espelho abaixo delas, uma vez que o olhar da câmera em *contra-plongée*, ou seja, as focaliza de baixo para cima, tal como um carrossel, em meio aos risos delas. Em seguida, aparece um *travelling* de um quarto em que objetos e itens de vestuário masculinos são mostrados lentamente, até que pode ser visto, através de uma porta entreaberta, o pai sem a camisa em um banheiro, na ambiguidade aparente de estar ou finalizando o seu ato de prazer solitário, ou apenas se despindo.

Tomando-se exclusivamente os excertos da sequência que envolve Ana olhando e descobrindo o seu próprio sexo, percebe-se uma notável semelhança com o fim do conto *Menina a caminho* (NASSAR, 1997):

No banheiro, a menina se levanta da privada, os olhos pregados no espelho de barbear do pai, guarnecido com moldura barata, como as de quadro de santo. Puxa o caixote, sobe em cima, desengancha o espelho da parede, deitando-o em seguida no chão de cimento. Acocora-se sobre o espelho como se sentasse num penico, a calcinha numa das mãos, e vê, sem compreender, o seu sexo emoldurado. Acaricia-o demoradamente com a ponta do dedo, os olhos sempre cheios de espanto. (NASSAR, 1997, p. 49)

Em cada situação – seja no conto e seja no filme – reside uma carga epifânica. Ajustes à parte, a grande diferença quanto ao espanto de Ana envolve, não necessariamente, a imagem da vulva dela, assim como ocorre com a menina do conto, mas a surpresa com aquela que parece ser a sua menarca, a sua primeira menstruação.

Ainda no campo intertextual, o uso do aparato cinematográfico proporciona mais outra interpretação transtextual. Em *Um copo de cólera* (ABRANCHES, 1999), a intertextualidade está presente na representação transmutada da alusão ao mito de Narciso presente também na segunda epígrafe da obra literária hipotextual: “Hosana! Eis chegado o macho! Narciso! sempre remoto e frágil, rebento do anarquismo!...” (NASSAR, 1992, p. 62, grifos nossos). Nesse sentido, em sua tese de doutorado, Geórgia Cynara Coelho de Souza associa o movimento da câmera aos personagens do homem e da mulher:

À mulher cabe, em seu reduzido espaço verbal e imagético em comparação com o masculino, provocar e defender-se da agressividade. Vale ressaltar que, durante a discussão que evolui ao longo de todo o filme, **o homem é**

acompanhado pela câmera a cada movimento, enquanto a mulher é revelada de forma estática, o que demonstra, também na imagem, a supremacia masculina. (SOUZA, 2018, p. 153, grifos nossos)

No excerto acima, o que Souza (2018) chama de “supremacia masculina”, aqui pode ser considerado como uma transposição desse espírito do Narciso dele ironizado pela mulher. Se o Narciso é aquele ser egoísta e vaidoso, os olhos da câmera voltam-se para ele e para a sua necessidade de atenção, acompanhando a sua atuação exagerada. Já em *Lavoura arcaica* (CARVALHO, 2001), há, pelo menos, dois momentos relevantes na película nos quais André toma a atenção da câmera para si: um é no início do filme, quando André preenche os espaços dos aposentos do quarto de pensão interiorana, enquanto Pedro pouco se desloca; outro é quando Ana está na capela, imóvel e em silêncio, enquanto André, inquieto, tenta convencê-la. Nos dois momentos, a atenção do olhar do aparato é voltada para o filho tresmalhado.

No aspecto **metatextual**, ao longo do desenrolar dos dois filmes, mantêm-se as relações de críticas externas à realidade do mundo fílmico, assim como do literário. Em *Um copo de cólera* (ABRANCHES, 1999), podem ser destacados os conflitos do mundo sócio-político, na crítica realizada pela mulher ao homem no trecho supracitado, ao considerá-lo como um “rebento do anarquismo”, assim como ocorre no movimento inverso, no qual o homem desdenha do engajamento político da mulher, associado a uma linha de militância de esquerda e às ciências humanas. No caso de *Lavoura arcaica* (CARVALHO, 2001), a contraposição de André ao pai continua a ser uma contestação à moral bíblica e alcorânica, conjunto de pilares sustentadores das falas e atitudes paternas.

Na esfera **arquitextual**, além da relação da pintura presente em *Lavoura arcaica* (CARVALHO, 2001), como já abordada anteriormente na intertextualidade, o diálogo de *Um copo de cólera* (ABRANCHES, 1992) com o teatro é um dos aspectos mais notáveis da película. Renato Cunha (2006) explora um pouco como essa relação ocorreu, no que diz respeito à receptividade do público, no momento do lançamento da película:

O filme *Um copo de cólera* despertou, à época de seu lançamento, a ira e a paixão de espectadores e críticos. Enquanto uns execraram a forma como foi conduzido, taxando-o de **inverossímil** e de **teatro filmado**, outros declararam ter penetrado em sua essência, quer pelo tratamento delicado do

tema, quer pela identificação com a linguagem extremamente impactante. (CUNHA, 2006, p. 63, grifos nossos)

Possivelmente, o que há de inverossímil sejam os diálogos transcritos através da oralidade pelos atores com a máxima fidelidade possível em relação aos livros, ou talvez as atuações ou o uso do tom de voz, mais próximos do teatro do que do cinema. Por outro lado, pode ser notado que o filme é a linguagem crua e a abstenção do diretor de utilizar recursos técnicos mais complexos (ou por limitação orçamentária ou por escolha estética), tais como os que estão largamente presentes em *Lavoura arcaica* (CARVALHO, 2001).

Como quinto aspecto transtextual, a **hipertextualidade** presente em *Lavoura arcaica* (CARVALHO, 2001), sobretudo na parábola do faminto, pode ser chamada de **hipertexto do hipertexto**, uma vez que é uma representação hipertextual de um capítulo do livro que é também, por sua vez, uma manifestação hipertextual de 3/5 de “A história do sexto irmão do barbeiro”, presente da 180^a até a 184^a noite, de *As mil e uma noites* (GALLAND, 2019)⁸³. De modo mais claro, há três níveis gradativos de representações ficcionais, os quais podem ser interpretados da seguinte maneira: o **hipotexto 1** (“A história do sexto irmão do barbeiro”, contado em cinco noites do livro *As mil e uma noites*); o **hipotexto 2 ou hipotexto-hipertexto** (“Parábola do faminto”, presente no capítulo 13 do livro *Lavoura arcaica*) e o **hipertexto-hipertexto** (“Parábola do faminto”, presente em cerca de 10 minutos do filme *Lavoura arcaica*). Logo, o terceiro nível termina por permear e ser permeado pelos outros dois.

No filme de Carvalho (2001), a sequência da parábola do faminto, composta entre os 76’53” até 86’24” da duração total da película, está encravada de muitas peculiaridades que merecem especial relevo. Destas, percebe-se que há a ausência de alimentos verdadeiros, assim como ocorre no hipotexto 1 e no hipotexto 2. No hipertexto-hipertexto, os pratos vazios também estão presentes na mesa das refeições, representação do capítulo 24 do livro de Nassar (1989), tal como será visto mais adiante. Além disso, os mesmos atores que representam André e o pai são os que, respectivamente, atuam como o faminto e o ancião, mas com figurinos distintos e com a imagem em preto e branco, recurso que dá a ideia de antiguidade.

Na interpretação de Renato Luiz Pucci Jr. (2005), a parábola do faminto do filme impõe ao menos duas diferenças semânticas em relação ao livro. Segundo ele:

⁸³ A transposição da hipertextualidade da parábola do filho pródigo será estudada apenas mais adiante.

O preto-e-branco impõe uma textura heterogênea, não sugerida pelo livro (p. 79-87), em que nenhuma drástica diferença estilística existe em relação ao restante da narrativa. **Pertence também apenas ao filme a indicação explícita de que o Grande Senhor e o Faminto se identificam com o pai e André, de modo a se concretizar o que está nas entrelinhas do livro, ou seja, que a parábola se refere aos protagonistas da história principal.** (PUCCI JR., 2005, p. 104, grifos nossos)

Do olhar de Pucci Jr. (2005), a constatação mais relevante é a associação do sábio com o pai, assim como de André com o faminto, uma das interpretações possíveis das obras literárias, mas que no filme torna-se explícita, tendo em vista o remanejamento dos atores atuando nessa parábola. Essa identificação dos personagens da parábola com os do filme, tomando-se a transposição fílmica em si mesma, percebe-se certo trânsito entre três diferentes níveis e temporalidades de realidades ficcionais.

No **nível 1**, André menciona ou conta completamente com Pedro sobre a parábola do faminto do pai (presente da narração de metanarrativa de André)⁸⁴. No **nível 2**, a parábola do faminto foi contada pelo pai perante a família (presente habitual da metanarrativa do pai). Já no **nível 3**, existe a representação da história do pai a partir da interpretação de André (o narrador). O efeito que essas camadas de níveis oferecem à narrativa fílmica, além da permeabilidade no tempo, é a representação do encravamento dos conflitos nas bases das estruturas familiares.

Na sequência, inicialmente está a família na mesa (nível 2), com o pai centralizado, dizendo “era uma vez um faminto” (CARVALHO, 2001), justamente a frase que inicia a parábola do livro, e abrindo um livro com manuscritos. Logo em seguida, aparece André (nível 1) chorando e esticando a mão, provavelmente para Pedro. Em seguida, a imagem escurece, com a presença de trovões, relâmpagos, e com o movimento da câmera focando num chão cheio de folhas de árvores, como se alguém estivesse caminhando.

Após mais um trovão, há a voz do ancião perguntando “donde vens tu?” (CARVALHO, 2001) e o olhar do faminto. Logo após, a voz do ancião dizendo: “acaso não sabes que basta te apresentares ao nosso amo e senhor para teres tudo quanto

⁸⁴ No filme ocorre a mesma a interpretação realizada anteriormente sobre o livro: 1. o André metanarrador (o ator em carne e osso) pode ter apenas mencionado a parábola do faminto para Pedro, ficando a cargo do André narrador (a voz do diretor) de contar a história para o espectador; 2. ou ainda o André metanarrador realmente contando tudo novamente para Pedro, apenas para sustentar o impacto do final.

desejas?” (CARVALHO, 2001), enquanto o faminto responde: “Ó meu senhor e amo, peço-te uma esmola em nome de Deus, pois estou tão necessitado a ponto de cair de fome” (CARVALHO, 2001). Na fala do faminto, ele está de pé, em postura curva, enquanto o ancião está sentado, com postura ereta. Um foco na imagem de como estão os dois pode ser visto na imagem a seguir:

Imagem 19 - O faminto e o sábio 77'49”



Carvalho (2001).

Logo em seguida, os dois já estão sentados, e é iniciada toda a encenação de que eles estão comendo, mas sabe-se bem que não estão. Humilhado, e com o estômago revirando, o faminto presta-se aos caprichos do amo e do senhor, tal como ocorre nos hipotextos 1 e 2. A voz da narração é do pai, no nível 2 da narração, a qual é possível perceber uma diferença de entonação dele como narrador em relação à sua atuação como ancião. Ao longo das etapas do banquete, a atuação dos dois destoa: o desespero e o cansaço no faminto (controlados ao máximo) e a tranquilidade e o deboche do ancião (degustados com toques sádicos). Quando o faminto passa por todo o constrangedor banquete invisível, ele recebe um banquete verdadeiro, contemplado pelos olhos satisfeitos do senhor.

Em seguida, há um corte para o nível 1 da narração, no qual André está junto com Pedro, no quarto de pensão. Nessa ocasião, André contesta a história do pai, assim como ocorre no hipotexto 2, o romance de Raduan Nassar. Essa contestação de André, como já percebida anteriormente, está mais ligada ao hipotexto 1 do que à

forma como o pai desenvolve a sua história, que a subverte a fim de dar-lhe um cunho didático.

Nesse texto-base, na história contada em *As mil e uma noites* (GALLAND, 2019), após embebedar-se do vinho de mentira, o faminto agride o barmecida, que, mesmo em prejuízo, acha graça da situação. Já no hipertexto-hipertexto, ou seja, no filme, a agressão do faminto faz com que o ancião caia desmaiado no chão. Seria uma forma de protesto contra a interpretação do pai ao contar a história.

Em seguida, há um corte para um *close* no olhar de André, visível abaixo:

Imagem 20 - Plano detalhe de André, 84'28"



Carvalho (2001).

O fim se torna ainda mais intrigante, uma vez que o faminto ergue a mão para o alto e diz por três vezes: “A impaciência também tem os seus direitos!” (CARVALHO, 2001). Logo após, há uma volta para o nível 1, a mesa do pai, com André mais jovem saindo indignado, deixando a família atônita. No fim da sequência, Ana vai abaixando a cabeça. Nessa sobreposição de níveis, fica bem clara a semelhança de André com esse faminto. A parábola, então, antes tida como uma metanarrativa paterna, desempenha a função de alegoria da vida desejante de André.

Dando prosseguimento, como visto nos livros, **os personagens nassarianos possuem duas faces**, também presentes nos filmes adaptados: uma enquanto atores e outra como enunciatóras do discurso. Na primeira delas, **os personagens em si mesmos**, com funções dentro e fora dos textos, conferem ao leitor/espectador quatro

aspectos relevantes, os quais acabaram de ser visitados: a reconstrução de sentidos dos retratos assemantemas; os tipos; o padrão circular narrativo e a transtextualidade. Destaca-se que os três primeiros referem-se a características internas da narrativa, enquanto o último a questões externas. Na segunda delas, os personagens atuam como **narradores**, com impactos nos três grandes eixos do discurso narrativo genettiano, em *O discurso da narrativa* (GENETTE, 2017): a voz, o modo e o tempo.

Sobre a voz, em *Um copo de cólera* (NASSAR, 1992), o homem assume essa atribuição de narrador em 6/7 do livro, nos capítulos “A chegada”; “Na cama”; “O levantar”; “O banho”; “O café da manhã e “O esporro”, enquanto a mulher na fração restante, no capítulo também chamado de “A chegada”. Já em *Lavoura arcaica* (NASSAR, 1989), há uma encruzilhada de vozes e de metanarrativas, com um André posterior aos fatos da diegese que pode ser chamado de “narrador principal” e mais três metanarradores: o próprio André, mas no tempo da diegese narrativa; Pedro e o pai. As metanarrativas de André e de Pedro possuem a função explicativa, na qual André explica a Pedro os motivos que o levaram a sair de casa e que voltar não seria uma boa opção, enquanto Pedro tenta, a todo custo, convencer André a voltar, apelando para o sentimento de união da família. Já a metanarrativa do pai, tem a função temática, alicerçada em parábolas e sermões, a fim de edificar a moral e os costumes familiares.

No que diz respeito ao modo, as duas obras são narradas a uma distância mista, uma vez que os narradores oferecem as falas dos personagens o mais perto possível do que elas dizem, com uma focalização interna, ou seja, com os próprios personagens guiando as narrativas. A única dissonância dessa estrutura que pode ser notada é o pai, na parábola do faminto, que faz uso de uma focalização zero, sendo, portanto, um narrador onisciente.

Como terceiro aspecto mais relevante do discurso narrativo, o tempo é composto por três grandes aspectos: a ordem, a duração e a frequência. Respectivamente, a ordem é como se dá a sequência dos acontecimentos do discurso narrativo em relação à diegese; a duração é a variação de tempo do conteúdo textual e a frequência é como os níveis de repetições diegéticas e discursivas são realizados. Dessa tríade de categorias da teoria discursiva genettiana, certamente é justamente a terceira que mais dialoga com a montagem cinematográfica, recurso essencial para a composição fílmica.

Em suas respectivas totalidades, *Um copo de cólera* (ABRANCHES, 1999) possui cinco grandes etapas, enquanto *Lavoura arcaica* (CARVALHO, 2001) dispõe de seis. Para uma melhor visualização, organizaram-se dois quadros, um para cada filme, elencando, respectivamente: as etapas, os conteúdos, os intervalos na duração da película e a duração aproximada da etapa.

Quadro 12 - A montagem em *Um copo de cólera* (ABRANCHES, 1999)

Etapa	Conteúdo	Intervalo na duração da película	Duração aproximada da etapa
A	Créditos iniciais	do início até 1'36"	1,5'
B	A chegada até o esporro	1'37" até 29'59"	28'
C	O esporro e as 8 quebras da quarta parede do homem	30' até 62'53"	33'
D	A chegada da mulher e a quebra da quarta parede da mulher	62'54 até 66'09"	3'
E	Créditos finais	66'10" até 70'35"	4'

Fonte: o autor.

Quadro 13 - A montagem em *Lavoura arcaica* (CARVALHO, 2001)

Etapa	Conteúdo	Intervalo na duração da película	Duração aproximada da etapa
A	A masturbação de André e a chegada de Pedro	do início até 11'15"	11'
B	Créditos iniciais.	11'16" até 11'42"	30"
C	A encruzilhada de vozes e de metanarrativas: a narrativa principal e as metanarrativas de André, Pedro e do pai	11'43" até 152'44"	81'
D	A volta de André com Pedro e a conversa com o pai	129'55" até 153'48"	24'
E	A interação com Lula, a festa do retorno de André e a tragédia	153'49" até 165'59"	12'
F	Créditos finais	166' até 171'35"	5,5'

Fonte: o autor.

A partir do quadro relativo a *Um copo de cólera* (ABRANCHES, 1999), pode-se notar que a narrativa do homem é compreendida pelas etapas B e C, enquanto a da mulher, na D. No filme de Abranches (1999), a primeira e a última cumprem funções paratextuais, com as apresentações dos créditos iniciais e finais, algo que, em *Lavoura arcaica* (CARVALHO, 2001), ocorre nas etapas B e F. O aspecto que mais diferencia o filme de Carvalho (2001) em relação ao de Abranches (1999) é a presença de uma etapa, a primeira, que antecede os créditos iniciais, com a finalidade de prelúdio para o restante da película, com o mostrar da masturbação de André e da chegada de Pedro para levá-lo de volta para casa⁸⁵. Mergulhada por vozes, a narrativa de *Lavoura arcaica* (CARVALHO, 2001) acontece, de fato e em intensidade, entre as etapas C, D e E. Nesses intervalos, ocorre a encruzilhada de vozes e de metanarrativas, a volta de André, o acerto de contas com o pai, a interação com Lula, a festa do retorno e a tragédia familiar.

⁸⁵ Nessa etapa, apenas no minuto inicial é que o filme de Carvalho (2001) apresenta uma advertência em forma de aviso sobre o direito autoral da obra, a distribuidora, os patrocinadores, a produtora e o nome do diretor. Em seguida, inicia-se a cena da masturbação de André.

Por contraste visual, os quadros oferecem uma exposição clara de dois aspectos do tempo discursivo de Genette (2017): a disposição da ordem e da duração das etapas. De maneira geral, *Um copo de cólera* (ABRANCHES, 1999) consegue ser mais fiel à ordem dos acontecimentos dispostos no livro, fazendo uso, no mais das vezes, no que diz respeito à duração, com elipses no discurso narrativo do livro, a fim de dar maior cadência e velocidade ao filme. Por outro lado, em *Lavoura arcaica* (CARVALHO, 2001), uma alteração na ordem do discurso narrativo do livro pode ser notada já no início da terceira etapa do filme.

Nesse momento, logo após os créditos iniciais, na cena em que André serve vinho ao irmão, convidando-o a perguntar o que deseja, a película antecipa a descrição dos lugares à mesa do pai, realizada pelo André narrador principal, algo que só ocorre no capítulo 24 do livro. Assim, se no filme fosse mantida a ordem do livro, a sequência dos lugares à mesa só apareceria na etapa D. Outro aspecto da duração presente nos dois filmes é o uso da entonação dos personagens, a qual serve para representar os períodos longos e a escassez de pontos no tecido textual literário.

O terceiro aspecto do tempo discursivo, a frequência, é determinada nos dois livros pela recorrência daqueles que foram chamados de signos do olhar, desempenhando uma frequência singulativa icônica, na qual tantas quantas fossem as vezes em que os personagens olhavam, igualmente era expresso nas narrativas. Essa recorrência motivou a criação de duas catalogações desse olhar expresso em ícones, os quais superam numericamente a quantidade de páginas de cada livro. Com o intuito de tentar mensurar essas aparições, sobre *Lavoura arcaica* (NASSAR, 1989), desenvolveu-se o anexo 1, enquanto para *Um copo de cólera* (NASSAR, 1992), o anexo 2.

No mundo audiovisual, por mais que um narrador em voz *off* queira se fazer presente, esse olhar expresso em uma frequência narrativa consegue ter outras alternativas além da repetição de signos orais ou escritos, especialmente pelo uso de peculiares recursos das imagens e dos sons técnicos. Assim, em ***Um copo de cólera* (ABRANCHES, 1999)**, pode-se notar que há dois recursos salientes: por um lado, algumas **quebras da quarta parede**⁸⁶, ou seja, um personagem olha diretamente

⁸⁶ Sobre a quebra da quarta parede, a partir de Ismail Xavier, Cirino (2003) interpreta: “Falar em quarta parede significa, então, falar num limite virtual que transforma o ato teatral em um quadro a ser admirado, uma janela para outra realidade, intocável e distante. O conceito de “quebra” desta quarta parede, portanto, significa ultrapassar esse limite, fazer o ator e o público se perceberem, interagirem

para a câmera, como se estivesse falando com o espectador, e, por outro, a repetição da **música-tema das formigas**, a qual aparece já desde os créditos iniciais. Em ***Lavoura arcaica* (CARVALHO, 2001)**, há quatro recursos puramente imagéticos: 1. **o uso da distorção das imagens em momentos específicos**; 2. **a presença de cenas incidentais simbólicas**; 3. **a especulação ficcional** e 4. **a recriação/sobreposição de tempos**.

Dada a relevância semântica desses aspectos na construção do olhar fílmico, a partir desses procedimentos, será desenvolvida agora uma leitura da função desempenhada por cada um desses pontos nas películas. Antes, destaca-se que, diferentemente do que ocorreu na análise literária, em que foram realizadas catalogações da recorrência dos signos do olhar em cada obra, conforme consta nos anexos 1 e 2, para a análise da frequência discursiva dos filmes, a partir do uso de determinados procedimentos técnicos, não serão realizadas essas catalogações correspondentes. Essa opção ocorreu porque entende-se que o excesso de mapeamentos sígnicos pode prejudicar a interpretação das estruturas profundas, com a dispersão promovida pela presença de possíveis mais cinco anexos.

Em outras palavras, se, na análise literária, as catalogações foram um despertar, um ponto de partida para a leitura do olhar literário nassariano, na análise fílmica teria um efeito inverso. Isso ocorreria porque seria um conjunto de informações que prejudicaria a percepção de estruturas globais, em favor dos malefícios provocados por aquilo que Milton José Pinto (1973) chama de pulverização (excesso de fragmentação) e de normatização (tentativa de esgotamento de possíveis interpretações sobre uma ou mais obras), conceitos já discutidos anteriormente.

De todos esses cinco aspectos das duas obras fílmicas, apenas a música-tema das formigas, em ***Um copo de cólera* (ABRANCHES, 1999)**, é estabelecida a partir de uma frequência repetitiva, nos moldes genettianos, enquanto os restantes, singulativa. Essa diferença dá-se pela associação direta a partir daquilo que pode ser chamado de “imagens sonoras”, uma vez que são sons que remetem diretamente ao formigueiro, desde os créditos iniciais. A partir desse começo, a imagem sonora é reinocada com grande destaque em dois momentos: o início da cena do sexo, na etapa B, e quando o homem descobre o rombo na cerca viva, na etapa C. Além dessa música das formigas, destaca-se aquela orquestrada, executada quando o casal está

de forma direta deixando de lado a ilusão do espectador de ser apenas um observador invisível (ou ignorado) da ação cênica.” (CIRINO, 2013, p. 11).

em harmonia durante dois momentos: o ato sexual em si, assim como durante o retorno da mulher, observando o homem, até a entrada dos créditos finais. Desse modo, cada som remete a uma repetição não necessariamente de momentos, mas de estados de espírito. Sendo assim, as duas músicas são, portanto, uma representação repetitiva e não singulativa.

O outro recurso de frequência, presente em *Um copo de cólera* (NASSAR, 1992), são as quebras da quarta parede, quando o ator olha diretamente para a câmera, como se estivesse falando diretamente com o espectador. Na tese de Geórgia Cynara Coelho de Souza (2018), a quebra da quarta parede é chamada de “planos metanarrativos”, os quais são alternados por “planos de ação”:

Paralisado pela raiva – enfatizada pelo efeito sonoro de sopro breve e intenso, como o suspiro de uma fera raivosa –, ele se volta lentamente para ela. A partir daí há uma **alternância recorrente entre planos de ação do homem na diegese e planos metanarrativos em que ele, dentro da casa e fora da ação, olha diretamente para a câmera (espectador) e explica, com irritação, meticulosidade e ironia, os motivos e reações decorrentes de sua ira**, cujos picos são demonstrados em ‘sopros sonoros’, efeitos ouvidos nos diversos momentos em que a mulher consegue atingi-lo em seu brio. (SOUZA, 2018, p. 152-153, grifos nossos).

Ao todo, ao longo da etapa C, são 8 quebras da quarta parede realizadas pelo homem, ao longo de mais de 5’, enquanto na etapa D, uma é corporificada pela mulher, em menos de 1’. As intervenções metanarrativas do homem têm o efeito de comentário dos acontecimentos anteriores, embebido de sarcasmo, ódio e rancor. Já a da mulher, no seu retorno, passada a briga, tem o efeito de perdoá-lo com uma voz doce e reconciliadora, contando como estava o homem, após a sua saída. Com o uso desse procedimento, fica claro que o presente da narração está compreendido nas vozes em *off* e nas quebras da quarta parede, enquanto as etapas desde a chegada dos dois até a volta da mulher como o presente dos acontecimentos narrados.

A primeira quebra da quarta parede ocorre logo após o homem matar as formigas e voltar do depósito de seus utensílios, inclusive as pesticidas. Depois de a mulher dizer: “não é para tanto, mocinho que usa a razão” (ABRANCHES, 1999), o homem se vira e começa a expor as suas insatisfações com ela, entre os 32’30” e os 33’37” da duração da película (68”). Assim, abaixo pode ser vista uma imagem desse primeiro momento, assim como a transcrição da sua fala:

Imagem 21 - Primeira quebra da quarta parede do homem, 32'32"



Fonte: Abranches (1999).

“era fácil de ver, entre escancaradas e encobertas, a reprimenda que ela fazia por eu não atuar na cama com a mesma ardência que empreguei no extermínio das formigas” [ri, suspira, olha para baixo e volta a olhar para a câmera] “sem contar que ela, de olho no sangue do termômetro, se metera também a regular o mercúrio da racionalidade, sem suspeitar que minha razão naquele momento trabalhava a todo vapor suspeitando menos ainda que a razão jamais é fria e sem paixão” [novamente olha para o lado e suspira, mas desta vez mais sério e com um olhar demonstrando um misto de raiva e malícia] “eu poderia, atrevido, largar às soltas o raciocínio, espremendo até o bagaço o grão do seu sarcasmo” [há um corte abrupto na cena, na qual ele está com um cigarro na boca e o acende com um fósforo] “mas eu não falei nada, não disse um isto, tranquei minha palavra, ela não teve o bastante, só o suficiente” [termina a cena com um sorriso no rosto] (ABRANCHES, 1999, grifos nossos).

Entre divagações e constatações, ele articula um raciocínio estabelecendo uma associação das formigas com a mulher, dizendo que ela tinha se incomodado pelo fato de ele ter maior atenção para acabar com os insetos do que na cama com ela. Não contente, ao fim do seu monólogo, ainda replica uma fala da mulher, ironizando-a. Logo em seguida, ele continua a digladiar as suas ideias com as dela, inicialmente reclamando com dona Mariana sobre a ausência de seu Antônio, mas logo sofre uma intervenção da mulher, chamando-o de fascista, o que gera mais uma quebra da quarta parede.

Dando um salto de seis intervenções, chega-se à última pausa na narrativa principal realizada por ele, a oitava. Em 11”, no intervalo da película compreendido entre 57'47” até 57'57”, a câmera é enquadrada em primeiríssimo plano, levemente

em *plongée*, ou seja, enquadrada de cima para baixo, com o foco sutilmente mais direcionado para o lado direito do rosto do homem:

Imagem 22 - Oitava quebra da quarta parede do homem, 57'47”



Fonte: Abranches (1999).

Nesse intervalo é que o homem diz: “estava claro naquele momento que eu tinha definitivamente a pata em cima dela e que eu podia subverter debaixo da minha forja o suposto rigor da sua lógica” (ABRANCHES, 1999). Após essa última quebra, é que ele dá a sua última cartada, seduzindo a mulher, para depois humilhá-la. Depois disso, assim como ocorre no livro, ela termina por ir embora, enquanto ele fica encolhido no terreiro em posição fetal até dona Mariana e seu Antônio irem buscá-lo para levá-lo ao quarto, quando sua funcionária conversa trivialidades do cotidiano da chácara, a fim de amenizar o estado de espírito dele.

Em *Lavoura arcaica* (CARVALHO, 2001), os quatro recursos puramente imagéticos 1. o uso da distorção das imagens em momentos específicos; 2. a presença de cenas incidentais simbólicas; 3. a especulação ficcional e 4. a recriação e a sobreposição de tempos contribuem para gerar uma sofisticação maior do que o filme de Abranches (1999). Nessa sequência, o primeiro desses procedimentos, as distorções, estão presentes desde o início da película. Para ilustrar essa afirmação, pode ser destacada a cena do reencontro da chegada de Pedro ao quarto de pensão onde André estava.

No livro de Nassar (1989), o trecho correspondente do primeiro capítulo pode ser lido abaixo:

assim que ele entrou, ficamos de frente um para o outro, nossos **olhos** parados, era um espaço de terra seca que nos separava, tinha susto e espanto nesse pó, mas não era uma descoberta, nem sei o que era, e não nos dizíamos nada, até que ele estendeu os braços e fechou em silêncio as mãos fortes nos meus ombros e nós nos **olhamos** e num momento preciso nossas memórias nos assaltaram os **olhos** em atropelo, e eu vi de repente seus **olhos** se molharem, e foi então que ele me abraçou, e eu senti nos seus braços o peso dos braços encharcados da família inteira; voltamos a nos **olhar** e eu disse “não te esperava” (NASSAR, 1989, p. 9, grifos nossos)

No filme, a tradução desse momento dura 55”. Na trilha de imagem, observa-se a execução com fidelidade das ações narradas no livro. Os irmãos ficam frente a frente, os olhos ficam parados, ambos se encaram, visivelmente emocionados, se abraçam e, ao término do abraço, André diz “eu não te esperava”, com apenas o acréscimo do “eu”, em relação à fala do livro. A trilha sonora foi composta apenas pelo som do silêncio do ambiente (que produz ruídos naturais), além da fala de André.

Dessa forma, na cronologia do filme, o trecho se apresenta desde os 6’26” até os 7’11” da película, rodado em apenas um plano. O enquadramento é em meio plano primeiro (MPP), onde os personagens são enquadrados da cintura para cima. O trecho é ilustrado abaixo, de acordo com a figura 1:

Imagem 23 - O reencontro de André e Pedro, 7’9”



Fonte: Carvalho (2001).

No filme, observa-se que o olhar, narrado no livro exclusivamente em signos verbais escritos, presentificou-se apenas como imagem, ou seja, como signos visuais. Nessa materialização imagética do olhar, pode ser observada a fotografia obscura do plano, o comportamento dos personagens envolvidos, traduzido pelas atuações e também o recurso da distorção. Na imagem retirada da película, pode ser percebido que as paredes estão em diagonal, onde deveriam estar perpendiculares em relação ao chão. Além disso, André e Pedro também seguem esse paralelo em diagonal em relação à parede.

A distorção das imagens é uma forma de tradução da expressão dos sentimentos de André. Há uma proporção entre o estado de espírito desse personagem e o uso desse recurso técnico. Assim, em outros momentos em que André mostra maior emoção, a fotografia da película é afetada. A culminância desse processo é justamente a cena do assassinato de Ana, a qual é repleta de cortes, emulando o texto literário e atribuindo-lhe novos significados.

O segundo recurso que pode ser destacado são as cenas incidentais de efeito simbólico. Como exemplo, pode ser citada a da conversa de André e Lula, na qual há a presença de um inseto, a esperança, conforme o irmão mais novo fala em tom de protesto⁸⁷. Como terceiro e quarto aspectos imagéticos intensos do filme, também de efeito singulativo – a especulação ficcional e a recriação/sobreposição de tempos – possuem exemplos bem claros.

Na especulação ficcional, pode ser citada a cena da metanarrativa de André direcionada a Pedro, quando o filho pródigo diz que é epilético, que as portas bateriam e a família isolaria a casa onde estivesse André. Na cena, enquanto André fala, aos berros, há uma alternância dessa realidade alternativa criada por sua fala e o quarto de pensão onde ele conversa com Pedro. Em certos momentos, a voz de Pedro e das irmãs Rosa, Zuleika e Huda emitem falas de reprovação a André. O irmão dizia “Que crime hediondo ele cometeu?” e as irmãs gritavam em coro “Traz o demônio no corpo!” (CARVALHO, 2001). Destaca-se que, nesta cena, há também agregado o recurso da distorção das imagens, mesmo na alternância de planos.

Na recriação do passado, pode ser usado como exemplo um momento da metanarrativa de Pedro direcionada a André, no qual o irmão mais velho conta para André como a mãe deles ficou quando ele disse que iria trazer o irmão de volta. A

⁸⁷ Posteriormente, haverá uma reflexão sobre o impacto simbólico desse inseto na formação do personagem Lula, aos olhos de André.

certa altura, as palavras de Pedro aparecem já na recordação dele com a mãe, quando ela fala: “Traga ele de volta, Pedro” (CARVALHO, 2001). Em determinados momentos, a recriação do passado ganha ainda mais intensidade no filme, como uma sobreposição de tempos muitas vezes agressiva, tal como ocorre na parábola do faminto e na cena do sexo de André com Ana.

A partir dessas constatações desse olhar alicerçado na frequência narrativa, nos dois filmes, assim como ocorreu nas obras literárias, há diversos aspectos que merecem saliência. Para isso, a seguir, haverá a retomada das discussões desenvolvidas nas obras literárias envolvendo a rede icônica e simbólica e a integração das imagens das lembranças. Na medida do possível, os acontecimentos literários serão lidos em suas perdas e ganhos inerentes ao processo da adaptação para o cinema.

5.2 A rede, o desejo e o perdão

Para este segundo momento do estudo da adaptação dos romances de Raduan Nassar para o cinema, optou-se por retomar as considerações desenvolvidas no capítulo anterior em um único subcapítulo, atingindo, assim, tanto os quatro aspectos de “A rede icônica e simbólica” e os dois (os quais se desdobram em seis) de “A integração das imagens das lembranças”. Dessa maneira, esse percurso de novas descobertas das obras nassarianas a partir das traduções cinematográficas, compreenderá, respectivamente, dez pontos: 1. a função dos olhos; 2. a associação com animais; 3. as relações interpessoais; 4. a representação de poder anacrônico⁸⁸; 5. a escravidão da sedução; 6. o estágio do espelho; 7. o olhar-louco; 8. a falta unilateral e a bilateral; 9. a gradação do perdão e 10. a expressão da linguagem melancólica a partir da exposição de objetos.

Sobre os dois primeiros aspectos – a função dos olhos e a associação com animais – assim como ocorreu quando foram estudadas as obras literárias, cabe

⁸⁸ Destaca-se que o quarto ponto é chamado apenas de “a representação de poder anacrônico” e não de “a ambígua abstração temporal” (tal como foi no capítulo 3, sobre os livros), por conta da considerável redução da expressão verbal dos signos do olhar, catalogados nos anexos 1 e 2, no trânsito entre mídias. Assim, a partir de Hutcheon (2013), percebe-se que, enquanto os esses ícones específicos são “contados”, nas obras literárias, os das películas são, no mais das vezes, “mostrados” em forma de imagem técnica. Por conta disso, esses signos do olhar não conseguem mais desempenhar essa função de “marcador temporal” para os filmes, como o fazem para os textos literários.

aqui também analisá-los em conjunto. Em *Um copo de cólera* (ABRANCHES, 1999), assim como no livro, os olhos do homem continuam a expressarem-se como um “vazio corredor de passagem” (DELMASCHIO, 2004, p. 38), após a constatação do rombo na cerca viva. Na obra literária, o fragmento textual no qual ele se transforma depois de constatar o dano através dos olhos está expresso abaixo:

pois estava gostando de demorar os **olhos** nas amoreiras de folhas novas, se destacando da paisagem pela impertinência do seu verde (bonito toda vida!), mas meus **olhos** de repente foram conduzidos, e essas coisas quando acontecem a gente nunca sabe qual o demônio, e, apesar da neblina, eis o que **vejo**: um rombo na minha cerca viva... (NASSAR, 1992, p. 30, grifos nossos).

O trecho selecionado apresenta o limiar entre a tranquilidade do protagonista, depois de uma intensa noite de amor entre o casal, e uma cólera, um intenso e duradouro ataque de fúria, por parte do homem, iniciado por conta das formigas que estavam comendo a cerca viva do seu sítio, situação que funciona como um gatilho para a discussão que coloca em xeque o relacionamento dos dois. Na situação disposta no fragmento acima, o olhar aparece em três vezes e é justamente o signo que conduz o homem da paz, quando ele olha “amoreiras de folhas novas” ao estado de fúria: “um rombo na minha cerca viva”.

No filme, Abranches (1999) abre mão da narração desse trecho a fim de expor a mudança na expressão facial, que dura por volta de 6”, dos 29’53” até os 29’59” da linha temporal do filme. O enquadramento é em plano fechado, também conhecido como *close-up*, no qual a câmera fica bem próxima ao personagem, de uma forma que o sujeito ocupa quase todo o espaço, a fim de manifestar uma intimidade ou expressão do indivíduo.

Nas imagens abaixo, pode-se perceber a expressividade do homem nesse momento decisivo:

Imagem 24 - O homem “vendo-por-ver”, 29’53”



Fonte: Abranches (1999).

Imagem 25 - O homem “vendo-depois-de-olhar”, 29’59”



Fonte: Abranches (1999).

A construção dos quadros acima conota uma transição entre dois estágios do olhar no pensamento antigo, tal como abordado por Bosi (1988): o olhar receptivo, o “ver-por-ver” ou “ver como receber” e o olhar ativo, “ver-depois-de-olhar” ou “ver como *buscar, captar*” (BOSI, 1988, p. 66-67). Num primeiro momento, ele passa os olhos pela paisagem, e expressa relaxamento e deleite no seu rosto, já num segundo, ele

enxerga, inclinando-se para frente e mudando o seu semblante, conotando preocupação. Ele consegue traduzir uma informação que, a seu contragosto, representa a destruição parcial da sua propriedade e, posteriormente, da totalidade de si mesmo, após a discussão com a mulher. A trilha de som apresenta apenas o som ambiente, como a respiração do homem e os sons dos animais da chácara. Logo em seguida, retoma-se o som ritualístico, tema das formigas desde os créditos iniciais, assim como é retomado na cena do sexo.

Em uma corrida desesperada do homem até o rombo da cerca viva, a câmera viaja junto com ele, em um *travelling*. Ele é mostrado saindo correndo da mesa na qual ele estava, no terraço, para depois ir descendo as escadas. Ao chegar à grama, durante a corrida, a câmera, atrás dele, dá um *close* do joelho até os pés dele correndo, expressando a velocidade dos movimentos das suas pernas. Em seguida, o enquadramento apresenta-se em *contra-plongée*, destacando uma irritação em seu rosto, para depois novamente ir para o enquadramento entre os joelhos e os pés do homem, mas desta vez no lado esquerdo dele. Depois, há um corte dos ombros até o rosto dele, também enquadrado o seu lado esquerdo, até que ele chega ao espaço avariado, com a presença do seu cachorro, Bingo.

Imagem 26 - O homem, bingo e o rombo na cerca viva, 30'25"



Fonte: Abranches (1999).

No momento seguinte, ele sai em busca do local onde está avariado, à procura do olheiro das saúvas. Poucos metros depois, ele o encontra, ainda na companhia do seu cão Bingo:

Imagem 27 - O homem encontra o olheiro das saúvas, 30'40"



Fonte: Abranches (1999).

Logo após, há um *close* no formigueiro, com as formigas passeando por lá. Desesperado, o homem vai até o depósito de pesticidas da sua casa. Em termos técnicos, há um simples corte para o momento no qual ele chega ao local, onde ele pega um equipamento com veneno e volta para o formigueiro, com outro simples corte, onde despeja, várias vezes em jatos, o produto da cor branca⁸⁹. No filme, entre a primeira e a segunda chegada ao rombo, o homem reclama bastante das formigas reproduzindo de maneira muito próxima das falas dele presentes no livro, até que há um corte da imagem para a mulher, acompanhada de dona Mariana.

Ciente de que o homem estava visivelmente desesperado, através da tensão da expressão em sua postura e em seu rosto, a jornalista já começa a fazer pouco caso da preocupação dele. Posteriormente, é justamente esse desdém da mulher que alimenta a segunda fase da cólera do homem e inicia-se a discussão. No filme, através

⁸⁹ Na sequência em que o homem mata as formigas é possível retomar a primeira fala do homem na quebra da quarta parede, quando ele fala do desempenho dele ser superior no extermínio das formigas do que na cama com ela. Na película, é plausível estabelecer uma analogia entre a forma como o homem joga a inseticida líquida no formigueiro, por movimentos que lembram uma masturbação, e a cena do sexo com a mulher, quando ele despeja o gozo nela. Talvez seja esse um dos motivos que o levam a ironizar a situação.

de um “não é para tanto, mocinho que usa a razão” (ABRANCHES, 1999), começa-se o desentendimento entre os dois e é também o que faz com que ele comece uma série de oito quebras da quarta parede, nas quais ele comenta os estágios do esporro, evidenciando os recortes do livro literário realizados por Abranches (1999).

Em *Lavoura arcaica* (CARVALHO, 2001), os olhos continuam a ser a “porta de trânsito entre os mundos interior/exterior e canal de contato com o outro” (TEIXEIRA, 2002, p. 87), como pontuado por Renata Pimentel Teixeira sobre *Lavoura arcaica*. No filme, os quatro recursos apontados anteriormente sobre o olhar – **os efeitos da distorção das imagens, as cenas incidentais simbólicas, a especulação ficcional e a recriação/sobreposição de tempos** – enquanto frequência, revelam bem essa relação do eu consigo mesmo e do outro como um abismo a ser percorrido.

A **distorção das imagens** é uma maneira de exteriorização dos sentimentos daquele narrador principal que conta a história, assim como do André que ainda participa no tempo do acontecimento narrado. É assim que, em vários momentos, os olhos de André turvaram e o aparato técnico do cineasta cumpriu o seu papel nessa representação. Por sua vez, as **cenas incidentais simbólicas** são um recurso de entrada de imagens auxiliares na compreensão simbólica do acontecimento narrado. Um exemplo a ser destacado é o do apagamento de um lampião, enquanto André está correndo por uma mata:

Imagem 28 - O apagamento do lampião, 86'35”



Fonte: Carvalho (2001).

Depois, há um corte para André deitado entre folhas, fundando a sua igreja particular. Toda a sequência – do início do pai contando a parábola do faminto na mesa das refeições até André envolto por matos – há o efeito de uma autoafirmação do filho perante a predominância das normas paternas. O lampião consegue ter a função de representar simbolicamente o apagamento da supremacia neutralizante do pai, uma vez que esse utensílio é acendido quando o patriarca começa a contar a parábola do faminto para a família, como pode ser visto abaixo:

Imagem 29 - A família na contação da parábola do faminto, 77' 01”



Carvalho (2011).

A lógica simbólica envolve o apagamento da versão do pai, sobre a parábola, ao acendimento da versão de André, como dono da própria história, como ele mesmo diz. Outro recurso utilizado no filme, a **especulação ficcional**, faz o efeito de um **futuro do pretérito**, do que poderia ter sido (como exemplo, pode ser citado como seria na volta de André, a partir do ponto de vista dele mesmo, com uma espécie de caça às bruxas em relação a ele) enquanto a **recriação** como um **pretérito perfeito**, ou seja, o que houve, o que aconteceu na realidade da obra literária (como as lembranças do bordel, a surra do pai em André criança e Pedro contando como a família estava sem a presença de André). A **sobreposição de tempos** é uma sincronização de acontecimentos de alcance e de duração distantes através de alinhamentos do presente do fato narrado com analepses. É a maneira que o André

narrador encontrou de reforçar uma ideia de destino que o persegue ao longo de toda a diegese, legitimando a circularidade narrativa.

No que diz respeito à **associação com animais**, o filme perde a imagem da serpente, sem aparecer nem verbal e nem visualmente (simplesmente inexistente). Por outro lado, há a manutenção da dança circular de Ana, nos mesmos moldes nos quais Azevedo (2019) sugeria uma analogia com o oroboro, uma vez que ela dançava em movimentos circulares sobretudo nos braços. Essa expressão corporal ritmada de Ana tem destaque em dois momentos. Em um primeiro, com roupas claras e de rosto limpo, ela mostra a sua graça numa festa familiar. Inclusive dança com Pedro também, ambos expressando alegria.

Na imagem a seguir, Ana pode ser vista dançando numa festa familiar, na qual tudo transcorre bem:

Imagem 30 - A dança circular de Ana 27'56"



Fonte: Carvalho (2001).

O segundo momento em que Ana aparece dançando é na festa do retorno de André, diferentemente do que ocorrera na outra festa, Ana está com o rosto maquiado, parte da sua roupa íntima de cima está à mostra, apertando-lhe os seios. Além disso, ela desenvolve uma dança bem mais agressiva, de movimentos bem mais enérgicos. Assim, na imagem a seguir, Ana já está embebida em vinho, celebrando o próprio corpo:

Imagem 31 - Ana dança e celebra o próprio corpo, 163'22"



Fonte: Carvalho (2001).

Era uma dança de libertação. Ainda que uma das suas irmãs e a sua mãe tenham tentado impedi-la, Ana prosseguiu em sua dança. Diferentemente de antes, Pedro não dançou com Ana, mas caminhou, com um andar soturno, para contar ao pai sobre o crime cometido pelos irmãos. Nas duas sequências de períodos distintos, Ana é observada e desejada por André, que está sentado encostado em uma árvore, com os pés no chão cheio de folhas.

Nesse segundo período, pelas lembranças dos olhos daquele André observador do espetáculo promovido pela irmã, o narrador diz, a partir de fragmentos retirados do livro:

foi assim que Ana, coberta com as quinquilharias mundanas da minha caixa, tomou de assalto a minha festa, varando com a peste no corpo o círculo que dançava, (...) mas dominando a todos com o seu violento ímpeto de vida, ela sabia fazer as coisas essa minha irmã, (...) sabia molhar sua dança, embeber sua carne, (...) me atirando sem piedade numa insólita embriaguez, me pondo convulso e antecedente, me fazendo ver com espantosa lucidez as minhas pernas de um lado, os braços de outro, todas as minhas partes amputadas se procurando na antiga unidade do meu corpo (...) (que demônio mais versátil!) (ABRANCHES, 2001)⁹⁰

Após essa fala do André narrador, Pedro sai taciturno em direção ao pai, entretanto, assim como na dança de Ana, a imagem da serpente que desvairava no

⁹⁰ No livro, essa fala são fragmentos dispostos entre as páginas 186 e 188. Além disso, há apenas uma alteração no que diz respeito à ordem, no período final "(que demônio mais versátil!)" que, no texto de Nassar (1989), antecede "sabia molhar sua dança....".

seu ventre não existe no filme, apenas um irmão mais velho atordoado. Se a serpente some, por outro lado, ganha relevo a imagem da pomba, o animal que guia o estatuto simbólico do capítulo do livro no qual há a narração do incesto entre os irmãos, posteriormente a ser retomado.

Dando prosseguimento, **no terceiro aspecto da rede icônica e simbólica, as relações interpessoais**, podem ser destacados nos filmes os mesmos recortes que foram realizados nos livros. De um lado, a representação de estratégias envolvendo a dialética erística, sobretudo a partir do xingamento “fascista”, em *Um copo de cólera* (ABRANCHES, 1999), de outro, o panoptismo dos lugares à mesa, em *Lavoura arcaica* (CARVALHO, 2001).

No filme adaptado de *Um copo de cólera*, antes da segunda quebra da quarta parede, após o homem dar uma dura reprimenda em dona Mariana, por conta da ausência de seu Antônio, a mulher diz: “eu não entendo como você se transforma, de repente, você vira um fascista, você me deixa perplexa” (ABRANCHES, 1999). Atingido por essa fala dela, o homem a interpreta como uma espécie de reafirmação do convite ao confronto verbal, “mas ela não entrou no carro, eu a conhecia bem, ela não fazia o gênero de quem fala e vai embora, pelo contrário, ela é daquelas que só dão uma alfinetada na expectativa sôfrega de levar uma boa porretada” (ABRANCHES, 1999).

Logo depois da sexta quebra da quarta parede, a mulher torna a chamá-lo de fascista: “O mocinho é grandioso em tudo, fascistão” (ABRANCHES, 1999). Como pode ser notado pela atuação, o homem, ao longo da discussão, vai saindo de si cada vez mais, despindo-se de uma jaqueta jeans e uma camisa de botão, ficando apenas com uma camisa branca de manga longa, além de continuar com os demais itens do vestuário. Já a mulher, por mais tensa que seja a situação, ainda consegue manter certa tranquilidade, exceto no momento das duas tapas que recebe do homem, quando ela, sentindo-se humilhada, cai nas artimanhas da sedução e das provocações dele.

Em favor da expressão veloz da linguagem dos dois e das quebras da quarta parede, o filme não faz uso dos recursos imagéticos de *Lavoura arcaica* (CARVALHO, 2001), tais como a especulação ficcional, que poderia ser usada para ilustrar as falas dos dois, ou da distorção da imagem, o que viabilizaria uma potencialização da cólera a partir do aparato técnico. Por outro lado, privilegia uma película com cortes mais objetivos, sem nenhuma grande distração que estenda tanto a duração da obra.

A grande vantagem dessa escolha para o espectador é possibilitar que ele enxergue os mecanismos de montagem, de desmontagem e de encadeamento das estratégias da dialética erística. Na prática, o ritmo fílmico, sobretudo após a sexta quebra da quarta parede, mostra-se acelerado através da montagem que atinge agressões verbais e físicas. Numa sequência, a mulher utiliza a lei de Godwin ao chamar o homem de “fascistão”, mesmo com o termo sendo problemático, como visto anteriormente; em seguida, o homem utiliza a falsa *reductio ad absurdum*, ao virar ao seu favor a aceção pretendida pela mulher. A mulher chama o homem de “delinquente” e, depois, rebate-o novamente chamando-o de “bicha” (ABRANCHES, 1999).

O filme oferece também detalhes icônicos, pouco nítidos no livro, na forma de como o homem se relaciona com seus empregados, com o preenchimento de algumas lacunas de representação, assim como também faz uso do direito de realizar suas modificações na composição dos personagens. No caso de dona Mariana, ela perde os óculos que usava no livro, mas continua com o seu ar protestante, com um vestido longo e os cabelos presos, embora esse detalhe religioso só seja possível de perceber facilmente para quem leu o livro⁹¹.

Na imagem a seguir, ilustra-se o momento em que o homem pede o café a ela:

⁹¹ Ao omitir os comentários sobre a cor da pele da jornalista e de dona Mariana, Abranches (1999) anula a semente incrustada do racismo por parte do homem, conforme já comentado antes sobre o livro. Cf. nota 67.

Imagem 32 - Ele, ela e dona Mariana, 27'46"



Fonte: Abranches (1999).

Pode ser observado que dona Mariana, ao receber um jarro que o homem lhe entrega, olha para o homem com um ar de subserviência levemente a contragosto, enquanto ele a olha com um desprezo que muitas vezes lhe é natural no rosto para com os empregados. No fundo, a jornalista, em posição relaxada, apenas observa a cena.

No caso de seu Antônio, sua “cara loura e lerda” (NASSAR, 1992, p. 51) também não esconde um olhar submisso para com o patrão. Na imagem a seguir, ele ajuda o patrão a vacinar um coelho, enquanto o chacareiro já discute com a mulher, que, na imagem a seguir, está fora do enquadramento:

Imagem 33 - Seu Antônio e o homem, 44'58"



Fonte: Abranches (1999).

Na curta participação dos dois personagens, percebe-se que o homem não apenas intenciona ser servido por seus empregados, mas também ser notado por eles. Pela dinâmica da atuação, percebe-se uma nuance do narcisismo dele, presente apenas no filme, uma vez que ele, no livro, enquanto narrador, não comenta com riqueza esses detalhes, já que está mais ocupado em contar a discussão com a mulher. Como pode ser percebido, no âmbito do mostrar, esses elementos sutis mostram-se mais salientes.

Mudando-se a obra, o terceiro aspecto da rede icônica e simbólica, as relações interpessoais, no filme *Lavoura arcaica* (CARVALHO, 2001), assim como no livro, têm seu destaque evidenciado na mesa das refeições. Essa cena envolvendo os lugares dos familiares é representada em poucos minutos depois da apresentação dos créditos iniciais, logo depois de quando André pede que Pedro pergunte a ele o que quiser e lhe serve vinho. O plano apresenta inicialmente o pai, de cabeça baixa, depois, os enfileirados do galho da direita (Pedro, Rosa, Zuleika e Huda) e, em seguida, a sequência do galho da esquerda (a mãe, André, Ana e Lula).

Imagem 34 - O pai, 12'58"



Carvalho (2001).

Imagem 35 - Pedro, Rosa, Zuleika e Huda, 13'15"



Carvalho (2001).

Imagem 36 - Iohána, André, Ana e Lula, 13'22"



Carvalho (2001).

Nesses três cortes, podem ser notados alguns sentidos implícitos no que diz respeito à utilização do aparato. Inicialmente aparece a imagem do pai, na qual utiliza-se um enquadramento exclusivo para ele, diferente do que ocorre com os membros dos dois galhos, que apresentam enquadramentos coletivos. Na apresentação da imagem do pai e dos membros dos galhos da direita, a câmera é movimentada de baixo para cima, enquanto no galho da esquerda, o olho da câmera permanece fixo. Esse movimento dá a ideia de uma escalada e é atribuída ao pai e aos membros do galho da direita porque são os que representam o galho dos sábios, de moral elevada, enquanto o da esquerda é estático, porque é dos néscios, dos insensatos. Nesse mesmo caminho semântico, outra característica implícita fica a cargo do foco. Na cabeceira, a bem definida imagem do pai no centro da mesa, no galho da direita, o personagem mais nítido é Pedro, o braço-direito do pai, enquanto no galho da direita é Lula, o mais novo, o que teve menos tempo de errar.

Após esses três cortes, mostra-se a imagem da cena de todos os presentes à mesa, como pode se ver abaixo:

Imagem 37 - Os lugares à mesa, 13'30"



Carvalho (2001).

A partir das costas do pai, podem ser vistos todos os rostos dos membros da família, mas não o do próprio patriarca, envolto por sombras. Uma forma de transpor, do livro para o filme, a metafórica prisão panóptica na qual todos estão submetidos aos desígnios paternos. Outro aspecto que merece saliência são os pratos vazios, tal como ocorre na parábola do faminto, representando a fome do desejo de cada um, encolhido e reduzido ao silêncio. Ao longo do filme, a mesa é constantemente reiterada, como quando o pai vai contar a parábola do filho pródigo e quando André relembra da sua infância.

Em relação ao livro, nessa apresentação dos lugares à mesa, há uma ênfase na mãe como figura amorosa demais para aquela estrutura sistemática tão dura, especialmente levando-se em conta a cena seguinte, na qual ela dá carinho e atenção a André criança. Por outro lado, há também uma perda de uma informação a partir de uma lembrança do avô, uma vez que o último parágrafo do capítulo do livro, o qual se destinava a ele, foi omitido.

Avançando-se para o quarto aspecto da rede icônica e simbólica, sobre a representação de poder anacrônico, assim como nos textos literários, há a manifestação do sadomasoquismo, em *Um copo de cólera* (ABRANCHES, 1999) e o panoptismo pela culpa, em *Lavoura arcaica* (CARVALHO, 2001). Esta segunda desempenha a função de uma extensão da representação dos lugares à mesa, os quais estão demarcados pelos olhos do pai, assim como os desejos dos entes. Mesmo

quando os olhos do pai não vigiam os familiares, ou ainda se faz presente através dos olhos de Pedro, a figura soturna paterna ainda assim acompanha os movimentos de André, levando-se em conta o sentimento de culpa que o filho tresmalhado carrega consigo, ao lado do rancor.

No filme de Carvalho (2001), os antebraços e as mãos de André são as partes do corpo que alimentam esses dois sentimentos no filho pródigo. Para notar essa peculiaridade, é necessário realizar um destaque de um conjunto de cenas a fim de enxergá-las com propriedade. Os antebraços de André, por cicatrizes, confirmam o rancor a partir do cunho indicial, já a mão esticada faz referência ao sentimento de culpa do filho pródigo.

Sobre os antebraços, André em meio às suas metanarrativas dirigidas a Pedro, lembra uma fala do pai: “Era ele, o pai, que dizia sempre: ‘é preciso começar pela verdade e terminar pela verdade’” (CARVALHO, 2001)⁹². No filme, há o recurso de recriação do passado, através da lembrança de André adulto, na qual o pai é quem fala a frase em aspas simples, enquanto descasca um galho de árvore fino para bater em André criança. Quando André criança arregança as mangas para mostrar os braços para receber o castigo, há uma sobreposição temporal, uma vez que André adulto também estica os braços, mas para mostrá-los para Pedro. Depois, há uma volta para o passado, mostrando o pai golpeando André criança e, em seguida, há um retorno para André adulto e Pedro, como pode ser visto abaixo:

⁹² No livro, o trecho correspondente a esse recorte é redigido de maneira diferente: “Era ele, Pedro, era o pai que dizia sempre é preciso começar pela verdade e terminar do mesmo modo” (NASSAR, 1989, p. 41).

Imagem 38 - O pai surra os antebraços de André criança, 46'55"



Carvalho (2001).

Imagem 39 - André adulto mostra os antebraços marcados para Pedro, 46'57"



Carvalho (2001).

No livro, esse castigo não é claramente mostrado, mas apenas mencionado a partir de uma associação que André faz entre os sermões do pai e os flagelos: “eram pesados aqueles sermões de família, mas era assim que ele os começava sempre, era essa a pedra que nos esfolava a cada instante, vinham daí as nossas surras e as nossas marcas no corpo” (NASSAR, 1989, p. 41). Após André mostrar os braços para Pedro, há uma nova analepse, reproduzindo, *ipsi litteris*, um trecho do livro, enquanto mostra, em plano aberto, a partir do alto de uma árvore, o pai, André criança e outro

infante um pouco maior, provavelmente Pedro, como se estivessem voltando: “mas era ele também, era ele que dizia provavelmente sem saber o que estava dizendo e sem saber com certeza o uso que um de nós poderia fazer um dia” (NASSAR, 1989, p. 41).

Justamente a árvore que antes servia de ângulo para o enquadramento dos três é a mesma que serve de destino da caminhada, onde os três põem-se a admirá-la, enquanto a voz em *off* do pai ministra um breve sermão:

Olha o vigor da árvore que cresce isolada e a sombra que ela dá ao rebanho, os cochos, os longos cochos que seguem isolados na imensidão do pasto, tão lisos por tantas línguas, ali onde o gado vem buscar o sal que se ministra que lhe purifica a carne e a pele (CARVALHO, 2001)

Pelo trecho, nota-se que o efeito simbólico pretendido pelo pai é distorcido por André. Sendo assim, uma interpretação possível é a de que André é que é a árvore que cresce isolada, enquanto os cochos e o sal seriam Ana e os desejos proibidos. Isso ocorre mesmo André sabendo também que a realização dos seus desejos significa uma grave infração e, no filme, entre a culpa e o desejo de transgressão, destaca-se a utilização das mãos por André.

Em meio aos turnos de fala entre os irmãos, em certo momento, André rasteja, estica a mão para Pedro, que continua encolhido no canto do quarto, e diz: “Pedro, meu irmão, não tinham consistência os sermões do pai” (CARVALHO, 2001). O irmão mais velho não reage, então André guarda a mão.

Imagem 40 - André estica a mão para Pedro, 56'34"



Carvalho (2001).

A culpa não está apenas expressa nas mãos do filho tresmalhado, mas também no olhar de Ana. Ela, que, em silêncio ao longo de toda a obra, diz tanto através dos seus olhos – seja quando baixa a cabeça ao fim da parábola do faminto, ou seja quando apenas chora em silêncio na capela. Nesse segundo momento, ela estava envolta com um véu, tal como uma santa, em meio aos desesperados apelos do irmão, para depois sair correndo. É claramente um compartilhamento da culpa pelo olhar.

Imagem 41 - Ana chora na capela, 126'47"



Carvalho (2001).

Na ocasião, em boa parte dos momentos em que tenta convencer Ana, André está com, pelo menos, uma das mãos, quando não as duas, dentro da calça, segurando o próprio sexo. Outro que nega André, com efeito definitivo, é o pai, na conversa para o alinhamento entre os dois. O destaque icônico da cena é construído a partir da distinção das cores das roupas: escuras para o pai e claras para André, como pode ser visto abaixo:

Imagem 42 - Cansado, André pede perdão ao pai, 149'46"



Carvalho (2001).

Percebe-se, ao longo de toda a sequência, que André está mais curvado e tenso do que o pai, este segundo sempre ereto e firme. Também é possível perceber que, ao pedir perdão ao pai, André estica as mãos em direção a ele. Sem conseguir acordo, é através da intervenção da mãe, Iohána, que diz: “Poupe nosso filho!” (CARVALHO, 2001), que André pede perdão ao pai e a conversa tem um fim. Após a saída do pai, a mãe vai consolar o seu filho. No filme, assim constrói-se a tripla negativa recebida por André: por Pedro, por Ana e pelo pai. São essas negativas que alimentam tanto a culpa quanto a revolta dele, assim como a tragédia familiar que resulta no assassinato da irmã.

Em *Um copo de cólera* (ABRANCHES, 1999), como representação de poder anacrônico, destaca-se o sadomasoquismo, também presente no livro, nos moldes associativos com a unilateral fita de Moebius, conforme presentes no artigo de D'Agord; Triska; Araldi; Sudbrack (2010), dada a alternância entre agredir e ser

agredido pelo outro. Dessa forma, o que parecia apenas um simples jogo de esconde e mostra – tal como ocorre na cena inicial, quando o homem come um tomate sensualmente e finge que não percebe que a mulher o está olhando, ou na cena do banho, quando ordena que a mulher o lave – evolui para o esporro, culminando na violência física.

Ao longo do esporro, há um momento que expressa claramente essa dualidade. No início da segunda quebra da quarta parede, o homem reclama que a mulher não foi embora: “mas ela não entrou no carro, eu a conhecia bem, ela não fazia o gênero de quem fala e vai embora, pelo contrário, ela é daquelas que só dão uma alfinetada na expectativa sôfrega de levar uma boa porrada” (ABRANCHES, 1999).

Mais adiante, quando a discussão já está bem adiantada, a mulher tenta ir justamente para o carro para ir embora, mas o homem pisa na porta do carro para impedir que ela saia antes que ele consiga reverter o argumento dela. O homem permite apenas deixar que ela saia, quando consegue humilhá-la, fisicamente, com os dois tapas, e moralmente, ao seduzi-la e depois apenas oferecer a ela o dedão do pé.

Acrescenta-se também que há outro momento em que a necessidade de se fazer superior é confirmada pelo uso da força física, no momento quando ele joga a bolsa e espalha os pertences da mulher no chão. Ela vai tentar recolher, enquanto discute com o homem e apenas quando consegue dizer o que desejava a ela. A mulher, por sua vez, desprovida de força física, atinge-lhe o ego a partir de palavras que mexem a sua estrutura.

Dando prosseguimento, observou-se nas obras literárias, que os elementos que compõem a rede icônica e simbólica – 1. a função dos olhos; 2. a associação com animais; 3. as relações interpessoais; 4. a representação de poder anacrônico – convergem para uma **integração das imagens das lembranças**, articulada em dois eixos: **o desejo** – através da escravidão da sedução, do estágio do espelho e do olhar-louco – e **o perdão** – com o embate entre a falta unilateral, em *Um copo de cólera* e a bilateral, em *Lavoura arcaica*; a gradação do perdão e a expressão da linguagem melancólica a partir da exposição de objetos.

Assim, como primeiro aspecto do desejo, **a escravidão da sedução**, funciona tal como um jogo de poder, como defende Merleau-Ponty (1999), no qual o sedutor e o seduzido reduzem-se aos papéis de senhor e de escravo. No ponto de vista de Kehl (1988), o sedutor, nessa relação de escravidão, oferece ao seduzido uma libertação,

mas ao mesmo tempo em que realiza uma maneira de enxergar o próprio desejo também partir do outro.

Em *Um copo de cólera* (ABRANCHES, 1999), há interpretações peculiares sobre como se reconstrói a passividade da mulher em relação ao homem, desde momentos corriqueiros, como a cena do tomate, a forma como ela o lava durante o banho e como ela o veste depois. Nesta última situação, como pode ser vista abaixo, ela está curvada ao chão, enquanto ele com a postura reta e o olhar centralizado.

Imagem 43 - A mulher amarra os cadarços do homem, 25'24"



Fonte: Abranches (1999).

No filme de Abranches (1999), certamente a sequência de maior beleza é a das lembranças do ato sexual do homem e da mulher projetados na saia dela, retirada pelo homem. A interação entre os dois, inicialmente tímida, começa a se desenvolver quando eles começam a se despir. A mulher tira o seu casaco, enquanto o homem tira os seus sapatos e meias e vai em direção a ela, que descalça as sandálias e também se aproxima dele. O homem acaricia o sexo da mulher e depois lhe retira a saia, que é facilitada pelo giro que ela dá. Vestindo apenas uma blusa, ela se aproxima do homem e enrosca-se nele. Antes de ir ao banheiro, ela utiliza a saia como véu, o qual é retirado pelo homem.

Com a saída da mulher e a saia na mão do homem, ele despe-se por completo, deita-se na cama, enquanto fuma um cigarro, e cobre-se com esse item do vestuário dela, a essa altura transformado em um lençol por ele. Ao esticar esse pano, ele

começa a ver projetados nele as lembranças do ato sexual dos dois, como pode ser visto abaixo:

Imagem 44 - O início das projeções na saia da mulher, 13'14"



Fonte: Abranches (1999).

Abranches (1999) representa os três tempos simultâneos do homem que aparecem no livro – o presente dos atos, em vários passados (tempo 1); o presente da cama, em um passado específico (tempo 2) e o presente da narração (tempo 3) – articulados em dois. Ao abrir mão da narração (o contar) e intensificar os esforços na representação imagética (o mostrar), ambientada com uma música orquestrada, o cineasta termina por fundir os tempos 2 e 3 em um só. Ficando, então, articulada a memória-hábito do homem no tempo 1, resgatada no tempo 2.

As cenas que são projetadas na saia cristalizam-se como imagens nítidas a partir de cortes simples, retornando para as projeções aos seus términos. Diferentemente do que ocorre no livro, no filme há certa noção de harmonia entre o casal, com uma divisão equilibrada do protagonismo das posições sexuais: se, na primeira cena, o homem termina por cima da mulher e conduzindo o ato; na segunda, a ordem é invertida. A terceira cena é um pega-pega dos dois fora no quarto, no terreiro da chácara. Ao final dessas três cenas, o homem se cobre e encerra-se a sequência do sexo. Em seguida, mostram-se os dois deitados na cama, dormindo juntos. Com isso, o filme conserva a narrativa do livro que não mostra um ato sexual naquele presente, mas apenas nas recordações.

Em *Lavoura arcaica* (CARVALHO, 2001), a cena do incesto entre André e Ana é antecedida por um sermão do pai. Em certo momento, o patriarca diz: “E na união da família está o acabamento dos nossos princípios” (CARVALHO, 2001). No final dos sermões, em plano detalhe, Ana recolhe da mesa a colher e um prato. A partir do som de atrito entre esses utensílios, há um corte para André, levantando assustado das palhas de uma casa abandonada onde estava deitado. Ele corre pelos cômodos, mas não encontra Ana e diz: “estou louco, estou louco” (CARVALHO, 2001).

Na cena seguinte, surge Ana, do lado de fora da casa, em passos lentos, observada por André pela fresta de uma janela. A partir daí ocorre uma sobreposição de tempos: André criança tenta pegar uma pomba branca, enquanto André adulto investe tudo para consumir o seu desejo sexual pela irmã. O André criança usa uma armadilha para pegar a pomba, por sua vez, o André adulto usa suas palavras e seu poder de convencimento.

Depois do jogo de esconde-e-mostra, Ana surge de branco, descalça, na porta daquela casa abandonada, num misto de hesitação e curiosidade. Ela finalmente entra no local, demonstrando algum receio, enquanto André fecha com pressa as portas do recinto, já retirando os sapatos, com a sincronização do fechar da porta com a sobreposição da imagem da versão dele criança, capturando a pomba branca na armadilha. Implicitamente, deduz-se a noção de destino pela simultaneidade na analogia dos tempos.

Após Ana entrar, André vai atrás dela e vê que ela está no andar inferior, que mais parece um celeiro, cheio de palhas. Ela está deitada e de olhos fechados. Novamente há uma sobreposição de tempos: enquanto o André adulto vai ao encontro de Ana; o André criança vai ver a pomba branca capturada. Ana está deitada, como uma morta, enquanto André segura-lhe a mão e pede um milagre a Deus. Novamente há uma sobreposição de tempos, com a versão dele criança pegando na asa da pomba. Na fala do André adulto, prometendo a Deus o sacrifício de uma ovelha do pai, há uma cena incidental simbólica, com a imagem de Ana caminhando entre ovelhas. Ao “reviver” Ana, André diz que ambos irão incendiar o mundo, enquanto ela sorri. Paralelamente, o André criança revive também a pomba capturada, comemora por tê-la pego, acaricia-lhe e depois libera o voo do animal.

No filme, a grande perda é não mostrar o ato sexual em si com riqueza de detalhes e de malícias, ficando apenas no campo da sugestividade, favorecendo a alternância das ações de André quando criança. Nessa modificação, anula-se o crime

do estupro, ocorrido no livro, beneficiando a celebração do amor entre os dois. Altera-se, com isso, o egoísmo de André em obter o seu prazer às custas da fragilidade emocional da irmã. O sugestivo ato torna-se, então, de oportunismo para celebração. De toda forma, Ana confirma-se como objeto de desejo de André, tal como ocorre no livro, equiparando-se à pomba da sua infância. Em certo sentido, escrava do desejo dele, mas numa interpretação mais suave e consentida, diferente do que ocorre no livro.

Após o retorno da cena da conversa de André e Pedro, no quarto de pensão, há uma alternância com o passado no qual André e Ana se beijam. Em seguida, há a imagem de um arado abrindo a terra com velocidade. Há ainda a sobreposição da cena do André criança pulando numa grama. Logo após, volta-se para André e Ana deitados na palha, adormecidos. Enquanto isso, a voz em *off* do André narrador principal dá o tom dos desejos dele. Quando André acorda, Ana já não está na palha e ele vai procurá-la, em tom de urgência. Quando ele a encontra, ela está na igreja. Dá-se, então, início à cena em que ela o nega.

Sobre o papel das mães, **o estágio do espelho**, há uma distinção nas duas obras. Em *Um copo de cólera* (ABRANCHES, 1999), ela é um elemento do reconhecimento da falta, memória acessada pelo homem a fim de se conquistar o perdão da mulher, como será visto mais adiante. Por outro lado, em *Lavoura arcaica* (CARVALHO, 2001), Iohána demonstra atitudes ambíguas, numa linha tênue entre o carinho maternal e o desejo sexual, conforme Renata Pimentel Teixeira (2002) percebe no livro e como um “espelho”, na perspectiva de Maria Rita Kehl (1988).

Na mesa das refeições, o André narrador analisa a mãe e o galho da esquerda da seguinte maneira, com uma leve supressão em relação à escrita do livro: “já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz, como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia, uma protuberância mórbida, pela carga de afeto” (CARVALHO, 2001). Essa carga de afeto, de efeito dúbio, é destacada em três momentos, nos quais os dois primeiros são, respectivamente, uma parte da metanarrativa de André dirigida a Pedro e a de Pedro dirigida a André.

No primeiro deles, André recorda da mãe indo acordá-lo na infância, na cama ao lado estava provavelmente Pedro. Para despertar o filho, que fingia um sono, ela o chama, dizendo “acorda, coração, acorda” (CARVALHO, 2001), e o toca levemente. Sem ele despertar, coloca a sua mão abaixo do lençol e começa a apertar levemente a perna do garoto e a cantar-lhe uma canção. Com o desenvolvimento da música, ela

começa a acelerar o ritmo e intensificar o toque, rindo. Com essa intensidade um pouco maior, André não consegue mais fingir que está dormindo, rindo e contorcendo-se. Quando o André criança começa a gargalhar, a mãe tapa a boca dele e diz: “não acorda o teu irmão, coração” (CARVALHO, 2001). Depois de alguns carinhos, ele se levanta e é carregado pela mãe que continua a dar-lhe afeto, o que chama a atenção é um beijo que seria na bochecha e termina sendo na boca do garoto. Após um abraço, a mãe sai da cena e André criança está em pé.

O segundo é mais breve e envolve Pedro contando ao irmão quando disse à mãe que ele buscaria André. Ela diz, chorando e abraçando o filho mais velho: “traga ele de volta, Pedro, e não diga nada para teu irmão e nem para as tuas irmãs que você vai, mas traga ele de volta” (CARVALHO, 2001). Em seguida, ela conduz a mão de Pedro para apalpar as suas costas e, assim, aproximar os corpos. Depois diz que vai amassar o pão que o filho ausente tanto gostava.

Abaixo, segue um plano detalhe da mão de Pedro nas costas da mãe:

Imagem 45 - Pedro é conduzido pela mãe para abraçá-la, 37'27



Carvalho (2001).

O terceiro momento é após a finalização da conversa de André com o pai, depois de ela ter intercedido junto ao marido para encerrar o impasse entre ele o filho. Após a saída do esposo, ela vai consolar o filho exausto, entre carícias e o rosto de satisfação por ter o filho de volta, como pode ser visto abaixo:

Imagem 46 - Iohána consola André após a conversa com o pai, 153'35"



Carvalho (2001).

O momento mais dúbio é o fim da cena, no qual a câmera enquadra André de costas, cobrindo a mãe e, aparentemente, ele está beijando Iohána, embora não seja possível ver em qual local, especula-se que seja na boca, com a mãe segurando a cabeça do filho e fazendo carícias nos cabelos dele. Essa hipótese termina por ser plausível, quando confrontada com a cena da mãe acordando André criança e beijando-o, mesmo que acidentalmente, na boca.

O olhar-louco, terceiro aspecto selecionado do desejo, envolve a concepção de Fábio Landa (1988), ao vincular esse ao olhar de Édipo, no qual o outro se torna o que o narcisista quer ou o que precisa que seja. Em outras palavras, o outro se torna uma representação da vontade de quem o olha e o faz realizar o que sentir necessidade.

Em *Lavoura arcaica* (CARVALHO, 2001), há uma certa suavização desse olhar-louco de André em três frentes: 1. o consentimento de Ana na relação sexual; 2. a omissão da cabra Schuda e 3. a redução de detalhes sugestivos na interação entre André e Lula. O primeiro dos três, como já discutido, ocorre a partir da anulação de uma interpretação de uma possível resistência de Ana. Por sua vez, a omissão da cabra Sudanesa ou Schuda representa uma amenização do olhar-louco de André.

Nesse sentido, Rosemari Sarmiento, analisa as possíveis causas para a exclusão desse animal:

A supressão aparece na passagem da iniciação sexual com a cabra Sudanesa (ou Schuda como era chamada por André). Apesar de Nassar descrever esse frêmito erótico adolescente não só como uma marca do desejo mas como uma afronta às leis sociais e da natureza, há também o desejo de André de fundir-se à natureza. **Provavelmente por acreditar que essa cena comportaria não só uma transgressão ao tabu (como a do incesto com os irmãos), mas talvez por que esta imprimiria uma selvageria e perversidade do personagem.** Assim André estaria profanando não só as leis impostas pelo homem, mas também a própria natureza, **causando um certo incômodo no espectador.** (SARMENTO, 2008, p. 141-142, grifos nossos)

Como Sarmiento (2008) pontua, a dupla transgressão do tabu – o incesto e a zoofilia – representaria o grau de selvageria e perversidade a André que poderia prejudicar a empatia do espectador por ele. Percebe-se, então, que a saída do crime de zoofilia para a ênfase no incesto é uma simplificação que atenua o conflito entre André e o pai. Destaca-se que a relação incestuosa que ganha mais relevo é apenas a que ele tem com Ana, porque a que ocorre com Lula entra muito mais no campo de uma sugestividade, sem muitos detalhes. Nesse aspecto, o que chama a atenção é a retirada de pensamentos de André na cena do quarto com Lula, representado pelas palavras do André narrador em três dos cinco últimos parágrafos do capítulo 27 do livro.

O primeiro desses três parágrafos do livro ainda possui boa parte da ação transcrita apenas em ações imagéticas na película. Assim, no filme, após o protesto de Lula, André tapa a boca do irmão com a mão esquerda e encosta a cabeça do mais novo na parede. Em seguida, toca no peito do jovem trêmulo e de respiração sincopada e forte. A câmera desce pelo seu corpo e mostra a sua mão segurando com força os lençóis, quando diz, com uma leve diferença em relação ao que está escrito no livro: “O que você está fazendo, André?” (CARVALHO, 2001). Logo após, André toca na testa de Lula, trêmulo e sobe para a cama do irmão, com um close nos seus pés ao estar embarcando no colchão. Logo após, há um corte para outro momento do filme.

As supressões de trechos dos três parágrafos citados fazem uma imensa falta na construção semântica da personalidade de André, uma vez que o espectador que não seja um leitor do hipotexto literário fica sem conseguir perceber essa mudança. No primeiro deles, André enxerga nos olhos assustados de Lula os primitivos de Ana: **“nos seus olhos, ousadia e dissimulação se misturavam,** ora avançando, ora recuando, como nuns certos olhos antigos, seus olhos eram, sem a menor dúvida, **os primitivos olhos de Ana!**” (NASSAR, 1989, p. 179, grifos nossos).

No segundo deles, ele usa a imagem do pássaro novo, antes utilizada para representar Ana, para se referir a Lula, o qual também apresenta certa resistência às investidas de André, sugerindo que, além de mais um incesto, o irmão pródigo também estupra o irmão: “aprisionado no velho templo, os pés ainda cobertos de sal (que prenúncios de alvoroço!), **eu estendia a mão sobre o pássaro novo que pouco antes se debatia contra o vitral.**” (NASSAR, 1989, p. 179-180, grifos nossos). No terceiro, André mostra a sua face fria e calculista, uma vez que ele tinha prometido ao pai voltar para o discernimento, mas que só o faria no dia seguinte: “Minha festa seria no dia seguinte, e, depois, **eu tinha transferido só para a aurora o meu discernimento**” (NASSAR, 1989, p. 180, grifos nossos).

Ainda sobre Lula, uma imagem incidental, repetida por três vezes, alimenta os sentidos ao longo da fala de protesto do mancebo. Trata-se de um inseto, a esperança, que passeia nas costas das mãos de uma pessoa que não se sabe quem é, como pode ser visto abaixo:

Imagem 47 - Uma esperança (inseto), 156'35”



Carvalho (2001).

Essa imagem incidental representa simbolicamente um contraste à dura derrota sofrida por André após a conversa com o pai, sugerindo que Lula, membro do galho esquerdo da família, carrega consigo a semente da obscuridade em seu seio. Nessa sugestividade é que o André do filme aproveita para concretizar a sua investida no irmão mais novo.

Em *Um copo de cólera* (CARVALHO, 2001) o olhar-louco do homem reside tanto na associação que ele faz da mulher com as formigas, quanto na associação que ele faz entre ela e uma travesti de carnaval. Esta segunda merece especial relevo pela forma como é mostrada no filme, em um trecho em torno de 1'. Com a discussão já desenvolvida e os nervos dos dois já à flor da pele, o destaque é para a irreverência dos dois, cada um em seu turno. O homem faz os trejeitos da travesti, com direito a desfile com passos afeminados, satirizando a mulher, fazendo uso, no nível argumentativo, do estratagema 32 de Schopenhauer (1997), chamado de “rótulo odioso”, a fim de fazer com que ela deteste essa analogia. Sem se afetar com o sorriso no rosto, a mulher traz para si o estratagema 26, a *retorsio argumenti*, no qual ela diz não haver problema nenhum em ser travesti, anulando o argumento dele. Na atuação dela, destaca-se a simulação de uma bengala e a reprodução da sua risada característica: “há-há-há” (ABRANCHES, 1999).

Atingido, o homem aciona a sua quarta quebra da quarta parede, quando senta-se em uma cadeira e diz, em pouco mais de 30”:

eu devia cumprimentar a pilantra, não tinha o seu talento, não chegava a isso o meu cinismo, e fingir indiferença, assim, perto de uma fogueira, dar gargalhadas à beira do sacrifício? um ligeiro branco me varreu um instante a cabeça, senti as pernas de repente amputadas, caí numa total imobilidade (ABRANCHES, 1999).

Na esteira do caminhar, chega-se ao **perdão**, a segunda etapa da integração das imagens das lembranças e a última de todo o percurso ao longo das obras de Raduan Nassar e suas adaptações cinematográficas. Como elemento que antecede o perdão, a falta é um erro cometido por alguém contra outro. Para Ricouer (2007), o percurso do perdão reside numa atitude superior ao que foi a falta, causando uma desproporção entre os dois, pendendo a balança mais para o lado da graça, excluindo-se os casos de falseamento das partes de quem perdoa ou de quem reconhece o erro.

Assim como nas obras literárias, nas duas obras fílmicas, **a falta** em *Um copo de cólera* (ABRANCHES, 1999) é **unilateral**, realizada pelo homem, numa luta inicialmente contra as formigas e depois contra a mulher pela inalteração da zona de conforto (no final das contas, ele termina associando as duas), enquanto em *Lavoura arcaica* (CARVALHO, 2001) é **bilateral**, porque tanto André quanto o pai acham que o erro é do outro. Essas faltas, nas duas obras, como pontua Leyla Perrone-Moisés,

originam-se na “imagem do buraco na sebe viva” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 71), ou melhor, na violação de certos limites pessoais, morais e/ou físicos.

Nas películas, há cenas específicas que conduzem o espectador a chegar a essas conclusões. Em *Lavoura arcaica* (CARVALHO, 2001), as cores das camisas do pai e de André ilustram bem esse ponto de vista: o pai com uma cor mais escura, enquanto André com uma cor mais clara. Essa distinção icônica é um dos elementos que ajuda na compreensão da heterogeneidade entre um e o outro.

Da parte do pai, pela ótica de André, a falta reside em toda a rigidez e o cerceamento moral paterno. Tudo o que é do pai tem um tom mais obscuro, soturno. A exposição dos lugares à mesa e a surra que ele dá em André criança refletem bem esse arranjo. Já da parte de André, que subverte todos os ensinamentos do pai, uma imagem da transgressão gira em torno da igreja, quando ele funda a sua, envolto por uma vegetação rasteira, após a contação da parábola do faminto. Outra forma de transgredir a moral da igreja, por parte de André é através do incesto com Ana, ao ele pedir um milagre a Deus para consumir o seu ato. Ressalta-se que o filme omite, na cena inicial da masturbação, ele considerando o quarto como uma catedral.

Já em *Um copo de cólera* (ABRANCHES, 1999) é na cena em que o homem lembra-se da mãe, quando está deitado e encolhido no chão após a saída da mulher, refletindo sobre os seus atos, que se evidencia o seu reconhecimento da falta. Ele retorna à infância, em cerca de 1' da película e busca respostas para o seu momento atual. Duas imagens do filme chamam a atenção: a da mesa da família, em alegre comemoração, e a da fotografia, as quais seguem abaixo:

Imagem 48 - A mesa da família, 61'18"



Fonte: Abranches (1999).

Imagem 49 - A foto da família do homem, 61'12"



Fonte: Abranches (1999).

Entre uma e outra, o homem faz uso de um ensinamento da mãe, essencial para o reconhecimento da sua falta, com uma voz em *off*: “a culpa melhora o homem, a culpa é um dos motores do mundo” (ABRANCHES, 1999). As duas imagens também possuem certas peculiaridades. A da mesa, com os familiares reunidos em harmonia, é justamente o oposto do que ocorre em *Lavoura arcaica* (CARVALHO, 2001), envolta de sombras. Já a da fotografia, no filme, há um acréscimo de outros familiares além do pai e da mãe. Em relação ao livro, além de aparecerem outros membros da família,

destoa também o clima descontraído, em lugar da atmosfera tensa e sisuda que aparece no texto literário.

A outra frase epifânica é dita pela própria mãe, olhando para o homem quando criança: “o amor é a única razão da vida” (ABRANCHES, 1999). No contexto do filme, é essa frase da mãe que faz com que ele tome consciência do seu erro. Esta segunda frase é repetida pela própria boca do homem, com a imagem já de volta a ele deitado no chão da sua chácara. Em seguida, dona Mariana e seu Antônio vão buscá-lo e encerra-se a sequência.

Colocando-se os três personagens das duas obras lado a lado – a mulher (de *Um copo de cólera*), André e o pai (de *Lavoura arcaica*) – pode-se notar também que há uma **gradação do perdão**, tal como nas obras literárias. Assim, a mulher perdoa completamente o homem, André consegue perdoar apenas parcialmente e o pai não oferece nenhum perdão. Para ilustrar isso, cabe observar como cada personagem articulou o seu ato.

A sequência da volta da mulher é relativamente curta, uma vez que mostra o carro dela entrando, como já exposto anteriormente, uma quebra da quarta parede por parte dela e ela já no quarto do homem. Diferentemente do que ocorre ao longo da discussão, ela despe-se da sua ironia e sarcasmo idiossincráticos e abraça uma voz doce e suave, assim como uma feição amena, buscando entender o homem como ele é e dispondo-se a perdoá-lo, ou seja, “receber de volta aquele enorme feto” (ABRANCHES, 1999).

Imagem 50 - A quebra da quarta parede da mulher, 63'44"

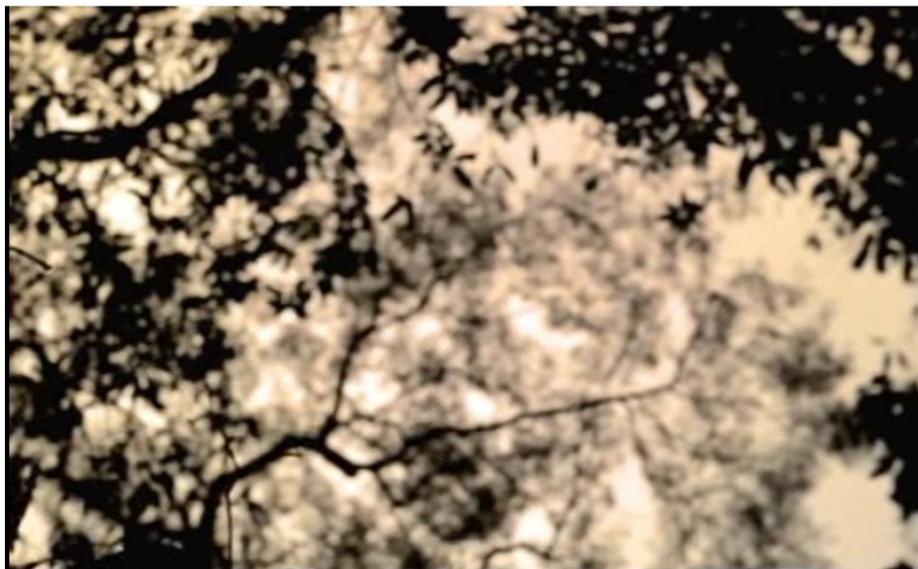


Fonte: Abranches (1999).

Em *Lavoura arcaica* (CARVALHO, 2001), parte das migalhas do perdão de André se perde na transposição do livro para o filme. Uma vez que ele apenas olha para o alto, após toda a tragédia, omitindo detalhes como a observação que ele fez sobre o rosto do pai: “a testa do meu pai, ele próprio ainda úmido de vinho, brilhou um instante à luz morna do sol enquanto o rosto inteiro se cobriu de um branco súbito e tenebroso” (NASSAR, 1989, p. 190). Outro pormenor omitido é ele lamentando pelo irmão, Pedro, “(pobre irmão!)” (NASSAR, 1989, p. 190), pelo pai “(pobre pai!)” (NASSAR, 1989, p. 191) e pela família “(pobre família a nossa, prisioneira de fantasmas tão consistentes!)” (NASSAR, 1989, p. 191). Mais uma omissão do filme em relação ao livro é a de que o pai estaria embebedado de vinho quando atacou Ana. Por outro lado, ele mostra o pai sentindo uma dor e desfalecendo, tal como um humano igual aos outros. Essa imagem do ocaso do pai não é exposta claramente no livro e surge, no filme, como um complemento a essa lacuna literária.

Após consumada a tragédia, André apenas se cobre de folhas, como o fez durante a infância e olha para cima, para os galhos:

Imagem 51 - Deitado, André olha para o alto, 165'29"



Carvalho (2001).

Essa imagem dos galhos representa duas buscas distintas. A primeira, quando ele era criança, envolve uma intenção de construir um futuro, já a segunda, quando adulto, de lamentar e de tentar reconstruir o passado. O André do filme também realiza um recorte diferente das falas do pai, continuando a ser referente ao capítulo 9 do livro, mas com a compilação de outros trechos:

O tempo é o maior tesouro de que o homem pode dispor; embora inconsumível, o tempo é o nosso melhor alimento; sem medida que o conheça, o tempo é contudo nosso bem de maior grandeza: não tem começo, não tem fim; (...) rico não é o homem que coleciona e se pesa no amontoado de moedas, e nem aquele, devasso que se estende, mão e braços, em terras largas; 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 o seu curso, não irritando sua corrente, estando atento para o seu fluxo, brindando-o antes com sabedoria para receber dele os favores e não a sua ira; o equilíbrio da vida depende essencialmente deste bem supremo, e quem souber com acerto a quantidade de vagar, ou a de espera, que se deve pôr nas coisas, não corre nunca o risco, ao buscar por elas, de defrontar-se com o que não é; (...) pois só é justa a medida do tempo dá a justa natureza das coisas (...) (CARVALHO, 2001) (NASSAR, 1989, p. 51-53)

Percebe-se que o recordar de André a partir do recorte dos ensinamentos do pai, no final do filme, parece ser mais edificante do que o do livro, sendo um fragmento desse perdão de André. Já o próprio pai, não consegue conceder nenhum perdão, no calor do momento, tendo apenas o papel de executor.

Imagem 52 - O pai prestes a golpear Ana com o alfanje, 164'37"



Carvalho (2001).

Como último elemento do perdão selecionado, nas duas obras, ressalta-se a **expressão da linguagem melancólica a partir da exposição de objetos**. Nos dois filmes, há uma perda significativa quanto a esse momento. Em *Lavoura arcaica* (CARVALHO, 2001), André abre mão de se intitular como o “guardião zeloso das coisas da família” (NASSAR, 1989, p. 62), conforme a descrição dos objetos correspondente ao capítulo 10, do livro, preferindo narrar, na íntegra e sem alterações, o texto do décimo segundo. Diferentemente do saudosismo do capítulo 10, no 12º, André detalha tudo o que mais lhe incomodava. Com essa omissão, reduz-se o potencial melancólico relacionado ao perdão que esse texto traria.

Do correspondente ao capítulo 12, no filme, destaca-se o início: “...e é enxergando os utensílios, e mais o vestuário da família, que escuto vozes difusas perdidas naquele fosso, sem me surpreender contudo com a água transparente que ainda brota lá do fundo” (NASSAR, 1989, p. 75). Nessa sequência, a primeira imagem que surge na tela é a de um pano pendurado e pingando em um prato, num processo de retirada do soro do leite, conhecido como dessoração.

Imagem 53 - A dessoração do leite, 73'59"



Carvalho (2001).

A imagem da separação do coalho (no pano) e do soro (no prato) serve de analogia para os maçantes rituais disciplinares da família: “o excesso proibido, o zelo uma exigência, e, condenado como vício, a prédica constante contra o desperdício, apontado como grave ofensa ao trabalho” (CARVALHO, 2001). É assim que o coalho, situado acima, pode ser compreendido como as virtudes conquistadas com a formação moral da família e o soro como as falhas a serem retiradas.

Uma das imagens mais curiosas dessa sequência é a de André criança sovando e colocando no forno à lenha um pão em formato de pomba, imagem do animal que é retomada no incesto cometido por André e Ana. Coincide a imagem com a narração: “dispondo que era lá mesmo na fazenda que devia ser amassado o nosso pão” (CARVALHO, 2001). Na montagem fílmica, após a narração do texto correspondente a esse capítulo 12, retorna-se para André falando com Pedro, na pensão, e uma transição para a parábola do faminto.

Antes, de positivo em relação à família, André resgata um trecho do capítulo 5, reconstruindo o passado: “era boa a luz doméstica da nossa infância, o pão caseiro sobre a mesa, o café com leite e a manteigueira, essa claridade luminosa da nossa casa e que parecia mais clara quando a gente vinha de volta lá da vila” (CARVALHO, 2001). Em seguida, volta-se para André na pensão, quando ele constata, com lágrimas nos olhos: “essa claridade que mais tarde passou a me perturbar”

(CARVALHO, 2001). Com isso, desfaz-se a lembrança inicialmente positiva da infância.

Em *Um copo de cólera* (ABRANCHES, 1999), na volta da mulher, existe uma redução das descrições da mulher. Perde-se Bingo sendo comparado a um cão de claustro e o inventário feito pela mulher sobre os objetos do homem, em favor da interação dos dois, com ele que fingia o seu sono, conforme pode ser visto nas imagens abaixo:

Imagem 54 - Os objetos do homem 1, 64'40"



Fonte: Abranches (1999).

Imagem 55 - Os objetos do homem 2, 65'25"



Fonte: Abranches (1999).

Sem muita atenção da mulher, focada no homem, ainda podem ser vistos, com certo esforço do espectador, alguns dos objetos que aparecem na narrativa literária: “as duas almofadas que pouco antes lhe teriam servido de travesseiro, o quebra-luz de ferro ao lado, a térmica sobre a banquetta, um cinzeiro ao alcance do braço” (NASSAR, 1992, p. 83-84). Outros, como o compêndio virado contra o chão e as sandálias de couro cru, não são identificáveis. De toda maneira, no filme, é evidente que os objetos ficam em segundo plano.

[. . .]

Após as descobertas aqui relatadas até então, **embora haja ainda outras tantas**, na muita estrada a se caminhar nas obras de Raduan Nassar, assim como nas duas películas correspondentes, naturalmente outros caminhos são necessários para plasmar outras leituras e olhares. Assim, chega-se o momento de desaguar as contribuições cá dissertadas no crescente mar dos intérpretes nassarianos: parar e deixar que outros naveguem por essas águas que oscilam entre áreas turvas e límpidas. De toda maneira, tanto quanto a questão do olhar, os diálogos que uma leitura integrada dos dois romances e dos dois filmes proporcionam não cessam de irradiar sentidos e significações. Nesse ambiente, o leitor/intérprete deve sempre se sentir convidado a novas descobertas, com permanentes olhos curiosos.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para o estabelecimento das relações entre os textos, optou-se por desenvolver a base teórica dividida em três partes, todas no segundo capítulo, chamado de “Em busca de uma instrumentação”: uma, orientada pelas teorias estruturalistas e pela transtextualidade; outra, pela fenomenologia da memória e a terceira, pela semiótica peirceana e a adaptação fílmica. Enquanto a primeira parte serviu de suporte para o capítulo 3, as duas últimas alicerçaram os capítulos 4 e 5. Já no que diz respeito às análises das obras literárias e dos filmes, vale salientar a seleção de alguns destaques.

De todas as relações observadas entre as duas obras, certamente ganhou mais saliência a presença dos signos do olhar, através do recorte envolvendo o verbo “olhar”, o substantivo “olho”, assim como os seus sinônimos e afins, conforme catalogados nos anexos 1 e 2. Sem a intenção de pulverizar ou normatizar a análise das obras, como condena Milton José Pinto (1973), esse material serviu de base para o desenvolvimento dos capítulos, dando uma dimensão quantitativa da imagética nassariana. Servindo, então, de suplemento para a construção do olhar.

Com essas catalogações, observou-se que o olhar não parte de um lugar vazio, meramente abstrato, mas da linguagem, de um tecido textual literário, posteriormente traduzido para o cinema. Na primeira parte do capítulo 4, na chamada “rede icônica e simbólica”, quatro pontos foram articulados: 1. a função dos olhos; 2. a associação com animais; 3. as relações interpessoais e 4. a representação de poder anacrônico. Desses pontos, os dois últimos possuem uma maior complexidade.

No terceiro ponto, falou-se em *Um copo de cólera*, de uma relação com a dialética erística de Schopenhauer, assim como, em *Lavoura arcaica*, da representação semântica dos lugares à mesa, onde o silêncio e as posições já dizem muito. Já no quarto, atingiu-se uma ambiguidade relacionada ao tempo. De um lado, afirmou-se que as obras possuem o substantivo “olho” e o verbo “olhar”, bem como as flexões e termos semelhantes, como marcadores temporais. Isto é, na falta de datas e horas, nas duas obras, esses signos auxiliaram o leitor na marcação do tempo, situando as ações. De outro lado, como representação anacrônica, envolvendo o sadomasoquismo, expôs-se o relacionamento complexo de vai-e-volta, no romance mais breve, e, no mais longo, como o panoptismo baseado pela culpa, levando-se em conta os olhos do pai sempre vigiando a todos.

Na segunda parte do capítulo 4, chamado de “A integração das imagens das lembranças”, utilizou-se, então, a palavra “construção” para representar esse trânsito do texto, enquanto forma, para os sentidos imagéticos, enquanto fenômenos. Ao longo do trabalho, percebeu-se que esse equilíbrio entre forma e fenômenos faria uma imensa falta, caso não fosse realizado. Também como “construção”, o olhar foi analisado na tríade percepção, expressão e memória, pelo viés fenomenológico.

Essa construção do olhar, alicerçada pelo desejo e pelo perdão, possuiu três eixos para o primeiro desses pontos (a escravidão da sedução; o estágio do espelho e o olhar-louco) e outros três para o segundo (a falta unilateral e a bilateral; a gradação do perdão e a expressão da linguagem melancólica a partir da exposição de objetos). Da estrutura em comum às duas obras, certamente a gradação do perdão foi o aspecto que melhor pode ser destacado, pelo equilíbrio perpetuado na conexão das duas obras.

Já sobre o desejo, salienta-se o olhar-louco como um aspecto de alta relevância nas obras. Em *Lavoura arcaica* (NASSAR, 1989), os capítulos 4 (sobre a cabra Schuda), 18 (o incesto com Ana) e o 27 (o incesto com Lula) são os que melhor mostram a face humana, mas selvagem, de André. Já em *Um copo de cólera* (NASSAR, 1992), o mais interessante parece ser o capítulo do esporro com a fala do homem sobre as formigas, associando-as à mulher, assim como ao travesti de Carnaval, um truque argumentativo do homem relacionado ao “rótulo odioso”, ou seja, uma denominação que se acredita ser odiada por todos. Por sua vez, a mulher recorre à “*retorsio argumenti*”, uma reviravolta argumentativa. Dessa forma, percebe-se que ambos fazem uso da dialética erística de Schopenhauer.

Saindo da dimensão do “contar”, da literatura, e entrando na do “mostrar”, do cinema, como Hutcheon (2013) expõe, os filmes proporcionam tanto uma releitura, quanto a leitura de manifestações artísticas espontâneas, em si mesmas. Certamente, algumas peculiaridades chamaram mais a atenção. Com a manutenção da base diegética e discursiva de elementos que unem os dois filmes, destaca-se a apresentação do título de cada película. No filme de Abranches (1999), ocorre uma tradução simbólica, na qual as letras fazem o papel das formigas, e indicial para o de Carvalho (2001), uma vez que há um choque entre a letra “a” final de “lavoura” e a que também aparece no começo da palavra “arcaica”.

Em *Um copo de cólera* (ABRANCHES, 1999), destacou-se o uso frequente das quebras da quarta parede, a recriação da lembrança do homem sobre a sua mãe, a

interação do homem com os funcionários (dona Mariana e seu Antônio). Também tiveram relevo as imagens das lembranças das noites de sexo dos dois projetadas na saia da mulher, sob o ponto de vista do homem, e a circularidade apresentada a partir do carro da mulher nas suas duas chegadas.

Em *Lavoura arcaica* (2001), mostrou-se uma curiosa representação do avô, em dois momentos distintos, entrando e saindo da casa e através do relógio marcando o mesmo horário em períodos distintos do dia, a formação e a transformação de Ana através da sua dança, a intertextualidade com o conto *Menina a caminho* (NASSAR, 1997), presente no livro homônimo, utilizada pelo cineasta para representar Ana descobrindo o próprio sexo. Os conflitos entre as metanarrativas de Pedro e de André, no quarto de pensão, os quais compõem a maior parte do filme, também se mostraram bem executados, agregando uma ampla esfera correspondente a vários capítulos do livro. Todas as cenas que envolvem o pai e a mãe, cada uma à sua maneira, também configuram pontos altos do filme: nas do pai, especialmente a da parábola do faminto e a da conversa com André; já nas da mãe, com destaque para a que Pedro diz a ela que vai trazer André de volta e a que ela consola o filho pródigo após a saída do pai, com o término da conversa.

Não seria justo deixar de mencionar a relevância e a contribuição dos intérpretes de Raduan Nassar utilizados, para a composição do todo das análises. Além da própria Leyla Perrone-Moisés, pode-se destacar André Luis Rodrigues (2006) ao identificar, na dimensão hipertextual, a história correspondente à parábola do faminto, de *Lavoura arcaica* (1989) correspondente em *As mil e uma noites* (GALLAND, 2019), algo que foi apenas mencionado sem muita especificidade em uma nota do próprio Raduan Nassar, na 1ª edição do romance e na *Obra completa* (NASSAR, 2006). Rodrigues (2006) conseguiu também traçar paralelos entre o faminto e André. Por sua vez, outro que articula uma análise que merece certa atenção é Ewerton Belico (2002), associando o fingir, em *Um copo de cólera* (NASSAR, 1992), a um jogo de exterioridade e interioridade, entre ordem e desordem. Funcionando, portanto, como um operador textual que compõe tanto a diegese, quanto a estrutura do texto.

A função dos olhos, primeiro aspecto da rede icônica e simbólica, baseou-se nos olhares de Renata Pimentel Teixeira, para *Lavoura arcaica*, e no de Andrea Delmaschio, para *Um copo de cólera*. Para Teixeira (2002), o olho tem um papel de signo e funciona como uma “porta de trânsito entre os mundos interior/exterior e canal

de contato com o outro” (TEIXEIRA, 2002, p. 87). Teixeira (2002) é novamente acionada mais adiante, na análise da relação edípica envolvendo André e a sua mãe. Já para Delmaschio (2004), o olheiro das formigas fica em paralelo com os olhos do homem. Estes segundos tornam-se um “vazio corredor de passagem” (DELMASCHIO, 2004, p. 38), uma vez que as formigas levaram tudo embora. Delmaschio (2004) também pontua outra semelhança entre essas criaturas minúsculas e os seres humanos, associando o adjetivo “puta” à mulher e às formigas.

Das intérpretes dos filmes, Rosemari Sarmiento (2008) e Geórgia Cynara Coelho de Souza (2018) podem ser destacadas. Sarmiento (2008) observa os motivos que levaram Carvalho (2001) a retirar a cabra Sudanesa da película, originalmente presente no livro. As razões encontradas por ela seriam que essa cena iria gerar não apenas uma transgressão do tabu, assim como o incesto com Ana, mas uma agressividade que poderia resultar em um mal estar no espectador. Já o recorte realizado sobre o trabalho de Souza (2018) foi o da quebra da quarta parede, procedimento recorrente chamado por ela de “planos metanarrativos”, os quais são alternados por “planos de ação”. Essas intervenções geram um efeito de comentário que norteia os sentimentos do homem em relação à mulher.

Traçado e cumprido o percurso conforme expôs-se na introdução, evidencia-se que não há livro “melhor” ou “pior”, tampouco filme “superior” ou “inferior”, mas obras de gêneros e de recursos diferentes. Afinal, se as obras são lidas a partir dos diálogos entre si e ambas trazem contribuições relevantes na composição de uma macroestrutura, ganha-se muito mais com a busca por uma leitura associativa e integrativa, do que uma meramente valorativa e segregadora. Assim, reitera-se o efeito das “passagens subterrâneas” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 69) entre os dois livros, conforme o destaque de Leyla Perrone-Moisés.

Uma leitura individual não possibilitaria perceber, por exemplo, que as duas obras são sustentadas pelo padrão narrativo do círculo, no qual a mulher, em *Um copo de cólera* (NASSAR, 1992), chega à fazenda do homem e, junto com ele, cumpre todo o ritual de encontro, briga e de novo encontro; já André, em *Lavoura arcaica* (NASSAR, 1989), sai da fazenda do pai em busca de viver a sua vida como bem quer, mas é trazido de volta pelo seu irmão, Pedro, sendo o ciclo fechado com o assassinato de Ana. Em um evento particular que ocorre nos filmes, percebe-se que a mesa em cada película é apresentada de um modo totalmente oposto. Em *Abranches* (1999), adaptada do livro mais breve, a mesa é um acréscimo e reflete a alegria da família do

homem, enquanto no de Carvalho (2001), esse mesmo objeto é uma representação tenebrosa das imposições paternas.

Como já dito desde a introdução, optou-se por uma escrita acadêmica talhada a partir de uma sóbria **linguagem clara e objetiva**, nas aproximações e distanciamentos entre as obras selecionadas. Sem a recusa do uso consciente de persistentes enumerações, de notas elucidativas e da reiteração de conceitos e expressões-chave, outrossim – ainda que possam causar desconforto aos que prezam por vultosas elucubrações ensaísticas – destacou-se, ao longo das páginas, o prezar do caráter funcional e elucidativo da expressão verbal escrita. Afinal, desde o início, duas grandes etapas sucessivas deram o norte do trabalho: o levantamento de uma base teórica (capítulo 2) e a interpretação das quatro obras selecionadas (capítulos 3, 4 e 5).

Como **síntese da leitura integrada dos romances de Raduan Nassar e das respectivas adaptações fílmicas**, dois alicerces justificam a exaustividade da análise aqui realizada: **1. a construção e a reconstrução imagética da palavra** e **2. a escolha e o detalhamento de interpretações da condição humana**. Assim, dispôs-se, de um lado, da **análise da arquitetura da forma da palavra** – ou da “força do verbo”, nas palavras de Perrone-Moisés (2001, p. 68) – a partir do uso recorrente de determinadas imagens (o olhar) e, de outro, do **mergulho em alguns pontos de vista acerca de problemas existenciais**, apoiado na seleta de intérpretes escolhidos.

No primeiro alicerce, **a construção e a reconstrução imagética da palavra**, é possível destacar três grandes aspectos: 1. os signos do olhar (a partir da recorrência de ícones como abstração da frequência narrativa e da composição de paisagens sonoras) e a circularidade narrativa (justaposto em *Lavoura arcaica* e sobreposto em *Um copo de cólera*); 2. as antíteses nas construções discursivas (embates discursivos, adjetivações e metáforas e o uso/desuso da voz nas personagens femininas) 3. as adaptações e o uso de recursos técnicos para a tradução da palavra. Já no segundo, **a escolha e o detalhamento de interpretações da condição humana**, outros dois pontos merecem atenção: 1. Algumas leituras divergentes daquelas realizadas pela maioria dos intérpretes nassarianos (em destaque: o desmonte da visão romantizada de André, o papel do vinho no assassinato de Ana e o engajamento político diferenciado) e 2. o desenvolvimento dos personagens como laboratório das relações humanas.

Por fim – ainda que existam, por entre os círculos sobrepostos/justapostos das obras, tantos possíveis novos começos – com certo zelo, é possível enxergar que o grande mérito dos romances nassarianos (e, conseqüentemente, o que as películas tentam traduzir) – concentra-se e converge justamente para esse último aspecto do segundo pilar: a complexidade da interação entre os personagens, no âmbito da realidade ficcional criada, como um laboratório das relações (consigo mesmos e com os outros), no qual pequenas e engenhosas peças de um obscuro sistema de engrenagens relacionais se comunicam.

Ainda que tenha sido priorizada uma busca relacional entre as obras, sem a busca de aumentar o prestígio de uma, em detrimento da outra, é inegável que haja sempre uma tendência – tanto do público, quanto da crítica – de supervalorização de *Lavoura arcaica* em detrimento de *Um copo de cólera*, levando-se em conta a vastidão de recursos literários e cinematográficos que circunda o “recontar” e o “recontar-mostrar”⁹³ às avessas da parábola bíblica do filho pródigo e da seleta de contos de *As mil e uma noites* (GALLAND, 2019). Sendo assim, faz-se necessário reiterar a opção por não estabelecer um romance ou um filme melhor do que o outro. Por outro lado, mesmo sem existir uma obra que se sobreponha à outra, existe, sim, um personagem principal de uma obra que se destaca em relação ao de outra.

Por isso mesmo, em dezessete critérios, partindo dos livros, mas acrescentando também algumas características dos filmes, o quadro a seguir auxilia na evidenciação das distinções entre os dois sujeitos protagonistas de cada uma das duas histórias:

⁹³ Utiliza-se “recontar” e “recontar-mostrar” como uma extensão conceitual das nomenclaturas utilizadas por Hutcheon (2013).

Quadro 14 – André versus “Ele”

	André (Lavoura arcaica)	“Ele” (Um copo de cólera)
I. Autocrítica	Não	Sim
II. Olhar-louco	Acentuado	Atenuado
III. Humor	Cinismo	Autoironia
IV. Infância	Saudosismo e mágoas	Saudosismo
V. Orientação sexual	Bissexualidade/zoofilia	Heterossexualidade
VI. Conduta sexual	Poligâmico/estuprador ⁹⁴ / dominador/manipulador/incestuoso	Monogâmico/prazer mútuo/sadomasoquista
VII. Linguagem sexual	Sugestiva	Semiexplícita
VIII. Ocupação	Camponês/vadio	“Biscateiro graduado”/chacareiro
IX. Recursos narrativos	Encruzilhada de vozes e de metanarrativas (livro e filme)/distorção das imagens em momentos específicos; cenas incidentais simbólicas; especulação ficcional e recriação/sobreposição de tempos (filme)	Turnos de narração (livro e filme)/quebras da quarta parede (filme)
X. Hipertextualidade	Parábola do faminto (<i>Bíblia Sagrada</i>)/A história do sexto irmão do barbeiro (<i>As Mil e uma noites</i>)	Não
XI. Concessão da voz à amada	Não	Sim
XII. Agressão física à amada	Não	Sim
XIII. Período da vida narrado	Totalidade da família	Recorte de três dias
XIV. Circularidade	Justaposta	Sobreposta
XV. Racismo enrustido	Não	Sim
XVI. Família	Amor/dor	Recordação formadora de caráter
XVII. Destaque	O doloroso amor familiar: “nós te amamos muito, nós te amamos muito” (NASSAR, 1989, p. 9)	A autocrítica: “enquanto via surpreso e comovido o meu avesso” (NASSAR, 1992, p. 78)

Fonte: o autor.

⁹⁴ Apesar de ser também uma forma de agressão física, preferiu-se considerar o estupro a partir do ponto de vista de uma conduta sexual, por conta da manipulação psicológica e do delírio do olhar-louco de André do que pela exclusiva e consciente violação do corpo alheio.

Tomando-se como base justamente esse décimo sétimo critério do quadro – o destaque de cada obra, respectivamente – é que a busca pela resposta para a contraposição entre os protagonistas consegue fazer sentido. Estruturando essa relação entre André e “Ele” em perguntas: *o que justificaria “Ele” ser “um alguém muito mais curioso, atual e interessante” do que André?* ou, em outras palavras, *por que “Ele” se sobrepõe a André, levando-se em conta a complexidade daquele em relação a deste, na leitura integrada dos dois protagonistas das duas histórias?*

Canalizando cuidadosamente o olhar para a complexidade do desenvolvimento dos protagonistas, na macroestrutura dos romances nassarianos – ainda que André e “Ele” se completem, como faces distintas de mesma moeda – é possível o estabelecimento de uma resposta definitiva. Ainda que um André sufocado pelo ambíguo amor familiar traga consigo peculiaridades únicas, assim como possua a característica de ser um talentosíssimo narrador e operador de metanarrativas, é **por conta do perfil autocrítico, autoirônico, de circularidades sobrepostas, dentre outros aspectos desenvolvidos ao longo do presente trabalho, capaz de ver “surpreso e comovido” o próprio avesso, através da revisita às próprias lembranças, que o chacareiro se torna um alguém muito mais curioso, atual e interessante do que André.**

REFERÊNCIAS

- LAVOURA arcaica. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Rio de Janeiro: Europa Filmes, 2001. 1 DVD (163 minutos).
- NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- NASSAR, Raduan. **Menina a caminho**. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- NASSAR, Raduan. **Obra completa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- NASSAR, Raduan. **Um copo de cólera**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- NASSAR, Raduan. “**Vivemos tempos sombrios**”. Discurso de posse do Prêmio Camões. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/cultura/raduan-nassar-vivemos-tempos-sombrios>. Acesso em: 17/02/2017.
- UM COPO de cólera. Direção: de Aluizio Abranches. Rio de Janeiro: Riofilme/Ravina Filmes, 1999. 1 DVD (70 minutos).
- ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. **VOLP** – Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa, 6ª ed (2021). Disponível em: <https://www.academia.org.br/nossa-lingua/busca-no-vocabulario>. Acesso em: 07/09/2021.
- ALMEIDA, Fabiana Abi Rached de. **E da carne se fez verbo**: um estudo sobre a obra Lavoura Arcaica de Raduan Nassar (1975), a partir do filme de Luiz Fernando Carvalho (2001). 200f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, 2014.
- AZEVEDO, Estevão. **O corpo erótico das palavras**: um estudo da obra de Raduan Nassar. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- BELICO, EWERTON. Atrelado à cólera: imaginação e ficção em *Um copo de cólera*. In: BERNARDO, Paulo; CASA NOVA, Vera (Orgs.). **Estação imagem**: desafios. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- CARVALHO, Luiz Fernando. **Sobre o filme Lavoura arcaica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- CHALHUB, Samira. **Semiótica dos afetos**: roteiro de leitura para *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar. São Paulo: Hacker, 1997.
- CUNHA, Renato. **As formigas e o fel**: literatura e cinema em *Um copo de cólera*. São Paulo: Annablume, 2006.
- DELMASCHIO, Andréia. **Entre o palco e o porão**: uma leitura de *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar. São Paulo: Annablume, 2004.
- GIMENES, Thais Regina. O trágico em *Édipo Rei* e *Lavoura Arcaica*: leitura contrastiva. **Scriptorium**. Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 62-72, jan.-jun. 2018.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Da cólera ao silêncio. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 2, 2001.

PUCCI JR., Renato Luiz. Moderna Lavoura Arcaica: a ambivalência estrutural do cinema de arte. **Contracampo**. Niterói, nº 13, p. 95-111, 2005.

RODRIGUES, André Luis. **Ritos da paixão em Lavoura arcaica**. São Paulo: Edusp, 2006.

SARMENTO, Rosemari. **À esquerda do pai**: a narrativa de lavoura arcaica na literatura e no cinema. 173 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação do Mestrado em Letras e Cultura Regional, Universidade de Caxias do Sul, 2008.

SOUZA, Geórgia Cynara Coelho de. **Para ver e ouvir**: A música de André Abujamra no cinema brasileiro. 268 f. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Meios Audiovisuais – Escola de Comunicação e Artes / Universidade de São Paulo, 2018.

TEIXEIRA, Renata Pimentel. **Uma lavoura de insuspeitos frutos**. São Paulo: Annablume, 2002.

GILBERT, Charles Allan. **All is vanity**. Documento on-line. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Allisvanity.jpg>. Acesso em: 24 jul. 2020.

MOEBIUS, Faixa de. **Documento on-line**. Disponível em: <https://www.atractor.pt/matviva/geral/t5cores/tirademoebius.htm>. Acesso em: 23 jul. 2020.

OROBORO. **Dicionário de Símbolos**. Documento on-line: Disponível em: <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/ouroboros/>. Acesso em: 23 jul. 2020.

XISTO, Pedro. **Epithalamia de Pedro Xisto [Operação-1]**. Disponível em: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/pedro-xisto-operacao-1-epithalamia/>. Acesso em: 18 jul. 2020.

ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. Trad. e apres. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

AGUIAR E SILVA. **Teoria da literatura**. 8ª ed.. Coimbra/Portugal: Almedina, 2002.

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. Trad. Italo Eugênio Mauro. São Paulo: 34, 2016.

ARANHA, Altair J. **Dicionário brasileiro de insultos**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

ARANHA, Carmen Sylvia G. **Exercícios do olhar**: conhecimento e visualidade. São Paulo: Ed. UNESP; Rio de Janeiro: FUNARTE, 2008.

ASSIS, Machado. O imortal. In: CAUSO, Roberto de Sousa (Org.). **Os melhores contos brasileiros de ficção científica**. São Paulo: Devir, 2007.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

BAIO, Cesar. **Máquinas de imagem: arte, tecnologia e pós-virtualidade**. São Paulo: Annablume, 2015.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BÍBLIA. Português. **A Bíblia de Jerusalém**. Trad. Euclides Martins Balancin *et al.* São Paulo: Paulinas, 1987.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1977.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças dos velhos**. São Paulo: T.A. Queiroz; EDUSP, 1987.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. Plano-piloto para poesia concreta. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje**. Rio de Janeiro: Record, 1987.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CHALLITA, Mansour. Apresentação: o que você precisa saber para aproveitar plenamente a leitura do Alcorão. In: MAOMÉ. **O Alcorão**. Trad. Mansour Challita. Rio de Janeiro: BestBolso, 2020.

CIRINO, Nathan N.. **ARG: a quebra da quarta parede no cinema**. Revista Temática, Ano IX, n. 11, Novembro/2013.

COMMELIN, P. **Nova mitologia grega e romana**. Trad. Thomaz Lopes. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.

COSTA LIMA, Luiz. **Por que a literatura**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1969.

D'AGORD, Marta Regina de Leão; TRISKA, Vitor Hugo Couto; ARALDI, Etiane; SUDBRACK, Renato Pernigotti. Psicanálise, psicopatologia e literatura: modos de uso da fantasia. **Tempo psicanalítico**, Rio de Janeiro, v.42.2, p.313-332, 2010.

DOURADO, Maria Francysnalda Oliveira. Memória e esquecimento em Paul Ricoeur: a ideologia política camuflada na anistia. **CADERNOS DO PET FILOSOFIA (UFPI)**, Teresina, EDUFPI, v. 8, p. 1-11, 2018.

DUMAS, Alexandre. **O conde de Monte Cristo**. Trad. André Telles, Rodrigo Lacerda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

EDGAR-HUNT, Robert ; MARLAND, John; RAWLE, Steven. **A linguagem do cinema**. Trad. Francine Facchin Esteves. Porto Alegre: Bookman, 2013.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Trad. Maria Helena Martins. São Paulo: Globo, 1998.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: o nascimento da prisão**. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920) In: FREUD, Sigmund. **História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”): Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GALLAND, Antonie. **As mil e uma noites: volume 1**. Trad. Alberto Diniz. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2019.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa: ensaio de método**. In: GENETTE, Gérard. **Figuras III**. Trad. Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Trad. Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda, Miriam Vieira. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

GOMES, Paulo Emílio Salles. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

GONÇALVES FILHO, José Moura. Olhar e memória. In: NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

GRAÇA, Fernando. **ZEIGEIST**. In: E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia. Documento on-line. Disponível em: <https://edtl.fcs.unl.pt/encyclopedia/mise-en-abyme/>. Acesso em: 14 de abr. 2021.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

JOACHIM, Sébastien. **Interdisciplinas**: Psicanálise, Semiótica, Literatura Aplicada, Literatura Comparada. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2012a.

JOACHIM, Sébastien. **Novos aspectos da leitura**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2012b.

JOHNSON, Randal. **Literatura e cinema** – Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo. Trad. Aparecida de Godoy Johnson. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KEHL, Maria Rita. Masculino/feminino: o olhar da sedução. *In*: NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

KING, Carol. Lei de Godwin. *In*: ARP, Robert (org.). **1001 ideias que mudaram nossa forma de pensar**. Trad. André Fiker, Bruno Alexander, Ivo Korytowski, Paulo Pizonoff Jr. e Pedro Jorgensen. Rio de Janeiro: Sextante, 2014.

LANDA, Fábio. Olhar-louco. *In*: NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

LANGER, Susanne K. **Sentimento e forma**: uma teoria da arte desenvolvida a partir de filosofia em nova chave. Trad. Ana M. Goldberger Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2011.

LIMA, Jorge de. **Invenção de Orfeu**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2017.

KRISTEVA, Julia. **Sol negro**: depressão e melancolia. Tradução: Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

MAOMÉ. **O Alcorão**. Trad. Mansour Challita. Rio de Janeiro: BestBolso, 2020.

MATEUS PEREIRA. Tempo de perdão? Uma leitura da utopia escatológica de Paul Ricoeur em *A memória, a história e o esquecimento*. **História da Historiografia**, v. 19, p. 66-87, 2015.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Gaivão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2003.

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

NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

OLD Boy. Direção de Park Chan-Wook. Coreia do Sul: Europa Filmes, 2003. 1 DVD (130 minutos).

OSTROWER, Fayga. A construção do olhar. In: NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**. Trad. Angela Bergamini *et al.* São Paulo: Martins Fontes, 2004.

REUTER, Yves. **A análise narrativa: o texto, a ficção e a narração**. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

MURICY, Kátia. Os olhos do poder. In: NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ORWELL, George. **O que é fascismo?: e outros ensaios**. Trad. Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ORWELL, George. **A revolução dos bichos**. Trad. Heitor Aquino Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PESSOA, Fernando. **Antologia Poética**. Rui Sousa (Org.). Porto, Portugal: Livraria Lello, 2019.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica & literatura**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

PINTO, Milton José. Introdução: mensagem narrativa. In: BARTHES, Roland *et al.* **Análise estrutural da narrativa**. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis, RJ: Vozes, 1973.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PRADO, Adélia. **Poesia reunida**. Rio de Janeiro: Record, 2015. Recurso digital.

POMPEIA, Raul. **O Ateneu: crônica de saudades**. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François *et al.* Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

RITA, Annabela. **MISE EN ABYME (OU MISE EM ABÎME)**. In: E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia. Documento on-line. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/mise-en-abyme/>. Acesso em: 03 de out. 2020.

SANTAELLA, Lucia. **A teoria geral dos signos: semiose e autogeração**. São Paulo: Ática, 1995.

SANTAELLA, Lucia. **Percepção**: fenomenologia, ecologia, semiótica. São Paulo: Cengage, 2012.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 2017.

SARTRE, Jean-Paul. **O imaginário**: Psicologia fenomenológica da imaginação. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996.

SARTRE, Jean-Paul. **O ser e o nada**: ensaio de ontologia fenomenológica. Trad. Paulo Perdigão. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Como vencer um debate sem precisar ter razão**: em 38 estratagemas: (dialética erística). Trad. Daniela Carvalho e Olavo de Carvalho. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

SÓFOCLES. **A trilogia tebana**: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona. Trad. e apres. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

TAVARES, Hênio Último da Cunha. **Teoria literária**. Belo Horizonte: Bernardo Álvares, 1965.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Trad. Marina Appenzeller. Revisão técnica Nuno Cesar P. de Abreu. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

VASCONCELOS, Bruno Motta de. **Leviathan nu**: por uma leitura não logocêntrica do conceito de soberania na obra de Thomas Hobbes, com aplicações para regimes democráticos. 290 f. Dissertação (mestrado) – Departamento de Direito, PUC-RJ, 2014.

XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. In: NOVAES, Aduino *et al.* **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ANEXO A – CATALOGAÇÃO DOS SIGNOS DO OLHAR EM *UM COPO DE CÓLERA* (NASSAR, 1992)

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

Recorte: verbo “olhar”, substantivo “olho”, flexões, sinônimos e afins

85 ocorrências (em 76 páginas textuais)

Verbo “olhar” e flexões (7): “olhar”, (p.27), “olhar” (p. 29), “olhava” (p. 30), “olhar” (p. 33), “olhar” (p. 62) e duas vezes “olhar” (p. 79).

Sinônimos do verbo olhar e flexões (31): “percebia” (p.10), “observados” (p. 12), “vi” (p.19), “notei” (p. 19), “vendo” (p. 22), “ver” (p. 25), “entrar no foco” (p. 26), “ver” (p. 29), “via” (p. 30), “vejo” (p. 30), “esbugalhando as lentes grossas” (p. 31), “via” (p. 31), três vezes “vendo” (p. 31), “notei” (p. 32), “via” (p. 34), “ver” (p. 34), “ver” (p. 35), “ver” (p. 43), “ver” (p. 44), “notei” (p. 51), “vi” (p. 57), “vi” (p.69), “olhava” (p. 72), “olhando” (p.75), “vi” (p. 75), “via” (p. 76), “vi” (p. 76), “via” (p. 78) e “vislumbrava” (p. 80).

Substantivo “olho” e flexões (45): três vezes “olhos” (p. 10), “olho” (p. 12), duas vezes “olhos” (p. 14), “olhos” (p. 15), “olhos” (p. 16), três vezes “olhos” (p. 17), “olhos” (p. 19), “olhos” (p. 22), “olhos” (p. 23), “olhos” (p. 26), “olhos” (p. 27), “olhos” (p.29), três vezes “olhos” (p. 30), “olho” (p. 35), “olho” (p. 39), “olhares” (p. 43), “olhos” (p. 43), “olhos” (p. 44), “olho” (p. 47), “olho” (p. 51), “olho” (p. 56), “olho” (p. 57), “olhos” (p. 62), duas vezes “olhos” (p. 67), duas vezes “olhos” (p. 69), duas vezes “olhos” (p. 70), três vezes “olhos” (p. 72), duas vezes “olhos” (p. 73), “olhos” (p. 76), “olhos” (p. 78), “olhos” (p. 81) e “olhos” (p. 83).

Sinônimos do substantivo “olho”, flexões e afins (2): “vista” (p. 39) e “cílios” (p. 55).

Cap. 1: A CHEGADA

OLHAR 1

“... ficando com nossos **olhos** voltados pro alto do lado oposto, lá onde o sol ia se pondo, (...) o pensamento na vermelhidão lá do poente, (...) (ela do outro lado acompanhava cada movimento que eu fazia, **embora eu fingisse que não percebia**), e foi sempre na **mira dos olhos** (...) fazendo um empenho simulado na mordida pra mostrar⁹⁵ meus dentes como os dentes de um cavalo, sabendo que seus **olhos** não desgrudavam da minha boca (...) e sem dizer uma palavra entramos quase juntos na penumbra do quarto.” (NASSAR, 1992, p. 9-11)

Cap. 2: NA CAMA

OLHAR 2

“Por uns momentos lá no quarto nós parecíamos dois estranhos que seriam **observados por alguém**, e este alguém éramos sempre eu e ela, cabendo aos dois **ficar de olho** no que eu estava fazendo, e não no que ela ia fazendo” (NASSAR, 1992, p. 12)

OLHAR 3

“e logo eu fechava os **olhos** pensando nas artimanhas que eu empregaria (das tantas que eu sabia), e com isso fui repassando sozinho na cabeça as coisas todas que fazíamos, de como ela vibrava com os trejeitos iniciais da minha boca e o brilho que eu forjava nos meus **olhos**” (NASSAR, p. 14)

OLHAR 4

“e de **olhos fechados**, largando a imaginação nas curvas desses rodeios, me **vi**⁹⁶ também às voltas com certas práticas” (NASSAR, 1992, p. 15)

⁹⁵ Conquanto o verbo “mostrar” remeta a “olhar”, por uma questão de delimitação, preferiu-se não destacá-lo, mas sim casos como a forma verbal “percebia”, que também aparece no trecho. Essa escolha deveu-se ao fato de que o sentido do verbo “mostrar” é “tornar visível”, ou seja, uma pessoa torna visível algo para outra pessoa. Já no caso da forma verbal “percebia”, trata-se um sinônimo mais próximo do verbo “olhar”, uma vez que há uma maior proximidade com o ato de olhar do eu, podendo ser substituído por “olhava”.

⁹⁶ Neste caso, o sentido está mais próximo do verbo “perceber” no sentido de “encontrar” do que “olhar”, ou seja, está mais próximo do “me encontrei” do que do “me olhei”.

OLHAR 5

“e em que ela tentava me descrever sua confusa experiência do gozo, falando sempre da minha segurança e ousadia na condução do ritual, mal escondendo o espanto pelo fato de eu arrolar insistentemente o nome de Deus às minhas obscenidades, me falando sobretudo do quanto eu lhe ensinei, especialmente da consciência no ato através dos nossos **olhos** que muitas vezes seguiam” (NASSAR, 1992, p. 16)

OLHAR 6

“e eu ali, **de olhos sempre fechados**, (...) e foi então só o tempo de eu **abrir os olhos** pra inspecionar a postura correta dos meus pés despontando fora do lençol, (...) mas tratei logo de **fechar de novo os olhos**” (NASSAR, 1992, p. 17)

Cap. 3: O LEVANTAR

OLHAR 7

“mas mesmo assim me debrucei no parapeito, e, pensativo, **vi** que o dia lá fora mal se espreguiçava sob o peso de uma cerração fechada, e, só esboçadas, também **notei** que as zínias do jardim embaixo brotavam com dificuldade dos borrões de fumaça, e estava assim na janela, de **olhos** agora voltados pro alto da colina em frente, no lugar onde o Seminário estava todo confuso no meio de tanta neblina” (NASSAR, 1992, p. 19)

Cap. 4: O BANHO

OLHAR 8

“e **vendo** que aquelas mãos já me devassavam as regiões mais obscuras (...) me alfinetando os **olhos** na descida” (NASSAR, 1992, p. 22)

OLHAR 9

“e com os **olhos** escondidos vi por instantes” (NASSAR, 1992, p. 23)

Cap. 5: O CAFÉ DA MANHÃ

OLHAR 10

“e meio escondido atrás de uma das colunas amassei o nariz no vidro e puder **ver**, apesar da cerração” (NASSAR, 1992, p. 25-26)

OLHAR 11

“mas logo tornei a **entrar no foco** dos seus **olhos**, sua cabeça reclinada no encosto da almofada, a pele **cor-de-rosa**” (NASSAR, 1992, p. 26)

OLHAR 12

“com os **olhos** pendurados na paisagem imprecisa que tinha em frente, (...) e a dona Mariana, sempre sem nos **olhar**, já tinha voltado quem sabe mais tranquila pra cozinha” (NASSAR, 1992, p. 27)

Cap. 6: O ESPORRO

OLHAR 13

“O **sol** já estava querendo fazer coisas em cima da cerração, e isso era fácil de **ver**, era só **olhar** pra carne porosa e fria da massa que cobria a granja e notar que um brilho pulverizado estava tentando entrar nela, e eu me lembrei que a dona Mariana, de **olhos baixos** mas contente com jeito de falar, tinha dito minutos antes que o ‘o calor de ontem foi só um aperitivo’, e eu sentado ali no terraço **via** bem o que estava se passando, e percorria com os **olhos** as árvores e os arbustos do terreno” (NASSAR, 1992, p. 29-30)

OLHAR 14

“e ela onde estava eu sentia que me **olhava** e fumava como eu, (...) pois estava gostando de demorar os **olhos** nas amoreiras de folhas novas, se destacando da paisagem pela impertinência do seu verde (bonito toda vida!), mas meus **olhos** de repente foram conduzidos, e essas coisas quando acontecem a gente nunca sabe bem qual o demônio, e, apesar da neblina, eis o que **vejo**: um rombo na minha cerca viva” (NASSAR, 1992, p. 30)

OLHAR 15

“e a dona Mariana corrida da cozinha pelo estardalhaço, **esbugalhando as lentes grossas**, embatucando no alto da escada, pano e panela nas mãos, mas eu nem **via** nada” (NASSAR, 1992, p. 30-31)

OLHAR 16

“**vendo** uns bons palmos de cerca drasticamente rapelados, **vendo** uns bons palmos de chão forrados de pequenas folhas, é preciso ter sangue de chacareiro pra saber o que é isso, eu estava uma vara **vendo** o estrago, eu estava puto com aquele rombo, e só pensando que o ligustro não devia ser assim uma papa-fina” (NASSAR, 1992, p. 31)

OLHAR 17

“e eu já vinha voltando daquele terreno baldio, quando **notei** que ela e a dona Mariana, nessa altura, estavam de conversinha ali no pátio que fica entre a casa e o gramado, a bundinha dela recostada no para-lama do carro, a claridade do dia lhe devolvendo com rapidez a desenvoltura de femeazinha emancipada” (NASSAR, 1992, p. 32)

OLHAR 18

“e sem **olhar** por lado delas, entrei curvado pela porta do quartinho de ferramentas ali mesmo embaixo da escada” (NASSAR, 1992, p. 33)

OLHAR 19

“mas ela, **via** naquela prática um alto exercício da inteligência, viria bem a calhar se eu então sisudo lhe lembrasse que não fava qualquer mistura ironia e sólida envergadura, e muitas outras coisas eu poderia contrapor ainda à sua glosa, pois era fácil de **ver**, entre escancaradas e encobertas” (NASSAR, 1992, p. 34)

OLHAR 20

“sem contar que ela, de **olho** no sangue do termômetro, se metera a regular também o mercúrio da racionalidade” (NASSAR, 1992, p. 35)

OLHAR 21

“e isso era fácil de **ver**, a dona Mariana primeiro, mas estava na cara que não era a dona Mariana, nem era ela, não era ninguém em particular pra ser mais claro ainda, mas mesmo assim eu perguntei ‘onde está o seu Antônio?’” (NASSAR, 1992, p. 35)

OLHAR 22

“me explicando (novidade!) que as cortadeiras trabalham em geral no escuro da noite, (...) eu só sei que bastou a dona Mariana abrir a boca pr’eu desembestar ‘eu já disse que o horário aqui é das seis às quatro, depois disso eu não quero **ver** a senhora na casa (...)” (NASSAR, 1992, p. 37)

OLHAR 23

“estava de **olho** na gratificante madeira do meu fogo” (NASSAR, 1992, p. 39)

OLHAR 24

“pela **vista**, pelas narinas, pelas orelhas, pelo buraco das orelhas principalmente (...) o fato é que eu, mesmo sentindo os **olhares** por perto – os **olhos** protestantes da dona Mariana estavam prontos” (NASSAR, 1992, p. 43)

OLHAR 25

“mudou de cara em dois **olhos**, (...) era só **ver** como trabalhava aquela peça bem azeitada” (NASSAR, 1992, p. 44)

OLHAR 26

“piscando ao mesmo tempo o **olho** numa clara advertência” (NASSAR, 1992, p. 47)

OLHAR 27

“fingir indiferença assim perto duma fogueira, dar gargalhadas à beira do sacrifício, e tinha de reconhecer a eficiência do arremedo, um ligeiro branco me varreu um instante a cabeça, senti as pernas de repente amputadas, caí numa total imobilidade, **notei** com o rabo do **olho** direito (...) apanhei em cheio a cara loura e lerda do seu Antônio” (NASSAR, 1992, p. 51)

OLHAR 28

“(os **cílios** lânguidos, alongados?)” (NASSAR, 1992, p. 55)

OLHAR 29

“evidentemente c’um **olho** no policial da esquina, o outro nas orgias da clandestinidade; é esta a iluminação que pode se revelar aos excluídos, juntamente com o arbítrio de usar uma chispa desta luz pra inflamar as folhas de qualquer código” (NASSAR, 1992, p. 56)

OLHAR 30

“**vi** o Bingo, naquele preciso instante, cortar numa carreira elétrica o espaço entre mim e ela, esticando – com seu pelo negro e brilhante” (NASSAR, 1992, p. 57)

OLHAR 31

“transito por sinal numa senda larga, tudo o que faço, eu já disse, é pôr um **olho** no policial da esquina, o outro nas orgias da clandestinidade” (NASSAR, 1992, p. 57)

OLHAR 32

“dispenso a exortação, fique aí, no círculo da tua luz, e me deixe aqui, na minha escuridão, não é de hoje que chafurdo nas trevas: não cultivo a palidez seráfica, não construo com os **olhos** um **olhar** pio, não meto nunca a cara na máscara da santidade, nem alimento a expectativa de ver a minha imagem entronada num altar (...)” (NASSAR, 1992, p. 62)

OLHAR 33

“e seus **olhos** me paparicavam num intenso desafio, (...) fuzilando os **olhos** na direção dela” (NASSAR, 1992, p. 67)

OLHAR 34

“e vi sua pele cor-de-rosa manchar-se de vermelho, e de repente o rosto todo ser tomado por um formigueiro, seus **olhos** ficaram molhados, eu fiquei atento, meus **olhos** em brasa na cara dela” (NASSAR, 1992, p. 69)

OLHAR 35

“gotas de gordura nos metais das minhas faces, meu rosto começou a transmutar-se, primeiro a casca dos meus **olhos**, logo depois a massa obscena da boca, num instante eu era o canalha na cama, e li na chama dos seus **olhos**” (NASSAR, 1992, p. 70)

OLHAR 36

“e fui depois uma queimadura intensa, sua boca foi se abrindo aos poucos pr’um desempenho perfeito, e começamos a nos dizer coisas através dos **olhos** (...) eu estava claramente dizendo com os **olhos** (...) e logo seus **olhos** me responderam num grito (...) e a gente se **olhava**, e vazava visgo das suas **pupilas**” (NASSAR, 1992, p. 72)

OLHAR 37

“e eu de repente ouvi dos seus **olhos** um alucinado grito de socorro (...) e ela fechando devagarinho os **olhos**” (NASSAR, 1992, p. 73)

OLHAR 38

“e só fiquei um tempo **olhando** pra cara dela entorpecida e esmagada debaixo dos meus pés (...) e **vi** o susto no seu rosto como um lenço branco enquanto gritei num berro cheio ‘toma! leva o outro!’”(NASSAR, 1992, p. 75)

OLHAR 39

“e eu **via** sua cara de espanto (...) **vi** o terror nos **olhos** dela, não basta sacrificar um animal” (NASSAR, 1992, p. 76)

OLHAR 40

“enquanto **via** surpreso e comovido o meu avesso, (...) a cabeça apoiada na mão, os **olhos** pregados no passado” (NASSAR, 1992, p. 78)

OLHAR 41

“e daí passei direto pra fotografia antiga, o pai e a mãe sentados, ela as mãos no colo, o **olhar** piedoso, (...) o **olhar** de ferro” (NASSAR, 1992, p. 79)

OLHAR 42

“à zona escura dos pecados, sim-sim, não-não, vinda da parte do demônio toda mancha de imprecisão, (...) mal **vislumbrava** através da lembrança” (NASSAR, 1992, p. 80)

OLHAR 44

“a cara enfiada nas mãos, os **olhos** formigando, me sacudindo inteiro numa tremenda explosão de soluços” (NASSAR, 1992, p. 80-81)

Cap. 7: A CHEGADA

OLHAR 45

“me detendo ali um instante mas logo entrando no terraço, me vendo então vigiada pro Bingo, um irado vira-lata que cumpria exemplarmente o papel de cão do claustro, sentado na almofada da cadeira numa rigorosa imobilidade, varando a hora fosca co’a lâmina dos **olhos**, (...) o quebra-luz de ferro ao lado, a térmica sobre a banquetta, um cinzeiro ao alcance do braço” (NASSAR, 1992, p. 83-84)

**ANEXO B – CATALOGAÇÃO DOS SIGNOS DO OLHAR EM *LAVOURA ARCAICA*
(NASSAR, 1989)**

NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Recorte: verbo “olhar”, substantivo “olho”, flexões, sinônimos e afins

208 ocorrências (em 186 páginas textuais)

Verbo “olhar” e flexões (22): “olhamos” (p. 9), “olhar” (p. 9), “olhar” (p. 24), “olhei” (p. 24), “olhar” (p. 36), “olha” (p.41), “olhar” (p. 45), “olhar” (p. 54), “olhar” (p. 58), “olhar” (p. 67), “olhares” (p. 72), “olhar” (p. 87), “olhando” (p. 95), “olhar” (p. 119), “olham” (p. 123), “olham” (p. 125), “olhará” (p. 127), “olhar” (p. 136), “olhando” (p. 149), “olhando” (p. 150), “olhando” (p. 175), “olhou” (p. 175).

Sinônimos do verbo olhar e flexões (46): “vi” (p. 18), “ter vislumbrado” (p. 22), duas vezes “ver” (p. 24), “viu” (p. 24), “olhar” (p. 26), “olhares” (p. 30), “ver-lhe” (p. 32), “vendo” (p. 32), “via” (p. 32), “vi” (p. 37), “vi” (p. 38), “verá” (p. 41), duas vezes “ver” (p. 55), “enxergando” (p. 62), “espiando” (p. 72), “enxergando” (p. 75), “vendo” (p. 88), “viam” (p. 79), “espiando” (p. 87), “espiar” (p. 92), “espreitando” (p. 95), duas vezes “espreitava” (p. 95), “espreitar” (p. 97), “verás” (p. 103), “vendo-lhe” (p. 109), “vi” (p. 139), “ver” (p. 150), “mostrar” (p. 152), “ver” (p. 152), “viu” (p.152), “ver” (p. 153), “enxerga” (p. 160), duas vezes “vejo” (p. 163), “ver” (p. 164), “visto” (p. 173), “vendo” (p. 173), “visto” (p. 177), “ver” (p. 178), “ver” (p. 188), “vi” (p. 190), duas vezes “assistir” (p. 193).

Substantivo “olho” e flexões (125): “olhos” (p. 7), duas vezes “olhos” (p. 8), quatro vezes “olhos” (p. 9), “olhos” (p. 11), três vezes “olhos” (p. 13), “olhos” (p. 14), cinco vezes “olhos” (p. 15), “olhos” (p. 18), “olhos” (p. 19), “olhos” (p. 21), “olhos” (p. 22), “olhos” (p.23), duas vezes “olhos” (p. 26), “olhos” (p. 30), “olhos” (p. 31), três vezes “olhos” (p. 32), “olhos” (p. 33), duas vezes “olhos” (p. 35), “olhos” (p. 36), “olhos” (p. 37), “olhos” (p. 38), “olhos” (p. 40), “olhos” (p. 46), duas vezes “olhos” (p. 54), “olhos” (p. 55), “olhos” (p. 56), “olhos” (p. 59), “olhos” (p. 60), “olhos” (p. 64), “olhos” (p. 65), três vezes “olhos” (p. 66), “olhos” (p. 67), duas vezes “olhos” (p. 68), duas vezes

“olhos” (p. 71), três vezes “olhos” (p. 72), duas vezes “olhos” (p. 73), “olhos” (p. 74), “olhos” (p. 76), “olhos” (p. 79), “olhos” (p. 81), “olhos” (p. 83), duas vezes “olhos” (p. 86), “pálpebras de couro” (p. 86), “olhos” (p. 87), “olhos” (p. 92), “olhos” (p. 96), “olhos” (p. 100), “olhos” (p. 101), duas vezes “olhos” (p. 103), “olhos” (p. 105), “olhos” (p. 107), “olhos” (p. 113), duas vezes “olhos” (p. 114), “olho” (p. 120), “olho” (p. 122), “olhos” (p. 124), “olhos” (p. 125), “olhos” (p. 126), duas vezes “olhos” (p. 127), duas vezes “olhos” (p. 130), “olho” (p. 132), “olhos” (p. 134), “olhos” (p. 135), “olhos” (p. 136), “olhos” (p. 137), duas vezes “olhos” (p. 140), “olho” (p. 141), “olhos” (p. 145), “olhos” (p. 148), “olhos” (p. 149), “olhos” (p. 151), “olhos” (p. 152), duas vezes “olhos” (p. 153), “olho” (p. 159), “olhos” (p. 167), três vezes “olhos” (p. 169), “olhos” (p. 170), duas vezes “olhos” (p. 174), “olhos” (p. 176), “olhos” (p. 178), cinco vezes “olhos” (p. 179), “olhares” (p. 186), “olhos” (p. 187), duas vezes “olhos” (p. 189), “olhares” (p. 189), “olhos” (p. 191), duas vezes “olhos” (p. 193).

Sinônimos do substantivo “olho”, flexões e afins (15): “cílios” (p. 8), “retina” (p. 8), “cílios” (p. 19), “vista” (p.20), “pálpebras” (p. 37), “cílios” (p. 49), “vista” (p. 55), “contemplação” (p. 56), “córnea” (p. 62), “pupilas” (p. 74), “pálpebras” (p. 92), “cílios” (p.112), “olheiras” (p. 125), “vista” (p. 169), “cílios” (p. 179).

OBSERVAÇÃO:

Levando-se em conta que os títulos dos capítulos de *Lavoura arcaica* são compostos apenas por números, foram inseridas breves sinopses para melhor situar o leitor nos recortes selecionados.

A PARTIDA (1-21)

1

André deitado no assoalho do quarto dele numa pensão interiorana, quando Pedro, seu irmão mais velho, chega

OLHAR 1

“Os **olhos** no teto, a nudez no quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero” (NASSAR, 1989, p. 7)

OLHAR 2

“mas meus **olhos** pouco apreendem, sequer perceberam a imobilidade ante o voo fugaz dos **cílios**; (...) meus **olhos** depois viram a maçaneta que girava, mas ela em movimento se esquecia na **retina** como um objeto sem vida, um som sem vibração, ou um sopro **escuro** no porão da memória” (NASSAR, 1989, p. 8)

OLHAR 3

“apertei os **olhos** enquanto enxugava a mão, agitei em seguida a cabeça pra agitar os **olhos**” (NASSAR, 1989, p. 8-9)

OLHAR 4

“e fechou em silêncio as mãos fortes nos meus ombros e nós nos **olhamos** e num momento preciso nossas memórias nos assaltaram os **olhos** em atropelo, e eu vi de repente seus **olhos** se molharem, e foi então que ele me abraçou, e senti nos seus braços o peso dos braços encharcados da família inteira; voltamos a nos **olhar** e eu disse ‘não te esperava’” (NASSAR, 1989, p. 9)

2

Suspende-se o tempo, volta-se à memória da fazenda

OLHAR 5

“Na modorra das tardes vadias na fazenda, era num sítio lá do bosque que eu escapava aos **olhos** apreensivos da família; (...) eu dormia na postura quieta de uma planta enferma vergada ao peso de um botão vermelho” (NASSAR, 1989, p. 11)

3

Retorno para a conversa entre irmãos. Ana é citada pela primeira vez

OLHAR 6

“E me lembrei que a gente sempre ouvia nos sermões do pai que os **olhos** são a candeia do corpo, e que 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 de meu irmão, respirando um cheiro exaltado de vinho, sabia que meus **olhos** eram dois caroços repulsivos, mas nem liguei que fossem assim, eu estava era confuso, e até perdido, e me **vi**⁹⁷ de repente fazendo coisas” (NASSAR, 1989, p. 13, 14)

OLHAR 7

“e ali junto da mesa eu só estava certo de ter os **olhos** exasperados em cima do vinho rosado que eu entornava nos copos” (NASSAR, 1989, p. 14)

OLHAR 8

“me larguei na beira da cama, os **olhos** baixos, dois bagaços, e foram seus **olhos** plenos de luz em cima de mim, (...)‘(...) me quebre contra os **olhos** a velha louça lá de casa’, (...) caí pensando nos seus **olhos**, nos **olhos** de minha mãe nas horas mais silenciosas da tarde” (NASSAR, 1989, p. 15)

⁹⁷ Assim como ocorre em *Um copo de cólera*, neste caso, o sentido está mais próximo do verbo “perceber” no sentido de “encontrar” do que “olhar”, ou seja, está mais próximo do “me encontrei” do que do “me olhei”.

4

Outra volta ao passado: André fala da cabra Sudanesa (ou Schuda)

OLHAR 9

“(...) a primeira vez que **vi** Sudanesa com meus **olhos** enfermiços foi num fim de tarde em que eu a trouxe para fora (...) e era então uma cabra de pedra, tinha nos **olhos** bem imprimidos dois traços de tristeza, **cílios** longos e negros, era nessa postura mística uma cabra predestinada” (NASSAR, 1989, p. 18-19)

5

Retorno ao presente: Pedro fala da falta que André fazia na fazenda. André começa a citar Ana com mais intensidade

OLHAR 10

“sem perder de **vista** a claridade piedosa desta máxima, meu irmão prosseguia na sua prece” (NASSAR, 1989, p. 20)

OLHAR 11

“não escondendo nossos **olhos** ao irmão que necessite deles, participando do trabalho da família” (NASSAR, 1989, p. 21)

OLHAR 12

“a felicidade que eu pudesse ter **vislumbrado** para além das dividas do pai; (...) (embora sugerindo discretamente que meus passos fossem um mau exemplo pro Lula, o caçula, cujos **olhos** sempre estiveram mais perto de mim)” (NASSAR, 1989, p. 22)

OLHAR 13

“(...) mas ficamos de **olhos** baixos, (...) e era preciso **ver** o pai trancado no seu silêncio: assim que terminou o jantar, deixou a mesa e foi para a varanda; ninguém **viu** o pai se recolher, (...)’ (...) ele disse e parou, e eu sabia por que ele tinha parado, era só **olhar** o seu rosto, mas não **olhei**, eu também tinha coisas pra **ver** dentro de mim” (NASSAR, 1989, p. 23-24)

OLHAR 14

“essa claridade luminosa da nossa casa e que parecia sempre mais clara quando a gente vinha de volta lá da vila, essa claridade que mais tarde passou a me perturbar, (...) e erguendo meus **olhos** vi que meu irmão tinha os **olhos** mergulhados no seu copo, e sem se mexer, como se respondesse ao aceno do meu **olhar**, ele disse: (...) e num jorro instantâneo renasceram na minha imaginação os dias claros de domingo daqueles tempos em que nosso parentes da cidade se transferiam para o campo acompanhados dos mais amigos, e era no bosque atrás da casa, debaixo das árvores mais altas que compunham com o **sol** o jogo alegre e suave de sombra e luz” (NASSAR, 1989, p. 26)

OLHAR 15

“a alegria dos **olhos** do meu pai mais certo então de que nem tudo em um navio se deteriora no porão, (...) e os meus **olhares** não se continham” (NASSAR, 1989, p. 30)

OLHAR 16

“e eu nessa senda oculta não percebia quando ela se afastava do grupo buscando por todos os lados com **olhos** amplos e aflitos” (NASSAR, 1989, p. 31)

OLHAR 17

“eu só dizia ‘me deixe, mãe, eu estou me divertindo’ mas meus **olhos** cheios de amargura não desgrudavam de minha irmã que tinha as plantas dos pés em fogo imprimindo marcas que queimavam dentro de mim...; que poeira clara” (NASSAR, 1989, p. 31)

OLHAR 18

“abaixava os **olhos** para **não ver-lhe** a cara; (...) com **olhos** voltados pra frente e **olhos** voltados para trás; e eu ali, **vendo** meu irmão, **via** muitas coisas distantes (...); e quando estivesse só na minha escuridão, me enrolaria no tenro pano de sol estendido nas paredes do quarto, entregando-me depois, protegido nessa manta, ao vinho e à minha sorte” (NASSAR, 1989, p. 32)

6

André associa o silêncio e a raiva dele como fatores distanciadores da fazenda

OLHAR 19

“e se acaso distraído eu perguntasse ‘para onde estamos indo?’ – não importava que eu, erguendo os **olhos**, alcançasse paisagens muito novas quem sabe menos ásperas” (NASSAR, 1989, p. 33)

7

As motivações de Pedro para trazer André de volta

OLHAR 20

“Quando contei que vinha pra te buscar de volta, ela ficou parada, os **olhos** cheios d’água, era medo nos **olhos** dela, que é isso, mãe, eu disse pra ela, vê se fica um pouco alegre (...)” (NASSAR, 1989, p. 35)

OLHAR 21

“e meu irmão sorria, os **olhos** lavados, cheios de luz, e tinha a ternura mais limpa do mundo no seu jeito de me **olhar**, mas isso não me tocava propriamente” (NASSAR, 1989, p. 36)

OLHAR 22

“e não era um fruto qualquer, era um figo pingando em grossas gotas o mel que me entupia os pulmões e já me subia soberbamente aos **olhos**, mas num esforço maior, abaixando as **pálpebras**, fechei todos os meus poros, embora fosse tudo inútil, pois nada mais detinha meu irmão na sua incansável lavoura” (NASSAR, 1989, p. 37)

OLHAR 23

“ele disse e eu **vi** que meu quarto de repente ficou escuro, e só eu conhecia aquela escuridão, era uma escuridão a que eu fechava sempre os **olhos**, por isso é que levantei (...) mas assim que esbocei entornar mais vinho foi a mão de meu pai que eu **vi** levantar-se no seu gesto” (NASSAR, 1989, p. 37-38)

OLHAR 24

“e vá dizendo ‘ele tem os **olhos** tenebrosos’ e você há de ouvir ‘traz o demônio do corpo’ e continue engrolando as pedras desse bueiro” (NASSAR, 1989, p. 40)

OLHAR 25

“e fique atento, fique atento, você **verá** então que esses lençóis, até eles, como tudo em nossa casa, até eles, como tudo em nossa casa, até esses panos tão bem lavados, alvos e dobrados, tudo, Pedro, tudo em nossa casa é morbidamente impregnado da palavra do pai; (...), **olha** o vigor da árvore que cresce isolada e a sombra que ela dá ao rebanho” (NASSAR, 1989, p. 41)

OLHAR 26

“entre pesados goles de vinho, contemplando ora o teto do meu quarto, ora no meu irmão, as coisas escuras que eu via em sua boca, pude notar o cuidado que ele pinha em compor um **olhar** e uma postura que me exortassem a continuar” (NASSAR, 1989, p. 45)

OLHAR 27

“‘é o meu delírio’ eu disse ainda numa onda mais escura, cansado de ideias repousadas, **olhos** afetivos, macias contorções, que tudo fosse queimado, meus pés, os espinhos dos meus braços, as folhas que me cobriam a madeira do corpo, minha testa, meus lábios, contanto que ao mesmo tempo me fosse preservada a língua inútil” (NASSAR, 1989, p. 46)

8

Questionamentos em divagações envolvendo um sentimento de culpa

OLHAR 28

“que sopro súbito e quente me ergueu os **cílios** de repente?” (NASSAR, 1989, p. 49)

9

Reflexões e divagações sobre o tempo (antecipa a parábola do faminto, do cap. 13)

OLHAR 29

“no outro, a quantidade de tempo a exigir de cada um o requinte do cálculo, o **olhar** pronto, a intervenção ágil ao mais sutil desnível; (...) cobrindo os **olhos** de alvoroço e muitas trevas; (...) que cubra e esconda dos nossos **olhos** as trevas que ardem do outro lado; e nenhum entre nós há de transgredir esta divisa, nenhum entre nós há de estender sobre ela sequer a **vista**” (NASSAR, 1989, p. 54-55)

OLHAR 30

“mas sempre a negação de tanta intensidade e tantas cores: acaba por nada **ver**, de tanto que quer **ver**; acaba só por expiar, de tanto que quer viver; cuidem-se os apaixonados, afastando dos **olhos** a poeira ruiva que lhes turva a **vista**” (NASSAR, 1989, p. 55)

OLHAR 31

“erguer uma cerca ou guardar simplesmente o corpo, são esses os artifícios que devemos usar para impedir que as trevas de um lado invadam e contaminem a **luz** do outro, afinal, que força tem o redemoinho que varre o chão e rodopia doidamente e ronda a casa feito fantasma, se não expomos nossos **olhos** à sua poeira?(...) abstendo-se de agir quando ele exigir de nós a **contemplação**, que o tempo sabe ser bom” (NASSAR, 1989, p. 56)

OLHAR 32

“com dois dedos no bolso do colete, puxava suavemente o relógio até a palma, deitando, como quem ergue uma prece, o **olhar** calmo sobre as horas” (NASSAR, 1989, p. 58)

OLHAR 33

“os **olhos** de cada um, mais doces do que alguma vez já foram” (NASSAR, 1989, p. 59)

OLHAR 34

“e com **olhos** amenos assistir ao movimento do sol e das chuvas e dos ventos” (NASSAR, 1989, p. 60)

10

Mais divagações, desta vez envolvendo os objetos da casa (tudo em parênteses)

OLHAR 35

“(Fundindo os vidros e os metais da minha **córnea**, e atirando um punhado de areia pra cegar a atmosfera, incursiono às vezes num sono já dormido, **enxergando** através daquele filtro fosco um pó rudimentar [...])” (NASSAR, 1989, p. 62)

11

Na conversa com Pedro, André relata sua memória da casa

OLHAR 36

“‘Não tinha ainda abandonado a nossa casa, Pedro, mas os **olhos** da mãe já suspeitavam minha partida’ eu disse ao meu irmão” (NASSAR, 1989, p. 64)

OLHAR 37

“(...) Pedro, eu não poderia dizer pra mãe, mas meus **olhos** naquele momento não podiam recusar as palmas prudentes de velhos artesãos (...) cortar o cordão esquartejando um sol sanguíneo de meio-dia (...)” (NASSAR, 1989, p. 65)

OLHAR 38

“(...) ouvi dos seus **olhos** um dilacerado grito de mãe no parto, (...) meus **olhos** estavam escuros, mesmo assim, não era impossível eu dizer, (...) mas eu já te disse, Pedro, meus **olhos** estavam mais escuros do que jamais alguma vez estiveram (...)” (NASSAR, 1989, p. 66)

OLHAR 39

“(...) deixando já cair no chão a pala castanha do seu **olhar contemplativo**. (...) ‘Pedro, Pedro, é do teu silêncio que eu preciso agora, levante as viseiras, passeie os **olhos**, solte-lhes as rédeas’” (NASSAR, 1989, p. 67)

OLHAR 40

“(...) e nos teus **olhos** a doce ação do vinho fazendo correr o leite azul que te espirra agora das pupilas, (...) e nossos **olhos** molhados, nossas contas de vidro, presos com afinco na caixa que eu virava de boca (...)” (NASSAR, 1989, p. 68)

OLHAR 41

“(...) deitar o dorso numa esteira de folhas, fechar os **olhos**, (...) engorde os **olhos** nessa memória escusa, nesses mistérios roxos, na coleção mais lúdica desse escuro poço: no pano murcho dessas flores, nesta orquídea amarrotada, neste par de ligas **cor-de-rosa** (...)” (NASSAR, 1989, p. 71)

OLHAR 42

“ (...) e que eu só ia enterrando nesta caixa para um dia desenterrar e espalhar na terra e pensar com estes meus **olhos** de agora foi uma longa, foi uma longa, foi uma longa adolescência! Pedro, Pedro, era a peta dos meus **olhos** me guiando pra casas tão peçadas, (...) **espiando** com afinco através das cortinas de pingentes e da luz vermelha dos abajures, (...) ‘carregue essas muidezas todas pra casa entre **olhares** de assombro como foi se erguendo a história do filho e a história do irmão; (...) pincele de carmesim as faces plácidas e de verde a sombra dos **olhos** e de um carvão mais denso suas pestanas (...)” (NASSAR, 1989, p. 71-72)

OLHAR 43

“(...) provoque naqueles lábios então vermelhos, debochados, (...)’ um ímpeto ruivo faiscou seus **olhos**, sua mão desenhou garranchos no ar, assustadores, essa mesma mão que já ensaiava com segurança a sucessão da mão que já ensaiva com segurança a sucessão da mão do pai, mas tudo se apagou num instante, senti seus **olhos** de repente dilacerados. (...) eu que só estava a meio caminho dessa lúcida escuridão” (NASSAR, 1989, p. 73)

OLHAR 44

“dilata as **pupilas**, esbugalhe os **olhos**, aperte tua mão na minha, irmão, e vamos” (NASSAR, 1989, p. 74)

12

Divagações sobre a fazenda. Inicia com uma reflexão sobre os utensílios de lá

OLHAR 45

“(...e é **enxergando** os utensílios, e mais o vestuário da família, que escuto vozes difusas perdidas naquele fosso [...] onde fazíamos de **olhos** baixos o nosso aprendizado da justiça.)” (NASSAR, 1989, p. 75-76)

13

A parábola do faminto

OLHAR 46

“O faminto ficou sem saber o que pensar da encenação que seus **olhos viam** e, como o ancião insistisse, ele deu dois passos e fez também de conta que lavava as mãos.” (NASSAR, 1989, p. 79)

OLHAR 47

“O faminto estendeu os lábios para que o bocado lhe fosse introduzido na boca, mastigando-o bastante e seguida, fechando até os **olhos** de deleite para dar maior realidade à sua representação” (NASSAR, 1989, p. 81)

OLHAR 48

“‘Que vinho sublime!’ exclamou ele fechando de novo os **olhos** e estalando a língua” (NASSAR, 1989, p. 83)

14

“Tenho dezessete anos e minha saúde é perfeita”

OLHAR 49

“Saltei um instante para cima da laje que pesava sobre meu corpo, meus **olhos** de início foram de espanto, redondos e parados, **olhos** de lagarto que abandonando a

água imensa tivesse deslizado a barriga numa rocha firme; fechei minhas **pálpebras de couro** para proteger-me da luz que me queimava” (NASSAR, 1989, p. 86)

OLHAR 50

“e na claridade ingênua e cheia de febre logo me apercebi, **espiando** entre folhagens suculentas, do voo célere de um pássaro branco (...) e o pássaro que voava traçava em meu pensamento uma linha branca e arrojada, (...) eu disse cegado por tanta luz tenho dezessete anos e minha saúde é perfeita e sobre esta pedra fundarei minha igreja particular, (...) não aquele que alça os **olhos** pro alto, antes o profeta que tomba o **olhar** com segurança sobre os frutos da terra, (...) **vendo** o sol se enchendo com seu sangue antigo” (NASSAR, 1989, p. 87-88)

15

A diferenciação do avô em relação ao pai

Não há ocorrência.

16

Divagações diversas. Exploração sinestésica.

OLHAR 51

“espalhando as pétalas prematuras de uma rosa branca, eu já corria na minha espera, eu disparava na embriaguez (que vinho mais lícido no verso destas minhas **pálpebras!**), me pondo a **espiar** pelas frinchas feito bicho, acenando com minha presença dentro da casa velha através do espelho dos meus **olhos**” (NASSAR, 1989, p. 92)

17

Novamente André divaga sobre o tempo

OLHAR 52

“**olhando** ainda com desconfiança pra minha janela, o corpo de campônia, os pés descalços, a roupa em desleixo cheia de graça, branco branco o rosto branco e me

lembrei das pombas, as pombas da minha infância, me **vendo**⁹⁸ também assim, **espreitando** atrás da veneziana, como **espreitava** do canto do paiol quando criança a pomba ressabiada e arisca que media com desconfiança os seus avanços, (...) e eu **espreitava** e aguardava, (...) impressas nos seus recuos e nos seus avanços pelos pés macios no chão da terra” (NASSAR, 1989, p. 95)

OLHAR 53

“e era então um estremeamento que eu apertava entre elas enquanto corria pelo quintal em alvoroço gritando é minha é minha e me detendo pra conhecer melhor seus **olhos** pequenos e redondos, (...) ela estava lá, branco branco o rosto branco e eu podia sentir toda dubiedade, (...) em cores vivas” (NASSAR, 1989, p. 96)

OLHAR 54

“voltei a **espreitar** pela fresta, (...) branco branco o rosto branco filtrando as cores antigas de emoções tão diferentes” (NASSAR, 1989, p. 97)

18

Em um flashback, André lembra de quando consumou o incesto com Ana

OLHAR 55

“adivinhandando uma pasta escura turvando seus **olhos**” (NASSAR, 1989, p. 100)

OLHAR 56

“ela estava lá, deitada na palha, os braços largados ao longo do corpo, podendo alcançar o céu pela janela, mas seus **olhos** fechados como os **olhos** fechados de um morto, e eu ainda me pergunto agora como montei minha força no galope daquele risco, eu tinha meus pelos ruivos e um monte de palha enxuta à minha frente” (NASSAR, 1989, p. 101)

⁹⁸ Novamente, assim como ocorre com “me vi”, entre as página 13 e 14, o “me vendo” seria mais próximo de “me encontrando” do que do “me olhando”.

OLHAR 57

“afastando com cuidado as teias de aranha que cobriram a luz antiga dos Teus **olhos**; (...) Tuas unhas escuras nas minhas unhas, colherei, uma a uma, as libélulas que desovam no Teu púbis, lavarei Teus pés em água azul recendendo a alfazema, e, com meus **olhos** afetivos, sem me tardar, irei remendendo a carne aberta no meio dos Teus dedos; Te insuflarei ainda o ar quente dos meus pulmões e, quando o vaso mais delgado vier a correr, Tu **verás** então Tua pele rota e chupada encher-se de açúcar e Tua boca dura e escancarada transformar-se num pomo maduro” (NASSAR, 1989, p. 103)

OLHAR 58

“cheio de tremuras, cegado de muros tão caiados, esmaguei a água dos meus **olhos** e disse sempre em febre Deus existe e em Teu nome imolarei um animal para nos provermos de carne assada” (NASSAR, 1989, p. 106)

19

André declara explicitamente para Pedro sua paixão por Ana

OLHAR 59

“gritei de boca escancarada, **expondo**⁹⁹ a textura da minha língua exuberante, indiferente ao guardião escondido entre meus dentes, (...) ‘a água morna, o sabão cinza, a bucha crespa, a toalha branca e felpuda (...)’ que faísca de pedra lhe partia quem sabe os **olhos**” (NASSAR, 1989, p. 107)

OLHAR 60

“mas **vendo-lhe** a postura profundamente súbita e quieta (era o meu pai) me ocorreu também que era talvez num exercício de paciência que ele se recolhia” (NASSAR, 1989, p. 109)

⁹⁹ O verbo “expor” está mais próximo de “mostrar”, no sentido de “tornar visível” algo a outra pessoa do que de “olhar”. Assim como ocorre em *Um copo de cólera*, por uma questão de delimitação, preferiu-se não destacar esse tipo de ocorrência.

20

A negativa de Ana para André em uma capela

OLHAR 61

“me deixando os **cílios** orvalhados de colírio” (NASSAR, 1989, p. 112)

OLHAR 62

“pombas sem idade nos meus ombros e uma bola amarela boiando no seio imenso da atmosfera, provocando um afago doido nos meus lábios; (...) colando nossos rostos molhados pelos nossos **olhos**” (NASSAR, 1989, p. 113)

OLHAR 63

“num fechar d’**olhos**, virou meu doce mundo pelo avesso; houve medo e susto quando tateei a palha, abri os **olhos**” (NASSAR, 1989, p. 114)

OLHAR 64

“vou pedir a chuva e o sol quando escassear a água ou a luz sobre as plantações, (...) conquistar-lhes a confiança e a doçura do **olhar**” (NASSAR, 1989, p. 119)

OLHAR 65

“um **olho** clínico para a novilha que vai gerar um dia” (NASSAR, 1989, p. 120)

OLHAR 66

“o **olho** no nível e os dentes do serrote, vou conservá-las contra a ferrugem em graxa magra, (...) não há tarefa na fazenda que não possa me ocupar à luz do dia” (NASSAR, 1989, p. 122)

OLHAR 67

“enfrentando o desdém dos que me **olham**” (NASSAR, 1989, p. 123)

OLHAR 68

“meus **olhos** caídos no dorso dela” (NASSAR, 1989, p. 124)

OLHAR 69

“eliminando dos **olhos** a faísca de demência que os incendeia, removendo as **olheiras** torpes do meu rosto adolescente, (...) essa cicatriz sombria que não existe mas que todos pressentem; (...) responder com um sorriso limpo aos que me **olham**” (NASSAR, 1989, p. 125)

OLHAR 70

“depois do jantar, quando as sombras já povoarem as cercanias da casa, e a quietude escura tiver tomado conta da varanda, (...) vou pressentir seu júbilo mal contido vazando com a luz dos seus **olhos** úmidos, e a alegria das suas ideias que se arrumam pressurosas para proclamar que o filho pelo se temia já não causa mais temor” (NASSAR, 1989, p. 126)

OLHAR 71

“**olhará** com firmeza no meu rosto para redescobrir nos meus traços sua antiga imagem, e antes que eu lhe peça de **olhos** baixos a bênção que eu sempre quis, vou sentir na testa a carne áspera do seu beijo austero, bem no lugar onde ficava a minha cicatriz; (...) sou incapaz de dar um passo nesta escuridão, quero sair dessas trevas, quero me livrar desse tormento, sempre ouvimos que o sol nasce para todos, quero pois o meu pedaço de luz, (...) meu corpo luminoso e meus **olhos** cheios de um brilho novo” (NASSAR, 1989, p. 127)

OLHAR 72

“meu rosto ficou nas sombras, o seu iluminado pela luz das velas, eu tinha, de pé, os **olhos** bem acesos quase se chocando com os **olhos** levantados dela” (NASSAR, 1989, 130)

OLHAR 73

“só usando com simplicidade sua água lícida e transparente: não há como ver na singularidade do nosso amor manifestação de egoísmo, (...) é fácil surpreendê-lo piscando **olho** com malícia” (NASSAR, 1989, p. 132)

OLHAR 74

“eu tinha gordura nos meus **olhos**, uma fuligem negra se misturava ao azeite grosso, era uma pasta escura me cobrindo a vista” (NASSAR, 1989, p. 134)

OLHAR 75

“não tenho culpa do meu delírio: uma conta do teu rosário para a minha paixão, duas contas para os meus testículos, todas as contas deste cordão para os meus **olhos**” (NASSAR, 1989, p. 135)

OLHAR 76

“tinha os **olhos** definitivamente perdidos na santidade, ela era, debaixo da luz quente das velas, uma fria imagem de gesso, e eu, que desde o início vinha armando minha tempestade, caí por um momento numa surda cólera cinzenta: (...) vou cultivar o meu **olhar**” (NASSAR, 1989, p. 136)

OLHAR 77

“cobrindo meus **olhos** para não ver suas chagas” (NASSAR, 1989, p. 137)

OLHAR 78

“fazendo cambaleante o transtorno ruivo da capela: **vi** o pavor no seu rosto, e, logo depois, nos seus **olhos**, (...) inscrita sempre em traços negros nos **olhos** de um cordeiro sacrificado, me **vendo**¹⁰⁰ deitado de repente numa campa larga” (NASSAR, 1989, p. 139-140)

21

André explica para Pedro as suas motivações para sair da fazenda

OLHAR 79

“minha nuca debaixo de um céu escuro, pela primeira vez eu me senti sozinho neste mundo; (...) pelo **olho** perscrutador de uma coruja paciente” (NASSAR, 1989, p. 141)

¹⁰⁰ Idem ao que ocorre com “me vi”.

O RETORNO (22-30)

22

Prelúdio do retorno de André a partir de um sermão do pai

OLHAR 80

“...e quanto mais engrossam a casca, mais se torturam com o peso da carapaça, pensam que estão em segurança mas se consomem de medo, escondem-se dos outros sem saber que atrofiam os próprios **olhos** (...)” (NASSAR, 1989, p. 145)

23

O retorno, em si

OLHAR 81

“ele precisaria dissimular muito para não estragar a alegria e o júbilo nos **olhos** de meu pai” (NASSAR, 1989, p. 148)

OLHAR 82

“quando a porta foi aberta, e a luz do meu quarto acesa, surgindo, em toda a sua majestade a figura do meu pai, caminhando, grave, na minha direção; já de pé, e **olhando** para o chão, (...) e eu tinha outra vez os **olhos** no chão quando ele disse” (NASSAR, 1989, p. 149)

OLHAR 83

“E me **olhando** com ternura contida, e medindo longamente o estado roto dos meus traços, (...) que a casa também por isso já estava toda iluminada, daria gosto **ver** tanta luz” (NASSAR, 1989, p. 150)

OLHAR 84

“mal escondendo meus **olhos** repulsivos, (...) fui alertado por ela que não tinha mais que cinco minutos para me **mostrar**¹⁰¹ de novo aos **olhos** da família, e que nesse

¹⁰¹ Idem ao que ocorre com o verbo “expor”.

meio-tempo elas iam preparar melhor a mãe para me **ver**. (...) mas assim que me **viu** veio ao meu encontro” (NASSAR, 1989, p. 151-152)

OLHAR 85

“estava a mãe, apertando contra os **olhos** um lenço desdobrado que ela abaixou ao pressentir minha presença; e foi só então que eu pude **ver**, apesar da luz que brilhava nos seus **olhos**, quanto estrago eu tinha feito naquele rosto.” (NASSAR, 1989, p. 153)

24

A disposição da mesa

Não há ocorrência.

25

A conversa (embate) de André com o pai (toda em discurso direto, exceto por dois parágrafos)

OLHAR 86

“– Jamais os abandonei, pai; tudo o que quis, ao deixar a casa, foi poupar-lhes o **olho** torpe de me verem sobrevivendo à custa das minhas próprias vísceras.” (NASSAR, 1989, p. 159)

OLHAR 87

“– Não acredito na discussão dos meus problemas, não acredito mais em troca de pontos de vista, estou convencido, pai, de que uma planta nunca **enxerga** a outra. (NASSAR, 1989, p. 160)

OLHAR 88

“– Não **vejo** como todas essas coisas se relacionam, **vejo** menos ainda por que te preocupam tanto. Que é que você quer dizer com tudo isso? (...) – Mas sonega **clareza** a teu pai (NASSAR, 1989, p. 163)

OLHAR 89

“– Corrija a displicência dos teus modos de **ver**: é forte quem enfrenta a realidade; e depois, estamos em família, que só um insano tomaria por ambiente hostil.” (NASSAR, 1989, p. 164)

OLHAR 90

“pois aqueles que abrem demais os **olhos** acabam só por ficar com a própria cegueira” (NASSAR, 1989, p. 167)

OLHAR 91

“E que veleidade a minha, **expor-lhe**¹⁰² a carcaça de um pensamento, (...) pude ler com clareza a angústia no rosto dela” (NASSAR, 1989, p. 168)

OLHAR 92

“– Tuas palavras abrem meu coração, querido filho, sinto uma luz nova sobre esta mesa, sinto meus **olhos** molhados de alegria (...). Vamos festejar amanhã aquele que estava cego e recuperou a **vista!**” (NASSAR, 1989, p. 169)

OLHAR 93

“curvando-se, ela amassou depois seus **olhos**, o nariz e a boca, (...) ‘meus **olhos**’ ‘meu coração’ ‘meu cordeiro’” (NASSAR, 1989, p. 169)

OLHAR 94

“e eu tinha os **olhos** nessa direção” (NASSAR, 1989, p. 170)

26*A função nobre da dor*

Não há ocorrência.¹⁰³

¹⁰² Idem ao caso anterior.

¹⁰³ Há o caso “aprendi a **ver** nela” (NASSAR, 1989, p. 171, grifo nosso), mas neste caso, está mais próximo de perceber, de maneira geral, do que de olhar, no sentido atual.

27

André ainda não tinha visto Ana. Lula diz ao irmão pródigo da sua vontade de fugir também

OLHAR 95

“Não tinha **visto** Ana quando me recolhi (...) não me surpreendi **vendo** Lula na cama” (NASSAR, 1989, p. 173)

OLHAR 96

“acordando no dia seguinte com os **olhos claros** (...) tinha exposto aos **olhos** pejados de Pedro naquele remoto quarto de pensão” (NASSAR, 1989, p. 174)

OLHAR 97

“**olhando** sobre o ombro para a outra cama, notei num momento que Lula não só fingia o seu sono, mas queria também, através de movimentos um tanto desabusados, me deixar claro que não dormia” (NASSAR, 1989, p. 175)

OLHAR 98

“Lula demorou para descobrir a cabeça e me **olhou** sem virar o corpo, rosnando qualquer coisa hostil como se tivesse sido despertado, não conseguindo contudo esconder seu contentamento.” (NASSAR, 1989, p. 175)

OLHAR 99

“cujos **olhos** sempre estiveram muito perto de mim (eu não sabia)” (NASSAR, 1989, p. 176)

OLHAR 100

“se você não tinha me **visto** ainda?” (NASSAR, 1989, p. 177)

OLHAR 101

“esticando os **olhos** até onde podia, (...) vou **ver** o dia amanhecendo estirado num banco de jardim” (NASSAR, 1989, p. 178)

OLHAR 102

“ia pensando também em abaixar seus **cílios** alongados, dizendo-lhe ternamente ‘dorme, menino’; mas não foi para fechar seus **olhos** que eu estendi o braço, (...) nos seus **olhos**, ousadia e dissimulação se misturavam, ora avançando, ora recuando, como nuns certos **olhos** antigos, seus **olhos** eram, sem a menor sombra de dúvida, os primitivos **olhos** de Ana!” (NASSAR, 1989, p. 179)

28

Apenas três linhas. Fala das prioridades do pai nos seus sermões

Não há ocorrência.

29

A festa da volta de André e a tragédia familiar

OLHAR 103

“assombrando os **olhares** de espanto” (NASSAR, 1989, p. 186)

OLHAR 104

“apesar da graxa que me escureceu subitamente os **olhos**” (NASSAR, 1989, p. 187)

OLHAR 105

“me fazendo **ver** com espantosa lucidez as minhas partes amputadas se procurando na antiga unidade do meu corpo” (NASSAR, 1989, p. 188)

OLHAR 106

“mistério e veneno nos **olhos** de tâmara, e os meus **olhares** não se continham, (...) buscando por todos os lados com os **olhos** alucinados, descrevendo passos cegos entre o povo imantado daquele mercado” (NASSAR, 1989, p. 189)

OLHAR 107

“(...) e eu de pé **vi** meu irmão mais tresloucado ainda ao descobrir o pai, (...) ([...] que frieza mais torpe nos meus **olhos**!) (...) era a lei que se incendiava” (NASSAR, 1989, p. 190-191)

30

Mais um sermão do pai contado por André. Dá a ideia que, após a tragédia, o filho pródigo tomou o lugar do pai

OLHAR 108

“(Em memória de meu pai, transcrevo suas palavras: ‘[...] e com os **olhos** amenos assistir ao movimento do sol e das chuvas e dos ventos, e com os mesmos **olhos** amenos assistir à manipulação misteriosa de outras ferramentas que o tempo habilmente emprega em suas transformações” (NASSAR, 1989, p. 193-194)