

**JACQUELINE RIBEIRO DE SOUZA**

**DISCURSO E SUBJETIVIDADE EM  
*LAVOURA ARCAICA***

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS  
MONTES CLAROS  
Julho/2012**

**JACQUELINE RIBEIRO DE SOUZA**

**DISCURSO E SUBJETIVIDADE EM  
*LAVOURA ARCAICA***

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Alex Fabiano Correia Jardim

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS  
MONTES CLAROS  
Julho/2012**

A Bernardo,  
presente de Deus, tão sonhado e esperado.

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Alex Fabiano Correia Jardim, pelo apoio e incentivo constantes; pela paciência e compreensão; pelo companheirismo e generosidade; pelo respeito ao meu trabalho, ao me permitir conduzi-lo com liberdade; e pelas instigantes discussões;

ao professor Fábio Camargo, por ter me apresentado o romance *Lavoura Arcaica* e pelas valiosas contribuições que deram origem a este trabalho;

à professora Telma, pela contribuição na construção do meu projeto;

ao professor Osmar que, ao me permitir participar do seu Grupo de Pesquisa em Estudos Literários (GEL) na iniciação científica, me fez tomar gosto pela literatura;

ao professor Rodrigo, pelas pertinentes contribuições na minha qualificação e na defesa;

ao professor Humberto, pelo cuidado e carinho com que leu meu trabalho e pelas valiosas contribuições feitas na minha defesa;

aos meus colegas da segunda turma do Mestrado em Letras/Estudos Literários da Unimontes, em especial, a Leandro e Daiane, pelo apoio e carinho mútuo;

a minha amiga Patrícia Braga, pelo cuidado na revisão do texto e pelo incentivo;

ao meu marido, pela paciência e respeito ao meu estudo e por cuidar tão bem de nosso filho durante meus horários de estudo noturno;

ao meu filho, Bernardo, que mesmo tão pequeno parecia entender a minha ausência e conseguia amenizar um pouco a minha dor de não poder estar mais presente;

a Marly, que durante meus longos períodos de ausência foi companhia alegre e segura para o meu filho;

aos meus pais, irmãos e amigos, pelo incentivo e afeto;

a Simone, Ludmila e Júnia pela presença e conforto num momento tão importante;

a todos os amigos presentes na minha defesa.

## Rios sem discurso

Quando um rio corta, corta-se de vez  
o discurso-rio de água que ele fazia;  
cortado, a água se quebra em pedaços,  
em poços de água, em água parálitica.  
Em situação de poço, a água equivale  
a uma palavra em situação dicionária:  
isolada, estanque no poço dela mesma,  
e porque assim estanque, estancada;  
mais: porque assim estancada, muda,  
e muda porque com nenhuma comunica,  
porque cortou-se a sintaxe desse rio,  
o fio de água por que ele discorria.  
O curso de um rio, seu discurso-rio,  
chega raramente a se reatar de vez;  
um rio precisa de muito fio de água  
para refazer o fio antigo que o fez.  
Salvo a grandiloquência de uma cheia  
lhe impondo interina outra linguagem,  
um rio precisa de muita água em fios  
para que todos os poços se enfrasem:  
se reatando, de um para outro poço,  
em frases curtas, então frase a frase,  
até a sentença-rio do discurso único  
em que se tem voz a seca ele combate.

João Cabral de Melo Neto

## RESUMO

Esta dissertação cujo objeto de estudo é o romance *Lavoura Arcaica* de Raduan Nassar procurou analisar a construção dos sujeitos e dos discursos, levando em conta a estrutura patriarcal, as relações de poder, o comportamento transgressivo das personagens e as manifestações do corpo e do silêncio como produtores de sentido. Considerando a perspectiva de que o discurso é um efeito de sentido entre seus interlocutores e que esse sentido não está dado, mas é construído dentro de um processo em contínuo movimento, constatamos a importância de analisar a construção do sentido a partir não somente do discurso verbalizado, mas também do discurso produzido pelos gestos, pela dança e pelo próprio silêncio.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura Brasileira; Tradição e Modernidade; Raduan Nassar; Discurso; Subjetividade.

## RESUMEN

Esta tesis cuyo objeto de estudio es la novela *Lavoura Arcaica* de Raduan Nassar ha analizado la construcción de los sujetos y de los discursos teniendo en cuenta la estructura patriarcal, las relaciones de poder, el comportamiento transgresivo de los personajes y las manifestaciones del cuerpo y del silencio como productores de sentido. Considerando la perspectiva de que el discurso es un efecto de sentido entre sus interlocutores y que ese sentido no está dado, pero es construido dentro de un proceso en continuo movimiento, constatamos la importancia de analizar la construcción del sentido a partir no solamente del discurso verbalizado, sino también del discurso producido por los gestos, por la danza y por el propio silencio.

**PALABRAS CLAVE:** Literatura Brasileña; Tradición y Modernidad; Raduan Nassar; Discurso; Subjetividad.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>09</b>
<b>CAPÍTULO 1 – LAVOURA ARCAICA: CRÍTICA E TRADIÇÃO.....</b>	<b>14</b>
1.1 A lavoura nassariana .....	16
1.2 Lavoura Arcaica e sua recepção crítica .....	20
1.3 Lavoura Arcaica e seu contexto de produção .....	28
1.4 Em nome do pai.....	32
<b>CAPÍTULO 2– PAI X O LADO ESQUERDO DA FAMÍLIA: DISCURSOS DISSONANTES.....</b>	<b>38</b>
2.1 Discurso, subjetividade e poder.....	39
2.2 O pai: a tábua solene.....	44
2.3 O enfermiço lado esquerdo.....	52
2.4 A lei incendiada.....	70
<b>CAPÍTULO 3– A VOZ DO CORPO E DO SILÊNCIO.....</b>	<b>75</b>
3.1 As vozes do romance: sentido plural.....	76
3.2 A voz do corpo.....	78
3.3 A voz do silêncio.....	88
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>99</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>102</b>

## INTRODUÇÃO

“Literatura são palavras que não param de se dizer”

Ruth Silviano Brandão

Segundo Ruth Silviano Brandão, a literatura é formada por palavras que se redizem e se refazem abrindo sempre para novos caminhos. Sabemos que todas as vezes que um livro é aberto, abre-se junto com ele a possibilidade de novas leituras e, conseqüentemente, novos sentidos. Dessa forma, prontificamo-nos a abrir mais uma vez o romance *Lavoura Arcaica* de Raduan Nassar, conscientes de que suas palavras tecerão diante do nosso olhar um novo texto.

*Lavoura Arcaica* apresenta uma escrita alegórica, com explícita intertextualidade bíblica, podendo ser lida como uma versão paródica de “A Parábola do Filho Pródigo”. Percebe-se uma ruptura com elementos tradicionais do entorno ocidental, como a crise do patriarcado, o incesto posto de forma explícita, a negação ao trabalho e ao sagrado, além de se verificarem aspectos antitéticos, como: pai x filho, sagrado x profano, tradição x modernidade, paciência x impaciência, dentre outros.

Em *Lavoura Arcaica*, cada capítulo é composto praticamente por um parágrafo, em que o ponto só aparece no final dos capítulos, gerando a sensação de que a voz narrativa perde fôlego. Sabrina Sedlmayer chama essa escrita de “escritura-balbucio, próxima à fala, ao corpo, mas próxima a uma fala convulsiva, a uma “baba pestilenta”, como diz o filho pródigo nassariano.” (SEDLMAYER, 1997, p. 22). Esse filho pródigo é André, narrador em primeira pessoa, que sai de casa numa tentativa de fugir das regras impostas pelo pai e da paixão incestuosa pela irmã Ana.

Toda a narrativa flui da consciência de André, que relata suas reminiscências de forma fragmentada, destacando continuamente a severidade dos ensinamentos paternos contrários ao seu desejo de liberdade. Não obedecendo à cronologia dos fatos, sua imaginação voa solta, descrevendo imagens e sensações passadas. André se encontra num tempo distante ao dos acontecimentos narrados, tempo esse que não se pode identificar, já que não é possível determinar o momento em que os fatos

aconteceram, tampouco identificar se o espaço de tempo entre o período de partida e o retorno à casa é curto ou longo.

Esse romance, recebido com muito prestígio pela crítica, tornou-se alvo de estudo de várias dissertações e teses acadêmicas. No entanto, apesar do sucesso imediato, da recepção positiva da crítica e dos vários trabalhos realizados, ainda permanece pouco conhecido fora do âmbito acadêmico. Escrito com uma linguagem peculiar, o romance, que mistura o lírico e o trágico de um drama familiar, surpreende não só ao novo leitor, mas também ao antigo leitor nas suas novas leituras, ao apresentar uma linguagem densa, convulsiva, ritmada e visceral.

Sua narrativa subversiva provoca no leitor sensações e reações adversas. Ao mesmo tempo em que seu conteúdo choca, também encanta pela riqueza da dramaticidade. O uso de palavras e imagens rebuscadas concomitantemente se apresenta como um obstáculo à compreensão do texto, também é elemento fundamental para a composição rítmica, promovendo a sonoridade e o lirismo da narrativa. Enfim, *Lavoura Arcaica* é um complexo emaranhado de sentidos, em que contrastam o arcaico e o novo, a dúvida e a certeza, o ódio e a paixão, a revolta e a alegria.

Tudo em *Lavoura Arcaica* é carregado de sentido. Sentido que às vezes transvasa os corpos, exalando discursos através dos olhos, dos gestos e do próprio silêncio. *Lavoura Arcaica*, *texto-iceberg*, rio de palavras, jorro inesgotável de discurso, produz tantos sentidos que não é possível medi-los pela quantidade de palavras e, na falta delas, o próprio corpo fala por si.

Ao observarmos as relações de poder que se processam na narrativa, através do discurso paterno, marcado pelo estabelecimento da ordem de forma imperativa e da tentativa de rompimento desse discurso, chegamos aos seguintes questionamentos: quais as implicações do discurso paterno na construção das personagens? Até que ponto poderíamos argumentar que o poder exercido pelo pai é produtivo e não meramente repressivo? Em quais aspectos se verifica a ruptura da ideologia patriarcal? Todas as personagens transgridem o discurso paterno? Seriam as transgressões meios para enfrentar o poder do pai? E, além desses discursos díspares e explícitos, verificamos que outros sentidos se constroem a partir da representação de imagens, de gestos e do próprio silêncio, levando-nos a questionar quais seriam os

discursos produzidos pelo corpo e quais os sentidos produzidos pela representação do silêncio.

Tendo em vista que a produção dos sentidos nesse romance ultrapassa a superfície rasa da estrutura linguística, tornando-se um objeto rico e múltiplo em possibilidades de interpretação, nosso trabalho se deteve numa análise minuciosa dos discursos das personagens, no seu processo de construção, observando suas subjetividades a partir dos seus discursos. Fez parte de nosso objetivo analisar a estrutura patriarcal e as disparidades discursivas em *Lavoura Arcaica* verificando seus principais desdobramentos no processo de constituição das personagens, bem como analisar o discurso produzido pela representação do silêncio e do corpo, pautado pelo desejo, pelo erotismo e pela paixão, através dos gestos, das ações, da dança, entre outros.

Dessa forma, no primeiro capítulo objetivamos traçar um caminho que abordasse de forma panorâmica o contexto histórico, o contexto de produção e a estética do romance. Inicialmente, discorremos sobre a vida e a obra de Raduan Nassar, apresentando de forma sucinta um pouco da vida desse escritor que abandonou a literatura no auge de sua carreira, apontando sua aversão à teorização literária e à mitificação de escritores considerados tradicionais. Destinamos um segundo momento à recepção crítica do romance, destacando a crítica feita pelos jornais desde a sua publicação e os estudos da crítica especializada realizados por Sabrina Sedlmayer, André Luis Rodrigues, Hugo Marcelo Fuzeti Abati, Renata Pimentel Teixeira, Thayse Leal Lima e Maria Flávia Drummond Dantas. Em seguida, apresentamos o contexto de produção do romance, analisando o contexto histórico do país no período de sua publicação, discutindo acerca do engajamento político e estético da década de 70. Finalizamos esse primeiro capítulo expondo um estudo sobre o patriarcalismo, marcadamente expresso na narrativa, apontando suas principais influências no processo de constituição das personagens.

No segundo capítulo, adentramos em uma parte do tema proposto pelo nosso trabalho, discutindo as disparidades discursivas e observando o processo de construção das subjetividades a partir do discurso e das relações de poder. Analisamos os conceitos de sujeito e discurso a partir das teorias desenvolvidas por Michel Foucault, Suely Rolnik e Émile Benveniste. No primeiro momento,

analisamos o discurso paterno, verificando como a tentativa do pai de modelar e disciplinar a família, visando à formação de sujeitos ideais, influenciou na construção de discursos de desvio desse ideal. Depois apontamos as contradições do discurso paterno em relação ao discurso daqueles que estão à esquerda do pai: André, Ana, Lula e a mãe. Por fim, voltamos ao pai, com o intuito de identificar no seu discurso caracteres transgressores da sua própria ordem, que evidenciam a morte do seu discurso.

Pensando no discurso como efeito de sentidos entre seus interlocutores, em que esse sentido não está alocado na linguagem, tampouco nos interlocutores, mas é uma construção em contínuo movimento que se produz nas relações entre os sujeitos do discurso, constatamos a inevitabilidade de analisar a construção do sentido a partir de diferentes linguagens: a linguagem do corpo e por que não a linguagem do silêncio. Dessa maneira, no terceiro capítulo, propusemo-nos a mostrar como o corpo e o silêncio se transformam numa voz produtora de sentidos, ressaltando que esses corpos e esses silêncios são narrados sob a ótica de André, narrador-personagem que apresenta uma visão bastante parcial dos fatos.

Visto que os modos de significar e a matéria significativa são plurais, compreendemos o corpo e o silêncio na sua materialidade, na sua relação com o sujeito e a história na produção dos sentidos. Com base nos estudos desenvolvidos por Eni Puccinelli Orlandi, problematizamos, em um primeiro momento, a questão do corpo enquanto texto: corpo que através dos movimentos, dos gestos, da postura e da dança produzem sentidos ao olhar do outro. Corpo textualizado enquanto formulação e circulação de sentidos. Num segundo momento, tratamos do silêncio como elemento constitutivo do sentido, na sua forma material na relação entre o dizível e o indizível, entre o dito e o não-dito. Contrariando a ideia negativa do silêncio como o vazio, o nada, o sem-sentido ou passividade, trabalhamos o silêncio na sua positividade, uma vez que, conforme Orlandi, ele é elemento fundamental que permite o movimento do sujeito na produção do sentido. Silêncio que significa, que existe entre as palavras e nas palavras. Silêncio que para dizer é preciso não-dizer, silêncio que faz dizer e também proíbe o dizer. Enfim, no terceiro capítulo tratamos do corpo e do silêncio enquanto produtores de sentido. Sentido que jamais será único, dado seu caráter polissêmico.

Pensar no discurso não como mera transmissão de informação, mas como efeito de sentidos, implica a necessidade de pensar a ideia do movimento, do fragmento, do múltiplo, do provisório, do fugaz. Pensar no discurso é pensar na relação sujeito/sentido/história. Não são somente as palavras, as construções ou estilos que significam, o espaço social também significa, uma vez que aquele que fala, fala de um lugar determinado, ocupando uma posição específica, e fala para alguém que também está num lugar ou posição determinada, ou seja, é o lugar enquanto representação social, elemento fundamental dos processos discursivos. Assim a relação sujeito/discurso/sentido não é estável, uma vez que o lugar que o sujeito ocupa é determinante no seu discurso, ou seja, o sujeito se reconhece como sujeito no discurso. O sujeito produz discurso e é reproduzido no discurso. Daí a característica do fragmentário, do múltiplo e do movimento na medida em que o tornar-se sujeito é um constante fazer-se sujeito e é o sentido que permite esse movimento. Dessa maneira, sujeito e sentido são constituídos mutuamente no processo discursivo.

Dentro dessa perspectiva, destacamos a pluralidade do sujeito e do sentido em *Lavoura Arcaica*, em que o sujeito ao ocupar diferentes posições produz diferentes sentidos que serão processados na compreensão de cada leitor. Visto que o sentido pode ser sempre outro; o nosso caminhar em busca da compreensão dos sentidos de maneira alguma sedimenta um sentido único ou totalmente verdadeiro para o romance, mas apresenta um olhar sobre os sentidos produzidos pelos jogos narrativos do narrador na tentativa de contribuir para o crescimento da crítica literária do romance.

**CAPÍTULO 1**  
***LAVOURA ARCAICA: CRÍTICA E TRADIÇÃO***

Compor um texto tem muito de compor um jogo, sobretudo pra quem gosta de palavras, gosta de ir ao dicionário, descobrir sentidos insuspeitos, gosta de testar uma palavra num contexto novo, avaliar sonoridades, avaliar a gama de possibilidades que se abre numa frase, e até para além dessa frase, com a simples inclusão de uma palavra, gosta de remanejar uma frase, armar, enfim, um texto, tudo isso é um jogo, um jogo também dos bons.

Raduan Nassar

*Lavoura Arcaica* é o resultado desse jogo de composição, exposto no trecho citado acima, empreendido por Raduan Nassar. A riqueza do vocabulário, o lirismo e a densidade da narrativa demonstram bem esse jogo de criação. Escrito com uma linguagem intensa, sensorial e imagética, o romance se consagra no cenário literário brasileiro desde a sua publicação, recebendo muitos elogios por parte de críticos e leitores.

No entanto, esse escritor paulista, dono de uma forte e singular personalidade, deixou de jogar esse jogo muito cedo. O jogo durou o tempo da sua paixão, paixão pela escrita, pela literatura que toca ao coração e se aproxima da vida. Sua restrita obra conta com um romance, uma novela e um livro de contos. E como esse é um fator irrelevante diante da qualidade de sua obra, seus textos se destacam e seguem arrebanhando leitores.

Publicado em 1975, o romance divide a crítica quanto à questão de apresentar ou não uma discussão política, tendo em vista que fervilha no país, durante esse período, uma dura repressão política, principalmente no âmbito cultural, estimulando a criação de uma literatura engajada em denunciar os abusos do poder ditatorial vigente.

Destarte, intentamos neste capítulo apresentar uma análise sobre a obra e a vida desse escritor que abandonou a literatura no ápice de sua carreira, abordando aspectos como a crítica instituída ao romance, a linguagem utilizada pelo escritor, a estética de sua obra, bem como seu contexto de produção. Também nos atentamos ao contexto da narrativa, apresentando a estrutura familiar do romance inserida no sistema patriarcal e seus principais desdobramentos no processo de construção das personagens.

## 1.1. A lavoura nassariana

Raduan Nassar, sétimo filho de um casal de imigrantes libaneses, nasceu em 1935, em Pindorama, interior de São Paulo, cidade onde viveu sua infância e início da adolescência. Em 1949, seu pai, preocupado com a formação escolar de seus filhos, muda-se com a família para Catanduva, cidade próxima a Pindorama, e, mais uma vez, em consequência dos estudos, a família Nassar muda-se para São Paulo em 1953.

Raduan Nassar ingressa na faculdade nos cursos de Letras, Direito e Filosofia, porém só conclui o curso de Filosofia. Mas é no curso de Direito que conhece Hamilton Trevisan, José Carlos Abbate e Modesto Carone, amigos com quem teve amplos debates sobre literatura e que influenciaram decisivamente para o início de sua carreira como escritor.

Após concluir o curso de Filosofia, Raduan Nassar se dedica à criação de coelhos, chegando a presidir a Associação Brasileira de Criadores de Coelho – o gosto por animais veio desde a infância, quando ganhou do pai um par de galinhas da angola. No entanto, abandona a criação de coelhos para fundar em 1967, juntamente com os irmãos, o *Jornal do Bairro*. Raduan Nassar ocupa o cargo de editor do semanário e conta com a ajuda ativa dos amigos. Durante o período em que esteve no Jornal, escreveu a primeira versão de *Um copo de cólera* e alguns contos que integram o livro *Menina a caminho*, sendo “Aí pelas três da tarde” publicado pela primeira vez no seu Jornal. Contudo, em 1974, deixa a direção do Jornal por não concordar com algumas mudanças e, sem outra alternativa, dedica-se a escrever *Lavoura Arcaica*, seu livro de estreia como escritor. Um trabalho intenso e de dedicação exclusiva à escrita que dura apenas oito meses, apesar de o autor já ter afirmado que levou a vida toda para escrevê-lo, levando em conta que já tinha um projeto do livro desde os anos 60. Seu irmão, Raja, é o primeiro a ler os originais e também quem envia cópias desses originais para amigos, sem o conhecimento de Raduan Nassar. Uma dessas cópias é enviada à Livraria José Olympio Editora e em 1975 *Lavoura Arcaica* é publicada. O livro é recebido com prestígio pela crítica especializada e garante ao escritor prêmios de revelação.

A pequena, porém intensa, obra de Raduan Nassar, composta por *Lavoura Arcaica*, *Um copo de cólera* e *Menina a caminho*, foi suficiente para elevar o autor à condição de um dos maiores escritores da literatura brasileira da contemporaneidade. Autêntico e excêntrico, o escritor anunciou em 1984 que não mais escreveria para se dedicar à agricultura. Desde então, o silêncio da escrita e as declarações polêmicas do autor instigam e intrigam a leitores e críticos que não conseguem encontrar ou decifrar o motivo que o levou a abandonar a literatura.

As declarações polêmicas de Raduan Nassar permeiam as poucas entrevistas dadas por ele, evidenciando seu dissabor em relação à intelectualidade literária e o assédio da imprensa, chegando a afirmar que as coisas no campo eram limpas porque “não tem essa meleca de especulação intelectual” (NASSAR<sup>1</sup>, 1995, p. 9) presente na literatura.

Avesso às teorias literárias e crítico ferrenho da idolatria aos mitos, o escritor defende a literatura sem rótulos, feita com liberdade. Em entrevista dada à *Folha de São Paulo*, Raduan Nassar critica a escritores que produzem conforme a teoria, deixando em segundo plano o talento criativo.

[...] a pretexto de seguir a modernidade, os escritores acabam por bloquear o seu talento específico e ficam obedecendo aos teóricos e às regrinhas! E a liberdade é uma das poucas coisinhas boas que a vida nos dá, e, sem a experiência vivida, a literatura não é nada, e toda a concepção literária não é maior que a vida! (NASSAR<sup>2</sup>, 1992, p. 9).

Segundo Nassar, a boa literatura tem que ter vínculos fortes com a vida. Já afirmou que quando escrevia nunca seguia pressupostos teóricos, mas, ao contrário, achava fundamental o vínculo da literatura com a pulsação da vida. Para ele, o escritor tem que fazer aquilo que “lhe dá na telha”, não desprezando de todo a influência que teve de outros autores, contudo valorizando e enaltecendo sobremaneira a influência determinante em sua escrita, que partiu da leitura feita do “Livirão”, como chama o escritor, a experiência da vida.

---

<sup>1</sup> Entrevista a Elvis César Bonassa. *Folha de São Paulo*.

<sup>2</sup> Entrevista a Marilene Felinto. *Folha de São Paulo*.

Em entrevista dada aos *Cadernos de Literatura*<sup>3</sup>, diante das insistências sobre as influências sofridas em sua obra e questionado sobre uma possível aproximação com os construtivistas, Nassar afirma:

nunca pensei em expor qualquer teoria a respeito do meu minguado trabalho, nem vejo sentido nisso. Ou esse trabalho fala por ele mesmo, sem o socorro de qualquer suporte teórico expositivo, ou deve ser descartado. [...] Enquanto escritor, se há interesse em saber, tive sim três preocupações: desenvolver meu aprendizado da língua, um processo que não acaba nunca; fazer leituras pertinentes de alguns autores, segundo meus critérios; e fazer uma leitura atenta da vida que acontece fora dos livros. Tem mais isso, no que fui radical: não permitir que transformassem minha cabeça numa lata de lixo. (NASSAR<sup>4</sup>, 1996, p. 31).

Determinado, não se deixou arregimentar pela teorização estética e trilhou seu próprio caminho. Sempre radical em suas declarações, demonstra não só aversão, mas também desinteresse em relação às teorias literárias. Censura a mitificação de autores, a exposição à mídia, o assédio da imprensa, bem como o narcisismo do próprio artista. Considera a literatura uma atividade como qualquer outra que não ocupa um lugar maior, nem menor, mas um lugar comum.

Ao criticar a distância imposta pelo mundo literário entre escritor e pessoas comuns, como se o escritor fosse um ser iluminado, diferente dos demais, afirma: “o escritor não faz mais que juntar duas varas para alcançar suas bananas” (NASSAR<sup>5</sup>, 1984, p. 9). Compara o trabalho do escritor a um experimento feito com chimpanzés que são seres criativos, ao concluir que a atividade criadora não é um dom específico de alguns, mas algo comum e possível a qualquer pessoa.

Conforme Raduan Nassar, a mitificação, essa reverência aos mitos literários, chega a ser obscena. Obscena pelo alarde que é feito em torno desses mitos e pela prevalência da falta de reflexão, já que não se questiona aquilo que vem embrulhado de prestígio. Desdenha: “daí que tem gente que fala em Joyce ou em Pound e parece que está dando cria. Aliás, as vacas lá na minha fazenda são bem mais discretas em

<sup>3</sup> Revista monotemática do Instituto Moreira Salles, destinada a escritores nacionais, dedicou o seu segundo número ao escritor Raduan Nassar em 1996. Por não apresentar o autor, nem o organizador da revista, em algumas citações colocamos *Cadernos* no lugar do autor.

<sup>4</sup> Entrevista concedida aos *Cadernos de Literatura Brasileira*, feita por Antônio Fernando de Franceschi, com perguntas de Davi Arrigucci Jr., José Paulo Paes, Octávio Ianni, Alfredo Bosi, Marilena Chauí e Leyla Perrone-Moisés.

<sup>5</sup> Entrevista a Augusto Massi e Mário Sabino Filho. *Folha de São Paulo*.

hora tão crítica.” (NASSAR<sup>6</sup>, 1996, p. 39). Contrário a esse lugar-comum, recusa-se a ser mais um a prostrar-se diante do culto à tradição. Valoriza o texto que consegue transmitir a vibração da vida, independente de quem o escreveu.

Acredita que as melhores recompensas para o escritor acontecem no ato da escrita, no âmbito da mesa de trabalho, no fazer criativo, na sua satisfação pessoal em chegar aonde queria com o seu texto, e não na repercussão da mídia ou na aceitação pela crítica especializada.

Na formação do seu estilo, contou com a contribuição de sua experiência de vida, bem como em sua passagem pelo jornal. A prática jornalística foi importante no aspecto referente à condensação do texto, enquanto experiência de vida; sua falta de temperança e liberdade de movimentos em dizer e fazer sempre o que quis favoreceram para a construção de uma literatura livre, desprendida de dogmas teóricos. O autor afirma que:

as idéias estão no ar. Se assimilei uma e outra no meu trabalho [...] foi cheirando involuntariamente a atmosfera. Por decisão mesmo, sempre me mantive à distância de toda especulação teorizante ou programática, sobretudo por uma questão de assepsia, quero dizer, para preservar alguma individualidade da minha voz. Não há arrogância nisso. Se tivesse de me pautar pela leitura de manifestos literários, eu jamais teria escrito uma linha. (NASSAR<sup>7</sup>, 1996, p. 33).

Distante da teorização literária, Nassar conseguiu preservar a individualidade de sua voz e imprimir aos seus textos uma linguagem peculiar e única. Na entrevista dada aos *Cadernos de Literatura* (1996), o autor afirma que se deu conta de que gostava de palavras e com elas gostaria de trabalhar, enfatizando, porém, que usaria não só a casca delas, mas também a gema. Essa afirmação dá claras evidências de que nos seus textos a produção dos sentidos ultrapassa a superfície rasa da estrutura linguística, tornando sua obra um objeto rico e múltiplo em possibilidades de interpretação.

Enfim, por mais que tenha abandonado a literatura há mais de vinte anos e reiteradamente demonstrar seu desinteresse por ela, Raduan Nassar segue com muito prestígio no cenário literário brasileiro. O silêncio do escritor, que abandonou sua carreira no ápice do sucesso, bem como os questionamentos em torno desse

<sup>6</sup> Entrevista concedida aos *Cadernos de Literatura Brasileira*.

<sup>7</sup> Entrevista concedida aos *Cadernos de Literatura Brasileira*.

abandono, certamente continuarão a intrigar a muitos e a fazer parte da imaginação de leitores e críticos.

Das insistentes perguntas em torno desse abandono, Nassar já afirmou: “se pudesse naquele tempo ter antecipado o balanço rigoroso que acabei fazendo depois, talvez não tivesse nem começado.” (NASSAR<sup>8</sup>, 1996, p. 39). Esse balanço é explicado com mais uma de suas metáforas, o leitor que a interprete à sua maneira. Segundo ele, a diferença entre o adulto e a criança é somente o tamanho do brinquedo, o adulto segue recitando “batatinha quando nasce” esperando por aplausos e ele percebeu que continuava a recitar a “sua batatinha”; dessa forma, começou a se questionar por que expor em público o seu brinquedo, ou melhor, a “sua batatinha”. Se Raduan Nassar voltará a escrever, se realmente deixou de escrever ou se simplesmente deixou de expor em público suas criações, não sabemos, são questionamentos estéreis que talvez nem o próprio escritor saiba explicá-los com exatidão. De qualquer maneira, os leitores agradecem que esse balanço não tenha sido feito antes e que não os tenha privado do seu verbo áspero, da sua linguagem convulsa e virulenta. Sua “safrinha”, como chama o autor à sua pequena obra, contribui seguramente para o crescimento e prestígio da literatura brasileira de um modo geral.

## **1.2. *Lavoura Arcaica* e sua recepção crítica**

O romance *Lavoura Arcaica* foi publicado em 1975, e recebido com muito prestígio pela crítica, que afirmava, de forma quase unânime, que nascia um dos mais importantes autores da literatura brasileira. O sucesso imediato rendeu ao autor, no mesmo ano de estreia, o segundo lugar no prêmio *Walmap*, o mais alto prêmio da literatura brasileira naquele momento; em 1976, recebeu o prêmio Coelho Neto, concedido pela Academia brasileira de Letras; e o prêmio Jabuti, também em 1976, por revelação de autor. O romance também teve ótima aceitação estrangeira, sendo traduzido para o espanhol, o francês e o alemão. Escrito com uma linguagem convulsa, meio delirante, em que a família se configura como tema, surpreende pela

---

<sup>8</sup> Entrevista concedida aos Cadernos de Literatura Brasileira.

densidade que comporta em uma narrativa breve, chamando a atenção, desde o início, de críticos e leitores. Segundo Geraldo Ferraz, do jornal *A Tribuna*, publicado em 1976, *Lavoura Arcaica* é “uma realização literária do mais alto nível” (FERRAZ, 1996, p. 84). Octávio de Faria, do jornal *Última Hora*, também de 1976, afirma que:

o espanto maior não é quando se lê o título do romance (*Lavoura Arcaica*) ou o de seu autor, um desconhecido (Raduan Nassar). É logo nas primeiras páginas e é durante o livro todo: trata-se de um grande escritor, perfeitamente senhor de suas palavras, de seu estilo, seguro de si como se já tivesse uma grande experiência e nos desse o seu livro de consagração. (FARIA, 1996, p. 83).

Muito elogiado pela crítica, Raduan Nassar se destaca no cenário literário brasileiro já com seu primeiro livro, sendo colocado ao lado de Guimarães Rosa e Clarice Lispector. Em nota sem assinatura, a revista *Veja* destaca que a crítica “à época de seu lançamento, em 1975, colocou o paulista Raduan Nassar no mesmo plano de Guimarães Rosa e Clarice Lispector”<sup>9</sup>. Marilene Felinto, do jornal *Folha de São Paulo*, corrobora essa afirmação ao dizer que a “produção curta [de Nassar] bastou para consagrá-lo possivelmente como o melhor ficcionista brasileiro surgido depois de Guimarães Rosa e Clarice Lispector” (FELINTO, 1996, p. 1) e Antonio Fernando De Franceschi, diretor editorial dos *Cadernos de Literatura Brasileira*, também concorda com essa comparação ao afirmar que *Lavoura Arcaica* juntamente com *Um copo de cólera* “foram mais do que suficientes para situar Raduan entre os escritores de maior envergadura surgidos no país depois de Guimarães Rosa e Clarice Lispector.” (FRANCESCHI, 1996, p. 5).

Em nota lida durante a premiação de *Lavoura Arcaica* pela Academia Brasileira de Letras, Alceu Amoroso Lima chamou o livro de impressionante e magistral. Para Alfredo Bosi, opinião publicada por Miguel de Almeida na *Folha de São Paulo*, “*Lavoura Arcaica* é uma revelação que marca a história da narrativa e seu autor é uma espécie de escritor nato, com domínio perfeito da língua.” (ALMEIDA, 1981, p. 21). Em nota sem assinatura, o jornal *Folha de São Paulo*, de 18 de dezembro de 1975, destaca a superioridade de *Lavoura Arcaica*, segundo lugar do prêmio *Walmap*, em relação à maioria dos romances publicados naquele ano. A nota

<sup>9</sup> “*Lavoura Arcaica*” (nota sem assinatura, por Rinaldo Gama). *Veja*. São Paulo, 22/03/1989, p. 101.

ainda adverte que aqueles que acreditam que só uma boa história basta para começar a escrever, podem aprender muito com esse novo escritor, “senhor de uma linguagem inusitada que exige a atenção do leitor, envolvente, denso e carregado de sentido como é”<sup>10</sup>.

Apesar da grande aceitação da estreia, de inúmeros elogios ao escritor pelo domínio da língua, houve quem considerasse a narrativa obscura e com resultados pouco satisfatórios. Para Wladyr Nader (1975), do jornal *Folha de São Paulo*, mais importante que a linguagem utilizada no livro é o desenvolvimento da sua estrutura, não sendo possível identificá-lo nitidamente como literatura brasileira, a não ser pelo fato de ser escrito por um brasileiro. Destaca ainda a narrativa não linear, em que os 30 capítulos parecem ter sido escritos de forma isolada. Finaliza sua análise com uma crítica à demora do autor em certas passagens, o que, segundo ele, provoca resultados pouco satisfatórios. Com menos mesura, Bruna Becherucci, da revista *Veja*, não só critica a forma de narrar, mas também a linguagem utilizada por Nassar, afirmando que o escritor

se abandona ao devaneio de frases empoladas, destinadas a esclarecer um estado de desordem moral e que, pelo contrário, fazem supor a intenção de escrever um livro original e difícil a qualquer custo sobre a trilogia um tanto abstrusa “Homem-Natureza-Amor”. (BECHERUCCI, 1976, p. 98).

Opiniões como essas são raras, já que a maioria dos críticos enaltece o trabalho do escritor justamente pela forma inovadora de narrar, pela falta de linearidade e pelo uso de uma linguagem tão peculiar. Segundo Mirian Paglia Costa (1984), Raduan Nassar seduziu a crítica ao mostrar não só domínio da técnica narrativa, mas também por ser capaz de inventar uma linguagem própria, que melhor revelasse seus temas.

Segundo Sérgio Sister, *Lavoura Arcaica* teve um reconhecimento quase de imediato, gerando até uma certa euforia por parte da crítica, que afirmava surgir no Brasil “um escritor com perfeito domínio da língua e da linguagem literária, capaz de criar de forma própria e nova uma inteligente alegoria da sociedade brasileira.” (SISTER, 1978, p. 171). O jornalista e seu amigo, José Carlos Abbate, no artigo publicado no *Jornal da Semana*, de 1976, já havia destacado *Lavoura Arcaica* como uma reflexão da marginalização do homem na sociedade em que a família poderia

---

<sup>10</sup> (“Lavoura Arcaica”, nota sem assinatura, FOLHA DE SÃO PAULO, 1975, p. 58).

ser lida como uma metáfora. Essa reflexão vem, conforme Abbate, “acompanhada por uma linguagem singular, cheia de densidade, tensa, musical pelo seu ritmo” (ABBATE, *apud* ABATI, 1999, p. 19), que colocava esse livro de estreia como um dos mais impressionantes da literatura brasileira. Octávio Ianni, em 1976, também relacionou *Lavoura Arcaica* a uma alegoria, em que a família se configura como a sociedade: “O circuito fechado da família patriarcal prefigura o circuito fechado da sociedade.” (IANNI, 1996, p. 85).

Devido à complexidade da narrativa e fortemente ligados à tradição, muitos tiveram dificuldade de classificar *Lavoura Arcaica* em um dos gêneros literários. Octávio de Faria do jornal *Última Hora*, de 1976, questionando-se sobre quais seriam as influências do livro, afirma não só não conseguir identificá-las, como também não conseguir situar esse livro na literatura. Bruna Becherucci classifica-o como pertencente ao gênero híbrido poesia-prosa, discordando daqueles que o classificam como romance.

Com este livro de estreia na narrativa, Raduan Nassar, ex-jornalista, ex-comerciante e ex-criador de coelhos, de 40 anos, não se inclui entre os grandes romancistas, mas, eventualmente, entre os poetas. Assim “Lavoura Arcaica”, que ganhou o 2º lugar do último prêmio Walmap, e que tem sido considerado um romance, na verdade pertence ao gênero híbrido “poesia-prosa”. (BECHERUCCI, 1976, p. 97).

Modesto Carone, jornalista, escritor, professor de literatura e grande amigo de Nassar, em “Lembrete para a leitura de Estranha Lavoura de Raduan Nassar”, de 1976, de certa forma respondendo às dúvidas quanto à classificação de *Lavoura Arcaica* na literatura e rebatendo as críticas, discorre sobre os gêneros literários não perdendo a oportunidade de criticar o crítico acomodado em suas antiquadas certezas.

Sem esquecer que os ingredientes fundamentais de um romance (tema, enredo, tensão) participam amplamente desta obra vigorosa (com a vantagem óbvia de se apresentarem criativamente combinados) é oportuno sugerir, àqueles que se amarram em etiquetas e prescrições canônicas, que *Lavoura Arcaica* pode ser tranquilamente encarado como um romance lírico. Isso significa que não se deixa apreender como linguagem instrumental para narrar ou mover a ação dramática, mas como linguagem em si – opaca – que, a exemplo do que ocorre com a poesia, se torna objeto diante do leitor, lançando-o ao encontro de um

universo verbal transfigurado, verdadeira violentação lírica desse centro que nossa embotada rotina roça e desconhece.

Assim não é de surpreender que alguns possam achar – difícil – a leitura de *Lavoura Arcaica*, pois, na medida em que se distancia do medo de narrar naturalmente, o romance de Nassar exige um tributo de discernimento estético para revelar sua generosa energia criadora. Quem souber ler, verá. (CARONE, *apud* ABATI, 1999, p. 18).

Modesto Carone, além de explicar os motivos que fazem de *Lavoura Arcaica* um romance, fator tão questionado pela crítica, por não encontrar no livro os elementos tão característicos dos romances da época, também faz um elogio ao trabalho de Nassar, merecedor de uma homenagem pela inovação que traz à literatura.

Em razão da complexidade em torno da linguagem, considerada hermética, muitas vezes a crítica do jornal se limitou apenas à divulgação do livro ou a uma análise superficial do mesmo. Dessa forma, a crítica especializada tratou de romper com o experimentalismo dos artigos jornalísticos, fazendo análises profundas de *Lavoura Arcaica*, que foi alvo de inúmeras investigações acadêmicas<sup>11</sup>, ressaltando o recurso narrativo da linguagem, seu caráter intimista, bem como a questão do tempo e do discurso.

A fortuna crítica acerca de *Lavoura Arcaica* é grande, de forma que destacaremos apenas os trabalhos de alguns autores, ensaios, dissertações de mestrado e livros originados de dissertações com os quais intentaremos dialogar no decorrer do nosso estudo.

Sabrina Sedlmayer, no seu livro *Ao lado esquerdo do pai: os lugares do sujeito em Lavoura Arcaica de Raduan Nassar*, trabalho originado de sua dissertação de mestrado, relaciona o romance à imagem de um *iceberg*, “bloco de gelo que vaga solitariamente pelo litoral brasileiro.” (SEDLMAYER, 1997, p. 90). Caracteriza-o como um *texto-iceberg*, por traçar um trajeto muito singular na literatura brasileira. Essa singularidade perdura até hoje, já que *Lavoura Arcaica* não se deixa aprisionar por engajamentos ou termos de estilo. A autora, além de investigar o recurso narrativo do romance, de reconhecer a importância e a influência dos textos bíblicos na obra de Raduan Nassar, também analisa a questão do sujeito sob a ótica da psicanálise, trabalhando com os conceitos de Freud e Lacan, em que o sujeito é

<sup>11</sup> Até o momento, estão registradas, no banco de teses da Capes, 66 dissertações e 10 teses. Disponível em: <http://capesdw.capes.gov.br/capesdw/>. Acesso: 22/04/2012.

constituído na linguagem, ou seja, o sujeito simbólico engendrado no discurso: "O sujeito laciano seria vazio, dependente da relação discursiva." (SEDLMAYER, 1997, p. 63).

Renata Pimentel Teixeira (2002), em *Uma lavoura de insuspeitos frutos*, também destaca o recurso narrativo do romance, apresentando um diálogo com a filosofia e a psicanálise, em que considera o romance como um labirinto, como um rio de palavras em que tudo é e está em movimento. Em seu diálogo com a psicanálise, a autora faz menção ao complexo de Édipo, “descoberta” de Freud, principalmente no que se refere ao incesto, porém amplia sua análise dialogando com a filosofia, dentro dos conceitos de Deleuze e Guattari, por considerar a leitura edipianizada uma visão reducionista, já que não abrange outros aspectos também importantes no texto<sup>12</sup>. Dessa maneira, apoia-se no conceito de rizoma, ente sem raiz principal e com várias secundárias, que não tem começo nem fim e está sempre em processo, para considerar o universo nassariano como um labirinto, em que todos os percursos podem ser fecundos e são válidos. Os conceitos de máquina desejante e desterritorialidade estão relacionados ao personagem narrador André, que tem suas ações guiadas pelas pulsões do corpo e, quebrando regras, foge às condutas impostas pelo pai e estabelece linhas de fuga na tentativa de romper com as relações que se processam, ou melhor, movimentam-se e se constroem a todo instante.

Outro trabalho relevante que vem se somar à fortuna crítica de *Lavoura Arcaica* é o de André Luis Rodrigues, *Ritos da paixão*, originalmente apresentado como dissertação de mestrado com o título *União, Cisão, Reunião em Lavoura Arcaica*. O autor faz uma análise detalhada do livro, abordando o caráter circular da narrativa. Para ele, uma

[...] espécie de dialética entre o desvelar e o velar está presente em todo o livro, e pode-se mesmo pensar que ela acaba por culminar numa síntese, o revelar, que seria não só uma atitude mais profunda e intensa que o simples retirar do véu, como o próprio desvelar, mas também e ao mesmo

<sup>12</sup> “Numa obra como *Lavoura Arcaica*, a tentação de limitar-se a empreender uma leitura edipianizada parece considerável. Os eventos remetem ao conteúdo do incesto e à disputa entre pai e filho. (...) Porém, por acreditar que essa visão seria reducionista e deixaria ao largo uma série de outros aspectos importantes nesse universo, concordando com a sugestão de experimentação da arte literária e da busca do sentido como um processo em construção constante, tomei como base de pensamento as idéias de Deleuze e Guattari. (...) Eis porque compactuo com a proposta esquizo-analítica: “A esquizo-análise não se propõe resolver o Édipo. Propõe-se desedipianizar o inconsciente para poder chegar aos verdadeiros problemas (1966:85).” (TEIXEIRA, 2002, p. 82-83).

tempo o re-velar, o velar novamente e de modo diverso aquilo que acabou de ser desvelado. (RODRIGUES, 2006, p. 74).

Dessa forma, considera a linguagem como um jogo, uma espécie de descobrir/encobrindo, em que essa circularidade aparente acaba sendo tragada pelo movimento em espiral. Relacionando o discurso a essa linguagem, ele discute as contradições, dissimulações ideológicas e os anseios pessoais das personagens.

Esse caráter circular ou não da narrativa é assunto frequente nos estudos feitos sobre *Lavoura Arcaica*. José Carlos Abbate, em 1976, apontou o romance como uma espécie de poema-cíclico, porém, Raduan Nassar, em entrevista dada à Folha de São Paulo em 1984, ao ser questionado sobre o encaminhamento de seus dois livros para situações limites que geram uma ruptura no final, levando de volta para uma situação semelhante à inicial, afirma: “foi pertinente você dizer “semelhante”, pois se trataria já de um outro elo da espiral.” (NASSAR<sup>13</sup>, 1984, p.10). Desde então, a análise dessa circularidade se fez presente em grande parte dos trabalhos desenvolvidos sobre o romance. Leyla Perrone-Moisés afirma que ao regresso do personagem André “tudo se repetirá, mas numa outra volta da espiral (...). O tempo deixou de ser cíclico, tornou-se linear e irrecuperável.” (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 65). Thayse Leal Lima (2006), na sua dissertação *O mundo desencantado: um estudo da obra de Raduan Nassar*, também se detém acerca dessa questão, concluindo que as narrativas do escritor não descrevem um ciclo. A imagem mais apropriada seria a de espiral, já que nunca se fecha, “abre-se sempre em novos círculos que se abrirão em outros” (LIMA, 2006, p. 125).

O trabalho de Lima empreende um estudo dos três textos do escritor: o romance *Lavoura Arcaica*, a novela *Um copo de cólera* e o livro de contos *Menina a caminho*, delimitando os traços que compõem a escrita singular de Nassar. Dessa forma, considera a narrativa do escritor construída de forma dialógica, em que nenhuma voz sobrepõe-se a outra e conseqüentemente não há o predomínio de uma única verdade. A literatura de Nassar, segundo ela, busca questionar as verdades, sendo a dúvida seu ponto de partida e também seu ponto de chegada. Impondo-se como transgressora e desviando-se dos dogmas, desestabiliza as certezas de seu tempo.

---

<sup>13</sup> Entrevista a Augusto Massi e Mário Sabino Filho.

Leyla Perrone-Moisés, citada anteriormente, escreveu o ensaio “Da cólera ao silêncio”, sobre *Lavoura Arcaica* e *Um copo de cólera*, publicado no 2º número da revista *Cadernos de Literatura Brasileira*, de 1996. Além desse ensaio, a revista contou com uma entrevista dada pelo autor, depoimentos de seus amigos, uma biografia e o conto “Hoje de madrugada”, na época, inédito, sendo que esse conto, em 1997, veio compor o livro *Menina a caminho*.

Nesse ensaio, a autora discorre sobre os principais aspectos do livro: a construção da narrativa, destacando o recurso subversivo, a paródia, presente no texto, o embate do discurso anárquico contra o discurso autoritário, a linguagem que se alterna ora com tom de recitativo trágico, ora com fragmentos líricos, apontando *Lavoura Arcaica* como um verdadeiro texto musical.

O trabalho de Hugo Marcelo Fuzeti Abati, *Da Lavoura Arcaica: fortuna crítica, análise e interpretação da obra de Raduan Nassar*, é de grande valia para o conhecimento do acervo crítico acerca do romance, já que desenvolve um minucioso trabalho de pesquisa em torno do que foi analisado pela crítica nacional e estrangeira, entrelaçando diálogos sobre os principais aspectos do livro já abordados. Após expor as diversas opiniões de críticos sobre o romance, Abati conclui que a natureza híbrida do livro impossibilita classificações ou comparações, devido à mescla de recursos da literatura, da poesia, da filosofia e da retórica, como também acredita que a narrativa representa “a luta do homem para dominar as paixões, e aprender, com paciência e piedade, a conviver com o tempo.” (ABATI, 1999, p. 131).

Maria Flávia Drummond Dantas (2002), em seu trabalho “Raduan Nassar e o silêncio da escrita”, discute, através de uma abordagem literária e psicanalítica, a questão do silêncio, reportando-se a um aspecto bastante particular que chama de “caso Raduan Nassar”, observando o silêncio do escritor, que já era anunciado em sua escrita. Conforme a autora, apoiada principalmente nas teorias de Blanchot, Lacan, Derrida e Franz Kafka, Raduan Nassar se mantém como escritor, mesmo não escrevendo, permanece escritor no silêncio, apesar do silêncio, pois, ao abandonar a atividade literária, a escrita cedeu lugar à fala do autor que frequentemente é solicitado a dar entrevistas respondendo pela ausência de novos trabalhos; dessa forma, só ocorreu a transformação de uma linguagem em outra linguagem. Nosso trabalho também se interessa pela questão do silêncio, porém, diferentemente da

abordagem feita por Dantas, pretendemos analisar o silêncio das personagens como mais um elemento produtor de sentido. Segundo Eni Orlandi, “o silêncio não fala. O silêncio é. Ele significa. Ou melhor: no silêncio, o sentido é.” (ORLANDI, 1997, p. 33). Para Orlandi, o silêncio é fundador, logo ele é necessário à produção dos sentidos. Sendo assim, ao abordar o estudo do silêncio em *Lavoura Arcaica*, a intenção é verificar o discurso produzido pela representação desse fenômeno dentro do contexto linguístico.

Inúmeros são os trabalhos desenvolvidos sobre *Lavoura Arcaica*, no entanto suas múltiplas possibilidades de interpretação demonstram que os estudos sobre esse romance não se dão por encerrados e novas releituras devem ser feitas acrescentando e contribuindo para sua fortuna crítica.

### **1.3. *Lavoura Arcaica* e seu contexto de produção**

*Lavoura Arcaica* é publicada em 1975, período em que vigora no país e em grande parte dos países da América Latina o regime ditatorial militar. Sob a fachada de elevar os países do hemisfério sul à condição de se equiparar aos países desenvolvidos, enquadrando-os nos padrões do capitalismo tecnológico e promovendo a modernização dos mesmos, o regime militar abusava da repressão e do autoritarismo. No Brasil, a partir de 1964, os militares passam a controlar a vida política, difundindo a ideia de que sua presença era necessária para a construção de uma economia autônoma que viabilizasse o desenvolvimento do país dentro do contexto capitalista internacional.

Com o pretexto de um forte projeto econômico, os militares criaram os Atos Institucionais (AIs), que lhes davam plenos poderes para agir na vida política e econômica do país. A partir de então, o autoritarismo militar controla o social com seu rígido sistema de restrições e proibições, instaurando um clima de censura e medo, principalmente a partir da promulgação do AI-5, durante o governo Costa e Silva. Esse Ato Institucional dava poderes ao presidente da República para fechar o Congresso Nacional, intervir nos Estados, Municípios, territórios e confiscar bens. Com isso, o país passa por um período de forte repressão, com perseguição e tortura

contra aqueles que, de alguma maneira, lutavam contra o governo. Jornais, revistas, filmes, músicas são censurados e intelectuais, artistas, políticos são perseguidos e exilados.

Dois fortes aliados do governo, durante esse período ditatorial, são a censura e a propaganda. O governo utiliza a propaganda para disseminar a imagem de um país em pleno desenvolvimento, de uma sociedade ideal conquistada graças à ordem imposta pelos militares. A censura tem papel importante para proibir e eliminar qualquer tentativa de desconstrução dessa imagem.

Dentro desse contexto, percebe-se que parte da sociedade – trabalhadores, estudantes, artistas, políticos – não se deixa alienar por essa fachada milagrosa. Não aceitando passivamente esse poder abusivo, opõe-se à ditadura militar, criando frentes de resistência ao governo.

Na literatura, em específico, o período ditatorial influenciou na construção de novas formas de apresentação estética. Segundo Silviano Santiago (2002), a literatura brasileira depois do golpe militar de 64 passou a refletir, inicialmente de maneira tímida e depois obsessiva, sobre como funciona e atua o poder, abrindo campo para uma crítica radical e fulminante a toda forma de autoritarismo. O texto literário encontra uma escrita metafórica ou fantástica, em virtude dos problemas relacionados à censura, principalmente a partir de 68, em que entra em vigor o Ato Institucional nº 5 (AI-5), com apreensões de livros, revistas, proibições a filmes, peças, dentre outros.

De acordo com Antonio Candido, vê-se na literatura dos anos 70, marcada pela legitimação da pluralidade, um desdobramento dos gêneros que incorporam técnicas e linguagens diversificadas. O resultado de tudo isso é a construção de textos sem definição precisa de gênero:

romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda a sorte. (CANDIDO, 1989, p. 209).

A tendência do momento é o “realismo feroz”, caracterizado por Candido como uma literatura que quer causar choque não só pela violência dos temas, mas

também pelo uso exagerado dos recursos técnicos. Os textos são de difícil compreensão e análise, e em vez de promover a emoção do leitor, têm como objetivo fundamental chocá-lo e incitá-lo à reflexão.

A ruptura, a fragmentação, a linguagem coloquial caracterizam a literatura produzida no curso do regime autoritário. Uma literatura do contra, certamente aguçada pela ditadura militar que, com violenta repressão, censurava e perseguia os intelectuais e artistas inconformados com o sistema.

Ao romper com os formatos da tradição, o artista expressa seu desejo de libertação. Abusando de recursos como a fragmentação, a montagem, a metáfora, a ironia, a ruptura da forma e da linguagem tenta burlar o regime censório, respondendo de forma crítica aos abusos de autoridade.

Contudo, vale mencionar a advertência feita por Candido de que nessa luta obsessiva em expor o caos social, denunciando a violência desmedida, muitos artistas exageram no uso dos recursos técnicos, e esse abuso gerou “clichês aguados” nas mãos de muitos. Ressalta, ainda, que as obras mais bem realizadas do período são aquelas que não se deixaram influenciar pelos modismos, mas ao contrário apresentavam uma escrita antes tradicional e sem uso de recursos espetaculares.

Conforme Flora Süssekind, intelectuais e artistas parecem encontrar na literatura-verdade, na parábola e no depoimento sua principal forma de expressão durante o regime ditatorial. Contudo, afirma que “trilhas” menos percorridas encontram espaço nos trabalhos de poucos autores, sendo Raduan Nassar um desses poucos que percorrem um caminho diferente ao da maioria dos escritores da década de 70, engajados em expor o cenário brasileiro, denunciando as agruras do regime autoritário. Para Süssekind, a “bela utilização da linguagem da parábola em *Lavoura Arcaica* lembra bem pouco as cartas marcadas do gênero.” (SÜSSEKIND, 2004, p. 110).

Para a autora, Raduan Nassar, ao utilizar a parábola, não o faz como resposta indireta à impossibilidade de uma expressão artística, com vistas às barreiras impostas pela censura. O uso da parábola não é o aspecto mais importante do livro, já que o mais fascinante do romance é o jogo da narrativa, que intercala momentos de fala torrencial com vazios e intervalos que tornam essas falas menos abafadas,

gerando tensão entre o não-dito e o vivido, entre a imobilidade do contexto e a rapidez dos fatos que se sucedem.

Malcolm Silverman, discorrendo sobre o romance intimista, afirma que a questão política teve um espaço pouco significativo, se não inexistente, dentro dos romances desse gênero. Os valores tradicionais ou domésticos dominaram os principais temas dos romances de “Clarice Lispector, Lya Luft, Autran Dourado e Raduan Nassar, muitos dos quais, corretamente, considerados obras-primas modernas.” (SILVERMAN, 2000, p. 208).

Sobre *Lavoura Arcaica*, Silverman, apesar de citar que vários críticos veem o livro como alegoria do regime militar, acredita que o romance foge a qualquer rotulação precisa e que parece duvidoso que o conflito vivido pelo narrador em relação à paixão incestuosa pela irmã e à não aceitação das ordens paternas aponte para uma crítica da realidade brasileira.

Leyla Perrone-Moisés acredita que Raduan Nassar faça parte de um engajamento político, porém de um engajamento de combate aos abusos do poder de uma maneira geral e não de combate a um momento histórico específico.

A originalidade de Raduan Nassar, com relação a outros escritores de sua geração, consiste justamente nessa opção por um engajamento político mais amplo do que o recurso direto aos temas de um momento histórico preciso. Um engajamento no combate aos abusos do poder, em defesa da liberdade individual, numa forma de linguagem em que a arte não faz concessões à “mensagem”. Um engajamento radicalmente literário, e por isso mais eficaz e perene. (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 69).

Já Milton Hatoum, em depoimento aos *Cadernos de Literatura* (1996), acredita que o tempo da narrativa em *Lavoura Arcaica* seja o tempo do regime autoritário, porém essa alusão ao regime militar pode situar-se no Brasil como em qualquer outro lugar. Com isso, Hatoum defende a possibilidade de que no romance a localização temporal seja precisa, enquanto a localização espacial não.

Augusto Nunes, também em depoimento aos *Cadernos de Literatura* (1996), chama o período ditatorial de “anos tristonhos” para a literatura, referindo-se à similaridade das obras desse período, em que tudo havia ficado muito monótono, mas ele percebeu uma nítida linha divisória que se formou com o lançamento de

*Lavoura Arcaica*, “uma deslumbrante catarata de palavras que irrigou o deserto brasileiro” (NUNES, 1996, p. 18).

Acreditamos que *Lavoura Arcaica* tenha resistido às mudanças estilísticas e estruturais, sem a preocupação de inovar ou seguir a moda. Destoando desse panorama de discussão estética ou engajamento político, o romance apresenta uma linguagem peculiar, de cunho intimista, em que se mesclam o lírico e o trágico de um drama familiar. Sua narrativa atemporal garante sua perenidade, já que tudo o que é narrado flui da consciência do narrador personagem André, que apresenta suas reminiscências de forma fragmentada, não sendo possível identificar o tempo da narrativa, bem como não se pode identificar o local onde se passa tal história.

Com o intuito de conferir uma maior autonomia à sua voz, Raduan Nassar tentou passar ao largo da teorização estética e dos movimentos culturais de sua época. Segundo Octávio Paz, “aquele que sabe ser pertencente a uma tradição implicitamente já se sabe diferente dela, e esse saber leva-o, tarde ou cedo, a interrogá-la e, às vezes, a negá-la. A crítica da tradição se inicia como consciência de pertencer a uma tradição.” (PAZ, 1984, p. 25). Dessa forma, entendemos que Raduan Nassar, embora afirme que nunca se interessou pelos movimentos estéticos de seu tempo, sempre teve total consciência deles. Assim pôde negá-los e criar sua própria linha de escrita.

#### **1.4. Em nome do pai**

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; [...]

O avô, enquanto viveu, ocupou a outra cabeceira; mesmo depois da sua morte, que quase coincidiu com a nossa mudança da casa velha para a nova, seria exagero dizer que sua cadeira ficou vazia. (NASSAR, 1989, p. 154-155).

A citação acima, do capítulo vinte e quatro de *Lavoura Arcaica*, mostra a posição ocupada pelos personagens na mesa de refeições. A figura centralizadora do pai ocupando a cabeceira da mesa; a outra cabeceira ocupada pela lembrança do avô, que, mesmo depois de morto, tem sua cadeira cativa; o lugar da esposa à esquerda do marido, bem como os filhos que ocupam seus lugares por ordem de idade, dos mais velhos aos mais novos, isso demonstra claramente a organização familiar desse romance, pautada nos preceitos tradicionais patriarcais.

A mesa de refeições ou mesa dos sermões é onde se faz presente o discurso paterno. Embebido de poder, o pai prega a sua lei como verdade absoluta, na tentativa de moldar e disciplinar os familiares. Alicerçado na tradição patriarcal, seu discurso é carregado de autoritarismo, prevalecendo a tentativa de manutenção de uma ordem estabelecida, de uma estrutura familiar dentro de moldes arcaicos, em que o chefe da família deve ser respeitado e jamais questionado pelos demais.

Essa organização familiar patriarcal, em que o pai se impõe como chefe da família e os demais membros são marcados pela submissão e obediência à dominação paterna, era desconhecida pelos primitivos. Segundo Jacques Dupuis (1989)<sup>14</sup>, a consciência da paternidade, por mais que pareça inata ao ser humano, só ocorreu no período Neolítico. Antes disso, conforme o autor, vigorava o sistema matrilinear, a mãe como o centro das estruturas protofamiliares – organizações em que reinava a liberdade sexual. A função procriadora era reconhecida apenas na mulher, dessa forma centrada na mãe, a vida religiosa era inspirada pela fecundidade feminina e a vida sexual caracterizada pela livre satisfação do desejo. A iniciação sexual das moças ocorria desde muito cedo e suas relações constantes com diversos rapazes impediam que se observasse, de modo geral, a importância da relação sexual e da participação do homem na procriação.

Segundo Dupuis, a Deusa mãe era o único símbolo da fecundidade. Acreditava-se que a mãe concebia filhos pela intervenção de espíritos. Conforme o autor, a consciência da paternidade tornou-se possível, provavelmente, a partir de experiências feitas com animais, que passaram a ser criados em cativeiro. Os primitivos, ao perceber que as fêmeas se tornavam estéreis sem a presença do macho,

---

<sup>14</sup> Historiador, antropólogo e etnólogo, Jacques Dupuis relata, no seu livro *Em nome do pai: uma história da paternidade*, a história da estrutura familiar de maneira mais completa, abordando de forma minuciosa a falta de conhecimento dos povos primitivos em relação à paternidade e as mudanças ocorridas após a tomada de consciência dessa paternidade.

compreenderam a relação existente entre o ato sexual e a procriação, bem como o papel fecundador do homem.

Porém, essa descoberta não provocou uma revolução imediata. Conforme o autor, por mais que se reconhecesse a existência do pai, as estruturas sociais e a vida religiosa e sexual não sofreram mudanças. Somente após milênios da tomada de consciência da paternidade é que houve a mudança do sistema matrilinear para o patrilinear, sendo as guerras decisivas para a expansão do paternalismo. Através da força física, os homens puderam controlar a sociedade, tornando-se chefes de família, reis e deuses.

Surge, assim, uma nova organização familiar, centralizada na figura do pai, que passa a ser o responsável pela perenidade da família. A vida sexual passa a seguir uma ordem, as mulheres perdem sua liberdade sexual e tornam-se procriadoras da prole dos homens. Com a fundação dessa nova estrutura familiar, o pai passa a ter autoridade absoluta sobre os membros familiares e se encarrega de educar e transmitir aos filhos sua herança cultural.

Para Dupuis, a patriarcalização das sociedades é uma transformação histórica que comporta mudanças na vida sexual e religiosa dos seres, bem como mudanças na condição feminina. A mulher desde a infância aprende a submissão e o silêncio. Aprende que o pai é o senhor e deve assim ser respeitado. O incesto, antes interdito somente às mães pertencentes ao mesmo clã, tendo em vista que no sistema matrilinear só era reconhecido o papel da mãe, passa a ser condenado também nas relações com o pai, com os filhos e entre irmãos. Segundo Dupuis:

No novo contexto, a disciplina sexual atinge particularmente o incesto, não só porque o sistema patriarcal permite discriminar melhor os casos de relações interditas como também porque haverá um número cada vez maior de autoridades religiosas e morais capazes de fazer respeitar os tabus. (DUPUIS, 1989, p. 175-176).

Com a disciplina sexual imposta pela paternidade, o *eros* adquire um novo significado: “é o *eros* procriador, o *eros* da família, que substitui progressivamente o *eros* amoral e mágico.” (DUPUIS, 1989, p. 168). Com essa mudança, o incesto passa a ser mais discriminado como relação interdita, já que traz em si o conceito de pecado sexual contra a moral patrilinear. Os cultos orgiásticos do sistema matrilinear,

marcados por uma liberdade sexual desenfreada, impediam a identificação do pai e, por conseguinte, a formação da família. Os filhos eram criados coletivamente, sabiam quais eram as mães do clã, porém não a sua mãe particular. Por isso, no sistema matrilinear, somente o incesto com a mãe era proibido.

Com a nova ideologia imposta pelo sistema patrilinear, a mulher é obrigada a dar filhos ao marido e forçada a uma fidelidade absoluta, ocasionando, dessa maneira, a formação da família nuclear – pai, mãe, filhos – que estabelece o parentesco pela comunidade do pai. Por esse motivo, são impedidas as uniões entre irmãos e irmãs do mesmo pai, bem como as uniões de pais com filhas.

As mudanças na vida religiosa refletem na evolução social, invertendo valores e fazendo surgir uma nova consciência moral. Nessa nova sociedade, a mulher perde seu caráter amoral e mágico; surge a noção do pecado contra a moral patrilinear e há uma transferência do sacerdócio feminino para o sacerdócio masculino. São impostas às mulheres a fidelidade ao esposo, a submissão e um espírito de sacrifício, enquanto os homens conservam sua liberdade tradicional. O pai soberano impõe-se como dono da esposa e dos filhos, estabelecendo uma grande distância entre ele e seus súditos.

Surge também o culto dos ancestrais, um culto de patrilinearidade assegurado pelos homens. Uma forma de respeito à autoridade paterna e de conservação da herança cultural patriarcal. Justamente por esse motivo, o filho é mais valorizado que a filha, já que cabe a ele a transmissão da cultura e a conservação do poder masculino. Esse culto garante a perenidade do sistema patriarcal e impõe uma condição social vista como natural, inata ao ser humano.

Como dissemos anteriormente, *Lavoura Arcaica* se insere nesse contexto patriarcal. O pai, ser soberano, no exercício do poder e da ordem, inscreve-se como conservador da lei, de forma centralizadora e austera e é, por sua vez, o símbolo castrador das pulsões do corpo. É importante ressaltar que o pai, segundo Jacques Lacan (2005), não é uma figura, é uma função. Dessa forma, esse sujeito na função do pai já está submetido à lei. O poder que ele exerce não emana dele mesmo, mas sim de um vazio. O poder está relacionado à função do pai – o pai simbólico. Aquele que ocupa o lugar do pai ocupa o lugar da lei. Logo, em *Lavoura Arcaica*, o pai não é aquele que instaura o poder, mas aquele que o exerce enquanto estiver na função paterna. Sendo o seu desejo assujeitado e alienado, o pai simplesmente decalca e

repete a lei. O discurso paterno é o discurso da tradição, é o mesmo discurso que um dia recebeu do avô e que espera ser o mesmo discurso que os filhos repassarão.

Dessa maneira, o pai pratica a lei, decalcando e repetindo os mandamentos como o de nunca ser precipitado, o desapego às paixões mundanas, a autossuficiência e a interdição a tudo aquilo que vai além das divisas da sua terra, defendendo que é no isolamento da família que se encontra a união. O mundo se fecha no ciclo: “amor, trabalho, tempo”. Através de regras e valores, o pai quer eliminar qualquer ameaça a seu poder, estando condenado à exclusão e a não ser jamais recompensado aquele que ousar desobedecer-lhe. Como sua função é impor a lei, ele castra e interdita o desejo, educando os sujeitos a postergar seus instintos.

O ciclo é, na verdade, a continuidade dos ensinamentos herdados. O pai assegura a patrilinearidade ao promover um culto dos ancestrais. O seu pai já morto tem uma cadeira reservada à mesa, como sinal de respeito e cultivo à sua memória. Nota-se a tentativa do pai em manter a tradição patriarcal, ensinando que se deve respeitar e obedecer aos mais velhos, que são os chefes da família. De acordo com Georges Balandier, citado por André Luís Rodrigues:

O culto aos antepassados contribui para a perenidade das relações sociais que nele se decalam. A unidade do clã idealizada e sacramentada apresenta-se de tal modo assegurada que permite manter a hierarquia dos grupos, o modo de atribuição dos direitos e dos deveres coletivos e individuais: ela dissimula as rupturas e as desigualdades (BALANDIER, 1976, *apud* RODRIGUES, 2006, p. 35).

Ao postular como indispensável esse respeito aos mais velhos, utilizando a figura do avô, percebe-se a vontade do pai de conservação da tradição, na manutenção da hierarquia patriarcal, na tentativa de evitar o aparecimento de rachaduras na estrutura familiar. Quer manter os limites familiares “bem vedados”. Segundo Dupuis, o pai é “de fato senhor da mulher e da prole” (DUPUIS, 1989, p. 137). Dessa forma, a sua função é impor a lei e, enquanto autoridade, deve ser respeitado e obedecido. Os filhos e a esposa devem modelar suas ações segundo a ordem paterna e abandonar seus próprios desejos em função dos desejos do pai.

Raduan Nassar cria uma típica família patriarcal, com moldes arcaicos, em que o patriarca se configura como autoridade maior, devendo a mulher e os filhos serem subordinados a ele. A condição feminina é marcada pela ausência ou pelo silêncio, já

que a tradição postula a hegemonia masculina. Às mulheres são destinadas as tarefas do lar, o papel de boa mãe, boa esposa, boas filhas, submissas e obedientes.

Para garantir a eficácia e a conservação dos seus ensinamentos, o pai, desde a infância do narrador, com muita severidade, faz uso da força física:

eram pesados aqueles sermões de família, mas era assim que ele os começava sempre, era essa a sua palavra angular, era essa a pedra em que tropeçávamos quando crianças, essa a pedra que nos esfolava a cada instante, vinham daí as nossas surras e as nossas marcas no corpo, veja, Pedro, veja nos meus braços (NASSAR, 1989, p. 41-42).

Nesse trecho, André faz alusão aos castigos físicos sofridos por ele e pelos irmãos, castigos esses indissociáveis dos ensinamentos do pai, para imposição do poder deste. Segundo Dupuis, a força física masculina é um traço característico da organização patriarcal. Foi um dos primeiros recursos utilizados pelos homens para impor o sistema patrilinear.

O discurso paterno, marcado pelo estabelecimento da ordem de forma imperativa e acompanhado pelos castigos físicos, tem como objetivo alcançar os membros da família, pregando a união através dessa ordem, porém essa união já não existe mais. Enquanto o pai, na mesa dos sermões, fala, a família está distraída com o relógio: “o pai à cabeceira, o relógio de parede às suas costas, cada palavra sua ponderada pelo pêndulo, e nada naqueles tempos nos distraíndo tanto como os sinos graves marcando as horas” (NASSAR, 1989, p. 51). A mesa de refeições, lugar onde se fazia presente a instauração da lei imposta pelo pai, também pode ser analisada como uma metáfora da divisão familiar, formando duas linhas: aqueles que seguem o tronco, o pai; e aqueles que seguem o segundo galho, a mãe. Essa divisão também expõe a fissura existente nessa estrutura patriarcal que já está em crise, visto que uma parte da família não segue os preceitos paternos, mas sim os preceitos maternos, baseados no afeto desmedido. As imposições do pai poderiam funcionar numa família que ainda estivesse fechada em si mesma, no entanto as frestas daquela casa já estavam abertas e a estrutura familiar abalada.

**CAPÍTULO 2**  
**PAI X O LADO ESQUERDO DA FAMÍLIA:**  
**DISCURSOS DISSONANTES**

**2.1. Discurso, subjetividade e poder**

Como vimos no capítulo anterior, em *Lavoura Arcaica*, a família é dividida em dois polos: o polo da tradição, do conservadorismo, do autocontrole e da moderação, representado pelo pai e seus seguidores, ou seja, aqueles que estão à sua direita; e o polo do afeto, da libertação, do descontrole e do descomedimento, representado pela mãe e seus respectivos seguidores: André, Ana e Lula, aqueles que estão à esquerda do pai.

Responsável pela continuidade da família e de perpetuar os ensinamentos herdados, não quebrando o círculo de uma tradição secular, o pai Iohána tenta, de forma imperativa, impor aos membros de sua família regras e valores. De acordo com Jurandir Freire Costa, a castração pela linguagem pode ser entendida como as várias formas de ensinar os sujeitos a seguirem regras morais, estruturando suas subjetividades de acordo com os ideais de eu ou subjetividades modelares. Porém, essa construção de subjetividades ideais implica, “*ipso facto*, a figura da antinorma ou do desvio do ideal, representada pelos que não podem, não sabem ou não querem seguir as injunções ideais” (COSTA, 1992, p. 19). Entendemos, portanto, que a tentativa do pai de moldar e disciplinar os familiares, visando à construção de subjetividades ideais, influencia na construção de discursos de desvio desse ideal, comum àqueles que estão à sua esquerda.

Acreditando que o sujeito é constituído e instituído a partir de seu discurso, pretendemos, neste capítulo, analisar a construção dos sujeitos em *Lavoura Arcaica*, discutindo e apresentando as disparidades discursivas presentes nos discursos do pai e dos membros familiares que se encontram à sua esquerda, por se caracterizarem como a antinorma, por tentarem romper com a tradição e com a ordem estabelecida pelo pai. Destacaremos, ainda, as relações de poder presentes nesses discursos.

O discurso pode ser entendido como qualquer atividade produtora de sentido entre os interlocutores no processo da enunciação, e é regulado por uma exterioridade linguística que é o contexto histórico-social e a ideologia. O sentido de uma enunciação depende do locutor e do interlocutor, eles são os sujeitos da interação comunicativa. Esse sujeito do discurso é, na verdade, uma imagem que está ligada à formação histórica e ideológica, e como imagem pode se revelar ou se omitir, ocupando diversas posições e diferentes papéis sociais.

O sujeito é, portanto, um efeito do discurso, visto que é no discurso que ele é constituído. A subjetividade, dessa forma, trata da capacidade de o indivíduo se colocar como sujeito, referindo-se a ele mesmo com o emprego do *eu* no seu discurso. Segundo Émile Benveniste:

o *eu* se refere ao ato de discurso individual no qual é pronunciado, e lhe designa o locutor. É um termo que não pode ser identificado a não ser dentro do que, noutro passo, chamamos uma instância de discurso, e que só tem referência atual. A realidade à qual ele remete é a realidade do discurso. É na instância de discurso na qual *eu* designa o locutor que este se enuncia como “sujeito”. (BENVENISTE, 1995, p. 288).

Para Benveniste, o homem só tem consciência de si mesmo quando se coloca como o *eu* do seu discurso, e isso só é possível por contraste, já que o emprego do *eu* implica o emprego de outra pessoa, o *tu*. Então, ao se dirigir ao outro, ao *tu*, o homem se vê como o *eu* do seu discurso. Dessa forma, conclui que é no discurso que o homem é constituído como sujeito.

Para Suely Rolnik, a subjetividade é o perfil do modo de ser, pensar e agir envolto num processo sem fim, de constante mutação, que se administra dia a dia. É como um mapa de sensações que povoam uma cartografia mutável. Todo ambiente sociocultural é composto de universos. E esses universos, traduzidos como sensações, afetam as subjetividades que se delineiam “a partir de uma composição singular de forças, um certo mapa de sensações. A cada novo universo que se incorpora, novas sensações entram em cena e um novo mapa de relações se estabelece” (ROLNIK, 1999, p. 2), implicando, dessa maneira, uma desestabilização do sujeito, um processo que nunca para e faz da subjetividade “um sempre outro”, já que está em constante mutação.

Suely Rolnik também afirma que pretender que nossas cartografias, ou subjetividades, “sejam puras, eternas, universais ou simplesmente verdadeiras em si mesmas é reiterar exatamente o que faz adoecer: calar a diferença, calcificar o existente, impotencializar a vida, travar a processualidade do ser, brechar a história.” (ROLNIK, 1995, pg. 3). O sujeito é, a todo o momento, surpreendido por novos acontecimentos que o forcem a criar figuras para dar sentido às diferenças geradas. São quebras e rupturas que ocorrem repetidamente durante toda a nossa vida, não sendo possível fugir delas, senão adaptar nosso “eu” a elas, modificando-nos. É

preciso levar em conta a processualidade do sujeito e aprender a lidar com essas diferenças, com o mal-estar gerado por elas, já que são comuns e constituem nossas subjetividades.

O sujeito está sempre em processo, em constante movimento na formação individual, em um permanente “tornar-se”. O indivíduo não é um sujeito estável, pronto e acabado, ele torna-se sujeito a partir das relações que estabelece com o meio cultural e social em que está inserido através de seu discurso. Dessa maneira, não é possível analisar a construção do sujeito sem analisar o seu discurso, já que a subjetividade está fundamentada na prática discursiva.

Para Michel Foucault (2005), o discurso é uma prática que provém da formação de saberes e que necessita de uma articulação com outras práticas não discursivas; é um jogo estratégico e polêmico de ação e reação, de dominação e de esquiva; é um espaço em que o saber e o poder se articulam, já que aquele que fala, fala de algum lugar, a partir de um direito reconhecido institucionalmente, sendo que a produção do discurso gerador de poder é controlada, selecionada, organizada e redistribuída por procedimentos que visam a eliminar toda e qualquer ameaça a esse poder. Dessa forma, o sujeito está preso a essas relações complexas de poder, que devem ser vistas a partir das estratégias de poder/resistência. É importante destacar que essas relações de poder são caracterizadas muito mais pela produção do que pela repressão, uma vez que produzem pensamentos, ideias, palavras e atitudes.

Segundo Foucault, em uma sociedade como a nossa, existem procedimentos de exclusão e o mais conhecido de todos eles seria a interdição. “Sabe-se que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa” (FOUCAULT, 2005, p. 9). Isso evidencia que aquele que fala detém, de certa forma, um direito exclusivo e privilegiado.

Por isso o discurso está longe de ser algo transparente ou neutro, pelo contrário, as interdições impostas a ele revelam rapidamente sua ligação com o desejo e o poder. O discurso não é simplesmente a manifestação ou ocultação do desejo, é também o objeto do desejo; como também não é só a tradução dos sistemas de dominação, mas também aquilo pelo qual se luta, “o poder do qual nos queremos apoderar.” (FOUCAULT, 2005, p. 10). O discurso é, portanto, alvo de desejo e

símbolo de poder. E o sujeito, enquanto produto dos discursos, é efeito e alvo do exercício do poder.

O sujeito está preso a essas complexas relações de poder, mas torna-se insuficiente estudar o sujeito imerso nessas relações, acreditando-se num conceito de poder apoiado única e exclusivamente nos aparelhos jurídicos. Precisamos, portanto, de uma outra maneira de se pensar o poder: visto até então como centralizado na figura do Estado.

O poder não está localizado nas mãos de alguém ou de algum ponto específico da estrutura social. Ele não está localizado em lugar nenhum. O poder é uma relação. E é seu caráter relacional que implica ao mesmo tempo luta e resistência pelo seu exercício. Nada, nem ninguém, está isento de poder. O poder é luta, é uma prática social, é uma relação de forças. Ele se exerce, funciona, disputa-se.

Essa nova noção de poder surge nas análises e pesquisas de Foucault e serve perfeitamente para podermos pensar a construção da subjetividade no ambiente familiar de *Lavoura Arcaica*, já que se trata de um espaço estratégico para o exercício do poder e, conseqüentemente, para a modelização dos sujeitos. Acreditamos que o ambiente familiar possibilita formação, reprodução, produtividade e resistência aos discursos. No entanto, não basta encararmos as relações de poder como simples repressão, mas muito mais como administração das forças individuais e coletivas.

O pai em *Lavoura Arcaica* é aquele que tenta exercer o poder de dominação dos membros familiares, controlando-os e administrando-os. Tenta, através do seu discurso, formalizar o indivíduo do não-desejo, da não-vontade, da não-autonomia. A preocupação em delimitar os pensamentos e em controlar as forças corporais e o desejo surge como condição para a constituição de um indivíduo cativo, enraizado profundamente na tradição. Dessa forma, posiciona-se como autoridade suprema e tenta eliminar qualquer ameaça a seu poder. No entanto, seu discurso, pensado sob essas relações de poder, que quer proibir, reprimir, restringir, inibir, fazer calar, pode ser visto como um discurso que incita, incentiva, faz falar, ou seja, um discurso produtivo. E esse discurso imperativo pode, na realidade, estimular a produção de discursos de resistência. Além do mais, a pretensão do pai de criar subjetividades ideais, padronizadas, está fadada ao fracasso, porque essa visão não permite pensar

na produção do novo, insiste numa tentativa de domesticação dos efeitos das forças externas que afetam as subjetividades, não levando em conta a processualidade do ser e o mal-estar que provoca a sensação de desestabilização de cada um. Dessa forma, as relações de poder e de resistência se intensificam, produzindo pensamentos, palavras e atitudes, ou melhor, discursos, que transgridem o discurso paterno, sendo essa transgressão comum não só a André, mas também à mãe, Ana e Lula, ou seja, os representantes do lado esquerdo da família.

E é pensando nessas complexas relações de poder que podem estimular e intensificar a produção de discursos de resistência, presentes em *Lavoura Arcaica*, que pontuamos a importância de atentar para um fator de grande relevância: o processo narrativo. De acordo com Maurice Blanchot:

Narrar não é uma evidência. O ato narrativo, como se sabe, geralmente é assumido por tal ou tal personagem, não porque este, ao narrar diretamente, faça-se o narrador de uma história já vivida ou que se está vivendo, mas porque ele constitui o centro a partir do qual a perspectiva da narrativa se organiza: tudo é visto desse ponto de vista. (BLANCHOT, 2010, p. 146).

O autor chama a atenção para a existência de um "eu" privilegiado da narrativa, aquele que determina a perspectiva do romance imprimindo um ponto de vista que não coincide necessariamente com a totalidade de uma consciência. O narrar não equivale à transparência dos fatos. Dessa maneira, verificamos que em *Lavoura Arcaica*, o "eu" privilegiado da narrativa é André, personagem que impõe resistência ao discurso (saber/poder) do pai. De forma convulsa e epilética, ele conta sua história e a de sua família de maneira subjetiva e limitada. Por ser um narrador em primeira pessoa, sua narrativa é contaminada e impregnada pelo seu ponto de vista, sendo incapaz de narrar os fatos com imparcialidade, exigindo, assim, uma maior atenção do leitor, uma vez que tudo o que é narrado pode ser questionado. Utilizando a metáfora de Sedlmayer, em *Lavoura Arcaica* "o caminho permanece intacto, mas o retorno não é realizado sem que o verbo original seja maculado." (SEDLMAYER, 1997, p. 23).

De acordo com Oscar Tacca, "é sabido que o verdadeiro estilo de um narrador não consiste tanto no que conta (os temas vão e vêm), mas em como conta." (TACCA, 1983, p. 67). Nesse sentido, acreditamos que André, na sua forma de

narrar, figura-se como um narrador enganoso que quer levar à morte do pai, não à morte no sentido literal da palavra, mas à morte figurada, em que o pai perdendo o seu posto de chefe supremo, sujeito no exercício da lei e da sabedoria, tem sua morte determinada. Para isso, esse narrador ataca o discurso do pai na tentativa de destituí-lo do poder.

Como toda narrativa passa pelo filtro do narrador, André, ao narrar a história, intercalando momentos da infância e da adolescência, nunca deixa de destacar a presença constante da palavra repressiva do pai. O pai é a interdição das suas pulsões, logo ele precisa ocupar o lugar desse pai para ter liberado o seu desejo. Para isso, o narrador coloca esse pai como demonizado, um sujeito endurecido, sem sentimentos, incapaz de qualquer gesto de afeto.

## **2.2. O pai: a tábua solene**

O pai, sempre tão solene em seus desígnios, sempre tão preso à tradição, está predestinado a repassar aos filhos a herança cultural herdada, já que é responsável pela manutenção da ordem da família e da perenidade dos ensinamentos. É visto sob a ótica do narrador-protagonista, André, que rememora seus ensinamentos, retomando suas falas e muitas vezes refletindo sobre elas.

Se é na instância do discurso que o homem é instituído como sujeito, é, portanto, através do seu discurso firme e austero, mesclando tons doutrinários, religiosos e proféticos que Iohána se impõe como senhor supremo do seu clã, alternando funções como as de chefe, sacerdote, juiz, ou seja, todas as funções implícitas às funções de um pai. Munido de poder, já que exerce o direito privilegiado e exclusivo do sujeito que fala, vê-se no direito e na posição de impor, julgar e punir. Dessa forma, é no discurso que desempenha de forma mais efetiva seu poder.

Como vimos, o princípio básico e essencial do seu sermão é que a família deve se fechar e se deixar conduzir pelo ciclo: amor, trabalho e tempo, advertindo que não será jamais recompensado aquele que ousar sair desse ciclo, quebrando sua corrente

e rompendo com sua circularidade regular. Este, certamente, receberá de volta um castigo implacável do destino.

O verbo áspero do pai se fazia presente em todas as manhãs e noites na mesa dos sermões. O patriarca, sem nunca perder sua solenidade, começava seu discurso sempre pela importância e supremacia do tempo, afirmando que

onipresente, o tempo está em tudo; existe tempo, por exemplo, nesta mesa antiga: existiu primeiro uma terra propícia, existiu depois uma árvore secular feita de anos sossegados, e existiu finalmente uma prancha nodosa e dura trabalhada pelas mãos de um artesão dia após dia. (NASSAR, 1989, p. 52).

O tempo, bem supremo e tesouro precioso, é cultuado pelo pai como o bem maior que deve ter seu fluxo respeitado para se chegar ao equilíbrio. Repreende aos demais, informando que, na sua casa, ninguém há de dar um passo maior que a perna, que ninguém há de colocar o carro na frente dos bois, bem como nunca começar nada pelo teto, adverte que aquele que agir assim, de forma a impacientar o tempo, não construirá suas bases de sustentação para manter tal equilíbrio. É preciso seguir rigorosamente a lei maior: “a obediência absoluta à soberania incontestável do tempo” (NASSAR, 1989, p. 57). Submeter-se à soberania do tempo seria para o pai uma forma de conservação do *status quo* familiar. Consoante Lima, “a submissão respeitosa ao tempo garantiria a manutenção de uma regularidade estável, evitando que algum membro do grupo se rebelasse contra essa ordem.” (LIMA, 2006, p. 21).

Ao falar do tempo, percebemos também, por parte do pai, uma valorização do passado, e conseqüentemente dos antepassados, pois tudo que existe hoje exigiu, anteriormente, esforço e trabalho de outras pessoas. Notamos, dessa maneira, mais uma tentativa de manutenção da ordem familiar e da estrutura patriarcal através do culto aos antepassados, figurado na presença do tempo. A incontestabilidade do tempo pode ser entendida como a soberania incontestável da tradição. Para Abati, o pai seria uma espécie de “representante e guardião das doutrinas herdadas, contribuindo com sua lavoura arcaica para a perpetuação do saber ancestral.” (ABATI, 1999, p. 60).

Outra regra conservada pelo pai é a de manter os limites da fazenda sempre bem vedados, para que não entre nenhum “vento pestilento” que possa contaminar

qualquer um dos membros da família. Como também ninguém daquela casa deve buscar fora o que se tem dentro das divisas de sua terra. É preciso afastar-se do mundo das paixões porque é ele o mundo das trevas e do desequilíbrio. É necessário “erguer uma cerca ou guardar simplesmente o corpo” (NASSAR, 1989, p. 56), pois é somente através do recolhimento que se consegue fugir do perigo das paixões. Porém essa máxima do recolhimento não é utilizada em relação ao trabalho. A dignidade do homem está no trabalho, no laborar, logo, ninguém há de cruzar os braços quando ainda se tem terra para lavrar. A lavoura também é uma forma de conservação da ordem familiar através da tradição. Conforme Lima (2006), a lavoura mantém os laços com os antepassados e a tradição, já que está ligada a um conhecimento milenar. Logo, quando o pai a retoma diariamente, deseja conservar firmes as raízes da família.

Sempre agarrado à tradição, o pai presta em seus sermões um culto à sabedoria dos mais velhos, chamando a atenção para que a família não se esqueça nunca das suas origens, por isso mantém, na mesa de refeições, a cadeira da outra cabeceira da mesa vazia, em homenagem ao avô. Destaca ainda que, a exemplo dos mais velhos, a primeira lei da casa deve ser a paciência que, cultivada com muito zelo pelos antepassados, funciona como uma espécie de viga de suporte para os momentos de adversidade.

Para finalizar seu sermão, o pai enfatiza a importância da união da família, que é encontrada na obediência, na paciência, no recolhimento e na disposição para o trabalho. Enfim, para ele, “hão de ser esses, no seu fundamento, os modos da família: baldrames bem travados, paredes bem amarradas, um teto bem suportado” (NASSAR, 1989, p. 60).

Com isso, o narrador nos dá a perceber que o pai se utiliza de procedimentos de exclusão e de controle para manter-se no poder, à frente da família. Segundo Foucault (2005), os procedimentos de exclusão seriam a interdição, a separação ou rejeição e o discurso da verdade.

O primeiro procedimento é a interdição, o mais familiar meio de exclusão, formado por uma grade complexa que envolve o tabu do objeto, ritual da circunstância e direito privilegiado e exclusivo do sujeito que fala. Esse princípio é utilizado pelo pai ao proibir aos familiares ultrapassar os limites da fazenda, abrir-se

para as paixões e os desejos, impondo a eles o comedimento; bem como lhes proíbe o direito da fala, pois somente a ele é dado esse direito, aos outros cabe simplesmente a aceitação e a repetição dos seus preceitos.

Outro princípio também usado pelo pai é o princípio da separação ou rejeição. Conforme Foucault, este procedimento é caracterizado pela oposição entre a razão e a loucura. Para o pai, aquele que contraria os seus desígnios, blasfema, já que seu discurso sagrado, construído na base de uma tradição milenar, é o discurso da razão, e qualquer indivíduo que venha contrapor-se a essa razão será tomado como louco. E o discurso do louco deve ser impedido de circular.

O discurso da verdade, como terceiro sistema de exclusão, impõe uma separação entre o verdadeiro e o falso e essa separação é histórica e institucionalmente constituída e não se exerce sem pressão ou violência. A todo instante o ser humano, ou melhor, a sociedade em geral, produz verdades. E essa produção de verdade está totalmente ligada ao poder e seus mecanismos. Esses mecanismos de poder tornam possível a produção de verdade, bem como a própria produção de verdade tem efeitos de poder que prendem os indivíduos a ela. Dessa maneira, as relações entre verdade/poder e saber/poder são indissociáveis.

Consoante Foucault, esse discurso verdadeiro ou essa vontade de verdade se modifica pela história, cada período é marcado por uma vontade de saber diferente. Na Grécia Antiga, por exemplo, o discurso verdadeiro era o discurso precioso e desejável, respeitado e temido. Com as mutações científicas, a vontade de verdade se desloca para as descobertas científicas. De qualquer forma, a vontade de verdade tem sua própria história: a história dos objetos a conhecer e a história das funções e posições do sujeito.

Esse discurso da verdade, como os outros sistemas de exclusão, apoia-se em um suporte institucional, que tem suas práticas reconduzidas e reforçadas por uma pedagogia e também pelo modo como essa verdade é aplicada em uma sociedade. Logo, “essa vontade de verdade assim apoiada sobre um suporte e uma distribuição institucional tende a exercer sobre os outros discursos [...] uma espécie de pressão e como que um poder de coerção.” (FOUCAULT, 2005, p. 18).

Esse procedimento de separação entre o verdadeiro e o falso é também utilizado pelo patriarca de *Lavoura Arcaica*, que estipula o seu discurso como

verdadeiro, apoiando-se na família, que pode ser vista como uma instituição, já que tem suas regras e valores distribuídos e atribuídos a cada membro familiar, e na tradição, construída ao longo da história, herdada e repassada por ele. Seu discurso coercitivo exerce pressão sobre os demais sujeitos, com o intuito de promover a exclusão daquele que porventura contrariar o seu poder.

O pai também utiliza mecanismos de controle dos discursos. Esses procedimentos de controle tratam de determinar as condições de seu funcionamento, impondo regras e não permitindo que todos tenham acesso a ele. Conforme Foucault, “ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfizer a certas exigências ou se não for, de início, qualificado para fazê-lo.” (FOUCAULT, 2005, p. 37). A forma mais visível desse sistema de restrição é o ritual. Ele

define a qualificação que devem possuir os indivíduos que falam (e que, no jogo do diálogo, da interrogação, da recitação, devem ocupar determinada posição e formular determinado tipo de enunciados); define os gestos, os comportamentos, as circunstâncias, e todo o conjunto de signos que devem acompanhar o discurso; fixa, enfim, a eficácia suposta ou imposta das palavras, seu efeito sobre aqueles aos quais se dirigem, os limites de seu valor de coerção. (FOUCAULT, 2005, p. 39).

O pai, em seus sermões, seguia sempre o mesmo ritual, a fim de que a família fixasse suas palavras e internalizasse o seu código de conduta: “o excesso proibido, o zelo uma exigência, e, condenado como vício, a prédica constante contra o desperdício, apontando sempre como ofensa grave ao trabalho” (NASSAR, 1989, p. 75-76). André relata que esse ritual de austeridade se cumpria três vezes ao dia, na hora de repartir o pão, principalmente na mesa de refeições, lugar onde faziam o aprendizado da justiça do pai.

Esse ritual se completava com gestos, comportamentos e signos que acompanhavam os sermões do patriarca. O pai sempre à cabeceira fazia uma pausa de costume para que refletissem sobre suas palavras e, segundo André, medissem a “majestade rústica” de sua postura: firme, solene, pescoço sólido, cabeça grave e as mãos prendendo a quina da mesa.

A doutrina também é um procedimento de controle dos discursos, com tendência a difundir-se, caracteriza-se pela partilha entre os indivíduos de um só e mesmo discurso. Ela “liga os indivíduos a certos tipos de enunciação e lhes proíbe,

consequentemente, todos os outros.” (FOUCAULT, 2005, p. 43). Em *Lavoura Arcaica*, o pai impetra ao seu discurso esse traço doutrinário, porquanto pretende que a família partilhe o mesmo discurso que ele, proibindo qualquer outro discurso que não seja o seu. Também pretende que seus ensinamentos sejam difundidos, repassados pelos filhos. Percebemos esse desejo de perenidade quando mantém viva a memória dos antepassados, exaltando a todo o momento a sabedoria dos mais velhos. Se hoje ele colhe o que semearam antes, um dia colherão daquilo que ele semeia hoje.

Outro procedimento de sujeição do discurso é a apropriação social. O indivíduo, através da educação, pode ter acesso a qualquer tipo de discurso, porém o sistema de ensino é uma maneira política de manter ou modificar a apropriação dos discursos. De acordo com Foucault:

O que é afinal um sistema de ensino senão uma ritualização da palavra; senão uma qualificação e uma fixação dos papéis para os sujeitos que falam; senão a constituição de um grupo doutrinário ao menos difuso; senão uma distribuição e uma apropriação do discurso com seus poderes e seus saberes? (FOUCAULT, 2005, p. 44-45).

Desse modo, podemos parafrasear Foucault, afirmando que o sistema familiar, visto como um sistema de ensino com seus ritos e doutrinas, é uma maneira política de manter ou dominar os discursos e, por conseguinte, os sujeitos. Segundo o protagonista André, o pai quer transformar a família em uma “escola de meninos-artistas”, onde tudo é cultivado e produzido em casa. Porém, mais que uma questão particular de trabalho, é uma questão política do exercício do seu poder, em que o pai quer impor o seu discurso, fazendo da instituição familiar uma instituição de ensino. Ele quer ritualizar sua palavra, constituir um grupo doutrinário das suas leis, fixar papéis para cada membro familiar, além de impor a todos a apropriação de suas palavras com vistas à manutenção e à difusão dos seus ensinamentos. Para isso, faz uso de um tipo de poder chamado disciplina. Uma modalidade constituída por um conjunto de instrumentos, procedimentos, técnicas e níveis de aplicação que permite exercer o poder de forma efetiva. Todo poder se instaura mediante técnicas e métodos.

Como dissemos anteriormente, o poder não é um objeto, ele é uma prática social. Ele deve ser entendido como uma estratégia, como um jogo em que se encontram as relações de forças. Um jogo que, através de lutas ininterruptas, transforma essas relações, reforçando-as ou invertendo-as e não como uma instituição maior de dominação irreversível. Conforme Foucault:

Não existe de um lado os que têm o poder e de outro aqueles que se encontram dele alijados. Rigorosamente falando, o poder não existe; existem sim práticas ou relações de poder. O que significa dizer que o poder é algo que se exerce, que se efetua, que funciona. E que funciona como uma maquinaria, como uma máquina social que não está situada em um lugar privilegiado ou exclusivo, mas se dissemina por toda a estrutura social. Não é um objeto, ou uma coisa, mas uma relação. (FOUCAULT, 1984: XIV)

São relações de forças entre indivíduos: entre um homem e uma mulher, entre pais e filhos, entre irmãos e irmãs, dentre várias outras relações infinitas do cotidiano. Também é preciso destacar que essas relações de forças suscitam uma resistência. Não existe um poder irreversível ou incontornável, mas, ao contrário, todo poder é passível de reversibilidade, já que todo poder faz surgir uma recusa ou uma revolta. Para Foucault, o indivíduo, além de ser ficticiamente a representação da sociedade, é também uma realidade fabricada por esse tipo de poder. Dessa forma, faz-se necessário abandonar a visão de que os efeitos desse poder sejam sempre negativos: “ele “exclui”, “reprime”, “recalca”, “censura”, “abstrai”, “mascara”, “esconde”.” (FOUCAULT, 1987, p. 161). O poder se caracteriza pela produção, ele produz realidades e o indivíduo é, portanto, um fruto dessa produção.

Através do seu discurso, Iohána pratica o exercício do seu poder, possível pelo seu direito de soberania e pelo mecanismo da disciplina. Seu poder é exercido na tentativa de moldar os sujeitos conforme os padrões tradicionais herdados. No diálogo com Pedro, André afirma que o pai

na sua sintaxe própria, dura e enrijecida pelo sol e pela chuva, era esse lavrador fibroso catando da terra a pedra amorfa que ele não sabia tão modelável nas mãos de cada um; [...] mas era assim que ele queria as coisas, ferir as mãos da família com pedras rústicas, raspar nosso sangue como se raspa uma rocha de calcário (NASSAR, 1989, p. 42).

O patriarca, através desse discurso autoritário e austero unido à força física, quer reprimir, calar e excluir a diferença. Nota-se, na fala de André, o esforço do pai de impor a tradição à família a qualquer custo, de forma imperiosa e rude. Na tentativa de padronizar o processo de constituição dos sujeitos, formando subjetividades ideais, o pai não leva em conta a processualidade do ser, que faz do sujeito um sempre outro, e não reconhece a dinâmica de que a todo o momento um perfil se dilui enquanto outro imediatamente se esboça. O pai ignora que o seu poder funciona antes como produção do que repressão, que o seu poder incita a produção de ideias, palavras, discursos e, por conseguinte, sujeitos. E esses sujeitos, envolvidos nessas relações complexas de poder, muitas vezes assumem papéis de resistência.

Esse pai em *Lavoura Arcaica*, enquanto pai simbólico é, segundo Joel Dor, somente "o *depositário legal* de uma lei que lhe vem de outro lugar, que nenhum Pai real pode se vangloriar de ser seu detentor ou fundador. Mas, em compensação, recai sobre ele o ter que se fazer valer de ser seu representante." (DOR, 2011, p. 14). Dessa forma, o pai, como o representante legal da lei, tenta fazer valer sua autoridade junto à mãe e aos filhos.

Essa supremacia paterna está relacionada primeiramente à lei de proibição do incesto, lei prevalecente sobre todas as outras regras. O pai, detentor por direito das mulheres da família, é pressentido como privador, interditor e intruso. Destarte, a instância paterna acaba por gerar nos filhos um sentimento ambivalente de ódio e inveja. Ao mesmo tempo que desejam a morte do pai tirano e castrador, invejam-no pela posição que ocupa. Assim o quer o narrador-protagonista, transgressor da lei paterna, anunciar a morte do pai e ocupar o seu lugar.

Em *Lavoura Arcaica*, é possível perceber a existência de dois grupos, um grupo dominante<sup>15</sup>, representado pelo pai; e um grupo dominado, representado pela mãe e pelos filhos. Levando em conta que a dominação não é irreversível, nota-se que parte desse grupo subordinado assume um papel revolucionário, de resistência e de transgressão.

---

<sup>15</sup> De acordo com Gilles Deleuze e Félix Guattari, no conjunto social existem dois tipos de grupos, que eles chamariam de grupos-sujeitos e grupos-sujeitados. E estes grupos estariam em constante movimentação: "um grupo-sujeito corre a todo momento o risco de sujeição e um grupo sujeitado pode ser, em certos casos, forçado a assumir um papel revolucionário." (DELEUZE & GUATTARRI, 1966, p. 66).

### 2.3. O enfermiço lado esquerdo

Em *Lavoura Arcaica*, o papel de resistência e de revolução fica a cargo daqueles que estão à esquerda do pai, já que o lado direito da família é uma continuação espontânea do tronco, que seria o patriarca. Conforme o narrador, o pai mantém seu discurso estagnado frente à constante mutabilidade do ser com vistas à conservação da estrutura da família de forma arcaica. Seu discurso não se transforma para se adequar às novas realidades e às novas subjetividades que vão surgindo, gerando, portanto, essa resistência/revolução por parte de André e, conforme sua narração, por parte da mãe, Ana e Lula. Não comungando com o discurso paterno, essas personagens se abrem para a transgressão ao questionar e contrariar as falas e atitudes do pai.

O discurso do pai é construído com frases feitas de refrões populares e trechos retirados da Bíblia ou do Alcorão. Teixeira (2002) destaca em seu trabalho a intertextualidade que *Lavoura Arcaica* estabelece com os textos bíblicos e com o Alcorão, citando principalmente as aproximações do discurso paterno aos livros sagrados: *Provérbios*, *Eclesiastes* e o *Evangelho de São Lucas*. Sedlmayer (1997) já havia discutido anteriormente essa questão, ao fazer um paralelo entre o romance e os textos bíblicos: *Provérbios*, *Eclesiastes* e *Cantares*, livros cuja escrita é atribuída a Salomão. Já Rodrigues (2006) apresenta uma analogia mais ampla, comparando vários textos do Antigo e do Novo Testamento da Bíblia com *Lavoura Arcaica*. Faz aproximações com os livros dos profetas *Isaias*, *Jeremias* e *Habacuc*, com os livros chamados “sapienciais”: *Deuteronômio* e *Provérbios* do Antigo Testamento; e do Novo Testamento faz referência aos evangelhos e às epístolas: *Matheus*, *Lucas*, *Romanos*, *Coríntios*, *Efésios*, dentre outros.

De fato o discurso paterno apresenta uma mescla de textos bíblicos, corânicos e ditos populares, e é justamente o uso desses textos que o narrador critica mordazmente. André menciona a solenidade do pai ao ler textos compilados em uma velha brochura: “abrindo com os dedos maciços a velha brochura, onde ele, numa caligrafia grande, angulosa, dura, trazia textos compilados, o pai ao ler, não perdia

nunca a solenidade” (NASSAR, 1989, p. 61). Conforme André, os textos de origens diversas reunidos nessa única obra, a velha brochura, faziam o discurso paterno falho, já que o pai não sustentava um discurso próprio. Para ele, o discurso do pai era inconsistente e, ao mesmo tempo, incoerente, já que o excesso de repetição mostrava incompatibilidade entre os seus discernimentos e as suas ações.

Segundo Rodrigues, o discurso do pai prega o comedimento e a moderação, porém a *performance* de sua fala se apresenta como descomedida, repetitiva e excessiva. “O que já não pode mais ser obtido unicamente pela presença requer a palavra persuasiva a acompanhá-la. E a insuficiência dessa palavra primeira requer outras e mais outras e assim sucessivamente.” (RODRIGUES, 2006, p. 40). A presença do pai já não é suficiente para a manutenção da ordem, por isso a insistência da repetição dos seus sermões é uma forma de convencer a família a aceitá-los como uma norma. Para André, esse excesso demonstra uma contradição do discurso paterno e isso faz com que esse narrador questione a sabedoria que o pai tenta passar à família.

Em vários momentos da narrativa, André denuncia e critica a hipocrisia desse discurso, afirmando serem “inconsistentes os sermões do pai” (NASSAR, 1989, p. 47), uma vez que o que ele falava era dito “provavelmente sem saber o que estava dizendo” (NASSAR, 1989, p. 41-42). A suposta atmosfera harmônica dessa família encobria desejos, vontades, dores e solidão. O discurso do pai não alcançava a família. Petrificado e repleto de frases feitas retiradas de textos compilados, seu discurso, de acordo com André, era formado simplesmente por “discernimentos promíscuos [...] em que apareciam enxertos de várias geografias” (NASSAR, 1989, p. 89).

Para o narrador, o comedimento, o equilíbrio e a paciência não estavam presentes nas falas do pai, mas, ao contrário, essa fala se mostrava descomedida, desequilibrada e impaciente. Essa palavra excessiva também vinha acompanhada de força física e gritos de impaciência: “de que adiantavam aqueles gritos, se mensageiros mais velozes, mais ativos, montavam melhor o vento, corrompendo os fios da atmosfera?” (NASSAR, 1989, p. 12). O questionamento de André dá claras evidências de que a aparente união da família construída em torno da ordem já não existia. Segundo ele, o discurso paterno não tinha eficácia porque o pai não conhecia

a sua família. Com os olhos vedados para as possíveis mudanças, o pai só objetivava a domesticação dos sujeitos. Para André, essa era uma atitude seguramente malograda.

André tem consciência da tentativa do pai de querer modelar a família, castrando os desejos e pulsões do corpo de cada um. E é em nome do seu desejo que ele quer se libertar desse "tirano totalitário". Dessa forma, é "contra a negação da carne, cheia de fome e de desejos, que se insurge o filho." (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 64). Como o discurso do pai simboliza o poder, é justamente esse discurso que André vai atacar. Na tentativa de destronar o pai e acabar com a sua força, André desmoraliza o discurso paterno, não fazendo valer a ordem instituída.

André, filho transgressor, destrói o discurso paterno. Refere-se a ele como promíscuo por ser composto por várias geografias, ou seja, um discurso compilado e, portanto, inválido. Assim, quer se ver livre dessa lei que ele considera falsa e hipócrita. Por isso, suas falas funcionam como uma resposta de resistência e ao mesmo tempo de afronta contra os sermões do pai. Opõe-se à ordem, instaurando a desordem a mando dos desejos e das palpitações da sua carne.

O embate divergente entre o discurso paterno e o discurso de André é evidente em toda a narrativa. O pai é inscrito na narrativa como instaurador da lei, defensor da ordem e dos bons costumes. Fundamentado sempre na tradição, é o responsável pela perpetuação da mesma. Já o filho, alicerçado nos desejos de sua carne, inscreve-se como transgressor dessa lei e dessa ordem, instaurando o caos e a desordem. O discurso do pai é o discurso da razão, enquanto o discurso do filho é o da paixão. De acordo com Georges Bataille (1987), a paixão introduz no indivíduo uma confusão e uma desordem.

Sérgio Paulo Rouanet desenvolve uma pesquisa baseada na teoria freudiana sobre a interação entre a razão e a paixão. A paixão, segundo ele, "pode visar à demolição do *status quo*, ou sua consolidação, ou as duas coisas ao mesmo tempo." (ROUANET, 1990, p. 447). Existem duas paixões: uma que remete à paz e outra à guerra. A paixão que leva à guerra seria destrutiva por apresentar um lado violento, cruel e irracional, relacionado à morte. Essa morte deve ser compreendida no sentido figurado, pois essa paixão destrutiva é subversiva à medida que viola propositadamente as leis, causando a morte da ordem e inserindo o caos.

A razão, por sua vez, define-se pela forma como interage com as paixões, podendo ser esse vínculo negativo ou positivo. É negativo quando a razão nega a importância da paixão, reprimindo qualquer atitude passional. E é positiva quando reconhece todas as formas de paixão que tornam a vida mais humana. Rouanet chama aquela de razão louca e esta de razão sábia.

A razão louca não impede a reflexão, porém cria uma falsa consciência. Julga-se sensata e nega a influência perturbadora das paixões. Essa razão nega a paixão, no entanto, de forma inconsciente, sucumbe a ela.

A razão é louca porque se deixou arrastar, à sua revelia, pela paixão. No caso que nos ocupa agora, a razão nega, de todo, que exista algo do que libertar-se. Não é uma razão ingênua, mas uma razão arrogante. Sua loucura é *hubris*, excesso, demasia, não a loucura inocente da demência involuntária, mas a loucura narcísica de quem recusa, como fictícia, a influência dos condicionamentos passionais. Ora, a razão que rejeita o que nela é irracional acaba sucumbindo ao irracional. Ela se condena à perpetuação da falsa consciência. (ROUANET, 1990, p. 453).

A razão louca produz a heteronomia, é repressiva, regulamenta o comportamento social do indivíduo e inibe a ação dos sinais emitidos pela realidade externa. Essa inibição faz dela uma razão fundamentalmente conformista, “incapaz de se rebelar eficazmente contra o poder externo porque o poder interiorizado a impede de pensar e agir.” (ROUANET, 1990, p. 457). Em contrapartida, a razão sábia produz saber e autonomia. Quando necessário, afasta as paixões para assegurar a objetividade do saber e libera as paixões quando são favoráveis para aumentar a autonomia do indivíduo.

Esse confronto entre a razão e a paixão está presente em *Lavoura Arcaica*, respectivamente no confronto entre o pai e André. O pai detém o discurso da razão, não obstante sua razão é louca. Louca porque distorce o conhecimento inibindo a manifestação da paixão. Enquanto soberana suprime injustificavelmente as paixões, não reconhecendo a importância da vida passional para o indivíduo. O pai usa de seu poder repressivo e impõe uma vigilância contra os impulsos da carne. Ele é a base e o freio da família. E é contra essa base e esse freio que André tenta se impor. Seu discurso é marcado pela paixão e pela loucura. Paixão destrutiva que abala o alicerce

familiar, demolindo valores e costumes antes consolidados. Paixão que responde unicamente à fome do corpo.

André tem fome. Uma fome impossível de ser apaziguada. Uma fome profana e obscena. O desejo de um corpo possuído e ardente em chamas. Esse corpo carrega uma mistura divina e demoníaca. Conhecedor da lei sagrada, reverte-a, derramando o sangue de Cristo no lamaçal vulcanizado que tem dentro de si, ou seja, jogando todos os valores religiosos, recebidos durante sua vida, na lama, nessa lama vulcânica que é o seu corpo, pronta para entrar em erupção e explodir com todos os valores e tradições: “eu, o epilético, o possuído, o tomado, eu, o faminto, arrolando na minha fala convulsa a alma de uma chama, um pano de verônica e o espirro de tanta lama, misturando no caldo deste fluxo o nome salgado da irmã, o nome pervertido de Ana” (NASSAR, 1989, p. 110). André quer liberar o fluxo da vida, quer incendiar o mundo e amenizar a sua fome, mas para isso ele precisa do seu complemento, ou melhor, do seu alimento: “era Ana, Pedro, era Ana a minha fome” (NASSAR, 1989, p. 107). Ana é o sal, o tempero, o alimento que dá sentido à existência de André.

No entanto, o pai é o obstáculo que o impede de saciar essa fome. Como “senhor da mulher e da prole” (DUPUIS, 1989, p. 137), o pai é o empecilho à concretização do seu desejo e também dos desejos de toda a família. O cesto de roupa suja era o ossuário desses desejos reprimidos e, conforme André, tão bem conhecidos por ele, já que ninguém afundou tanto as mãos ali como ele:

era o pedaço de cada um que eu trazia nelas quando afundava minhas mãos no cesto, ninguém ouviu melhor o grito de cada um, [...] bastava afundar as mãos pra colher o sono amarrotado das camisolas e dos pijamas e descobrir nas suas dobras, ali perdido, a energia encaracolada e reprimida do mais meigo cabelo do púbis, e nem era preciso revolver muito para encontrar as manchas periódicas de noqueira no fundilho dos panos leves das mulheres ou escutar o soluço mudo que subia do escroto engomando o algodão branco e macio das cuecas (NASSAR, 1989, p. 42-43).

Enquanto a casa dormia, André percorria corredores e mergulhava no cesto de roupa suja em busca de vestígios, de detalhes íntimos da família. As vestes sujas encontradas no cesto, com suas marcas e aromas, revelavam a esse arguto protagonista o corpo dessa família, com seus desejos secretos e reprimidos, suas buscas solitárias pelo prazer e os gritos e gemidos de solidão. As portas, mesmo

fechadas, revelavam o seu interior. André dizia poder ouvir "as pulsações, os gemidos e a volúpia mole dos nossos projetos de homicídio" (NASSAR, 1989, p. 43-44). Com isso, o narrador afirma conhecer melhor a família que qualquer outra pessoa daquela casa, que ninguém amou mais do que ele aquela família. No entanto, em meio à revelação dos vestígios encontrados nessas incursões noturnas e à declaração de amor à família, devemos ficar atentos aos detalhes da fala desse narrador que desvela os projetos de homicídio da família. Mas homicídio de quem? Do pai? Por ser ele o culpado por tanto sofrimento escondido e desejo reprimido? A família deseja realmente a morte do pai ou seria esse o desejo de André?

Posicionando-se como o conhecedor dos conflitos, das dores e dos desejos reprimidos da família, André se coloca como aquele que quer libertar os familiares da palavra doentia do pai, que os impedia de matar sua fome e sua sede. Estaria ele realmente preocupado em libertar a família desse "tirano opressor" ou colocar o pai como demonizado para simplesmente conseguir agenciar o seu desejo?

Esse "herói" ao avesso ridiculariza, ironiza e nega o discurso paterno. Para ele, o arrote tosco do avô valia muito mais que os discernimentos promíscuos do pai, bem como a sua "loucura era mais sábia que a sabedoria do pai" (NASSAR, 1989, p. 109), que ignorava o poder modelador de cada um, na construção de sua subjetividade.

André não se deixa arregimentar pelo pai e se coloca como o eu do seu discurso, impõe-se como o oleiro do seu próprio barro: "“eu sou um epilético” fui explodindo, [...] sabendo que atirava numa suprema aventura ao chão, descarnando palmas, o jarro da minha velha identidade elaborado com o barro das minhas próprias mãos" (NASSAR, 1989, p. 39). André é o irmão acometido, o filho tresmalhado que só reconhece o seu ponto de vista. Uma "planta nunca enxerga a outra" (NASSAR, 1989, p. 160). Da mesma forma que o pai não reconhece outro discurso que não seja o seu, André também não reconhece outra ciência que não seja a sua. Ao revelar a Pedro a relação incestuosa com Ana, sua transgressão mais séria contra a lei familiar, André "virando a mesa dos sermões num revertério, destruindo travas, ferrolhos e amarras, tirando não obstante o nível, atento ao prumo, erguendo um outro equilíbrio" (NASSAR, 1989, p. 109) quer mostrar que outro discurso e, por conseguinte, outra lei pode ser seguida: a sua.

Subversivo, viola deliberadamente as leis impostas pelo pai. Ao mandamento de manter-se dentro dos limites da fazenda e ao conseqüente desapego do mundo das paixões, André responde transgredindo as divisas da propriedade, quando seu corpo incendiado rompia o arame farpado das cercas indo para prostíbulo, onde se deixava cair na fervura insana desses caldeirões: “era lá, Pedro, era lá que eu, escapulindo da fazenda nas noites mais quentes e banhado em fé insolente, comungava quase estremunhado” (NASSAR, 1989, p. 69), trocando sua cama macia e limpa por lugares imundos com prostitutas, as quais ele pagava “com moedas roubadas ao pai” (NASSAR, 1989, p. 71).

Aos 17 anos, André se dá conta de que pode construir sua própria história, e que ela pode ser bem diferente daquela ensinada pelo pai. O pai era a pedra que pesava sobre ele. No entanto, André consegue se livrar desse peso: “Saltei num instante para cima da laje que pesava sobre meu corpo.” (NASSAR, 1989, p. 86). Inicialmente assustado, mas depois convencido, sente-se um deus, deus do seu próprio reinado e sua palavra, a partir daquele momento, seria seu único guia: “e meu verbo foi um princípio de mundo” (NASSAR, 1989, p. 86). André quer construir a própria catedral e criar as próprias leis. Não só diferenciando-as das leis impostas pelo pai, mas, sobretudo, contradizendo-as: “sobre esta pedra fundarei minha igreja particular, a igreja para o meu uso, a igreja que freqüentarei de pés descalços e corpo desnudo” (NASSAR, 1989, p. 87).

Essa contestação irônica em relação aos ensinamentos do pai está presente desde a primeira frase do livro “os olhos no teto”, contrariando o discurso do pai que afirmava que ninguém naquela casa deveria começar nada pelo teto: “começar pelo teto é o mesmo que eliminar o tempo que se levaria para erguer os alicerces e as paredes de uma casa” (NASSAR, 1989, p. 53). Mas André não está interessado em construir alicerces e paredes sólidas, ao contrário, ele quer “agitar os alicerces, pôr em vibração as paredes” (NASSAR, 1989, p. 66), instaurar o caos.

Trilhando seu caminho contra o curso dos ventos, não vê a paciência como uma virtude, mas, ao contrário, decreta: “a impaciência também tem seus direitos” (NASSAR, 1989, p. 88), contrariando o desígnio do pai de que a paciência é a maior das virtudes e deve ser o composto principal do amor na família, sendo, portanto, a primeira lei da casa. Seguindo contra a advertência do comedimento imposta pelo

pai: “ai daquele que queima a garganta com tanto grito” (NASSAR, 1989, p. 55), André convoca: “Vamos pôr grito neste rito” (NASSAR, 1989, p. 66). E opondo-se à negação do fogo das paixões, ele responde: “eu era inteiro um lastro em carne viva” (NASSAR, 1989, p. 135-136) e conclama: “vamos incendiar o mundo!” (NASSAR, 1989, p. 106). André quer queimar essa lei que o oprime e o aflige, construindo uma nova ordem.

Ele quer o lugar do pai. Ele quer entrar na ordem do discurso. Sua busca é pelo direito privilegiado que obtém aquele que fala, já que o discurso é símbolo de poder, ele quer que sua lei profana e obscena sobrepuje a lei autoritária e moralizante do pai. Dessa maneira, nega a tradição, desrespeitando e desvalorizando a sabedoria dos mais velhos, como mais uma forma de violação do discurso paterno, que prestava culto aos ancestrais. Nada além do seu verbo importa. Para ele, as palavras do pai, bem como a sabedoria dos mais velhos, eram como folhas secas, sem vida, que ele pisoteava na pressa de satisfazer os seus impulsos: “era de estrume o meu travesseiro, ali onde germina a planta mais improvável, certo cogumelo, certa flor venenosa, que brota com virulência rompendo o musgo dos textos dos mais velhos.” (NASSAR, 1989, p. 50).

André demonstra, no decorrer de toda a narrativa, o desejo de ser ele aquele que dita as próprias normas, ironizando, a todo o momento, o discurso paterno. Ele quer conquistar o seu lugar na ordem do discurso, no entanto, o embate divergente entre o discurso do pai e o discurso do filho é inevitável, já que aquele que detém o direito exclusivo e privilegiado da fala detém o poder. Dessa forma, a tentativa de diálogo, após o retorno à casa, é fracassada.

André adota o mesmo jogo discursivo do pai, ao falar através de parábolas, e o patriarca, muitas vezes, não o compreende por estar fechado demais em seus conceitos e convicto em sua razão. O pai não consegue relacionar a si mesmo as acusações feitas por André, perguntando de quem o filho está falando quando afirma: “Não se pode esperar de um prisioneiro que sirva de boa vontade na casa do carcereiro; da mesma forma, pai, de quem amputamos os membros, seria absurdo exigir um abraço de afeto” (NASSAR, 1989, p. 162) e segue sem entender quando André conclui: “Imaturo ou não, não reconheço mais os valores que me esmagam, acho um triste faz-de-conta viver na pele de terceiros” (NASSAR, 1989, p. 162).

André acusa o pai, chamando-o de carcereiro, algoz, opressor, mutilador, castrador e hipócrita, por impor uma realidade falsa à família.

O pai não aceita as falas do filho e o vê como enfermo. Impondo mais uma vez a importância de ser paciente, de trabalhar e de estar na união da família, recusa qualquer atitude blasfema, repreendendo o filho: “nesta mesa não há lugar para provocações, deixe de lado o teu orgulho, domine a víbora debaixo da tua língua, não dê ouvidos ao murmúrio do demônio, me responda como deve responder um filho...” (NASSAR, 1989, p. 167). O pai demonstra mais uma vez que ele, como autoridade e proprietário dos filhos, tem que ser respeitado e deve ter sua ordem seguida: “Cale-se! (...) dobre a tua língua, eu já disse, nenhuma sabedoria devassa há de contaminar os modos da família!” (NASSAR, 1989, p. 167-168). O pai não aceita que outro discurso prevaleça sobre o seu. Dessa maneira, ele tenta exercer um poder de anulação, de castração a qualquer iniciativa de desobediência às suas leis, impondo-se como símbolo da lei e da ordem.

Assim, André não consegue estabelecer um diálogo com o pai e seu ponto de vista não é imposto. Ele se cala diante dos sermões do patriarca, porém não os aceita: “e o [seu] **suposto** recuo na discussão com o pai logo recebia uma segunda recompensa: [os carinhos da mãe]” (NASSAR, 1989, p. 169, grifos meus). Percebe-se a ironia desse filho quando diz que o pai está certo, pede perdão, e começa a repetir os desígnios deste, como se realmente acreditasse neles. Antes que o leitor acredite nesse arrependimento, no capítulo seguinte, esse protagonista “arrependido” já rompe mais uma vez com a interdição do incesto, que comentaremos mais adiante, ficando evidenciada, mais uma vez, a disparidade entre esses dois personagens: o pai, enquanto instaurador da lei, e o filho, como transgressor da mesma.

O pai representa um obstáculo ao poder e à concretização dos desejos sexuais; logo, para se apropriar desse poder e obter a liberação desses desejos, é necessário que o pai morra. O mito freudiano, do pai da horda primitiva, tenta dar conta do complexo paterno que precisamente está relacionado à proibição originária do incesto. O pai violento, guardião das mulheres, expulsava os filhos à medida que cresciam. Sentido-se excluídos, os filhos se revoltam, matam o pai e o consomem. Ao consumi-lo se identificam com ele e adquirem parte de sua força. Esse mito demonstra a ambivalência dos sentimentos de um filho em relação ao pai,

sentimentos contraditórios que podem se estender até a vida adulta. O filho odeia o pai e ao mesmo tempo o inveja, querendo estar no seu lugar.

Percebe-se em *Lavoura Arcaica* o desejo de André em ocupar o lugar do pai. O pai tem que ser devorado para que ele assuma seu lugar, pois o ato de devorar o pai faz com que o filho se identifique com ele e adquira parte de sua força. A morte do pai, anunciada ao final do livro, deixa subentendido o seu banquete. E, ironicamente, depois de o pai já morto, cabe a André anunciar, com as palavras do próprio pai, a decadência da família.

É importante atentar para o fato de que André só se dá conta de que não só pode como deve construir sua própria história quando percebe que está apaixonado pela irmã: “na claridade ingênua e cheia de febre logo me apercebi, espiando entre folhagens suculentas, do vôo célere de um pássaro branco, ocupando em cada instante um espaço novo; pela primeira vez, senti o fluxo da vida” (NASSAR, 1989, p. 87). O pássaro branco é Ana, aquela que dá um novo movimento à vida de André, que o faz sentir o fluxo da vida e querer ir à busca de libertação. A irmã que, como ele, trazia “a peste no corpo” (NASSAR, 1989, p. 29) também tinha fogo nos pés, que imprimiam marcas dentro dele.

A partir do momento em que ele percebe que Ana é uma necessidade, que é o complemento do seu corpo e sem ela se sente fragmentado e mutilado, ele se refugia na casa velha. Essa casa se torna o esconderijo dos seus desejos e o templo de espera da concretização dessa paixão, já que tinha a certeza de que esse sentimento era correspondido pela irmã: “pude pensar cheio de fé eu não me engano neste incêndio, nesta paixão, neste delírio” (NASSAR, 1989, p. 96).

E realmente ele não estava enganado. Ana, como André, carregava consigo essa paixão destrutiva, capaz de demolir a estrutura familiar. E ela também transgride o discurso paterno ao transpor a soleira da casa velha, indo ao encontro do irmão. Respondendo aos sentimentos de sua carne, ela se deixa arrastar pelo calor de uma intensa chama, unindo-se a André no incêndio dos seus corpos e consumando o incesto.

No entanto, ainda impregnada pela palavra do pai, ela foge. Na capela, André ainda tenta libertar esse pássaro da catedral de pedras erguida pelo pai. Primeiro simulando um discurso com base nos ensinamentos paternos, porém às avessas.

Recorrendo à base religiosa, tenta convencer a irmã do milagre dessa união, que é o amor encontrado dentro dos limites da casa. Sem resultado, ele “tenta recuperar a plenitude expressa pelo mito do andrógino” (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 65), tentando convencê-la de serem um só e que a falta de um gera a fragmentação do outro.

teríamos com a separação nossos corpos mutilados; me ajude, portanto, querida irmã, me ajude para que eu possa te ajudar, é a mesma ajuda a que eu posso levar a você e aquela que você pode trazer a mim, entenda que quando falo de mim é o mesmo que estar falando só de você, entenda ainda que nossos dois corpos são habitados desde sempre por uma mesma alma (NASSAR, 1989, p. 129-130).

Ainda sem resultado, desesperado, apela para um discurso profano, conclamando-a à mentira, ao cinismo e ao deboche para afastar dos olhos do pai a união entre eles: “basta um gesto supérfluo para afastarmos de perto o curador impertinente das virtudes coletivas” (NASSAR, 1989, p. 132), também ironiza o descuido desse zelador da ordem, que é facilmente enganado: “que guardião da ordem é este? apumado na postura, é fácil surpreendê-lo piscando o olho com malícia” (NASSAR, 1989, p. 132), e, por fim, a convida a se libertar da palavra hipócrita, que assola toda a família, incitando-a a negar a identidade passiva que lhe foi imposta pelo pai e ir à busca da construção do seu próprio sujeito: “ignoremos pois o edital empertigado deste fariseu, seria fraqueza sermos arrolados por tão anacrônica hipocrisia, afinal, que cama é mais limpa do que a palha enxuta do nosso ninho?” (NASSAR, 1989, p. 132-133).

Inicialmente, Ana não se liberta da doutrina do pai, entretanto o incesto anuncia uma mudança irreversível na constituição de sua subjetividade. Esse acontecimento intempestivo abalou sua identidade antes calcificada pela lei paterna. Segundo Rolnik,

a irrupção de um acontecimento nos convoca a criar figuras que venham dar corpo e sentido para a arregimentação de diferenças que ele promove. Faz tremer nossos contornos e nos separa de nós mesmos, em proveito do outro que estamos em vias de nos tornar. Perdem sentido nossas cartografias, depaupera-se nossa consistência, nos fragilizamos - tudo isso ao mesmo tempo. (ROLNIK, 1995, p. 1-2).

Ana se vê afetada por uma crise no seu modo de subjetivação. A passividade imposta desde a infância se dilui frente à sua atitude sacrílega. Os ensinamentos familiares e religiosos são demolidos e a fuga do modelo identitário imposto pela hierarquia paterna contribui para o seu desassossego e aumenta sua crise. Essa crise só é superada após o retorno do irmão e da descoberta da caixa com as quinquilharias que ele ganhou das prostitutas com quem esteve.

Ana assume sua paixão por André através da dança. Agindo de forma desvairada, coberta com as quinquilharias mundanas do irmão, ela exhibe um deboche exuberante, antes reivindicado por André quando estavam na capela. Através de sua dança ela expõe a decadência da ordem paterna e confirma a paixão pelo irmão. E neste momento André tem a certeza de que Ana estava respondendo à sua súplica: “eu que estava certo, mais certo do que nunca, de que era para mim, e só para mim, que ela dançava (NASSAR, 1989, p. 189).

Em *Lavoura Arcaica* a transgressão dos filhos rompendo com o discurso paterno se completa com Lula, filho caçula, que vê o irmão André como um exemplo. Ele, como André, tem consciência da opressão paterna, que tenta estipular um modelo identitário aos familiares, impondo-lhes a submissão e a passividade.

Não agüento mais esta prisão, não agüento mais os sermões do pai, nem o trabalho que me dão, e nem a vigilância do Pedro em cima do que 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 agüento mais a vida parada desta fazenda imunda... (NASSAR, 1989, p. 177-178).

Lula quer ser dono dos próprios desejos e vontades, quer ultrapassar os limites da fazenda, viver as paixões mundanas, respondendo aos anseios de sua carne. Enfim, quer se libertar dessa sujeição imposta pela autoridade do pai.

Conhecendo esse desejo intenso de Lula, André, mistura de anjo/demônio, herói/anti-herói, regido pela paixão, focado simplesmente no seu afã de disseminar sua semente virulenta, tenta "libertar" o irmão, rompendo mais uma vez com a interdição do incesto, ao ter uma relação incestuosa com ele.

ia pensando também em abaixar seus cílios alongados, dizendo-lhe ternamente “dorme, menino”; mas não foi para fechar seus olhos que

estendi o braço, correndo logo a mão no seu peito liso: encontrei ali uma pele branda, morna, tinha a textura de um lírio; e meu gesto imponderável perdia aos poucos o comando naquele repouso quente, já resvalava numa pesquisa insólita, levando Lula a interromper bruscamente seu relato, enquanto suas pernas de potro compensavam o silêncio, voltando a mexer desordenadas sob o lençol; 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).

Lula, como Ana, como o próprio André, como qualquer outro indivíduo que tem sua identidade abalada pela irrupção de um acontecimento inatural e intempestivo se sente fragilizado e perdido diante das novas cartografias que vão se formando na construção de uma nova subjetividade que é inevitável: “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. 180).

No final do capítulo, a suposição de que ele percorreria na madrugada o mesmo caminho percorrido por Ana após o incesto, da casa para a capela, dá claras evidências do caos em que o sujeito se vê imerso. Caos provocado pela desestabilização frente ao surgimento de um fato novo que o impele a mudar.

A partir dessa análise, compreende-se que esses irmãos, integrantes do lado esquerdo, deslocaram-se radicalmente do modelo representacional imposto pelo pai. Como compõem o lado enfermo da família, notam-se entre eles características comuns a começar pelo significado dos nomes. Conforme Perrone-Moisés (1996), Ana corresponde ao pronome *eu* em árabe. O significado de seu nome pode estabelecer um elo com André, já que ele afirma serem um só: "entenda [Ana] que quando falo de mim é o mesmo que estar falando só de você, entenda ainda que nossos dois corpos são habitados desde sempre por uma mesma alma" (NASSAR, 1989, p. 129-130). Com isso, percebe-se que, para o narrador, Ana é parte de si, é a representação do seu próprio eu. Segundo Regina Celi Alves da Silva (1991), Lula corresponde à pérola, também em árabe. Pertinente por se tratar do caçula que quer se libertar, buscar um novo nascimento, como a pérola que sofre uma transmutação ao deixar sua concha. E André, viril e forte, destaca-se pela ousadia e independência. Essa simbologia corresponde à representação desse protagonista, já que é ele que,

com ousadia, introduz a mudança no seio familiar. Também no contexto religioso, é encontrada uma correlação com o seu nome, pois André é o irmão de Pedro, e filho de João, que é Iohána em hebraico. Seu apelido, Andrula, também pode receber uma leitura simbólica, representando o elo da tríade: Ana, André, Lula.

Além dos nomes, notamos uma estreita relação dessas personagens com a terra e a febre constante de seus corpos. André é fogo enquanto desejo e volúpia. Seu corpo arde em chamas e se mantém em um constante estado febril. E essa febre só se ameniza quando seu corpo se integra à terra: “amainava a febre dos [seus] pés na terra úmida” (NASSAR, 1989, p. 11). Essa terra é, ao mesmo tempo, elemento de sua composição, abrigo para o seu corpo e fonte que germina sua semente virulenta. “André parece ansiar por uma integração com a terra, uma espécie de fusão.” (RODRIGUES, 2006, p. 78). Segundo Rodrigues, somente a partir dessa fusão com a natureza e o retorno à terra-mãe é que André conseguiria a cura para o seu corpo enfermo. No entanto, o contato com a terra produzia um efeito meramente paliativo, abrandava a febre do corpo, mas nunca conseguia cessá-la. É significativo enfatizar que a terra destacada por André não recebe a conotação relativa ao trabalho, mas, ao contrário, está relacionada ao ócio e ao prazer. As descrições feitas pelo protagonista do seu contato com a terra (terra igual a solo, chão) são carregadas de erotismo: “e sentindo meus pés descalços na umidade do assoalho senti também meu corpo de repente obscuro” (NASSAR, 1989, p. 101). A relação corpo e terra, diversas vezes reiterada no texto, dá-se através da sensualidade, aproximando-se do prazer sexual:

eu desamarrava os sapatos, tirava as meias e com os pés brancos e limpos ia afastando as folhas secas e alcançando abaixo delas a camada de espesso húmus, 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 (NASSAR, 1989, p. 30-31).

Para André, a terra, como elemento integrante do desejo, é apresentada como terra úmida, ou seja, impregnada de água, ela é fértil, concentra emoção e demonstra a possibilidade de realização dos sonhos. Em contrapartida, caracteriza-a como terra seca no seu encontro com Pedro na pensão: “assim que ele entrou, ficamos de frente um para o outro, nossos olhos parados, era um espaço de terra seca que nos separava” (NASSAR, 1989, p. 9). Essa terra seca, símbolo de esterilidade e

infertilidade, pode representar a incompatibilidade e a impossibilidade de comunhão de ideais entre esses dois representantes: Pedro, o legítimo sucessor do pai, representante do lado direito, e André, sequência do galho funesto da mãe, representante do lado esquerdo.

Como dito anteriormente, a terra úmida só abrandava a febre do corpo de André. Essa febre causada pelo desejo, pela fome de saciar os instintos de sua carne teria realmente uma cura? Para André, Ana era a resposta, era ela o seu "respiro", o seu alimento, enfim, sua cura. A irmã, que era igual a ele, que continha sua mesma essência: "nós éramos de terra, e que tudo o que havia em nós só germinaria em um com a água que viesse do outro, o suor de um pelo suor do outro" (NASSAR, 1989, p. 113-114). Para ele, Ana era a solução, o remédio, a cura para o seu corpo enfermo: "tudo, Ana, tudo começa no teu amor, ele é o núcleo, ele é a semente, o teu amor pra mim é o princípio do mundo" (NASSAR, 1989, p. 128). Ela era a continuidade da infância perdida: "vamos com nossa união continuar a infância comum, sem mágoa para nossos brinquedos, sem corte em nossas memórias, sem trauma para a nossa história" (NASSAR, 1989, p. 118). Somente ela seria capaz de livrá-lo da escuridão e lhe devolver a claridade boa da infância. Mas, para isso, necessitava ter sua fome saciada: "preciso estar certo de poder apaziguar minha fome neste pasto exótico, preciso do teu amor, querida irmã, e sei que não exorbito, é justo o que te peço, é a parte que me compete, o quinhão que me cabe, a razão a que tenho direito" (NASSAR, 1989, p. 124).

No entanto, podemos questionar se essa febre teria uma cura, ou melhor, se André realmente ansiava por ela, porque todo esse discurso dirigido a Ana é uma tentativa de convencê-la de que a relação amorosa entre eles não só é possível como é uma necessidade. Lembrando que esse narrador já havia revelado antes que a enfermidade do seu corpo "era mais conforme que a saúde da família" (NASSAR, 1989, p. 109).

De qualquer maneira, podendo ou não encontrar a cura para sua enfermidade, querendo ou não encontrá-la, André tem seu corpo marcado por essa febre que, segundo ele, estende-se também a Ana e a Lula. Ana tinha o corpo em chamas e seus pés sempre descalços delatavam a necessidade do contato com a terra. Lula também apresentava sinais desse fogo no corpo: "pele morna", "repouso quente", "rosto em

febre”, representando seu estado febril. A febre é uma constante nesses irmãos ligados pelo lado esquerdo, podendo ser lida como o elemento da ousadia, da transmutação e da transformação.

E, para completar a análise das personagens que compõem o lado esquerdo, é inevitável reconhecer a mãe como o fio atávico dessa unidade. Ela é a origem do segundo galho, a saliência enferma, o galho defeituoso, o enxerto funesto junto ao tronco. Nas reminiscências de André, a figura da mãe está sempre relacionada à demonstração de afeto, não ocorrendo em momento algum da narrativa um diálogo direto com o filho. Sedlmayer afirma que:

A voz materna aparece apenas como sopro, sussurro, e nunca de forma direta. É numa linguagem pulsional, do corpo, pontuada por exclamações amorosas, em expressões de berço que essa voz se apresenta, como se essa fosse a única maneira possível de se comunicar: “meus olhos”, “meu coração”, “meu cordeiro” (SEDLMAYER, 1997, p. 45).

A mãe, bem como as personagens femininas, tem somente narrados os seus gestos, seu recato, sua submissão, seus olhos e seu silêncio. André mantém um diálogo direto somente com as personagens masculinas: o pai, Pedro e Lula. Dessa forma, a primeira menção feita por André na narrativa sobre a mãe é em relação aos olhos: “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). Essa mulher, que não tem nome, é apresentada na sua função de mãe, bem típico do patriarcalismo que tenta estereotipar as mulheres levando em conta sua condição de mãe, esposa, filha e não sua identidade. Essa mulher é apresentada pelo narrador através somente da descrição dos seus olhos, como uma mulher sensível, cheia de afeto e ao mesmo tempo muito forte, uma vez que carrega consigo os problemas de toda uma família. Percebe-se aqui que essa descrição da mãe apresenta uma contraposição em relação ao pai, já que essa mulher se configura como um ponto de sustentação de uma família inteira, destruindo a representação de força vinculada à figura paterna.

De acordo com a narração de André, a mãe transgride a lei paterna, através simplesmente de sua imagem e de seus gestos, ao transbordar-se de carinho e compreensão em relação aos filhos. Mesmo André se posicionando como o

transgressor da família, não cabe só a ele romper com a ordem. A mãe é a origem da trama canhota que o enredou, era ela “destecendo desde cedo a renda trabalhada a vida inteira em torno do amor e da união da família” (NASSAR, 1989, p. 37), era ela desde cedo destruindo o conceito de amor e união pregado pelo pai: amor comedido encontrado na união da família em torno da sua ordem. A mãe apresenta o amor sem limites, descomedido, regado de carícias, afeto e ternura. Era ela que, mesmo coberta pelas pedras da catedral erguida por Iohána, conseguia que sua luz vazasse e atingisse os filhos: “era como se viesse do interior de um templo erguido só em pedras, mas cheio de uma luz porosa vazada por vitrais” (NASSAR, 1989, p. 31), como também era ela a planta sedutora da infância que povoou a casa e cobriu os filhos de tantos afagos e carinhos desmedidos:

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 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? temos os dedos, os nós dos joelhos, as mãos e os pés, e os nós dos cotovelos enroscados na malha deste visgo (NASSAR, 1989, p. 129).

André suplica a Ana compreender a unidade do lado esquerdo e se exime da culpa de sua enfermidade. A mãe é a culpada. Ela que, através de seu amor e seus afetos desmedidos, apresentou aos filhos um outro caminho que não fosse aquele da austeridade, da rigidez, da severidade, mas, ao contrário, mostrou o caminho dos sentimentos, das emoções e das paixões. Ela é uma culpada inocente, como diria Clarice Lispector<sup>16</sup>. André não a culpa sentindo amargura ou remorso em relação à mãe, mas remorso em relação à não continuidade de tanto afeto na vida adulta.

A unidade esquerda iniciada pela mãe e por André teria, para o protagonista, a sequência na união entre ele e Ana. O relacionamento amoroso entre eles seria a continuidade do amor e afeto protagonizados por André e a mãe na infância do narrador. Porém, quando ocorre a cisão, é impossível suportar a separação depois de ter vivido tanto tempo imerso nesse sentimento tão profundo: “não aconteceu mais do que eu ter sido aninhado na palha do teu útero por nove meses e ter recebido por

---

<sup>16</sup> Citado em *Línguas de fogo: ensaio sobre Clarice Lispector* de Claire Varin, 2002, p. 42.

muitos anos o toque doce das tuas mãos e da tua boca; eu quis dizer é por isso que deixo a casa, por isso é que parto” (NASSAR, 1989, p. 64-65).

Para Rodrigues (2006), a figura da mãe envolve mistérios e ambiguidades. Por que a mãe é responsabilizada pelo destino sinistro de André? Para o crítico, uma possível resposta estaria no fato de André ter conhecido uma felicidade tão grande e intensa na infância que quando não a encontra na fase adulta se ressentiu ao recordar o paraíso perdido.

Levantamos aqui uma outra questão. Não estaria na imputação da culpa à mãe a revelação de um lado patriarcal de André? Esse narrador que tanto invalida o discurso paterno, por ser um discurso compilado, marcado pela tradição, não sustentaria também um discurso pautado nessa mesma tradição? Querer ocupar a posição do chefe, ditar as regras, ser o senhor das mulheres, já que cobra de Ana a parte que lhe é de direito? Culpar a mãe pelos seus erros, não seria esse um discurso patriarcal, ou seja, lançar na mulher a culpa?

Como já dissemos, devemos estar atentos ao jogo narrativo desse protagonista, posto que a única impressão que podemos ter da história é aquela dada por ele, que é o narrador. Dessa forma, ao se eximir de qualquer sentimento de culpa, coloca-se como vítima, responsabilizando sempre o outro pelo dano.

Acreditamos que em *Lavoura Arcaica* a figura materna é construída de maneira dual, mesclando submissão, força e resistência. O silenciamento da mãe não implica o total assujeitamento ao poder coercitivo masculino, já que, mesmo silenciada, ela possui uma voz, que muitas vezes rompe com a tradição. Essa voz emerge através dos gestos de afeto e através do olhar e de forma inconsciente revela discursos que subvertem o discurso paterno. Discutiremos com minuciosidade os discursos produzidos pelos olhos, pelos gestos e pelo corpo no terceiro capítulo.

## 2.4. A lei incendiada

“só usa a razão quem nela incorpora suas paixões”

Raduan Nassar

A epígrafe supracitada foi retirada do livro *Um copo de cólera*, também de Raduan Nassar, e sintetiza bem o conceito de razão, mantendo um diálogo com o conceito discutido por Rouanet (1990). A razão, que nega os condicionamentos passionais das forças externas que influenciam os indivíduos, é na verdade uma razão louca. O pai, enquanto representante da razão, é falho na sua tarefa, já que, ao negar a influência desordenada das paixões, deixa-se arrastar por ela. O patriarca transgride os mandamentos ensinados por ele ao erguer-se em cólera contra a filha, matando-a: "o alfanje estava ao alcance de sua mão, e, fendendo o grupo com a rajada de sua ira, [o] pai atingiu com um só golpe a dançarina oriental" (NASSAR, 1989, p. 190-191). A descoberta da transgressão da lei da proibição do incesto, a lei maior, prevalecente sobre todas as outras, é um golpe duro demais para esse patriarca que, como "depositário legal" da lei, não consegue fazer valer o seu cumprimento.

O delator dessa transgressão é Pedro. O provável sucessor do pai não consegue suportar a dor de guardar consigo a revelação do incesto feita por André. Desde o retorno à casa, ao devolver o filho "perdido" ao seio familiar, ele "andava cabisbaixo entre os troncos das árvores, o passo lento, parecia sombrio, taciturno." (NASSAR, 1989, p. 170). Essa dor que o esmagava e o consumia se intensifica ainda mais ao ver a irmã introduzir, em meio à família, uma dança voluptuosa, coberta de objetos profanos da caixa de quinquilharias de André, assombrando a todos e expondo a decadência familiar. Era a dor que exalava, que expelia, e André afirma que em meio ao tumulto notou Pedro, sempre calado até aquele momento, procurando o pai "por todos os lados com os olhos alucinados, descrevendo passos cegos entre o povo imantado daquele mercado" (NASSAR, 1989, p. 189-190). Pedro poderia ter buscado nos "textos dos mais velhos" a calma, o refrigério para sua dor, no entanto ele não consegue encontrar a "viga austera" daquela família: a paciência, tão "cultivada com zelo pelos ancestrais" (NASSAR, 1989, p. 58) e cegamente louco ao notar o pai, dispara até ele "agarrando-lhe o braço, puxando-o num arranco, sacudindo-o pelos ombros, **vociferando uma sombria revelação**, semeando nas suas ouças uma semente insana, era a ferida de tão doída, era o grito, era sua dor que supurava" (NASSAR, 1989, p. 190, grifos meus).

A partir dessa revelação, "todas as rédeas cederam, desencadeando-se o raio numa velocidade fatal" (NASSAR, 1989, p. 190). O pai mata Ana e também decreta sua morte, uma vez que todos os seus mandamentos foram postos abaixo pela sua atitude. Tentando suprimir do meio da família aquilo que é irracional, ele acaba se deixando dominar pelo irracional. Com isso, André conquista seu desejo reprimido: a morte do pai "tirano".

Esse narrador parece sentir gozo ao ver a degradação do império paterno. Ironicamente, ele revela:

não teria a mesma gravidade se uma ovelha se inflamasse, ou se outro membro qualquer do rebanho caísse exasperado, mas era o próprio patriarca, ferido nos seus preceitos, que fora possuído de cólera divina (pobre pai!), era o guia, era a tábua solene, era a lei que se incendiava (NASSAR, 1989, p. 190-191).

Manipulador, o narrador conduz o leitor à condenação do pai, afirmando que qualquer outro membro familiar que cometesse um erro, que se deixasse levar por uma atitude passional como essa, não teria a mesma gravidade que essa atitude irracional cometida pelo pai. André coloca o pai como detentor de uma razão insensata, já que fere todos os seus preceitos: o amor, a união e a principal das virtudes, a paciência.

Através de questionamentos, André põe em dúvida os ensinamentos do pai e o culpa pela decadência familiar. Narra os gritos da família procurando por socorro: "Pai! Pai", mas sugere a impossibilidade de se encontrar socorro naquele que é o malfeitor. André questiona: "onde a nossa segurança? onde a nossa proteção? [...] onde a união da família?" (NASSAR, 1989, p. 192), enfim, onde estão os ensinamentos do pai se nem ele próprio os cumpre? Relatando o sofrimento de Pedro, o lamento da mãe, o desespero e desamparo das irmãs, bem como o transtorno de Lula, "essa criança tão cedo transtornada, rolando no chão" (NASSAR, 1989, p. 192), esse narrador exime-se de qualquer parte da culpa, lançando-a única e exclusivamente no pai. Do pai deveria partir a segurança, a proteção e a união de toda a família. É interessante perceber o jogo narrativo de André, que destrói a imagem do pai, colocando-se, juntamente com a família, como vítima desse "opressor". Um exemplo é quando menciona Lula como uma pobre criança indefesa,

que por culpa do pai conhece tão cedo o sofrimento; no entanto, André não se vale da mesma prédica quando abusa fisicamente do irmão.

Ao revelar a humanidade do pai, André critica e ironiza a postura intocável e divina do patriarca.

essa matéria fibrosa, palpável, tão concreta, não era descarnada como eu pensava, tinha substância, corria nela um vinho tinto, era sanguínea, resinosa, reinava drasticamente as nossas dores (pobre família nossa, prisioneira de fantasmas tão consistentes!) (NASSAR, 1989, p. 191).

Para André, o pai e sua “majestade rústica”, seu “peito de madeira”, a poderosa força da “sua figura à cabeceira da mesa” e sua “resistência inesgotável” na verdade não faziam dele um ser inatingível e inabalável, como ele ou qualquer outro pudesse pensar. O pai era um ser comum, de carne e osso, como qualquer outro. Pobre família que se deixou conduzir por esse patriarca, que se fez prisioneira de antigas tradições e privações. André, ao exclamar “pobre família” e “pobre pai” não parece lamentar por isso, mas, ao contrário, parece satisfeito. É como se dissesse “quanta ingenuidade” acreditar no pai, “quanta ingenuidade” o pai sentir-se Deus, acreditar ser o único, o soberano. Para André, o patriarca não passava de uma matéria resinosa que, oleosa e inflamável, só aumentava o fogo do seu corpo habitado pelo demônio.

este edifício de pedra cuja estrutura de ferro é sempre erguida, não importa a arquitetura, sobre os ombros ulcerados dos que gemem, ele, o primeiro, o único, o soberano, não passando o teu Deus bondoso (antes discriminador, piolhento e vingativo) de um vassalo, de um subalterno, de **um promulgador de tábuas insuficiente**, incapaz de perceber que suas leis são a lenha resinosa que alimenta a constância do Fogo Eterno! (NASSAR, 1989, p. 139, grifos meus).

André chama de edifício de pedra a solidez precária da ordem contra a qual ele se levanta. Essa ordem é a catedral de pedras erguida pelo pai e sua estrutura de ferro, como é também o pai, que André chama de discriminador, vassalo, criador de tábuas que servem como lenha para aumentar o fogo da sua revolta.

Acreditamos que esse narrador, certo de seu desejo de destruir a imagem do pai, constrói sua narrativa colocando-se como vítima dessa ordem que o oprime, intercalando momentos de felicidade com a palavra dura e repressiva do pai. Ele usa o seu delírio e sua epilepsia para escamotear a sua vontade de destruição. Após ver o

seu desejo de união com a irmã malgrado, nada mais importa: "afinal, que importância tinha ainda dizer as coisas? o mundo pra mim já estava desvestido" (NASSAR, 1989, p. 45-46). André usa de seu acesso epilético para revelar a Pedro o incesto. No entanto, não parece um ato inconsciente em meio a um acesso de loucura, pois o narrador afirma saber como retomar o acesso: "eu quis dizer 'não se preocupe, meu irmão, não se preocupe que sei como retomar o meu acesso'". O narrador afirma estar

cansado de idéias 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; o resto, depois, pouco importava depois que fosse tudo entre lamentos, soluços e gemidos familiares" (NASSAR, 1989, p. 46-47).

André queria revelar sua transgressão. Desde que sua língua fosse preservada e ele conseguisse seu feito, não se importava com aquilo que pudesse acontecer depois. O mundo desse narrador é o mundo desejanter. Só o seu desejo importa. E essa revelação o faz sentir prazer.

retirando da fimbria das palavras ternas o sumo do meu punhal, me exaltando de carne estremeçada na volúpia urgente de uma confissão (que tremores, quantos sóis, que estertores!) até que meu corpo lasso num momento tombasse docemente de exaustão. (NASSAR, 1989, p. 110).

André sente gozo ao erguer o seu punhal, ao disseminar sua palavra doente no discurso do amor e da união cultivado pelo pai. Ele sente prazer em revelar a violação da lei, em desmoralizar a ordem paterna. Se ele não teve o seu quinhão, aquilo que ele desejava, não terá também piedade do mundo: "não tive o meu contento, o mundo não terá de mim a misericórdia" (NASSAR, 1989, p. 137). Essa revolta é direcionada literalmente ao pai. O narrador o culpa por seu infortúnio, enviando-lhe, com uma "fúria contente", o seu presente: "em paga aos sermões do pai, o filho tresmalhado também manda, entre os presentes, um pesado riso de escárnio" (NASSAR, 1989, p. 73).

Acreditamos que Raduan Nassar ao criar esse narrador o fez enganoso e produzido para matar o pai, uma vez que André se esconde detrás de sua loucura, do

seu delírio, da sua doença para disseminar seu discurso venenoso e levar à destruição do discurso paterno. No entanto, verificamos a falibilidade não só do discurso do pai, como também do discurso do filho, já que seu desejo de liberdade junto à irmã também é tragicamente malgrado.

## **CAPÍTULO 3**

### **A VOZ DO CORPO E DO SILÊNCIO**

#### **3.1. As vozes do romance: sentido plural**

"O mundo do romance é, basicamente, um mundo *in-sólito*.  
Mundo cheio de vozes, sem que uma só seja real,  
sem que a única voz real do romance revele uma origem"

Oscar Tacca

Segundo Oscar Tacca, a única voz real do romance é a voz do narrador. Sem ele não há romance. Sua função é contar. Cabe a ele informar sobre a história que se narra. Dessa forma, é a visão do narrador que determina a perspectiva do romance.

O narrador situa-se no plano da enunciação, uma vez que cabe a ele colocar o enunciado dentro de uma situação histórica, social e ideológica: o contexto. Conforme Tacca, o verdadeiro narrador é anônimo, mesmo nos relatos na primeira pessoa. "O narrador verdadeiro, o sujeito da enunciação de um texto em que o personagem diz 'eu' é ainda mais dissimulado. O relato na primeira pessoa não torna explícita a imagem do seu narrador, mas, ao contrário, torna-a mais implícita ainda." (TACCA, 1983, p. 87-88).

Tendo em vista que o narrador não diz tudo aquilo que sabe, não relata a totalidade da sua consciência, que pode silenciar aquilo que é importante e enfatizar aquilo que lhe é interessante, conclui-se que o narrador é anônimo porque sua narração sugere mais do que aquilo que informa.

E é pensando nesse narrador que não só vê, mas que supõe, deduz, insinua, silencia e faz silenciar, nesse narrador em primeira pessoa, dissimulado por não revelar a totalidade dos fatos, que dedicamos este capítulo a tratar de como o corpo e o silêncio das personagens se transformam numa voz produtora de discursos, que produz sentidos que vão além daqueles expostos pelo narrador.

É sabido que discurso é um efeito de sentido entre seus interlocutores no processo de enunciação, sendo, portanto, considerado como qualquer atividade comunicativa, em que a produção do sentido ocorre interativamente. Por conseguinte, o sentido não é estável, já que não está dado. Ele é uma construção, da mesma forma que o sujeito não está formado, mas é constituído a partir das relações que se processam dentro de um dado contexto histórico-social e ideológico. De acordo com Eni Orlandi:

Compreender o que é o efeito de sentidos é compreender que o sentido não está (alocado) em lugar nenhum, mas se produz nas relações: dos sujeitos, dos sentidos, e isso só é possível, já que sujeito e sentido se constituem mutuamente, pela sua inscrição no jogo das múltiplas

formações discursivas (que constituem as distintas regiões do dizível para os sujeitos). (ORLANDI, 1997, p. 20).

Logo, a produção de sentidos está relacionada às produções discursivas que por sua vez se relacionam à processualidade dos sujeitos em interação. Mary Jane Spink também corrobora essa opinião ao afirmar que “a produção de sentidos é sempre concomitantemente uma produção discursiva de pessoas em interação”. (SPINK, 2000, p. 55-56).

A produção do sentido é uma prática social, dialógica e interativa. De acordo com a perspectiva bakhtiniana, o sentido é construído a partir do confronto de duas ou mais vozes dentro de um processo social de interação. Essas vozes integram o processo de dialogia proposto por Bakhtin, uma vez que englobam os interlocutores que se interanimam mutuamente. Como não existe um interlocutor abstrato, esses interlocutores podem estar presentes ou presentificados, dado que esse processo pode ocorrer internamente se consideramos que o diálogo permite que o sujeito substitua com a própria voz a voz de outra pessoa, permite que o protagonista trate a si mesmo como a uma outra pessoa. É um jogo de vozes que se espelham, se antagonizam, mostrando conflitos entre o mesmo e o "outro", entre o sujeito e suas vozes. Essas vozes se exprimem, sem que nenhuma seja dominante. Dessa maneira, inclusive a memória é dialógica: nela "habitam falantes e ouvintes que se interanimam mutuamente e orientam a produção de sentidos e enunciados." (SPINK, 2000, p. 46).

Dessa forma, o romance é dialógico, é um complexo e sutil jogo de vozes, em que o narrador, na intenção de produzir sentido, traz para a dialogia a voz das personagens. Conforme Tacca:

Alguém conta um acontecimento - fá-lo com a sua própria voz; mas também *cita*, em estilo directo, frases do outro, imitando eventualmente a sua voz, a sua mímica e até os seus gestos; por momentos resume, em estilo indirecto, alguma das suas expressões, mas a sua própria voz, inconscientemente, denuncia, nas inflexões, o contágio da voz do outro; às vezes, na reprodução das afirmações que lhe atribui, surge o acento da sua própria paixão. (TACCA, 1983, p. 30).

Nesse sentido, através da voz narrativa de André, analisaremos os possíveis sentidos produzidos na representação do silêncio do pai, de Ana, de Pedro e do próprio protagonista, bem como os discursos produzidos pelos corpos das

personagens a partir dos gestos e atitudes, uma vez que em *Lavoura Arcaica*, André, esse narrador protagonista, ao narrar as recordações da sua história familiar, organiza toda a narrativa desde o seu ponto de vista, fazendo desse romance um território textual escorregadio.

Nossa pesquisa não tem a intenção de preencher lacunas ou saturar o texto com uma interpretação totalizadora, mas, ao contrário, objetiva atentar para os jogos de narração criados por esse narrador e apresentar novas possibilidades de leitura, uma vez que o sentido não é único e depende do contexto histórico e social. Existem tantas significações quanto contextos possíveis.

### **3.2. A voz do corpo**

Neste percurso em busca de sentido, destacamos a necessidade de o sujeito se significar e para tanto se utiliza de diversas linguagens. Como seres simbólicos, a fala não é condição única para a significação, já que na falta dela o próprio corpo significa. Conforme Orlandi:

O homem está "condenado" a significar. Com ou sem palavras, diante do mundo, há uma injunção à "interpretação": tudo tem de fazer sentido (qualquer que ele seja). O homem está irremediavelmente constituído pela sua relação com o simbólico. (ORLANDI, 1997, p. 31-32).

Tendo em vista a necessidade de significação, o sujeito vive imerso numa busca incessante pelo sentido. Devido a essa "necessidade" de interpretação, os sujeitos se utilizam de diversas linguagens para significar, seja através de gestos, olhares, postura, dança, dentre outros.

Ao apontar as variadas linguagens como matéria significante, Orlandi quer salientar a pluralidade de modos de significação. Dessa forma, o corpo pode ser considerado como uma matéria significante. Se pensado dentro da perspectiva discursiva, ele é um lugar de opacidade e como forma material faz sentido pelo olhar do outro. Logo, o corpo enquanto materialidade produz discursos, determinando sentidos.

Ao tratar do corpo na sua forma material, Orlandi não está se referindo ao corpo empírico, mas ao corpo de um sujeito, pensado como discurso, ligado ao sentido e à história. Pensar no corpo discursivamente é pensá-lo na sua opacidade, na sua não transparência, na sua não evidência, uma vez que o sujeito bem como seu corpo estão sempre em movimento.

Pretendemos, nesta primeira parte deste capítulo, discutir e analisar os discursos produzidos pelo corpo. O corpo falado, olhado, simbólico, ou seja, o corpo textualizado que inscreve sentidos através de gestos, ações, olhares e movimentos. Corpo que se constitui numa voz produtora de sentido.

Considerando que um texto escrito é um ato de fala impresso<sup>17</sup>, permeado por enunciados (palavras e expressões articuladas em uma dada situação) que formam um discurso no ato da enunciação, verificamos que em *Lavoura Arcaica* o corpo fala o tempo todo, seja através dos gestos, das posturas, dos olhares ou das expressões do rosto.

No romance, o primeiro diálogo de André ocorre com Pedro, quando este vai buscá-lo numa velha pensão interiorana, com o intuito de devolvê-lo ao convívio familiar. Esse diálogo acontece através dos olhos e de um abraço. André narra que: "nós nos olhamos e num momento preciso nossas memórias nos assaltaram os olhos em atropelo, [...] e foi então que ele me abraçou, e eu senti nos seus braços o peso dos braços encharcados da família inteira" (NASSAR, 1989, p. 9). Os olhos revelam os sentimentos desses irmãos em meio ao turbilhão de recordações. Enquanto Pedro se emociona, André parece estar surpreso e confuso com esse reencontro e é no toque, no abraço do irmão, que ele sente o peso da família. A referência aos braços encharcados nos leva a pensar no sofrimento daquela família pela partida do filho e, quanto ao peso sentido por André, acreditamos estar relacionado principalmente à figura do pai, uma vez que Pedro era visto por ele como a representação fiel do patriarca: "vendo-lhe a postura [de Pedro] profundamente súbita e quieta (era o meu pai)" (NASSAR, 1989, p. 109).

Para André, não só a postura, como também a fala e os gestos de Pedro representavam o pai: "foi a mão de meu pai que eu vi levantar-se no gesto [de Pedro]" (NASSAR, 1989, p. 38). A voz de Pedro é a voz do pai: "a voz de meu

---

<sup>17</sup> Ver SPINK, 2000, p. 47.

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). Pedro é para André a fidelização da figura paterna. A voz que emana do corpo do Pedro é a mesma voz imperativa e solene, que beira a autoridade do pai. Com isso, acreditamos que esse narrador sinta, através da presença do irmão, a densidade, o peso da majestade rústica do pai: "em toda sua majestade rústica, a figura de meu pai, caminhando, grave, na minha direção; já de pé, e olhando para o chão, e sofrendo a densidade da sua presença diante de mim" (NASSAR, 1989, p. 149).

Outro momento desse encontro em que o corpo, através do rosto, fala mais que a forma, ou seja, fala mais que o signo linguístico, ocorre quando André, após citar a fala de Pedro e informar que ele parou de falar, afirma saber o porquê do silêncio do irmão a partir da leitura que ele podia fazer do seu rosto: " 'só então é que compreendi, como irmão mais velho, o alcance do que se passava: tinha começado a desunião da família' ele disse e parou, e eu sabia por que ele tinha parado, era só olhar o seu rosto" (NASSAR, 1989, p. 24). O semblante do rosto materializa significantes, posicionando o sujeito num lugar de fala. O rosto significa ao olhar do outro. No entanto, a apreensão discursiva em uma totalidade lógica, tal qual a língua, é impossível quando se trata do corpo. Dessa forma, o narrador deixa subentendido que, quando Pedro afirma ter começado ali a desunião da família e ter parado de falar, sabia, como ele, que essa desunião já existia há mais tempo. Não obstante, essa insinuação do narrador é questionável, uma vez que esse é o seu ponto de vista, não necessariamente a opinião do irmão. Além de que em seguida André afirma: "mas não olhei [o rosto de Pedro], eu também tinha coisas pra ver dentro de mim" (NASSAR, 1989, p. 24). André não faz a leitura do rosto do irmão, mas a leitura do semblante que ele imagina e permanece voltado para si, para seus pensamentos.

Inúmeras poderiam ser as leituras desse gesto de Pedro e do semblante do seu rosto se houvesse uma fidelidade da narração; no entanto o próprio ato de rememorar já deixa clara a impossibilidade de reconstrução fidedigna dos fatos, ainda mais quando se trata de um narrador enganoso como André, que intenciona destruir a imagem do pai e da sua ordem em torno da união e do amor em família. Por isso não é nosso objetivo instaurar o império do verbal, traduzindo em palavras todas as

ações, gestos e movimentos das personagens; ao contrário, queremos colocar o foco nos jogos de narração desse narrador protagonista.

Outro exemplo de que esse narrador faz uma análise bastante parcial dos fatos é quando ele retrata a tristeza, a fadiga e a insatisfação do seu rosto e dos seus irmãos diante dos sermões do pai:

Que rostos mais coalhados, nossos rostos adolescentes em volta daquela mesa: o pai à cabeceira, o relógio de parede às suas costas, cada palavra sua ponderada pelo pêndulo, e nada naqueles tempos nos distraíndo tanto como os sinos graves marcando as horas (NASSAR, p. 51).

É interessante notar que o narrador insinua que eles prestavam mais atenção no relógio do que nas falas do pai. No entanto, por mais que ele faça oposição aos sermões do pai, percebemos que o seu discurso é constantemente atravessado pelo discurso do patriarca. A voz de André é inconscientemente contagiada pela voz do pai, pela voz da tradição. Esse narrador recorda, no capítulo 3 do romance, um sermão sobre os olhos, que "sempre" ouvia do pai, logo, não ficavam tão distraídos assim diante das falas do patriarca. O sermão dizia que os olhos eram a "candeia do corpo", porque revelavam a alma. Se fossem claros, cheios de luz, eles revelavam um corpo bom, porém se, ao contrário, fossem escuros revelavam um corpo tenebroso. E é pautado nesse discurso do pai que André se coloca como um possuído, um enfermo, porque seus olhos estavam sempre escuros e sombrios: olhos enfermiços, cheios de amargura, tenebrosos, repulsivos.

Aliás, a dualidade luz/escuridão acompanha toda a narrativa, não somente relacionada aos olhos, mas também ao espaço físico. Para André, a casa irradiava luz, luz que mais tarde passou a incomodá-lo.

era boa a luz doméstica da nossa infância,[...] 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, me pondo estranho e mudo, me prostrando desde a puberdade na cama como um convalescente (NASSAR, 1989, p. 26).

Logo após essa citação, André narra a dança de Ana e como ele a olhava com seus olhos cheios de amargura, insinuando que sua escuridão começou a partir daí, do desejo pela irmã. Com o seu corpo escuro, ele encontra refúgio também na

escuridão: "sentado [...] num canto do bosque mais sombrio" (NASSAR, 1989, p. 30). A descrição da casa velha: "o silêncio úmido daquele poço, só existia um braço de sol passando sorrateiro por uma fresta do telhado" (NASSAR, 1989, p. 91) e do quarto da pensão: "o poço de penumbra do meu quarto" (NASSAR, 1989, p. 14), demonstram a escuridão desses lugares que funcionavam como esconderijo das suas dores e dos seus desejos mais escuros. Percebe-se na descrição desses espaços uma semelhança com o corpo de André, sendo que ele, por diversas vezes, também narra o próprio corpo como um poço: "extraíndo deste poço [da memória] as panelas", "era a corda do meu poço",<sup>18</sup>. Logo, o corpo, seja do próprio André ou o espaço ocupado por ele, apresenta-se como funesto, mórbido, sombrio e escuro. Dessa forma, percebemos que existe uma relação entre corpo e espaço na identificação desse sujeito no discurso.

Ainda com relação ao diálogo que o narrador mantém com as personagens através do olhar, é importante destacar o diálogo com a mãe, uma vez que sua voz só aparece corporalmente, através dos olhos. Antes mesmo de André sair de casa, os olhos da mãe já mostravam a sua suspeita: "Não tinha ainda abandonado a nossa casa, Pedro, mas os olhos da mãe já suspeitavam minha partida" (NASSAR, 1989, p. 64), disse André ao irmão. André percebe que a mãe quer dizer algo, porém se silencia. Esse silêncio não indica falta de comunicação, o discurso é produzido através dos olhos:

tudo o que pude ouvir, sem que ela dissesse nada, foram as trincas na louça antiga do seu ventre, ouvi dos seus olhos um dilacerado grito de mãe no parto, senti seu fruto secando com meu hálito quente, mas eu não podia fazer nada, eu podia quem sabe dizer alguma coisa, meus olhos estavam escuros, mesmo assim não era impossível eu dizer, por exemplo, eu e a senhora começamos a demolir a casa, (NASSAR, 1989, p. 66).

Percebemos que mãe e filho estabelecem um diálogo aflito através somente do olhar. A mãe grita, o grito é mudo, só os olhos escutam. Cria-se aqui um jogo com os sentidos: o olho fala e escuta. O filho tem os olhos escuros, como se não pudesse falar, mas, mesmo assim, ainda consegue denunciar que a culpa pela destruição da família começou pelos dois, pela carga de afeto. Os olhos são para esse narrador a materialização da fala.

<sup>18</sup> Esses trechos estão respectivamente nas páginas 63 e 117 do romance em questão.

Como o corpo, enquanto forma material para a significação, funciona como condição de produção do discurso na relação interpessoal entre os sujeitos, acreditamos que seja o rosto o que primeiro produz significações. Dessa maneira, ao retornar à casa e encontrar a mãe, somente através da leitura feita do rosto dela, André percebe imediatamente o quanto ela sofreu com a sua partida, mesmo que, naquele momento, os olhos dela transbordassem de alegria: "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). Esse diálogo também acontece depois da conversa de André com o pai, em que a mãe intercede em favor do filho. Dessa vez o diálogo do olhar ocorre entre a mãe e o pai: "mesmo sem me voltar, pude ler com clareza a angústia no rosto dela, implorando com os olhos aflitos para o meu pai: 'Chega, Iohána! Poupe nosso filho!'" (NASSAR, 1989, p. 168).

No âmbito do visível, da produção discursiva através do olhar, Ana também mantém um diálogo com André através dos olhos e da expressão facial. Dado que em nenhum momento da narrativa, o narrador cita uma fala direta da irmã, ele a faz falar através da narração dos seus olhos, dos seus gestos, da sua dança e do seu silêncio, no entanto este último será discutido separadamente quando tratarmos exclusivamente do silêncio como fundador de sentido.

André, ao se dar conta de sua paixão por Ana, começa a observá-la desde as frestas da casa velha. Seu olhar era um apelo, buscava por uma resposta de aprovação e confirmação daquela paixão, e essa resposta vinha com a mesma força e intensidade do olhar de Ana.

me pondo a espiar pelas frinchas feito bicho, acenando com a minha presença dentro da casa velha através do espelho dos meus olhos, o mesmo aço intermitente e espicaçante com que no bosque, ou nos pastos, transmitíamos à distância os nossos códigos proibidos: que paixão mais pressentida, que pestilências, que gritos! (NASSAR, 1989, p. 82).

O diálogo entre esses dois irmãos se estabelece somente através dos olhos, explicitando o sentimento e denunciando a paixão proibida entre eles. E quando essa paixão e esse desejo estão por se concretizar, quando Ana vai ao encontro de André na casa velha, embora nenhuma palavra entre eles seja dita, a produção do discurso é inevitável, uma vez que a linguagem se materializa por meio da ação corporal: "ela

estava lá, branco branco o rosto branco e eu podia sentir toda dubiedade, o tumulto e suas dores” (NASSAR, 1989, p. 96). André, por fazer parte desse contexto histórico-social de produção, compreende que Ana tem dúvidas quanto ao que está prestes a fazer, manter uma relação incestuosa com ele. As sensações que a povoam podem ser diversas: desejo, paixão, medo, resistência, legado da tradição, transgressão, religião, união da família, dentre outras. Nota-se, então, a produção textual do corpo que pode ser lida pelo olhar do outro.

Nesse encontro na casa velha, André narra o estado de Ana: inicialmente letárgico, com os olhos fechados, parecia estar morta. Mas como o corpo é um todo textual, na falta do olhar para se comunicarem, a mão de Ana se torna matéria significativa para André que a agarra ousadamente em busca de resposta. No entanto, essa mão se mantém silenciosa: "mas a mão que eu amassava dentro da minha estava em repouso, não tinha verbo naquela palma, nenhuma inquietação, não tinha alma aquela asa, era um pássaro morto que eu apertava na mão. (NASSAR, 1989, p. 102). Não se conformado com esse silêncio, que soa a André como falta de sentido, confirmando a necessidade do sujeito em significar e que, muitas vezes, equivocadamente, atribui ao silêncio uma ideia de vazio, ele procura incessantemente por um gesto qualquer que expresse uma fala. E nessa busca pela linguagem do corpo, André se entrega a uma prece profana na esperança de um milagre, na esperança de que a mão de Ana se fizesse verbo e respondesse aos anseios e súplicas do seu corpo. E eis que o milagre ocorre e a mão de Ana se faz viva, se faz voz para a mão de André: "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! (NASSAR, 1989, p. 105-106).

Diante dessa resposta positiva, desse sim à carnalidade, desse sim aos instintos irrefreáveis dessa paixão, eles consumam o incesto e marcam para sempre, como uma cicatriz, seus corpos doentes. E a insuportabilidade da violenta mudança no seu modo de subjetivação faz com que Ana fuja do irmão, mas, antes dessa fuga, ele consegue ler no rosto da irmã todo o pânico, temor, sofrimento e também amor: "vi o pavor no seu rosto, era um susto compacto cedendo aos poucos, e, logo depois,

nos seus olhos, senti profundamente a irmã amorosa temendo por mim, e sofrendo por mim, e chorando por mim" (NASSAR, 1989, p. 140).

A comunicação entre André e Ana se estabelece por variadas formas de linguagem, seja através das expressões faciais, dos olhares, do toque e também da dança. Se pensamos na dança como um acontecimento do corpo, podemos considerá-la como discurso: a dança enquanto textualidade que inscreve sentidos através de seus movimentos. Segundo Orlandi, “a dança, como discurso, (se) textualiza (n)o corpo do sujeito, enquanto organização de sequências significativas, em que se ligam corpo/espaco/movimento.” (ORLANDI, 2012, p. 89). E é pensando na dança como um complexo de significação que a consideramos como matéria significante para a produção do discurso de Ana.

Essa dança nos é apresentada durante dois momentos da narrativa. A primeira é uma espécie de apresentação de Ana, a irmã que, segundo André, seria igual a ele por carregar a peste no corpo. É a irmã serpente, venenosa, misteriosa e impetuosa, que fascinava e atraía a todos com seu magnetismo:

ela sabia fazer as coisas, essa minha irmã, esconder primeiro bem escondido sob a língua a sua peçonha e logo morder o cacho de uva que pendia em bagos túmidos de saliva enquanto dançava no centro de todos, fazendo a vida mais turbulenta, tumultuando dores (NASSAR, 1989, p. 29-30).

André narra uma dança sedutora, carregada de volúpia. A partir dos adjetivos atribuídos à irmã, o narrador parece querer insinuar que Ana tenta seduzi-lo. Ana é a serpente que o seduz/induz ao desejo proibido. Na citação supracitada, ele afirma que ela sabia fazer as coisas, insinuando a intencionalidade da irmã. No entanto, é importante atentarmos para o fato de que essa dança é narrada sob a ótica de André, personagem apaixonado por ela. Sabemos que o corpo posiciona-se discursivamente ao olhar do outro, mas não podemos esquecer que o sentido é plural, depende do sujeito e da posição que esse sujeito ocupa no contexto histórico-social e ideológico. Dessa forma, André narra a sua visão.

O segundo momento em que essa dança é narrada já é no final da narrativa, e acreditamos que ela é carregada de sentido, principalmente porque, anteriormente à narração da dança, André revela que ao entrar no seu quarto, logo após a conversa

que teve com o pai, ele se dá conta de que a caixa com seus pertences mundanos havia sumido. O narrador conta que imaginou ter sido Lula o autor do furto e o teria feito com o intuito de satisfazer seus anseios adolescentes, no entanto não deixa de ressaltar que quem o fizera arrancara a fita sem o cuidado de desfazer o nó, vasculhando o conteúdo da caixa às pressas e somente depois efetuara o roubo: "a cinta de sisal estava jogada ali no assoalho, chegando a me intrigar as mãos afoitas que arrancaram o cordão sem desfazer o nó (não se fazia nunca isso em casa), subtraindo a caixa só depois de conhecer às pressas seu conteúdo" (NASSAR, 1989, p. 174). Tendo em conta que só o narrador conhece o fim da história que ele narra, essa informação não é dada por acaso, mas vem carregada de intenção. Por se tratar de uma narrativa de memória, nesse ponto da narração o narrador já sabia quem havia subtraído sua caixa, mas optou intencionalmente em contar que aquele "transgressor" somente o fizera depois de conhecer seu conteúdo, então, de certa forma, esse conteúdo lhe interessava por algum motivo. Não em vão, ele cita que até o momento não tinha visto Ana.

E o primeiro e único encontro de André com Ana, após o seu retorno, é assim narrado:

Ana (que todos julgavam na capela) surgiu impaciente, numa só lufada, os cabelos soltos espalhando lavas, ligeiramente apanhados num dos lados por um coalho de sangue (que assimetria mais provocadora!), toda ela ostentando um deboche exuberante, uma borra gordurosa no lugar da boca, uma pinta de carvão acima do queixo, a gargantilha de veludo roxo apertando-lhe o pescoço, um pano murcho caindo feito flor da fresta escancarada dos seios, pulseiras nos braços, anéis nos dedos, outros aros nos tornozelos, 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, introduzindo com segurança, ali no centro, sua petulante decadência (NASSAR, 1989, p. 186).

Era Ana quem havia subtraído a caixa de André. Era ela, quem sabe ostentando o seu ciúme, a sua raiva e ao mesmo tempo a sua entrega àquela paixão proibida. Teria sido essa a intenção do narrador? Convencer o leitor de que Ana o amava e roubar a caixa seria mais uma prova do amor e do ciúme da irmã por ele? Esse gesto confirma a leitura que ele fez da dança de Ana? Porque, para André, era só para ele que ela dançava. Para esse narrador, a dança final da irmã é toda uma sequência significativa: era o sim que ele esperava, era o sim às suas interpelações feitas na

capela, era a confirmação da paixão e do desejo da irmã por ele, bem como um sim à transgressão da ordem estabelecida pelo pai. O corpo é polissêmico, é uma construção simbólica plural e a dança, como um movimento do corpo, produz evidentemente sentidos. A dança de Ana provoca não só sedução, mas também tensão, numa família já tensa, em vias de uma explosão, que sente que a destruição tão anunciada pode ser então concretizada. Através da dança, o corpo de Ana se faz visível e ganha significação ao olhar dos outros: para André, é a resposta de um amor; para Pedro, é a denúncia do delito incestuoso; para os outros ali presentes, a dança provoca assombro e paralisia dos gestos. Enfim, essa dança liberta e condena, provoca alegria e dor. Dança que, em *Lavoura Arcaica*, textualiza vida e morte.

Com isso, encerramos essa primeira parte, destacando o corpo enquanto expressividade, corpo que significa, que se textualiza através dos gestos, dos olhares, dos movimentos, do toque e da dança. Corpo enquanto discurso, que traz em si uma relação com a história, com a sua materialidade, com a sua significância. Conforme Orlandi: "o corpo significa; não se pode pensar o sujeito sem o corpo e o corpo sem o sujeito e os sentidos. O corpo tem uma forma histórica. Uma forma material. E isto compõe a materialidade do sujeito." (ORLANDI, 2012, p. 97). Essa relação sujeito/discurso/sentido é construída mutuamente num processo de constante formação devido à sua ligação com o histórico e o ideológico. Dessa maneira, o corpo enquanto sujeito se posiciona discursivamente ao olhar do outro, produzindo sentidos através de um acontecimento significativo. No entanto, é importante destacar que em *Lavoura Arcaica* esses corpos são lidos unicamente pelo olhar de André, narrador personagem, que os apresenta conforme a sua intencionalidade.

### **3.3. O voz do silêncio**

Nessa segunda parte deste capítulo, dedicamo-nos a tratar especificamente do silêncio como produtor de sentido. Dentro da perspectiva de que a produção de sentido é um movimento contínuo e implica a análise das condições de produção do

discurso, faz-se necessário analisar a produção de sentido constituída também a partir do silêncio, uma vez que, segundo Orlandi, o silêncio "é fundante. Quer dizer, o silêncio é a matéria significante por excelência, um continuum significante" (ORLANDI, 1997, p. 31).

A autora em seu livro *As formas do silêncio* parte da ideia de que há sentido no silêncio. Pensa o silêncio na sua materialidade, na sua opacidade (não-transparência), na sua relação com a história. O silêncio que significa, que estabelece uma relação entre o dizer e o não-dizer, que remete ao caráter de incompletude da linguagem, já que ele abre para a possibilidade dos muitos sentidos, acabando com a falsa ideia de unidade, de sentido único. Conforme Orlandi:

O silêncio é assim a "respiração" (o fôlego) da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido. Reduto do possível, do múltiplo, o silêncio abre espaço para o que não é "um", para o que permite o movimento do sujeito. (ORLANDI, 1997, p. 13).

Todo o processo de significação traz uma relação com o silêncio, uma vez que o ato de significar não se desenvolve com linearidade, com medida e cálculo. Os sentidos são dispersos, são múltiplos e são construídos por diferentes matérias (diferentes linguagens) e o silêncio é uma delas. O silêncio alude à incompletude da linguagem e, diferentemente da fala, não está na ordem do visível, da expressividade. Ele é disperso, absoluto, não calculável, contínuo e fugaz. Por transtornar a ideia de unicidade, de completude, ilusão gerada pela fala, o sujeito tenta exercer seu controle sobre o silêncio fazendo-o falar ou, ao contrário, fazendo-o silenciar. Devido à injunção à interpretação em que o homem está condenado, ele não suporta o silêncio.

Não se pode pensar no silêncio como o nada, como o vazio ou como mero complemento da linguagem. O silêncio é significante, tem sua significância própria, ele transborda sentidos. De acordo com Orlandi, o silêncio é fundante, posto que "atravessa as palavras que existe entre elas, ou que indica que o sentido pode ser sempre outro, ou ainda que aquilo que é o mais importante nunca diz" (ORLANDI, 1997, p. 14). Existe silêncio nas palavras, uma vez que é possível afirmar que a palavra produz silêncio, da mesma forma como o silêncio pode falar pela palavra.

Como também é possível dizer que a palavra pode silenciar e também ser silenciada. Nesse caso, trata-se da política do silêncio: o silêncio da opressão.

O silêncio significa de variadas maneiras e pode apresentar uma multiplicidade de sentidos. Conforme a autora supracitada, "há silêncios múltiplos: o silêncio das emoções, o místico, o da contemplação, o da introspecção, o da revolta, o da resistência, o da disciplina, o do exercício do poder, o da derrota da vontade etc." (ORLANDI, 1997, p. 44). Tendo em vista sua característica múltipla, não mensurável, não visível e efêmera, como compreender o silêncio?

Segundo Orlandi, "o silêncio não é pois imediatamente visível e interpretável. É a historicidade inscrita no tecido textual que pode "devolvê-lo", torná-lo apreensível, compreensível." (ORLANDI, 1997, p. 60). Logo, é impossível compreender o silêncio sem relacioná-lo à historicidade do texto, sem analisar os processos de construção dos efeitos de sentido. É necessário, conforme a autora, conhecer seus modos de significar, os processos de significação que ele coloca em jogo e não tentar traduzi-lo em palavras. O mais importante é a análise dos processos de produção de sentido e não a literalidade da tradução. Assim, só é possível compreender o silêncio através do discurso.

Orlandi classifica, ainda, o silêncio em duas formas de funcionamento: o silêncio fundador, elemento constitutivo do sentido, que está presente nas palavras e é o princípio de toda significação; e a política do silêncio (o silenciamento), aquela que apresenta um recorte entre o que se diz e o que não se diz, ou seja, todo dizer apaga necessariamente outros sentidos possíveis. A política do silêncio se subdivide em silêncio constitutivo e silêncio local. No silêncio constitutivo, tem-se a ideia de que se diz *x* para não dizer *y*, isso quer dizer que todo dizer silencia sentidos outros. Já o silêncio local é a proibição do dizer, é a censura. "Em face dessa sua dimensão política, o silêncio pode ser considerado tanto como parte da retórica da dominação (a da opressão) como de sua contrapartida, a retórica do oprimido (a da resistência)." (ORLANDI, 1997, p. 31). A censura (a opressão) já implica a resistência, uma vez que se proíbe o dizer para evitar certos sentidos, tem-se o silêncio e ele vai significar de outros modos.

Pensamos, junto a Orlandi, que o silêncio está cheio de sentido, uma vez que ele "não é o vazio, o sem-sentido; ao contrário, ele é o indício de uma totalidade

significativa." (ORLANDI, 1997, p. 70). Nesse sentido, dedicamos esta parte desse terceiro capítulo a tratar das diversas formas do silêncio presentes em *Lavoura Arcaica*, não com o intuito de traduzir o silêncio das personagens em palavras, mas compreender os processos de significação que determinam a interpretação, nas suas variadas formas. Procuramos ver a presença de outro texto silenciado, mas constitutivo dessa narrativa.

Dada a incompletude do sujeito/discurso/sentido, podemos afirmar que todo dizer traz sempre uma relação com o não dizer. E é pensando nesse silêncio que significa, nesse não-dito, que não se trata apenas da falta de palavras, mas do sentido que pode ser sempre outro, que empreendemos este caminhar entre o dizer e o não dizer deste romance. Silêncio falado, transcrito, que está nas palavras e as atravessa para dizer, sem o dizer. Silêncio que está cheio de palavras, bem como palavras que estão cheias de silêncio. Silêncio polissêmico, não interpretável, porém compreensível se levado em conta seus processos de significação, ou seja, se levada em conta a materialidade do discurso.

Problematizar a questão do silêncio num romance como *Lavoura Arcaica*, cuja narrativa é um jorro inesgotável de palavras, um jorro constante contra o silêncio, parece um caminho difícil de ser percorrido. Sem embargo, se consideramos que estar em silêncio é de alguma forma estar no sentido e que as palavras são atravessadas de silêncio, ou seja, estão cheias de sentidos silenciados, faz-se inevitável esse percurso, já que a voz narrativa certamente silencia certos sentidos no seu dizer e o silêncio narrado das personagens se torna reduto do múltiplo discursivo.

Com base na teoria de Orlandi sobre o silêncio, percebemos que em *Lavoura Arcaica* há a presença das duas formas de silêncio propostas pela autora: o silêncio fundador, posto que a linguagem implica silêncio, ele está nas palavras, entre elas como um elemento constitutivo do sentido; e também a política do silêncio, tanto na forma constitutiva quanto local, já que se verificam sentidos silenciados e também dominados pela censura.

No que concerne ao silêncio das palavras, já no início da narrativa, no encontro de Pedro e André na pensão, percebemos esse silêncio atravessado na fala do narrador que demonstra que outros sentidos estão silenciados na sua fala:

eu disse 'não te esperava' foi o que eu disse confuso com o desajeito do que dizia e cheio de receio de me deixar escapar não importava com o que eu fosse lá dizer, mesmo assim eu repeti 'não te esperava' foi isso o que eu disse mais uma vez (NASSAR, 1989, p. 9).

André diz *x* para não dizer *y*. Confuso diante da presença do irmão, porém seguro de querer evitar certas palavras e certos sentidos, ele se limita a dizer algo de uso corriqueiro que não o comprometa: "*eu não te esperava*". Independente daquilo que esse narrador quer ocultar, aqui percebemos que o dizer traz uma relação com o não-dizer, notamos que o não-dito não é apenas a ausência de palavras, mas aquilo que as palavras deixam de significar. Logo, as palavras não somente são atravessadas pelo silêncio como também estão cheias de silêncio.

No diálogo de André e Ana na capela, ele também silencia certos sentidos ao tentar convencer a irmã da possibilidade daquele amor incestuoso:

eu tinha de provar minha paciência, falar-lhe com a razão, usar sua versatilidade, era preciso ali também aliciar os barros santos, as pedras lúcidas, as partes iluminadas daquela câmara, fazer como tentei na casa velha, aliciar e trazer para o meu lado toda a capela: 'foi um milagre o que aconteceu entre nós, querida irmã, o mesmo tronco, o mesmo teto, nenhuma traição, nenhuma deslealdade [...] foi um milagre descobrirmos acima de tudo que nos bastamos dentro dos limites da nossa própria casa, confirmando a palavra do pai de que a felicidade só pode ser encontrada no seio da família (NASSAR, 1989, p. 118).

Apraz-nos ressaltar o fato de que, em *Lavoura Arcaica*, o narrador em primeira pessoa conta a história da sua consciência, mesmo que não seja na sua totalidade, ele narra seus pensamentos e seus desejos. Dessa forma, ele aponta para o leitor qual foi a sua intenção em manter esse discurso do milagre: tentar convencer a irmã de que o amor entre eles era um milagre e por isso podiam ficar juntos. Diante dessa revelação, poderíamos questionar onde há o silêncio de palavras se o *eu* enunciador nos revela o real sentido de seu discurso, ou seja, o discurso silenciado? No entanto, cabe-nos lembrar que essa narração ocorre em um tempo distante ao do fato que é narrado, pois se trata de uma narrativa de memória, mas se consideramos somente a reprodução do diálogo que esse protagonista manteve com a irmã, percebemos que ele silencia a ela suas verdadeiras intenções, os verdadeiros sentidos ao manter esse

discurso do milagre. O narrador fala simplesmente do quão positiva é aquela relação, silenciando os danos e os problemas familiares consecutivos daquele ato.

É importante ressaltar também que o não-dito não deve ser confundido com o "implícito". O silêncio significa, tem sentido, não tem uma significação sobreposta a outra pela intenção do locutor. Já a significação implícita sim, ela vem sobreposta a outra significação. Um exemplo do implícito no romance é quando, no capítulo 21, o narrador, abandonado pela irmã, sente vontade de morrer:

Prosternado à porta da capela, meu dorso curvo, o rosto colado na terra, minha nuca debaixo de um céu escuro, pela primeira vez eu me senti sozinho neste mundo; ah! Pedro, meu querido irmão, não importa em que **edifício das idades**, em alturas só alcançadas pelas setas de insetos raros, compondo **cruzes em torno dessa torre**, existe sempre marcado no cimo, pelo **olho perscrutador de uma coruja paciente**, a **noite de concavidades** que me espera; neste edifício erguido sobre colunas atmosféricas escorridas de resinas esquisitas, existe sempre nas janelas mais altas a suspensão de um **gesto fúnebre**; [...] mas em vez de galgar os degraus daquela torre, eu poderia simplesmente abandonar a casa, e partir, deixando as terras da fazenda para trás (NASSAR, 1989, p. 141-142, grifos meus).

É necessária uma leitura mais atenta para perceber esse desejo de morte de André após o abandono da irmã. Aqui, o narrador não quer silenciar o seu desejo de morte, mas ele se utiliza da imagem de um edifício para sobrepor uma outra significação, deixando implícito que sua outra opção, além da fuga, seria a morte. André Luis Rodrigues já havia se atentado para esse fato, para ele "a imagem de um edifício construído pela imaginação, um edifício das idades, [...] passa a significar um desejo muito concreto de morte, de acabar com a própria vida." (RODRIGUES, 2006, p. 95). O implícito é quando se quer dizer algo, deixar a entender, sem ter que assumir a responsabilidade do dito. Diferentemente do implícito, o silêncio não quer deixar subentendido, ele não depende do dito para significar, "ele permanece silêncio e significa" (ORLANDI, 1997, p. 68).

Exposta essa diferença, retomemos o diálogo de Ana e André na capela. O narrador nos informa que, diante de suas insistências em busca de uma resposta, a irmã se mantinha em silêncio, como se não o ouvisse. O fato de estar em silêncio não pode ser entendido como o vazio, porque o silêncio implica sentido.

me estenda a tua mão, Ana, me responda alguma coisa, me diga uma palavra, uma única palavra, faça pelo menos um gesto reticente, me basta um aceno leve da cabeça, um sinal na ponta dos teus ombros, um movimento na sombra dos cabelos, ou, na sola dos teus pés, uma ligeira contração em suas dobras eu pedi suplicando, mas Ana não me ouvia (NASSAR, 1989, p. 130).

Não suportando a ausência de palavras da irmã, André busca por qualquer expressão ou gesto que indique uma fala, dado que a expressão corporal, "a gestualidade está orientada pela fala" (ORLANDI, 1997, p. 36). Diferentemente da expressividade do corpo, o silêncio não se remete ao dizer, ele permanece silêncio e assim mesmo significa, pelo fato de possuir uma significância própria.

Tanto o sujeito quanto o sentido são caracterizados pela sua incompletude. No entanto, a relação do sujeito com a linguagem produz a sensação ilusória de unidade que só pode ser transtornada pelo silêncio, que explicita sua incompletude, abrindo espaço para o múltiplo. Dada a necessidade de completude do sujeito, o narrador, em *Lavoura Arcaica*, não suporta o silêncio de Ana e em busca do sentido "uno" sente a necessidade de verbalizar o silêncio da irmã.

O fato de estar em silêncio não deve ser compreendido como passividade do sujeito, como o nada, o sem-sentido, mas o estar em silêncio implica estar no sentido. Ana somente não verbaliza seus sentimentos, mas seu silêncio significa. Ao romper com a lei de interdição do incesto, ela se refugia na capela e se mantém em silêncio. Seu silêncio, diante das interpelações do irmão, que a conclama a assumir a paixão, pode ter múltiplos sentidos: medo, culpa, confusão, conflito interno diante da destituição de um ensinamento familiar e religioso recebido durante toda uma vida, receio pela concretização de um desejo etc. Dada a impossibilidade de tradução do silêncio, somente podemos compreendê-lo tendo em vista suas condições de produção. Dessa maneira, o silêncio de Ana faz sentido e se torna reduto por meio do qual a personagem demonstra seus medos e anseios.

O silêncio das personagens, narrado por André, recebe por diversas vezes a conotação de clausura, de alguém fechado em si mesmo: "o pai trancado no seu silêncio"; "achei melhor me guardar trancado diante dela [da mãe]"; "os dois [Pedro e André] permanecemos trancados durante toda a viagem"; "não fique trancado diante dela [da mãe]"<sup>19</sup>. O estar trancado não pode ser entendido como o vazio, pois

<sup>19</sup> Esses trechos estão respectivamente nas páginas 24, 65, 147 e 152 do romance em questão.

corresponde a estar em silêncio. E, se está em silêncio, existe um pensamento, uma introspecção, uma reflexão, existe sentido. O silêncio não fecha o sentido, mas, ao contrário, ele abre sentidos. Abre espaço para os muitos sentidos não verbalizáveis pela linguagem.

Em *Lavoura Arcaica*, o silêncio não está relacionado unicamente às personagens, mas também ao espaço físico. Assim, aquilo que parece vazio, sem sentido no discurso do narrador, comporta significados múltiplos dentro do plano ficcional: "explorei o silêncio dos corredores [da casa velha]"; "a fazenda dormia num silêncio recluso"; "embora toda iluminada, inclusive os quartos de dormir, a casa estava em silêncio, vazia por dentro"<sup>20</sup>. O silêncio tem uma posição fundamental e indissociável ao discurso. Dessa forma, o silêncio observado nas citações acima significam inúmeras possibilidades na construção dos contextos do texto. O que nos leva a afirmar que a compreensão do silêncio no romance é possível a partir do dito, do não-dito, do psicológico e também do físico.

Pensar o silêncio como fundante, na sua necessária e indissociável relação com a linguagem, em que o dito implica o não-dito, é colocá-lo como elemento constitutivo, necessário para a produção do sentido, e não como o vazio sem história. Diante da complexidade dessa relação silêncio/linguagem, destacamos a fala de Orlandi, ao explicar o caráter fundador do silêncio:

Fundador não significa aqui "originário", nem o lugar do sentido absoluto. Nem tampouco que haveria, no silêncio, um sentido independente, auto-suficiente, preexistente. Significa que o silêncio é garantia do movimento dos sentidos. Sempre se diz a partir do silêncio. O silêncio não é pois, em nossa perspectiva, o "tudo" da linguagem. Nem o ideal do lugar "outro", como não é tampouco o abismo dos sentidos. Ele é, sim, a possibilidade para o sujeito de trabalhar sua contradição constitutiva, a que o situa na relação do "um" com o "múltiplo", a que aceita a reduplicação e o deslocamento que nos deixam ver que todo discurso sempre se remete a outro discurso que lhe dá realidade significativa. (ORLANDI, 1997, p. 23).

Destarte, consideramos que em *Lavoura Arcaica* o silêncio é fundante, uma vez que ele é elemento constitutivo na produção de sentido, abrindo a possibilidade de múltiplos sentidos, processados pela compreensão de cada leitor.

<sup>20</sup> Esses trechos estão respectivamente nas páginas 91, 147 e 153 do romance em questão.

No que concerne à política do silêncio, podemos dizer que ela produz um recorte entre o dito e o não-dito, diferente do silêncio fundador que não produz nenhuma divisão, uma vez que ele significa em si mesmo. Como dissemos anteriormente, a política do silêncio é subdividida em silêncio constitutivo e silêncio local. O silêncio constitutivo, determinado pelo caráter fundador do silêncio, está presente em qualquer produção de linguagem, porque o sujeito, ao escolher dizer  $x$ , exclui necessariamente  $y$ , ou seja, quando o sujeito decide dizer algo, ele utiliza uma forma determinada para evitar sentidos indesejáveis, por isso todo silêncio constitutivo tem um caráter fundador por ser essencial e indispensável na produção de sentido.

Já o silêncio local é a forma mais visível da política do silêncio, é a produção do interdito: proibem-se certos dizeres para se proibirem certos sentidos. É a censura, o silêncio da opressão. Segundo Orlandi:

A censura joga com o poder-dizer impondo um certo silêncio. Entretanto, como o silêncio significa em si, à "retórica da opressão" - que se exerce pelo silenciamento de certos sentidos - responde a "retórica da resistência" fazendo esse silêncio significar de outros modos. (ORLANDI, 1997, p. 87).

Como sentido e sujeito são constituídos mutuamente no discurso, percebemos que, ao proibir certos sentidos, proíbe-se também o sujeito de ocupar certas posições. Com isso, verificamos que o silêncio apresenta uma relação com o poder, envolvendo dominação e resistência. Aquele que no ato discursivo impõe a dominação tenta regular o sujeito, proibindo-lhe certos discursos para se evitarem certos sentidos. Porém, é importante lembrar que a opressão implica a resistência, uma vez que se proíbe o dizer do outro. Logo, na censura está o outro sentido.

Atentando-nos ao contexto familiar de *Lavoura Arcaica*, notamos que o pai exerce sobre o grupo a retórica da opressão, atuando como regulador dos sujeitos. Diante da euforia familiar com o seu retorno, André narra que "todo aquele surto de emoções parecia ser contido pela palavra severa do chefe da família; e [ele] ainda ouvia um silêncio carregado de vibrações e ressonâncias" (NASSAR, 1989, p. 149). Como o pai pregava o comedimento, conter os familiares era uma forma de impedi-

los de sustentar o excesso. No entanto, como o silêncio não é vazio, o narrador consegue inferir sentido naquele "silêncio" imposto.

Se o pai atua como o opressor, André, em contrapartida, manifesta sua resistência à dominação paterna. Calando-se, ele resiste: "era calando a minha revolta (tinha contundência o meu silêncio! tinha textura a minha raiva!)" (NASSAR, 1989, p. 33). O sujeito silenciado torna-se ainda mais forte, porque ele não está vazio. Ele se silencia porque não lhe é permitido dizer, mas seu silêncio é contundente, é repleto de significação.

No romance, a política do silêncio é mais visível no capítulo 25 que narra o diálogo final entre o pai e André. O capítulo inicia com reticências, o que nos leva a pensar que esse diálogo se introduz com silêncio. Esse silêncio traz uma carga de elementos significativos, dadas as suas condições de produção: é a primeira conversa entre pai e filho após o retorno deste à casa; é o primeiro diálogo após a transgressão da ordem paterna. Silêncio cheio de sentido, principalmente se levamos em conta a primeira fala do pai que faz referência às marcas no rosto do filho por ter vivido na prodigalidade.

Como o pai atua no sentido de proibir certos discursos, regulando o uso da palavra, fixando um "lugar" determinado para o sujeito, André no seu discurso de resistência diz aquilo que é permitido, para dizer, entretanto, aquilo que é interdito. Sua fala vem carregada de sentidos possíveis, porém silenciados. Na mesa dos sermões, o pai fala do alimento que é sagrado, pois serve para saciar a fome daqueles que trabalham para merecê-lo, enquanto André, mesmo utilizando-se das palavras permitidas naquela mesa, falando aquilo que é permitido, o seu dizer significa de outros modos, em silêncio: "acontece que muitos trabalham, gemem o tempo todo, esgotam suas forças, fazem tudo que é possível, mas não conseguem apaziguar a fome. (NASSAR, 1989, p. 157). André não fala da fome de alimento a que se refere o pai, sua fome é outra, é a fome do desejo, do prazer e da lascívia. O pai, percebendo que o discurso do filho está carregado de outros sentidos não expressos, questiona-o sobre o que ele quer dizer com tudo aquilo; no entanto a resposta de André é: "Não quero dizer nada" (NASSAR, 1989, p. 163). André silencia o real sentido de suas palavras. Mas o pai ainda insiste, quer saber de quem o filho está falando, porém, mais uma vez, André, utilizando-se de uma linguagem metaforizada,

responde: "De ninguém em particular; eu só estava pensando nos desenganados sem remédio, nos que gritam de ardência, sede e solidão, nos que não são supérfluos nos seus gemidos; era só neles que eu pensava." (NASSAR, 1989, p. 163). A fala de André significa ao avesso e esses "vazios" presentes entre as palavras são visíveis demais para o pai, que percebe ali formas de resistência à sua ordem. Dessa forma, ele não permite que André siga com o seu discurso ao avesso:

- 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; ninguém em nossa casa há de falar com presumida profundidade, **mudando o lugar das palavras, embaralhando as idéias**, desintegrando as coisas numa poeira, pois aqueles que abrem demais os olhos acabam só por ficar com a própria cegueira; ninguém em nossa casa há de padecer também em suposto e pretensioso excesso de luz, capaz como a escuridão de nos cegar; **ninguém ainda em nossa casa há de dar um curso novo ao que não pode desviar, ninguém há de confundir nunca o que não pode ser confundido**, [...] dobre a tua língua, eu já disse, nenhuma sabedoria devassa há de contaminar os modos da família! (NASSAR, 1989, p. 167-168, grifos meus).

O pai não permite que o discurso de André atravesse o seu discurso embaralhando as ideias, produzindo sentidos interditados pela sua ordem. Na tentativa de fixar uma posição determinada para o filho, evitando deslocamentos de sentido, ele "toma" a palavra de André. O pai exerce, então, o silenciamento do filho:

- Estou cansado, pai, me perdoe. Reconheço minha confusão, reconheço que não me fiz entender, mas agora serei claro no que vou dizer: não trago o coração cheio de orgulho como o senhor pensa, volto para casa humilde e submisso, [...] daqui pra frente, quero ser como meus irmãos, vou me entregar com disciplina às tarefas que me forem atribuídas, [...] vou contribuir para preservar a nossa união, quero merecer de coração sincero, pai, todo o teu amor. (NASSAR, 1989, p. 168-169).

As palavras de concordância de André com o discurso paterno são também uma forma de silêncio, já que, segundo Orlandi, "impor o silêncio não é calar o interlocutor, mas impedi-lo de sustentar outro discurso." (ORLANDI, 1997, p. 105). Dessa maneira, percebemos o silenciamento de André imposto pelo pai, que não aceita outro discurso que não seja o seu. Esse silêncio de André é aqui entendido não como o ato de se calar, mas como o de usar palavras de concordância, como um

suposto recuo, promovendo, assim, o silenciamento do seu discurso em função do discurso do outro.

Dentro do contexto, podemos perceber que André não concorda com o pai. Como o seu dizer é limitado, ele diz aquilo que lhe é permitido dizer, porém suas palavras transbordam silêncio e o seu dizer é capaz de significar outros sentidos. Utilizando as palavras de Orlandi: "fala-se para não dizer". Ele se cala para resistir. E podemos afirmar ser uma forma de resistência de André, porque, logo após essa conversa com o pai, ele abusa sexualmente do irmão, demonstrando que suas palavras silenciavam seus reais sentidos.

Finalizando nossa análise sobre os sentidos do silêncio em *Lavoura Arcaica*, verificamos que toda a narrativa é carregada de silêncio, uma vez que ele é elemento constitutivo da escrita. O trabalho de Maria Flávia Drummond Dantas sobre o silêncio da escrita de Raduan Nassar, por mais que trabalhe o silêncio sob um enfoque diferente de nossa abordagem, serve-nos de referência ao afirmar, ancorado na teoria blanchotiana, que o silêncio "ao contrário de fazer oposição à palavra na substituição de uma presença por uma ausência, será suposto pelas palavras" (DANTAS, 2002, p. 275-276). Com efeito, acreditamos que o silêncio não se trata apenas da ausência de palavras, ele não é o vazio, o nada, mas, ao contrário, ele tem sentido e existe nas palavras. A escrita é uma forma característica de fazer silêncio, de fazer "ressoar o silêncio dos "outros" sentidos". (ORLANDI, 1997, p. 86). Dessa maneira, o silêncio se apresenta como um elemento constitutivo da narrativa, que comporta uma multiplicidade de sentidos apreensíveis somente pelo contexto discursivo do romance. E se levarmos em conta que, em *Lavoura Arcaica*, André se figura como um narrador que intenciona a morte do pai, verificamos a presença de um texto silenciado, mas constitutivo dessa narrativa. Logo, o silêncio é fundamental para a compreensão dos sentidos nesse romance, principalmente porque toda a narrativa é um jogo do narrador que diz silenciando sentidos e silencia possíveis sentidos dizendo.

## CONCLUSÃO

"engorde os olhos nessa memória escusa, nesses mistérios roxos,  
na coleção mais lúdica desse escuro poço"

Raduan Nassar

*Lavoura Arcaica* se apresenta como um texto de memórias cuja narrativa se estrutura de forma entrecortada, em fragmentos e, portanto, incompleta. É impossível o resgate de um passado completo, bem como é impossível a existência de uma verdade única, uma vez que o máximo que se pode obter da leitura desse texto é tecido pelo imaginário do narrador, que relata suas lembranças de forma totalmente subjetiva. De acordo com Lima, "a dúvida [nesse romance] é o ponto de partida e também o ponto de chegada." (LIMA, 2006, p. 124).

O romance apresenta um complexo jogo discursivo, labiríntico e excessivo, enunciado por André, narrador não confiável, na medida em que sua narração pode omitir ou esconder fatos importantes, ressaltar fatos irrelevantes, bem como camuflar suas efetivas intenções ao narrar. Dessa maneira, se o fato de rememorar já traz em si uma deformação do vivido, esse romance se torna ainda mais complexo quando verificamos a mobilidade do discurso e desse sujeito enunciativo ao ocupar diferentes lugares, omitindo ou escondendo a veracidade dos fatos.

Nesse sentido, acreditamos que em *Lavoura Arcaica* o foco de análise não deve recair sobre a busca por uma verdade ou sentido único, mas sim no narrador, nos seus jogos de narração. Esse narrador que, a nosso ver, organiza e arquiteta durante toda a narrativa a morte do pai. Sua narrativa descontínua, fragmentada, e comprometida pelos seus sentimentos, entrelaça lembranças da infância e da adolescência, refletindo acerca dos sermões paterno e revelando sutilmente sua amargura diante das proibições do pai.

Sua narração se estrutura de forma íntima, pessoal, aparentemente natural, expondo os fatos e suas emoções. Em diversos momentos da narrativa, há a presença dos parênteses, recurso que nos parece ser utilizado como uma forma de o narrador se comunicar com o leitor, fazendo intervenções a fim de se posicionar, de dar explicações, de expor seus sentimentos e por que não de conduzir esse leitor, convencendo-o de que sua doença era realmente mais saudável que a saúde do pai e a saúde da família inteira.

O narrador usa os parênteses para informar o leitor do apelido da cabra: "Sudanesa (ou Schuda)"<sup>21</sup>; para demonstrar a sua revolta: "(tinha contundência o meu silêncio! tinha textura a minha raiva!)"; para questionar a história do faminto contada pelo pai: "(Como podia o homem que tem o pão na mesa, o sal para salgar, a carne e o vinho, contar a história de um faminto?...)" ; para revelar sua surpresa quando Ana foi ao seu encontro: "(Deus!)" ; para expor sua impressão sobre Pedro: "(era o meu pai)" ; para justificar, em tom quase confessional, a brandura de suas palavras diante do abandono de Ana: "(eu tinha de provar minha paciência)" ; para informar a origem de um texto: "(Da mesa dos sermões)" ; entre outros.

Ao revelar, através dos parênteses, detalhes da sua história, inclusive aquilo que parecia estar mais escondido no seu íntimo: seu posicionamento diante dos fatos e seus sentimentos, o narrador parece intencionalmente trazer o leitor para o seu lado. Esse recurso parece gerar uma sensação de proximidade e de intimidade entre o leitor e o narrador, que narra desde dados corriqueiros a impressões bastante íntimas.

Durante a narrativa, o narrador afirma ser preciso trazer a casa velha e a capela para o seu lado, para convencer a irmã do milagre daquela união: "era preciso ali também aliciar os barros santos, as pedras lúcidas, as partes iluminadas daquela câmara, fazer como tentei na casa velha, aliciar e trazer para o meu lado a capela" (NASSAR, 1989, p. 118). Não seria também a intenção desse narrador subversivo, transgressivo e irônico aliciar o leitor, trazendo-o para o seu lado para conseguir levar à condenação do pai e da sua ordem?

Ao afirmar ser um epilético, um enfermo, talhado para receber o demônio, André assume a sua doença, não a sua culpa. Ele se coloca como uma vítima da ordem<sup>22</sup>. Eximindo-se aparentemente de qualquer responsabilidade, André joga a culpa sempre nos outros: a culpa é do pai, pela dura disciplina; a culpa é da mãe, pelo afeto desmedido; a culpa é de Ana, por seduzi-lo; como também a culpa pelo ataque epilético que o fez revelar o incesto é de Pedro. André: transgressor, virulento, demoníaco, mas vítima.

É, portanto, esse narrador, cheio de amargura, que se sente vítima da ordem, que narra o romance:

<sup>21</sup> Esses trechos estão respectivamente nas páginas 17, 33, 84, 94, 109, 115 e 146 do romance em questão.

<sup>22</sup> Ver página 133 do romance em questão.

fui confessando e recolhendo nas palavras o licor inútil que eu filtrava, mas que doce amargura dizer as coisas, traçando num quadro de silêncio a simetria dos canteiros, a sinuosidade dos caminhos de pedra no meio da relva, fincando as estacas de eucalipto dos viveiros, abrindo com mãos cavas a boca das olarias, erguendo em prumo as paredes úmidas das esterqueiras, e nesse silêncio esquadrinhado em harmonia, cheirando a vinho, cheirando a estrume, compor aí o tempo, pacientemente. (NASSAR, 1989, p. 50).

É esse narrador que quer pôr grito no silêncio imposto pelo pai, que quer curvar aquilo que é reto e erguer com paredes imundas uma nova ordem que narra a construção dos sujeitos e de seus discursos. É esse narrador não confiável que dá voz ao pai, a Pedro, a Lula, que silencia Ana e a mãe, que faz a leitura desse silêncio, como também é ele que lê as posturas, os gestos e os movimentos dos corpos dessas personagens. A imagem que se tem das personagens é a imagem que os olhos do narrador enxergam.

Diante desse narrador que esconde, omite, e ao mesmo tempo, informa, convence, seduz, impossibilitando uma verdade única e absoluta, e também da certeza de que o sentido de um texto pode ser sempre outro, dado o caráter incompleto do sujeito e do próprio sentido, verificamos que *Lavoura Arcaica* se apresenta como um universo plural de sentidos cujo jogo discursivo subverte propositalmente a ideia de unidade da narrativa. E nessa armadilha de palavras que o leitor se vê imerso é necessário não suturar o texto com uma interpretação totalizadora, mas ao contrário deve se deleitar na leitura dessa narrativa que se pretende mesmo incompleta. Envolvente e intrigante, esse romance consome o leitor com a sua narrativa subversiva e transgressora que assombra e ao mesmo tempo fascina.

## **BIBLIOGRAFIA**

### **Bibliografia do autor**

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

### **Bibliografia sobre o autor**

ABATI, Hugo Marcelo Fuzeti. *Da Lavoura Arcaica: Fortuna Crítica, Análise e Interpretação da Obra de Raduan Nassar*. Dissertação de mestrado em Estudos Literários. Curitiba, Universidade Federal do Paraná, 1999.

ALMEIDA, Miguel de. Raduan Nassar, linguagem da paixão. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 31/08/1981, caderno ilustrada, p. 21.

BECHERUCCI, Bruna. “Poesia-prosa”. *Veja*. São Paulo, 04/02/1976, p. 97-98.

CADERNOS de Literatura Brasileira: Raduan Nassar, Rio de Janeiro, n. 2, Instituto Moreira Salles, 1996.

CARVALHO, Mário César, BONVICINO, Régis. O fazendeiro Raduan quer ser best-seller. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 18/03/1989, caderno ilustrada, p. 1.

COLOMBO, Sylvia. ‘Lavoura’ faz 30 anos entre risos e evasivas. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 08/12/2005, caderno ilustrada, p. 9.

COSTA, Mirian Paglia. “Fel na boca”. *Veja*. São Paulo, 10/10/1984, p. 97.

DANTAS, Maria Flávia Drummond. Raduan Nassar e o silêncio da escrita. In: *Em Tese*. Belo Horizonte, Pos-Lit – Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários – FALE/UFMG, ano V, nº 5, dez. 2002. p. 273-282.

FARIA, Octávio de. “Raduan Nassar escritor”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira: Raduan Nassar*, Rio de Janeiro, n. 2, Instituto Moreira Salles, 1996, p. 83-84.

FELINTO, Marilene. ‘Cadernos’ tira Nassar do exílio. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 10/09/1996, caderno ilustrada, p. 1.

FERRAZ, Geraldo. “De uma ‘Lavoura arcaica’”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira: Raduan Nassar*, Rio de Janeiro, n. 2, Instituto Moreira Salles, 1996, p. 84.

FILHO, Octávio Frias. O silêncio de Raduan. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 10/10/1996, p. 58.

FLORENTINO, Cristiano. Um escuro poço: A memória enferma em Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar. In: *Em Tese*. Belo Horizonte, Pos-Lit – Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários – FALE/UFMG, ano V, nº 5, dez. 2002. p. 215-222.

FRANCESCHI, Antonio Fernando De. A volta do filho pródigo. In: *Cadernos de Literatura Brasileira: Raduan Nassar*, Rio de Janeiro, n. 2, Instituto Moreira Salles, 1996, p. 5-6.

IANNI, Octávio. “Prece, sermão e diálogo”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira: Raduan Nassar*, Rio de Janeiro, n. 2, Instituto Moreira Salles, 1996, p. 84-85.

“Lavoura Arcaica” (nota sem assinatura, por Rinaldo Gama). *Veja*. São Paulo, 22/03/1989, p. 101.

“Lavoura Arcaica” (nota sem assinatura). *Folha de São Paulo*. São Paulo, 18/12/1975, p. 58.

LIMA, Thayse Leal. *O mundo desencantado: um estudo da obra de Raduan Nassar*. Dissertação de mestrado em Estudos Literários. Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

MOTTA, Leda Tenório da. O belo copo de mestre. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 06/01/1985, caderno ilustrada, p. 4.

NADER, Wladyr. A família desfeita. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 27/12/1975, p. 25.

NASSAR, Raduan. A paixão pela literatura. *Folha de São Paulo*. São Paulo, caderno folhetim, p. 9-10, 16/12/1984. Entrevista concedida a Augusto Massi e Mário Sabino Filho.

NASSAR, Raduan. Jornalismo e esquecimento forjaram estilo. *Folha de São Paulo*. São Paulo, caderno ilustrada, p. 9, 30/05/1995. Entrevista concedida a Elvis César Bonassa.

NASSAR, Raduan. Nassar relança 'Um copo de cólera'. *Folha de São Paulo*. São Paulo, caderno ilustrada, p. 9, 19/04/1992. Entrevista concedida a Marilene Felinto.

NEIVA, Alan. A tradição da revolta – a corrupção da palavra em *Lavoura Arcaica* de Raduan Nassar. In: *Letrônica*. V.2, n.1, p. 270-279, julho 2009.

NUNES, Augusto. Os companheiros. In: *Cadernos de Literatura Brasileira: Raduan Nassar*, Rio de Janeiro, n. 2, Instituto Moreira Salles, 1996, p. 17-18.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Da cólera ao silêncio. In: *Cadernos de Literatura Brasileira: Raduan Nassar*, Rio de Janeiro, n. 2, Instituto Moreira Salles, 1996, p. 61-77.

REICHMANN, Brunilda T.(Org.). *Relendo Lavoura Arcaica*. Curitiba, 2007.

RETAMAR, Hugo J.C. OS olhos e o verbo em Lavoura Arcaica. *Nau Literária: Revista Eletrônica de crítica e teoria de literaturas*, Porto Alegre: 2005. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/viewFile/4842/2761>. Acesso em: 20 jun.2010.

RODRIGUES, André Luis. *Ritos da paixão em Lavoura Arcaica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SEDLMAYER, Sabrina (org.). *A produção literária de Raduan Nassar*. Belo Horizonte: FALE/ UFMG, 2008.

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

“Silêncio ruidoso” (texto sem assinatura, por Rinaldo Gama). *Veja*. São Paulo, 29/03/1989, p. 119.

SISTER, Sérgio. “Caos ordenado”. *Veja*. São Paulo, 22/11/1978, p. 171-172.

SILVA, Regina Celi Alves da. *"Raduan Nassar: o cultivo do novo na tra(d)ição textual"* (mestrado em Literatura Brasileira). Rio de Janeiro: UFRJ, 1991.

TEIXEIRA, Renata Pimentel. *Uma lavoura de insuspeitos frutos*. Anablume: 2002.

### **Bibliografia geral**

AZEVEDO, Aline Fernandes de. O som e a dança: corpo e sentidos. *Anais Eletrônicos da 2. JIED - Jornada Internacional de Estudos do Discurso*, Maringá, 2012. Disponível em: <anais.jiedimagem.com.br>. Acesso: 01/06/2012.

BATAILLE, Georges. Introdução e a transgressão. IN: BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. de Antônio Carlos Meira. Porto Alegre: L e M, 1987. p. 11-23 e p. 59-75.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luisa Néri. 4. ed. São Paulo: Pontes, 1995.

BLANCHOT, Maurice. A voz narrativa (o eu, o neutro). In: *A conversa infinita 3: a ausência do livro, o neutro o fragmentário*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010. p. 141-151.

BRANDÃO, Ruth Siviano. A enunciação da morte feminina. In: *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1993.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989. p. 199-215.

COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo – capitalismo e esquizofrenia*. Tradução Joana Moraes Varela e Manuel Carrilho. Lisboa: Assírio & Alvim, 1966.

DUPUIS, Jacques. *Em nome do pai: uma história de paternidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

FONSECA, Márcio Alves da. *Michel Foucault e a construção do sujeito*. São Paulo: Educ, 2003.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 12. ed. São Paulo:Edições Loyola, 2005.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FOUCAULT, Michel. *Estratégia, poder-saber*. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Vera Lucia Avellar Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Trad. Roberto Machado. 4 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

FOUCAULT, Michel. *Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Vera Lucia Avellar Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

FRANCO, Renato. *O romance de resistência nos anos 70*. Trabalho preparado exclusivamente para apresentação no XXI LASA CONGRESS 1998, Chicago, EUA.

FREUD, Sigmund (1913). Totem e tabu. In: *Obras psicológicas completas*: Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

GUATTARI, Félix, ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria – construção e interpretação da metáfora*. São Paulo, SP: Hedra, Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.

LACAN, Jacques. *Nomes-do-Pai*. Tradução André Telles; revisão técnica, Vera Lopes Besset. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

LINS, Daniel S. (Org.). *Cultura e subjetividade: saberes nômades*. Campinas: Papyrus, 1997.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. 4. ed. São Paulo: Pontes, 1996.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 4. ed. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1997.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Corpo e sujeito: na dança, os sentidos. *Anais do Enelin 2011*. p. 1-7. Disponível em: [www.cienciasdalinguagem.net/enelin](http://www.cienciasdalinguagem.net/enelin). Acesso: 02/06/2012.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Discurso em Análise: sujeito, sentido, ideologia*. 2. ed. São Paulo: Pontes Editores, 2012.

PAZ, Octávio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ROLNIK, Suely. *Novas figuras do caos: mutações da subjetividade contemporânea*. Site Núcleo de Estudo da Subjetividade. 1999. p. 01-09. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/>. Acesso em: 14 mar. 2011.

ROLNIK, Suely. *O mal-estar na diferença*. Site Núcleo de Estudo da Subjetividade. 1995. p. 01-13. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/>. Acesso em: 14 mar. 2011.

ROLNIK, Suely. *Subjetividade Antropofágica*. Site Núcleo de Estudo da Subjetividade. 1998. p. 01-17. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/>. Acesso em: 14 mar. 2011.

ROUANET, Paulo Sérgio. Razão e paixão. In: *Os sentidos da paixão*. Org. Aduino Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.437-467.

SANTIAGO, Silviano. Poder e alegria. In: *Nas malhas das letras: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SILMERMAN, Malcolm. O romance intimista. In: *Protesto e o novo romance brasileiro*. Tradução de Carlos Araújo. 2 ed. revista. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SILVA, Aguinaldo; KARIM, Taisin Mahmudo. Poética do silêncio - aspectos linguísticos e literários. In: *Revista ECOS*. Literaturas e Linguísticas, ano 7, n. 9. Cáceres-MT: Editora Unemat, 2010. Disponível em: [http://www.unemat.br/revistas/ecos/docs/v\\_09/sumario/1\\_Pag\\_Revista\\_Ecos\\_V9\\_N-03\\_A-2010.pdf](http://www.unemat.br/revistas/ecos/docs/v_09/sumario/1_Pag_Revista_Ecos_V9_N-03_A-2010.pdf). Acesso: 06/06/2012.

SPINK, Mary Jane (Org.). *Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano: aproximações teóricas e metodológicas*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2000.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. 2. ed. revista. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Tradução de Margarida Coutinho Gouveia. 2 ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.