



AFLUENTE: REVISTA DE
LETRAS E LINGUÍSTICA

ISSN 2525-3441

Faqueline Ribeiro de Souza

*Universidade Estadual de Montes Claros
- Unimontes*

orcid.org/0000-0003-4946-6234

jackspanhol@yahoo.com.br

Alex Fabiano Jardim

*Universidade Estadual de Montes Claros
- Unimontes*

orcid.org/0000-0001-8231-1096

alex.jardim38@hotmail.com

*Corpo, silêncio e produção de sentido no
romance *Lavoura Arcaica*,
de Raduan Nassar*

*RESUMO: A proposta do artigo foi problematizar o corpo no romance *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar. Através da voz narrativa de André, pretende-se analisar os sentidos do corpo em personagens como o próprio André, Pedro, Ana, o pai Yohanna e a mãe. A ideia é pensar um corpo que não pode ser reduzido ao silêncio, mas diferentemente, é um corpo que se manifesta a partir dos gestos, atitudes, condutas, modos de vida. Um corpo que não se deixa silenciar. Nessa perspectiva, observa-se que em *Lavoura Arcaica*, André, esse narrador-protagonista, organiza toda a sua narrativa de forma que se pode pensar o corpo enquanto um poderoso signo, pois este mesmo corpo é fio condutor do romance, mesmo que de maneira escorregadia, desafiando-nos a uma particular experiência leitora do texto nassariano.*

Palavras-chave: Palavras-chave: Corpo; Silêncio; Sentido.



O fio condutor deste texto será tratar de como o corpo e o silêncio das personagens em *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar se transformam numa voz produtora de discursos e sentidos que vão além daqueles expostos pelo narrador. Dessa maneira, a escrita do romance constitui a abertura de um espaço onde o sujeito-narrador estará sempre a desaparecer.

Sabemos que sem o narrador não há romance. Cabe a ele informar sobre a história que se narra. Dessa forma, é a visão do narrador que determina a perspectiva do romance. Somos envolvidos e seduzidos pela perspectiva do narrador. Ele, de certa forma, direciona as nossas impressões, daí a armadilha existente no romance. O narrador (sujeito) se situa no plano da enunciação, uma vez que cabe a ele colocar o enunciado dentro de uma situação histórica, social e ideológica.

A questão do sujeito engendrado na linguagem e constituído exclusivamente para esta tornou-se um dos temas mais abordados pela literatura e pela crítica contemporâneas. Acerca dessa proposição, muito se tem tentado discutir e demonstrar. O que parece surpreendente é como algo que se encerra dentro e, ao mesmo tempo, além do texto, de maneira fugidia e pouco concreta - o sujeito -, pode servir para elucidar o desamparo causado pelo fato de a representação, portada por quem detém a fala, possuir sempre um outro destinatário e de que o dito do falante escapar sempre. Essa perplexidade deve-se, principalmente, à atual constatação de que o sujeito empírico pode ser teoricamente concebido como um mero arranjo de significantes. (SEDLMAYER, 1997, p. 60).

200

Poderíamos dizer que o narrador conduz o leitor através do labirinto da sua própria narrativa. Tendo em vista que o narrador não diz tudo aquilo que sabe, não relata a totalidade do que vê e percebe, que pode silenciar aquilo que é importante e enfatizar aquilo que lhe é interessante, conclui-se que há um narrador-outro, anônimo, porque a sua narração sugere mais ou menos 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, muitas vezes, a totalidade dos fatos que propomos e problematizamos tal questão neste artigo: a narrativa sobre o corpo no romance *Lavoura Arcaica*; o corpo e seus movimentos, suas insinuações, constrangimentos



sofridos, espasmos de liberdade, seu silenciamento ou expressão de dor a partir da voz do personagem-narrador André.

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). (1997, p. 20).

Logo, a produção de sentidos está relacionada às produções discursivas que por sua vez se relacionam a movimentos dos sujeitos em

interação. Spink (2000) também corrobora com essa afirmação, dizendo-nos que a produção de sentidos é sempre concomitantemente uma produção discursiva de pessoas em interação.

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 e 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. Um tipo de duplo da narrativa. Essas vozes se exprimem, sem que nenhuma seja dominante.

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).

Nessa direção, analisamos os possíveis discursos/sentidos produzidos pelos corpos das personagens a partir de gestos, atitudes e representações. Lembrando que a narrativa é conduzida



através da voz de André (narrador protagonista), que ao narrar as recordações da sua história familiar, organiza toda a narrativa do início ao fim do seu ponto de vista, fazendo desse romance um território textual escorregadio (por isso falamos da armadilha no início do texto). Tal jogo narrativo do protagonista – seus enunciados – pretende trazer o passado ao presente, sem deixá-lo preso ao vivido, mas procurando uma fenda, uma fresta qualquer para justificar a sua transgressão. Importante salientar que nesse jogo narrativo, a ideia de reconciliação com o passado não ocorre. Muito menos está presente qualquer ideia de confissão. Esse jorro narrativo é o expresso de um composto de vivências, e ao narrar, o personagem experimenta uma espécie de travessia.

Sem querer realizar um olhar psicologista, que não nos interessa nesse caso, o ato de narrar (falamos do André), talvez possa ser pensado enquanto condição para a construção do sentido. Mas falar/narrar é insuficiente, pois o corpo explode em produção de enunciados, em seu ilimitado, impondo de algum modo, um limite à própria narração. Nesse aspecto, o narrador-sujeito não pode ser pensado enquanto um registro de dados:

O sujeito que vislumbramos é aquele sem definição rígida, que se deixa entrever em muitos aspectos: 'esse sujeito é ao mesmo tempo um sujeito passivo, ou patético, ou reflexivo: aquele que sofre, e um sujeito de julgamento, ou ativo, ou determinante: aquele que identifica o sofrimento e sabe o que é preciso, como todos os meios disponíveis, fazê-lo cessar' (BADIOU apud SEDLMAYER, 1997, p. 72).

Dessa forma, o corpo pode ser considerado como um signo em sua materialidade. Logo, o corpo enquanto materialidade produz discursos e sentidos: corpo-sujeito, pensado e inventado como discurso, ligado ao sentido e à história.

O romance *Lavoura Arcaica* nos abre a condição para discutir e analisar os discursos produzidos pelo corpo. O corpo falado, olhado, desejado, repulsivo, 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, 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. É o corpo-signo, corpo-enunciado. 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: “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: o peso dos braços encharcados. Para André, 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).

203

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 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 encarnação fiel da figura paterna. A voz que emana do corpo de 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 da presença 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). Se André é o signo do desvio, Pedro é a linha reta e moral. A representação do dogma que resplandece nele é a figura do pai. Pedro é o corpo-discurso da verdade.

Outro momento desse encontro em que o corpo, através do rosto, fala mais que o signo linguístico, ocorre quando André, após citar a fala de Pedro, informa os motivos do silêncio dele junto à família. Mas Pedro o antecipa, afirmando saber o porquê do silêncio do irmão a partir da leitura 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 é um enunciado, posicionando Pedro num lugar de fala. O rosto ganha sentido 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 o entendimento do irmão. Vejamos que em seguida André afirma: “mas não olhei [o rosto de Pedro], eu também tinha coisas para 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, pois ele permanece voltado para si, para seus pensamentos. A conversa se desenvolve entre o fluxo da palavra e o silêncio. Um misto entre a contemplação e o discurso. O propósito maior é um incontestado e violento jogo pelo estabelecimento da verdade: Pedro é a reta e boa natureza do pensamento e André, imagem deformada, corpo-anômalo em que as representações de outrora se dissolveram: quais as forças que agiam sobre esse corpo tenebroso?

Inúmeras poderiam ser as leituras desse gesto de Pedro e do semblante do seu rosto se houvesse uma fidelidade na narração; no entanto o próprio ato de lembrar já deixa clara a impossibilidade de reconstrução fidedigna dos fatos, ainda mais quando se trata de um narrador ardiloso como André, que intenciona destruir a imagem do pai e da tradição 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.

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 através do jogo verbal e autoritário daquele patriarca.

Mas por outro lado, aquele corpo sedento, com sua língua quente, reafirma sua travessia entrecortada de segredos por



vezes impronunciáveis, como os encontros com outros corpos, também proibidos. Nesse cenário de dissenso, o que teremos é somente a impossibilidade da comunicação.

O narrador recorda, no capítulo 3 do romance, um sermão sobre os olhos, que “sempre” ouvia do pai. 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).

205

A narrativa nos indica em várias situações o quanto a luz ‘passou a perturbar’ André numa batalha entre o corpo-escuridão versus o corpo-luz. André fala 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 na escuridão: “sentado [...] num canto do bosque mais sombrio” (NASSAR, 1989, p. 30). A descrição da casa velha é um indicativo dessa escuridão na qual o filho se refugiava: “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). Tais referências demonstram que a escuridão desses lugares funcionavam como esconderijo para as suas dores e para os seus desejos mais reprimidos. 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” (NASSAR, 1989, p. 62); “era a corda do meu poço” (NASSAR, 1969, p. 117). 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.

Seguindo as impressões em torno do corpo enquanto campo problemático no romance, destacamos o ‘diálogo’ que o narrador mantém com as personagens através do olhar.

Neste caso, é importante salientar o diálogo com a mãe, uma vez que sua voz só aparece corporalmente, através dos olhos, afinal, como o próprio André diz durante a conversa com o irmão: “Não tinha ainda abandonado a nossa casa, Pedro, mas os olhos da mãe já suspeitavam minha partida” (NASSAR, 1989, p. 64). André percebe que a mãe quer dizer algo, porém silencia. Esse silêncio não indica falta de comunicação, apenas que os enunciados carregados de sentido eram produzidos 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).

Neste caso, percebemos que mãe e filho estabelecem um diálogo aflito somente através 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, seus olhos ainda conseguem denunciar que a culpa pela destruição da família começou pelos dois (mãe e filho), pela carga de afeto. Os olhos são para esse narrador a materialização da fala, e a expressão a dor e do amor incontidos.

O corpo enquanto forma material para o sentido funciona como condição de produção do discurso na relação entre os sujeitos, acreditamos que seja o rosto o que primeiro produz enunciados. 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.

André, ao se dar conta de sua paixão por Ana, começa a observá-la entre 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).

207

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 o rosto branco e eu podia sentir toda dubiedade, o tumulto e suas dores" (NASSAR, 1989, p. 96). André, por fazer parte desse contexto social de produção, compreende que Ana tem dúvidas quanto ao que está prestes a fazer, ou seja, se manteria 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. É a expressão do olhar. Novamente, percebemos os signos e seus enunciados, bem como a linguagem muda das coisas. Decifrar os signos é o mesmo que decifrar um conjunto, um composto de redes de intensidadesⁱⁱ.

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 um enunciado 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).

André não se conforma com esse silêncio, pois soa como falta de sentido, ao mesmo tempo em que confirma a necessidade do sujeito em significar. Muitas vezes, equivocadamente, atribui ao silêncio uma ideia de vazio, assim 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. André não percebe que o signo Ana não pode ser confundido com aquilo que ele pretende designar enquanto um conjunto de significações subjetivas. 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 desse sim ‘da carne à carne’, desse sim aos instintos irrefreáveis dessa paixão, eles consumam o incesto e marcam para sempre, como uma cicatriz, a memória dos seus corpos. E a insuportabilidade da violenta mudança provocada a partir do encontro com o corpo do irmão, faz com que Ana fuja, sem antes, expressar no rosto 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. Esta, que é absolutamente emblemática no romance. Se pensamos na dança como um acontecimento do corpo, podemos considerá-la aqui como discurso e



sentido; ou seja, 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.” (2012, p. 89). E é pensando na dança como um complexo, uma rede de sentidos que a consideramos como matéria para a produção do discurso de Ana. Com sua dança, ela experimenta um grande acontecimento: é a fulguração da intensidade e da diferença: “diferença de temperatura, de pressão, de tensão, de potencial” (DELEUZE, 1988, p. 355). 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 magnetismoⁱⁱⁱ:

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).

209

É importante observar que o segundo momento em que essa dança é descrita ocorre no final da narrativa. Acreditamos que ela é carregada de sentido, principalmente porque, anteriormente à narração da dança, logo após uma conversa que teve com o pai, André revela que ao entrar no seu quarto, ele se dá conta de que a caixa com seus pertences mundanos havia desaparecido. O narrador conta que imaginou ter sido Lula (o irmão mais novo) 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. Não em vão, ele cita que até o momento não tinha visto Ana.



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, o que continha na caixa lhe interessava por algum motivo. “Quinquilharias de uma caixa obscena” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 66). Diante disso, 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 os objetos na caixa. Era ela quem sabia ostentar 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 o narrador, a dança final da irmã é toda uma sequência significativa de enunciados: 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 em vias de uma explosão. Através da dança, o corpo de Ana se faz visível e explode em sentidos aos olhares: 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. Assombro!

Enfim, essa dança liberta e condena. Dança que, em *Lavoura Arcaica*,

textualiza vida e morte. André e Ana, forjados a partir dos



sermões do pai, não comungam mais com os antigos hábitos que produziram uma moral.

Falamos do corpo a-significado e diferenciante enquanto expressividade, 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 o seu sentido. E isto compõe a materialidade do sujeito” (ORLANDI, 2012, p. 97); mesmo sendo obscuro e estranho. Essa relação sujeito/discurso/sentido é construída mutuamente num processo de constante formação devido à sua ligação com o histórico. Dessa maneira, o corpo enquanto sujeito se posiciona discursivamente ao olhar do outro, produzindo sentidos através de um acontecimento. 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 particular percepção.

Se por um lado, o romance apresenta movimentos de extravasamento do corpo, também encontramos, se assim podemos dizer, um corpo-silêncio como também 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 encarnado, 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. Ela pensa o silêncio na sua materialidade (corpo) aparentemente opaca, não transparente, na sua relação com a história. O corpo-silêncio que significa, que estabelece uma relação entre o dizer e o não-dizer, que remete ao caráter de incompletude da linguagem-sintaxe, já que ele abre para a possibilidade dos muitos sentidos, acabando com a falsa ideia de unidade, de sentido único. Conforme Orlandi (1997, p. 13), 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.



No romance, 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 corpo-silêncio é uma delas. O silêncio alude ao limitado da linguagem falada; ele não está na ordem do visível ou de uma determinada forma de expressividade. Ele é disperso, absoluto, não calculável, contínuo e fugaz. Temos a impressão de que devido à injunção e à interpretação em que o homem parece estar condenado, ele não suporta o silêncio.

Diante dessa tensão, o romance nos leva a pensar sobre a impossibilidade de implicação entre o silêncio e o nada, como se o vazio fosse um mero complemento da linguagem. O corpo-silêncio é um enunciado e possui seu movimento particular. Ele transborda sentidos. Se podemos dizer que existe silêncio nas palavras, uma vez que é possível afirmar que a palavra produz silêncio, da mesma forma poderíamos afirmar que o corpo é a materialização de um impossível silêncio. De alguma forma ele deixa vasar pelos seus poros a palavra silenciada e limitada. Falamos da potência do corpo versus a opressão do silêncio. Em *Lavoura Arcaica*, é impossível compreender esse corpo (seja silenciado, seja extravasado), sem relacioná-lo à historicidade do texto. Sem analisar os processos de construção dos efeitos do sentido no corpo. Ao falarmos de corpo e sentido, é necessário conhecer seus modos, suas linhas de ação, seus sinuosos movimentos que carecem, por vezes, de tradução. Exige-se na verdade uma 'outra' sensibilidade para sua compreensão. Nesse itinerário, é possível observarmos no romance o corpo e suas diversas formas e apresentações. E não se trata simplesmente de traduzi-lo com o intuito de uma interpretação das personagens pelas palavras. Ao procurarmos escapar da sedução da interpretação e da classificação, recuamos um pouco, e a questão que passou a nos importar foi: quais as condições de possibilidade que propiciaram os processos de composição do corpo (seja ele silenciado, seja ele extravasado), na constituição do sentido? A sensação que temos ao ler o texto de Raduan, é como se houvesse a

presença de um outro texto que vai ziguezagueando enquanto elemento constitutivo da narrativa. Porque fazemos tal afirmação? Fazemo-la, simplesmente pelo fato de que se



por um lado, deparamo-nos com o limitado da fala numa estranha relação entre o dizer e o não dizer, por outro, deparamo-nos com o corpo enquanto materialidade do discurso. O corpo enquanto discurso transcrito na carne e que a todo instante atravessa a cena, obrigando-nos, de alguma forma, a pensar os procedimentos de sua construção. Eis o exemplo de Ana:

Varando com a peste no corpo, o círculo que dançava, introduzindo com segurança, ali no centro, sua petulante decadência, assombrando os olhares de espanto, suspendendo em cada boca o grito, paralisando os gestos por um instante, mas dominando a todos com seu violento ímpeto de vida (NASSAR, 1989, p. 186-187).

213

Problematizar a questão do corpo silenciado e do corpo extravasado num romance como *Lavoura arcaica*, cuja narrativa é um jorro inesgotável de palavras, um jorro constante pressupostamente contra o silêncio, parece um caminho difícil de ser percorrido. Mas, sem embargo, se consideramos no texto as forças que agem sobre o corpo, as dificuldades para se pensar que corpo é esse acabam diminuindo, dado que no decorrer da leitura, fica claro que se há limites nas palavras, o mesmo não pode ser dito em relação ao corpo, que gesto a gesto se mostra carregado de sentido. Encontramo-nos diante de uma artimanha do narrador, que ao subsumir a palavra em várias situações, nos convida à imagem de um corpo e sua posição. Nesse inevitável percurso imagético do leitor, a voz narrativa certamente nos faz mergulhar numa multiplicidade de signos que os corpos no romance expressam. Dado que o corpo é um campo problemático, poderíamos afirmar que este mesmo corpo é uma potência que não pode ser limitado pela linguagem falada (a sintaxe), pois este a extrapola já que ela não consegue dar conta de sensações e percepções em função de um ilimitado afetivo.

A unidade real mínima não é a palavra, nem a ideia ou o conceito, nem o significante, mas o agenciamento. (...) O enunciado é o produto de um agenciamento, sempre coletivo, que põe em jogo, em nós e fora de nós, populações, multiplicidades, territórios, devires, afetos, acontecimentos. (DELEUZE, 1998, p. 65).

Podemos dizer que há em *Lavoura Arcaica* um silêncio fundador que percorre várias passagens do romance, posto isso, é claro, não há como negar que esse silêncio é constituidor de sentido. Mas não obstante, também podemos afirmar que há um limite nesse silêncio. Novamente, dado que é o nosso problema principal nesse texto, falamos do corpo, que mesmo dominado pela



censura, insiste em gritar. Seja ele, o corpo humano, o corpo objeto ou o corpo natureza. Todos eles emanam signos, sejam eles, olhares, cheiros, sons. Se na obra, podemos pensar o limite da palavra, os corpos, pelo contrário, nos remeteriam à impossibilidade do veto, do cerco, da proibição. Se o silêncio atravessa a palavra, o mesmo não acontece com os corpos, pois estes não conseguem ocultar a força do discurso que os invadem e os fazem existir:

Tudo em nossa casa é morbidamente impregnado da palavra do pai; era ele, Pedro, era o pai que dizia sempre, é preciso começar pela verdade e terminar do mesmo modo, era ele sempre dizendo coisas assim, 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 (...) (NASSAR, 1989, p. 41).

No diálogo de André e Ana na capela, é possível perceber vários objetos-corpos que compõem a cena: barros santos, pedras lúcidas, casa velha. Todos são componentes constitutivos 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 descobrimos 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).

É muito importante ressaltar o fato de que, em *Lavoura arcaica*, o narrador em primeira pessoa conta a história a partir da sua consciência enquanto um composto de imagens e experiências. A sua narrativa não deixa de ser uma contração temporal em que ele experimenta a sua lembrança. Somos guiados por essa narrativa num certo jogo perverso em que o eu enunciador vai nos revelando, passo a passo, o real sentido do seu discurso. Por exemplo, a condução da narrativa em cada página do romance, vai nos indicando que o corpo é aquilo que não pode ser suspenso ou que não pode ser limitado pela linguagem falada. Entendemos, de alguma maneira, que o narrador André, não faz do corpo um elemento implícito no texto, como se estivesse em uma subposição. Diferente dessa ideia, o corpo é puro e escancara sentido, basta uma leitura mais atenta, o que de imediato,



inibiria o leitor a qualquer tentativa de especulação em torno de uma 'função menor' do corpo. Um exemplo do explícito corpo no romance é quando, no capítulo 21, o narrador, abandonado pela irmã, sente vontade de morrer:

Prosternado à porta da capela, meu dorso curso, 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).

215 A leitura da citação nos faz perceber esse desejo de fuga e de morte de André após o abandono da irmã. É o corpo-André que pretende deixar de existir. Não há nada de subentendido. Trata-se, sim, de morrer ou de fugir. Aqui, o narrador não quer silenciar o seu desejo de morte. 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).

Na capela da fazenda, Ana e André estabelecem um diálogo. 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. Dando prosseguimento ao nosso argumento no texto, o fato de estar em silêncio não pode ser entendido como o vazio. A conversação se dá entre dois corpos. E novamente, se Ana não utiliza de palavras, outras formas de signos se manifestam. O seu corpo enuncia, sejam as dúvidas que envolvem aquele amor, seja o desejo que se debate em carne viva. Expõe-se com isso a importância no texto das relações que se estabelecem a partir da capacidade de percepção em cada personagem e a quantidade de signos-enunciados que cada um vai emitindo, transformando o texto num tipo de romance-teatro. André cobra pelas palavras de Ana, mas ele não percebe que Ana, dissolvendo o jogo verborrágico, transborda afetos que escapam à normatividade da língua:

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, gesto ou aceno, que indique uma fala. Em seu aparente silêncio, Ana em toda sua expressividade, é carregada de sentido. André não entende que o corpo possui um sentido próprio de acordo à circunstância, situação e condição. Se por um lado, alguma coisa da ordem do indizível se dá em Ana, por outro, em André, o narrador de *Lavoura arcaica*, a expectativa de ouvir, faz do suposto silêncio algo insuportável. Mas, se Ana é inaudível, ela é absolutamente visível enquanto expressão. Se para André aquele momento entre os dois só há sentido a partir de alguma verbalização, para Ana, tudo está posto de maneira clarividente, apenas obscurecido pela incontinência verbal de André.

O fato de estar em silêncio não deve ser compreendido como passividade do sujeito. Há na verdade um movimento ininterrupto de emissão de signos. Seu corpo torna visível o que é indizível pelas palavras. Ana faz surgir um problema: como fazer do afeto algo acessível às categorias linguísticas? Como traduzir Ana a partir do limitado da fala? O signo 'Ana' recobre e envolve significações escondidas, e a decepção por não conseguir decifrá-la faz com que André entenda que o signo Ana não pode ser reduzido à objetividade e à generalidade.

O silêncio das personagens, narrado por André, recebe por diversas vezes a conotação de clausura, de um corpo 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]"^{iv}. O estar trancado, enclausurado em si mesmo, corresponde ao corpo que se ausenta, se refugia. Essa ausência via silêncio apenas nos indica que muitos sentidos não são verbalizáveis pela linguagem falada.

Podemos dizer que em *Lavoura arcaica*, o silêncio está contido no aspecto da exposição verbal e também na descrição de algumas especialidades. Assim, aquilo que parece vazio no discurso do narrador, comporta também sentidos: "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"v. Portanto, não podemos jamais descartar que o silêncio tem uma posição fundamental e indissociável ao discurso. Dessa forma, o silêncio observado nas citações acima significa inúmeras possibilidades

na construção dos contextos do texto. Dessa maneira, não seria exagero dizer que o silêncio é um elemento fundante e/ou constitutivo na obra. Isso é fato. Mas, a nossa leitura tem a pretensão de mostrar que os vários corpos apresentados na narrativa, não ficam em silêncio. Extravasam de alguma forma, sem subterfúgio. Assim, os corpos dos personagens ocupam posições. Enunciam a cada instante o que lhes cabe no conjunto das relações existentes na narrativa, seja ele o corpo regulado, colérico, alegre, destruído. Não importa se esse corpo está imbricado em relações de dominação, de poder ou de resistência, ele jamais deixa de se manifestar.

217

Atentando-nos ao contexto familiar de *Lavoura arcaica*, o pai exerce sobre os corpos a retórica da opressão, atuando como sujeito regulador. Numa certa euforia familiar com o retorno do filho pródigo, 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 corpo comedido, conter os familiares era uma forma de impedi-los de sustentar o excesso. No entanto, como apontamos anteriormente acerca do corpo e seu impossível silêncio, o narrador consegue inferir sentido naquele 'suposto silêncio' imposto. André manifesta sua resistência e transgressão. Calando-se, ele resiste: "era calando a minha revolta (tinha contundência o meu silêncio! Tinha textura a minha raiva!)" (NASSAR, 1989, p. 33). Não há espaço para um vazio do sentido. Haveria mais materialidade na frase, 'tinha textura a minha raiva'?

Na primeira conversa entre o pai Yohanna e o filho André, após o retorno deste à casa, após a transgressão da ordem paterna, é novamente o corpo a referência da observação. A fala do pai faz referência às marcas no rosto do filho por ter vivido na prodigalidade. O discurso de Yohanna atua para interditar, fixando um lugar para esse corpo. Mas André não aceita esse limite, os contornos e



formas impostas ao corpo. O que pode o corpo? Vemos num momento da narrativa que essa questão sobrevoa uma conversa numa determinada situação. 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 e falando aquilo que lhe é concedido, afirma, "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). Qual é a fome do seu corpo? André não fala da fome de alimento a que se refere o pai. A sua fome é outra. O pai, percebendo que o discurso do filho está carregado de outros sentidos, 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 da sua fome. Mas o pai ainda insiste, quer saber de quem o filho está falando, que fome é essa que provoca esse corpo de modo tão intenso? E André continua expondo a carnalidade de sua angústia: "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). André torna dolorosamente visível ao pai o seu corpo anômalo. É um corpo ao avesso. Dessa forma, ele não permite que André siga com o seu discurso:

- 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 ideias, 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).

O pai não permite que o discurso de André acerca do corpo, do seu corpo embaralhe ideias ou produza sentidos até então interditados pela ordem de uma tradição. Esse movimento absolutamente opressivo em determinar uma posição ao filho faz com que André experimente



novamente a sensação do corpo submisso, assujeitado, reprimido.

- 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).

Se para Orlandi, "impor o silêncio não é calar o interlocutor, mas impedi-lo de sustentar outro discurso" (1997, p. 105), restaria a André a reverberação de um discurso oficial, determinado por uma forma cultural que sempre orientou a conduta da família de Yohanna. O silenciamento de um sujeito nada mais é que sua subjetivação. O exercício da concordância nesse caso é a submissão ao discurso do outro. Mas podemos apontar um outro problema. Sabemos que André não concorda com o pai. Ele não restringe seus modos à adequação de um discurso. Seu corpo não corrobora o interdito. A sua resistência é justamente a de fazer gritar o corpo. Se de maneira apressada, por alguma razão, reduzirmos o romance a uma analítica dos sentidos do silêncio, impondo à toda narrativa uma perspectiva monolítica, corremos o risco de uma infeliz cegueira. Já afirmamos ao longo desse texto que o silêncio é um tema relevante em *Lavoura arcaica*^{vi}. Chamamos essa atenção apenas para salientar o risco de um estreito olhar em relação à força do corpo em todo o romance. Falamos do corpo, do que pode um corpo, uma vez que ele é elemento constitutivo da escrita, por mais que por vezes, não seja esse corpo, composto de uma linguagem tão transparente.

Com efeito, acreditamos que o silêncio no romance se apresenta sinuosamente e de forma quase paradoxal. Podíamos dizer que não se trata apenas da ausência de palavras, mas que ele, por certo, também existe nas palavras. Mas se porventura, há um silenciamento linguístico, o mesmo não ocorre com o corpo, que mesmo censurado, não restringe seus enunciados e ressoa sentido por todos os lados. Se pensamos o silêncio como um elemento constitutivo da narrativa, também afirmamos que há uma multiplicidade de sentidos apreensíveis no romance.

A força do romance reside justamente em sua multiplicidade, sua abertura e possibilidade. Nesse caso,



o texto de Nassar nos seduz a ponto de nos depararmos com um insistente apelo ao leitor para experimentar o que pretende cada personagem. Obviamente, isso não é possível a partir de uma mera análise lógica das relações. Querer interpretar as personagens é cair na armadilha psicologista. Entendemos que se trata de um romance-teatro, em que a individuação de cada corpo só pode ser pensada a partir da composição que esse corpo faz com outros corpos. Esse labirinto nassariano é um convite à leitura do texto, que nos absorve a cada página virada, onde a saída se torna uma travessia para um outro perder-se. Como cada corpo é constituído? Qual a violência que os inventa? Em cada personagem do romance nos deparamos com uma individuação que vai sendo produzida em função dos afetos envolventes na trama. Estes afetos são absolutamente inapreensíveis pela sintaxe meramente designativa. Raduan Nassar faz, à sua maneira, cada corpo vibrar, num certo ilimitado, infinito. Um corpo como um elemento transbordante das conveniências linguísticas por onde transvasam as violentas forças do amor, do desejo, da tradição e da transgressão.

220

REFERÊNCIAS

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.

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.

DELEUZE, Gilles. Síntese assimétrica do sensível. In. DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 355-414.

DELEUZE, G. *Proust e os signos*. Trad. Antônio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

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

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

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*, p. 1-7. Disponível em: www.cienciasdalinguagem.net/enelin, 2011. Acesso: 02/06/2012.

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

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

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

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

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

Recebido em 30 de março de 2021.

Aprovado em 29 de maio de 2021.

221

BODY, SILENCE AND PRODUCTION OF SENSE IN THE RACE OF THE ARCHAIC LAVOURA, BY RADUAN NASSAR

Abstract: The purpose of the article was to problematize the body in the novel *Lavoura Arcaica*, by Raduan Nassar. Through André's narrative voice, it is intended to analyze the senses of the body in characters such as André, Pedro, Ana, father Yohanna and mother. The idea is to think of a body that cannot be reduced to silence, but differently, it is a body that manifests itself through gestures, attitudes, conduct, ways of life. A body that cannot be silenced. In this perspective, it is observed that in *Lavoura Arcaica*, André, this narrator-protagonist, organizes his entire narrative in a way that one can think of the body as a powerful sign, because this same body is the guiding thread of the novel, even if in a different way. slippery, challenging us to a particular reading experience of the Nassarian text.

Keywords: Body; Silence; Sense.

¹Quando editado pela primeira vez, em 1975, *Lavoura Arcaica* logo despontou no cenário brasileiro e foi bastante prestigiado pela crítica.



Em 1976, a Academia Brasileira de Letras concedeu-lhe o prêmio Coelho Neto. As críticas numerosas, nos principais jornais do país, afirmavam, quase com unanimidade, que nascia 'um dos mais importantes autores da literatura brasileira', que 'Lavoura Arcaica e a novela Um Copo de Cólera formam uma obra 'obrigatória', e ainda que 'O autor Raduan Nassar deve constar em qualquer súmula da literatura brasileira. Porém, após lançar Um Copo de Cólera, em 1978, Raduan calou-se, numa atitude que se assemelha a uma recusa. (SEDLMAYER, 1997, p. 23). Lavoura Arcaica, romance de estreia de Raduan Nassar, rompe com a produção literária dos anos 70 e 80, com certa herança realista, com o naturalismo dos romances-reportagem, e com a escrita limpa e enxuta do nouveau-roman, esse texto ancora num passado remoto, travando diálogo com um dos mais antigos textos da humanidade: a Bíblia. Utilizando-se de uma oralidade sacra primordial, mas pervertendo-a através de uma escrita saturada por metáforas, o romance de Raduan Nassar pode ser lido como uma versão de "A Parábola do Filho Pródigo". Desconstruindo elementos fundamentais da constituição social ocidental – o patriarcalismo, a interdição ao incesto e o imperativo do trabalho -, esse texto relê as palavras sagradas, mas sempre corrompendo, adulterando, violando cada signo arcaico. (SEDLMAYER, 1997, p. 20).

ⁱⁱEm Proust e os signos (2003), Deleuze elabora uma poderosa teoria dos signos. Segundo Deleuze, é preciso que sejamos sensíveis o bastante para decifrá-los. Deleuze provoca uma ruptura a partir da implicação entre pensamento e signo, afastando-se da ideia de que pensar significaria necessariamente designar objetos e constituir um plano de organização. Ao implicar pensamento e criação, Deleuze exige de nós uma atenção em relação aos signos, aos enunciados próprios da vida, das relações, dos planos de composição.

ⁱⁱⁱAndré 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 se posiciona 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.

^{iv} NASSAR, 1989, p. 24, 65, 147, 152.

^v NASSAR, 1989, p. 91, 147, 153.

^{vi}O trabalho de 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 de Blanchot, 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).