

SITUAÇÕES DO SUJEITO LÍRICO: O NARRADOR AGÔNICO DE

LAVOURA ARCAICA

LYRICAL SUBJECT SITUATIONS: THE AGONIZING NARRATOR OF *LAVOURA*

ARCAICA

Beatriz Pazini Ferreira¹

Universidade Estadual do Rio Grande do Norte

Resumo: Esta pesquisa tem o objeto de analisar o narrador lírico (André) presente em *Lavoura arcaica* (1975), de Raduan Nassar e consideramos que o conflito familiar colabora para a personalidade tensa e lírica do narrador (autodiegético) que evidencia os conflitos envolvendo demandas ideológicas familiares rigorosas e a resistência rebelde de um jovem. André não aceita estar presente nos terrenos tradicionais do pai e, por isso, mantém-se, em alguns momentos, em silêncio gritante, eclodindo subjetividade, emoção e angústia. Para o estudo, aproveitamos as lições de Genette (1975) e Friedman (2002) para que possamos compreender o narrador de *Lavoura Arcaica* e Hall (2006) e Woodward (2007) que expõem argumentos a respeito da identidade tão primordiais para a análise do sujeito narrador lírico que é uma característica das prosas contemporâneas devido à fragmentação que a estrutura composicional do gênero apresenta, bem como as categorias da narrativa, como o próprio narrador e/ou personagens.

Palavras-chave: Lavoura arcaica; narrador lírico; identidade; conflito.

Abstract: This research intends to analyze the lyrical narrator André, of Raduan Nassar's *Lavoura arcaica* (1975) and we consider that the family conflict adds to the (self-diegetic) narrator's tense and lyrical personality, and evidences conflicts involving rigorous family ideological demands and the rebel resistance of a young man. André does not accept to be in his father's traditional lands, and, because of that, keeps himself, sometimes, in loud silence, hatching subjectivity, emotion and anguish. For the study, we took the lessons of Genette (1975) and Friedman (2002), so that we can understand the narrator of *Lavoura arcaica*, and Hall (2006) and Woodward (2007), who argue about identity in an essential way for the lyrical subject narrator analysis which is a feature of contemporary prose due to the fragmentation that the compositional structure of the genre presents, as well as the narrative categories, such as the narrator and/or characters themselves.

Key-words: *Lavoura arcaica*; lyrical narrator; identity; conflict.

¹ Formada em Letras, especialista em História e Humanidades, mestre e doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá (UEM); professora assistente da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN) e pesquisadora na área da Literatura Brasileira do século XX. É coordenadora do Projeto de Extensão Cineatro que busca discutir questões ligadas ao Cinema e ao Teatro, além de expandir o conhecimento para outros espaços, fora da universidade. Ao longo de sua trajetória acadêmica, também pesquisou aspectos ligados à psicologia, à angústia, ao lirismo, à retórica poética, ao hibridismo dos gêneros literários e ao erotismo no romance *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar. Atualmente, pesquisa a literatura popular e o teatro nordestino, mais precisamente Hermilo Borba Filho sob a orientação do Prof. Dr. Alexandre Flory da Universidade Estadual de Maringá (UEM). Email: pazinibia2001@yahoo.com.br

Submetido em 02 de fevereiro de 2019

Aprovado em 22 de junho de 2020

Introdução

O elogio ao romance de Raduan Nassar, autor considerado um dos melhores na ficção brasileira, ao lado de Clarice Lispector e de Guimarães Rosa, é fato reiterado ciclicamente por leitores “profissionais” e leigos, visto que a fortuna crítica dessa obra é extensa. Nas academias, por exemplo, foi e é objeto de pesquisas de cunho bem mais amplo e profundo do que as críticas de “rodapé” e outras avaliações ligeiras, comuns na internet. É um reconhecimento que se diria canonizador, juízo que vale não somente para *Lavoura arcaica*, mas também para *Um copo de cólera* e *Menina a caminho*.

Mesmo com o isolamento do autor, desde 1997, depois de publicar *Menina a caminho*, suas obras continuam interessando. Nassar tornou-se consagrado, tem recebido convites para eventos literários e para entrevistas. Estreou em 1975 com *Lavoura arcaica* que teve aceitação imediata, apresenta um drama familiar em tom universalizante, agônico, trágico e em retórica densamente lírica, o que cativou, e ainda continua a cativar os leitores. Nassar ganhou vários prêmios e tornou-se objeto de interesse também na universidade, como dito. A crítica dos anos 70, 80 o designou como o maior escritor brasileiro após a geração de 45. Esse reconhecimento e essa atração ocorrem, para alguns, devido à temática exacerbada e “imoral” do romance, banhada de tragédia e lirismo. Com *Lavoura arcaica*, surge um dos mais importantes autores da literatura brasileira, que mais tarde publica *Um copo de cólera* (1978) e uma coletânea com cinco contos, *Menina a caminho* (1997).

O artigo tem o objetivo de analisar o narrador de *Lavoura arcaica* (1975), o qual apresenta um discurso que funde prosa e poesia, mormente quando trata de situações sexuais contrapostas às ordens tradicionalistas da família e a certas demandas sociais, por isso, o conflito, a tensão. Verificamos a presença recorrente do jogo estilístico no qual fatos interditos se mostram aos olhos dos leitores mediados pela linguagem poética e, ao mesmo tempo, erótica e lírica. Tais características nos levam a reconhecer em *Lavoura arcaica* uma obra cuja classificação aponta para o hibridismo de gênero.

Para o estudo, foram aproveitadas as lições de Hall (2006) e Woodward (2007) para verificar as condições subjetivas (tensas) do protagonista e do narrador André.

Então, procuramos expor a personalidade do narrador enquanto também protagonista da história. Para entender a situação do narrador, sua sujeição à mesma subjetividade conflituosa, ao mesmo conflito moral, à mesma defesa intransigente de sua (i)moralidade suspeita, Genette (1975) e Friedman (2002) foram necessários para apresentar a mobilidade enunciativa sempre no encalço dos sinais da individualidade subjetivizada, da densidade poética do narrador conflituoso.

2 Situações do sujeito lírico

2.1 Sexualidade e personalidade lírica

A tensão moral, principalmente de ordem sexual, repercute de modo ostensivo no discurso do protagonista André como fenômeno estilístico e uma das consequências imediatas dessa tensão é a fusão do discurso prosaico com o discurso lírico poético. Podemos pensar em uma tensão lírica a presidir o relato confessional. Nesse sentido, a fusão de prosa e poesia estetiza as relações tensas decorrentes da moralidade familiar. Sem a poesia, o enredo talvez ficasse inadequado aos temas, com certo risco de cair no grotesco. Parece que apenas as categorias narrativas não dariam conta de expor a emocionalidade difusa do narrador protagonista. Desse modo a prosa é utilizada para sustentar a condição adjetiva da poesia. Assim, o conteúdo narrativo torna-se “liricizado”², carregado de emoção e de poeticidade. Isso porque André prefere gritar o seu silêncio pelas sugestões de poesia fundida à prosa: “a palavra, no breve instante em que dele (do silêncio) procede, é um grito: o que todas as convenções sociais nos ensinaram a calar” (BARTHES, 1986, p. 159).

André está inserido em um lugar agônico e de conflito. Esse conflito nasceu da oposição entre moralidade familiar e adolescência sexualmente exacerbada, pois a base severa e tradicional da família é oposta aos seus pensamentos e às suas ações. André encontra-se em um mundo tradicional e arcaico, portanto, diferente de seus preceitos, daquilo que pensa e da forma como age. Essa relação é essencial para a construção

² O termo liricizado(a) será utilizado para se referir ao lirismo adensando na narrativa. Desde já não mais se usarão aspas para destacar essa palavra.

identitária da personagem. Woodward (2007) afirma que as identidades são fabricadas por meio da diferença e essa “marcação da diferença ocorre tanto por meio de sistemas simbólicos de representação quanto por meio de formas de exclusão social. A identidade, pois, não é o oposto da diferença: a identidade depende da diferença” (WOODWARD, 2007, p. 39). Logo, a voz de André, seu discurso, pode resultar desse estado emocional conflituoso. Preocupado em expor esse conflito, utiliza uma retórica específica, o narrador força a lirismo. Esse jogo opositivo entre interdição e contradição, entre o sagrado e o profano, transforma a linguagem, visto que a confluência de forma poética e de temas polêmicos se configura também pela necessidade de expor esses jogos antagônicos: “[...] eu tinha de gritar em furor que a minha loucura era mais sábia que a sabedoria do pai, que minha enfermidade me era mais conforme que a saúde da família, que os meus remédios não foram jamais inscritos nos compêndios, mas que existia uma outra medicina (a minha!)” (NASSAR, 1989, p. 109).

A sociedade, moldada pelas ações humanas ao longo do tempo, produz transformações por meio da reciprocidade ideológica. Segundo Hall (2006, p. 12-13), “a identidade torna-se uma 'celebração móvel', formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam”. A família é vista como uma instituição social e ideológica que, na obra, encontra-se abalada, sobre o risco de ter os laços rompidos, o que vem a acontecer. O conflito identitário torna a identidade líquida e plural, percebida no discurso. Essas marcas são vistas também pela fragmentação estrutural. No romance, é possível verificar a identidade fragmentada de André, por meio do monólogo interior em que há um entrecruzamento de discursos que funde os acontecimentos presentes e as reminiscências, fragmentando-se a sintaxe narrativa linear. Essa fragmentação é um sinal possível de desorientação emocional:

Desde minha fuga, era calando minha revolta (tinha contundência o meu silêncio! tinha textura a minha raiva!) que eu, a cada passo, me distanciava lá da fazenda, e se acaso distraído eu perguntasse “para onde estamos indo?”- não importava que eu, erguendo os olhos, alcançasse paisagens muito novas, quem sabe menos ásperas, não importava que eu, caminhando, me conduzisse para regiões cada vez mais afastadas [...] (NASSAR, 1989, p. 33).

A constituição identitária de André se apresenta dividida diante das questões ideológicas que o cercam. Mesmo resistindo a fazer parte da comunhão do pai, o

protagonista é constituído pelos laços familiares. Essa busca identitária lírica (pela impostação lírica) parece decorrer principalmente dos confrontos familiares. Antes de retornar para casa, quando Pedro vai buscá-lo na pensão, André é cercado pelo paradigma de união familiar e, por isso, decide voltar, mas ainda sofre:

[...] fui envolvido pelos cheiros caseiros que eu respirava, me despertando imagens torpes, mutiladas, me fazendo cair logo em confusos pensamentos; na sucessão de tantas idéias [...] assustado com o ânimo quente que tomou os fundos da casa de repente, se alastrando com rapidez pêlos nervos das paredes, com vozes, risos e soluços se misturando, me levantei atordoado para encostar a porta, ao mesmo tempo que todo aquele surto de emoções parecia ser contido pela palavra severa do chefe da família [...] (NASSAR, 1989, p. 148 e 149).

Essa dubiedade nos reconhecimentos (entre o “eu” e a família) pode marcar em André um sujeito desorientado, evocando ainda mais o desejo de recriar seu próprio universo, ao apresentar uma versão particular do seu mundo. O protagonista manifesta e concentra essa subjetividade por meio de espaços nos quais pode realizar suas práticas sexuais como forma de confrontar e degradar o ideal familiar: “[...] logo fazendo do quarto maior da casa o celeiro dos meus testículos (que terra mais fecunda, que vagidos, que rebento mais inquieto irrompendo destas sementes!)” (NASSAR, 1989, p. 92). Então, o espaço condiciona um ambiente subjetivo, sendo o quarto o universo íntimo da subjetividade, emoção centrada no “eu”: “[...] eu vi que meu quarto de repente ficou escuro, e só eu conhecia aquela escuridão, era uma escuridão a que eu de medo fechava sempre os olhos [...]” (NASSAR, 1989, p. 37).

O espaço quarto, sendo o lugar onde o narrador começa a contar a história, representa o mundo concentrado e tenso de André, repleto de angústia e desejo, mas nesse espaço ele pode viver suas emoções sem ser silenciado pela família: “[...] escolhi um quarto de pensão prôs meus acessos [...]” (NASSAR, 1989, p. 40); “[...] o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero [...]” (NASSAR, 1989, p. 07). No seu silêncio lírico, a poesia tinge a narrativa, expondo conteúdos líricos como a imagem da “rosa branca do desespero” a repetição da palavra “quarto” as frases nominais e as rimas com as palavras “catedral” e “individual” forçam o discurso liricizado. André, ao decidir ficar só, em meio ao seu silêncio desesperado, busca encontrar-se como sujeito: “[...] 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, 2007, p. 13).

O “esconderijo” do quarto, o apego pela solidão, resolvem-se como expressividade lírica. André rompe o equilíbrio familiar alicerçado por uma sustentação patriarcal e religiosa, mas com o retorno, ao contrário do que a própria família pensava, o “galho da esquerda”, desencadeia a tragédia, revelando a decomposição da imagem familiar: “[...] a partir dali todas as rédeas cederam [...]” (NASSAR, 1989, p. 190). Entretanto, os moldes familiares já estariam envolvidos em laços frouxos, devido ao exagero de afeto maternal: “[...] a nossa desunião começou muito mais cedo do que você pensa, foi no tempo em que a fé me crescia virulenta na infância e em que eu era mais fervoroso que qualquer outro em casa [...] ela [a mãe] cheia de amor me asseverava num cicio ‘não acorda teus irmãos, coração [...]’” (NASSAR, 1989, p. 24 e 25).

Na pensão, outro lugar visto como “libertário”, André não encontra o que procura, pois seu mundo está destorcido. Sendo assim, não consegue livrar-se de si. As relações tecidas no romance promovem os jogos discursivos ideológicos, marcando a dualidade em que o próprio narrador está inserido. Com isso, parece complexa a identidade psicológica de André, porque este sabe que o pai jamais aceitará qualquer caminho que desvirtue a família. Assim, fecha-se em silêncio agônico, marcado pelo discurso lírico que poetiza sua angústia: “[...] era um tempo também de sobressaltos, me embaralhando ruídos, confundindo minhas antenas, me levando a ouvir claramente acenos imaginários, me despertando com a gravidade de um julgamento mais áspero, eu estou louco! e que saliva mais corrosiva a desse verbo [...]” (NASSAR, 1989, p. 93-94).

André busca um lugar em que possa se libertar de regras e ser livre, mas não encontra a liberdade requerida por se colocar em um lugar agônico. Na fazenda ou na pensão, a angústia sempre aparecerá, porque não é o lugar, o espaço físico que é angustiante, mas sim o próprio personagem que se encontra em um “espaço” ideológico agônico, visto que seu mundo e sua posição são marcados por conflitos: “[...] eu pensei que pudesse encontrar fora o que não me davam aqui dentro” (NASSAR, 1989, p. 158). O rapaz reivindica um lugar à mesa, onde suas posições ideológicas pudessem ser reveladas e não repreendidas: “[...] estou cansado, quero com urgência o meu lugar na mesa da família! [...]” (NASSAR, 1989, p.131), mas é sempre tomado pela advertência, ou da família ou de si próprio: “Nesta mesa não há lugar para provocações [...] Cale-se!

Não vem desta fonte a nossa água [...]” (NASSAR, 1989, p. 166-167) e seu “lugar” continua agônico: “[...] quanta sonolência, quanto torpor, quanto pesadelo nessa adolescência!” (NASSAR, 1989, p. 70); “[...] eu tinha gordura nos meus olhos, uma fuligem negra se misturava ao azeite grosso [...] me perdendo numa neblina de incenso para celebrar o demônio que eu tinha diante de mim [...]” (NASSAR, 1989, p. 135).

O retorno do filho pródigo marca o reencontro com o fardo de sua existência familiar, isto é, com os sermões diários do pai e com as rédeas da ideologia patriarcal. Constata-se, então, um choque entre pai e filho no momento dessa volta. André tenta vivenciar a sua própria lei em tom desafiante: “[...] fora da mim eu não reconhecia qualquer ciência, e que era tudo só uma questão de perspectiva e o que valia era o meu e só o meu ponto de vista [...]” (NASSAR, 1989, p. 109). Dessa forma, as duas ideologias se enfrentam, aparentando, em primeiro momento, a consolidação tradicional, mas que, mais tarde, fragmentar-se-á a partir da impaciência do pai movido em cólera, ao saber que os irmãos avançaram os limites da cerca moral. A instauração de uma possível e nova “lavoura” (a sexualidade proibida) marca o fim do império moral arcaico e a ruína familiar.

Sabrina Sedlmayer (1997) apoiou-se na psicanálise, inspirando-se em Lacan e em Lévi-Strauss, para destacar que o papel da linguagem e da estrutura na simbolização da civilização promoveu um ordenamento do mundo, pelo trabalho e pela interdição do gozo, limitando o desejo humano. Para mostrar esse movimento em *Lavoura arcaica*, Sedlmayer (1997) observou que a decisão de André em abandonar a casa do pai foi imprescindível para quem quer se libertar. Perturbado e incomodado, ele reconhece estranho: “[...] não é por princípio que me rebelo, nem por vontade que carrego a carranca de sempre, e a raiva que faz os seus traços ásperos, e nem é por escolha que me escondo [...]” (NASSAR, 1989, p. 125). O conflito familiar impõe a ele, também, sentimento de culpa por ter abandonado a família: “[...] eu senti nos seus [de Pedro] braços o peso dos braços encharcados da família inteira [...] eu senti a força poderosa da família desabando sobre mim como um aguaceiro pesado enquanto ele dizia ‘nós te amamos, nós te amamos muito [...]’” (NASSAR, 1989, p. 09). O filho que abandona a família retorna para sua morada, devido à insistência do irmão Pedro, que atendeu ao pedido do pai: “Pedro cumprira sua missão me devolvendo ao seio da família; foi um longo percurso marcado por um duro recolhimento [...]” (NASSAR, 1989, p. 147).

Podemos, portanto, localizar, na vivência familiar tensa, um fato determinante da personalidade perturbada de André. É nesse lugar familiar que germina e se movimenta a sexualidade exacerbada do rapaz. O lirismo confessional é, desse modo, tenso e perturbado. A personalidade agônica de André se alimenta de conflitos familiares e de uma sexualidade atormentada. Assim, na medida em que esse conflito intensifica o tom confessional, avulta a condição maior do sujeito lírico, conforme evidencia o trecho seguinte, repleto de dêiticos subjetivos:

[...] meus olhos eram dois caroços repulsivos, mas nem liguei que fossem assim, eu estava era confuso, e até perdido, e me vi de repente fazendo coisas, mexendo as mãos, correndo o quarto, como se o meu embaraço viesse da desordem que existia a meu lado [...] eu estava era escuro por dentro, não conseguia sair da carne dos meus sentimentos, e ali junto da mesa eu só estava certo era de ter os olhos exasperados em cima do vinho rosado que eu entornava nos copos [...] (NASSAR, 1989, p. 14).

André Luis Rodrigues (2006) definiu o romance como perturbador devido à quebra de tabus, aos desencontros (momentos dramáticos) e às paixões violentas que terminam em tragédia. Nesse sentido, concluiu que o rito de paixão é pela liberdade. André intui que, por meio do amor incestuoso, é possível contrariar as leis ancestrais, representadas pelo pai e pelo avô: “[...] era de estrume 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). Mas talvez não tenha se dado conta, mesmo enquanto narrador, do mergulho no desvario. Com o amor da irmã, considera que poderia levantar uma nova ordem e ter seu lugar na família, mas não consegue, por isso se desespera: “[...] ‘era Ana a minha enfermidade ela a minha loucura [...]’ (NASSAR, 1989, p. 107). A retórica de *Lavoura* mostra que “algo dentro dele [de André] esperava o momento para se manifestar com violência”. Essa violência “será assim desencadeada contra o legado dos mais velhos, contra as leis por eles deixadas e, por extensão, contra a própria família” (RODRIGUES, 2006, p. 70 – 71)³.

³ No resumo disponibilizado pela *Gazeta do Povo* para os vestibulandos da UFPR, Kadanus também identifica a questão subjetiva do narrador: por meio da sexualidade, André extravasa a sua personalidade e expõe a sua insatisfação com o regime cheio de regras ditado pelo pai. A narrativa é dividida em duas partes: “A Partida” e “O Retorno”. O primeiro capítulo é formado por um parágrafo único de 66 linhas e todo o enredo deixa claro o conflito principal entre dois extremos: liberdade versus regras (KADANUS, 2014, p. 01).

Steinbach (2012) compreendeu que o discurso de André surge em forma de gritos, de sussurros e de gemidos, o que marca uma personalidade descontrolada: “[...]‘não faz mal a gente beber’ eu berrei transfigurado, essa transfiguração que há muito devia ter-se dado em casa ‘eu sou um epilético’ fui explodindo, convulsionado mais do que nunca pelo fluxo violento que me corria o sangue ‘um epilético’[...]” (NASSAR, 1989, p. 39). Chega ao doce lamento para acalantar a dor: “[...] só eu sabia naquele instante de espumas em que águas, em que ondas eu próprio navegava, só eu sabia que vertigem de sal me fazia oscilar, ‘é o meu delírio’[...]” (NASSAR, 1989, p. 36). Para Jardim (2012), André é a figura do dissenso, sendo o retrato de um marginal abandonado às forças intempestivas da paixão e não há reconhecimento dos valores, nem mesmo depois do retorno, visto ser o adolescente, figura transgressora e consumida pelo desejo: “[...] eu passava conduzido e sempre fortalecido por minhas reflexões profanas de adolescente [...]” (NASSAR, 1989, p. 69). Jardim (2012, p.87) afirmou, ainda, que em *Lavoura arcaica* “as relações humanas são estabelecidas não unicamente pelo dever e pelo respeito, mas também, por uma violência física e psíquica”. André, atormentado por um amor transgressor, “destoa de uma vida moral constituída pela tradição, pelo respeito aos preceitos religiosos, familiares e por uma racionalidade que conduz a modos de vida disciplinar e reto”, o que marca um sujeito tortuoso: “[...] eu, o filho torto, a ovelha negra que ninguém confessa, o vagabundo irremediável da família [...]” (NASSAR, 1989, p. 118).

Leviski (2011) entende que André almeja a liberdade e o maior momento de alívio de libertação da rotina é a festa no bosque, com a permissão do pai: o vinho, a música e a dança. O estudioso ressaltou que, para André, esse instante de liberdade não é suficiente. No romance, aparecem três momentos de rompimento com a tradição imposta pelo pai: o ato incestuoso, a saída de casa e a dança de Ana. Esses três instantes transgressores apontados por Leviski (2011), podem remeter à simbologia do número três, que exprime “ação realizadora, revelação e manifestação”. Para outros estudiosos, “o número três simboliza o sexual” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 901), sendo aproximado do percurso moral turvo do protagonista. Ao tratar desse assunto, é difícil não lembrar o drama vivido por Édipo: o incesto, com sua conseqüente condenação (gerando “catástrofe” depois do “reconhecimento”) é uma condição estrutural de *Lavoura arcaica*.

A liberdade desejada, incansavelmente, por André não se concretiza, visto que, diante da luta entre pactuar com as regras impostas pela tradição, efetiva-se a prisão emocional, sendo o desejo punido. André entende seu desvio: “[...] era eu o irmão acometido, eu, o irmão exasperado, eu, o irmão de cheiro virulento, eu, que tinha na pele a gosma de tantas lesmas, a baba derramada do demo, e ácaros nos meus poros [...]” (NASSAR, 1989, p. 108). Seu mundo emocional ou psicológico é degradado e o coloca em um lugar agônico, porque a família não oferece condições de pactuar com seu modo de pensar: “[...] eu, o filho arredio, o eterno convalescente, o filho sobre o qual pesa na família a suspeita de ser um fruto diferente [...]” (NASSAR, 1989, p. 124). O adolescente não consegue sustentar, sem punições, sua posição de filho pródigo e rebelde. A liberdade criada pelo protagonista é da ordem das resistências às sujeições dos diversos poderes, nesse caso, da ordem familiar, porém, em vez desse poder impedir tal liberdade, ele a excita (FOUCAULT, 2000). André só cria seu espaço considerado de libertação, porque há um poder acima dele, reprimindo-o. Para “vingar-se”, foi ao extremo, atendendo aos reclames dos impulsos sexuais. Sua ideologia libertária não é capaz de se sustentar, tornando-se algo que impõe desajustes. As rédeas familiares estão imbricadas no seu lugar de sujeito. André é ainda o filho do pai guiado pelas tradições.

O forte tom confessional é, portanto, subjetivo, e impõe, pelo que acabamos de apontar, uma espécie de lirismo do sofrimento, que abriga, entre outros traços, o sadismo e o masoquismo. Tardivo (2008) sustenta que André é uma pessoa desequilibrada. Isso é também reflexo da atmosfera de mal-estar, na qual sua família estava imersa: “[...] 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 [...]” (NASSAR, 1989, p. 110). A angústia do jovem sinaliza para sua incompletude, o que remete à fragmentação do sujeito enunciativo, o narrador, um “eu testemunha” tenso: “[...] eu, que desde o início vinha armando minha tempestade, caí por um momento numa surda cólera cinzenta [...] ‘estou banhado em fel’ [...]” (NASSAR, 1989, p. 137). O narrador protagonista vive em um mundo agônico, principalmente, devido à condição que lhe é imposta (a família cerca-se de leis e o filho se atormenta por não as aceitar). Desse modo, vive sua sexualidade. Então, narra confidenciando sua agonia e utilizando figuração poética com voz lírica. Cabe salientar que o narrador encontra-se em um tempo distante dos fatos ocorridos. A distância entre

enunciação e acontecimentos narrados não torna o narrador crítico do personagem, mas ainda está em agonia, é o que veremos a seguir.

2.2 Prerrogativas do Narrador

O narrador, enquanto gestor linguístico e estrutural da narrativa e personagem protagonista, costuma impor sua “individualidade” em graus variados. Como já informaram alguns linguistas (a reflexão teórica da literatura também trata disso), não haveria rigorosamente narrador de terceira pessoa. Quem “fala”, quem “emite” o discurso, é sempre um “eu”. Isso não impede que reconheçamos recursos adotados por alguns escritores (Flaubert, Henry James, por exemplo) para que esse emissor do discurso “desapareça” do texto, principalmente nos casos de narrador heterodiegético ou, como se popularizou, de terceira pessoa. Não é o caso de *Lavoura arcaica*, no qual o narrador é também o protagonista, embora a temporalidade entre um e outro interfira, separando-os.

Parece razoável supor (a teoria também permite) que o narrador não é o personagem, não é o André jovem. Considerando, por exemplo, o conhecimento linguístico textual, supomos que seria mais um atributo do André maduro (ou mais velho), já que o adolescente atormentado não dominaria, supostamente, esse aporte linguístico tão bem. Essa questão evidenciada pela diferença entre tempo da enunciação e tempo do enunciado não é o nosso foco. Partimos do princípio de que o narrador adere, de maneira pouco (ou nada) crítica, ao modo de ser do personagem. Essa fusão dos modos de ser (ainda sujeita, talvez, a uma avaliação) nos leva a entender o sujeito lírico como soma do narrador e do personagem, unificados pelo propósito confessional. Há algumas posturas do narrador (agora enquanto estruturador da narrativa) e algumas reservas ideologicamente explicáveis. Citemos uma: o cuidado com que cede a voz e a visão narrativas. Avancemos um pouco a esse respeito, considerando o poder articulador do narrador.

Foi Gérard Genette (1975) quem possivelmente primeiro estabeleceu a diferença entre “ver” (focalizar, entender, interpretar, perceber, notar, sentir, compreender) e “narrar” (falar, exprimir, expor, dizer). Há uma distinção entre quem vê e quem fala durante a narrativa, e a focalização está ligada ao modo de ver (BAL, 2009). Os dois fenômenos (“ver” e “narrar”) acontecem em uma narrativa em jogo de alternância ou de concomitância: “[...] e eu vi de repente seus olhos se molharem, e foi então que ele me

abraçou, e eu senti nos seus braços o peso dos braços encharcados da família inteira [...]” (NASSAR, 1989, p.09); “[...] e ouvindo meu irmão dizer de repente recolhido ‘a mãe envelheceu muito’, eu continuei pensando nela noutra direção e pude vê-la sentada na cadeira de balanço [...]” (NASSAR, 1989, p.36). O verbo “ver”, nesses casos, indica que o foco (a visão) é de André, o que ocorre na maioria das vezes, porém ele permite ceder a visão e voz para o irmão mais velho, Pedro, quando este cumpre o dever de ir buscá-lo: “André, era preciso isso; e era preciso ver o pai trancado no seu silêncio: assim que terminou o jantar, deixou a mesa e foi pra varanda; ninguém viu o pai se recolher [...]” (NASSAR, 1989, p.24). No excerto a seguir, também notamos a voz de Pedro:

Quando contei que vinha pra te buscar de volta, ela ficou parada, os olhos cheios d'água, era medo nos olhos dela, que é isso, mãe, eu disse pra ela, vê se fica um pouco alegre, a senhora devia era rir, eu disse brincando nos cabelos dela, não fique assim desse jeito e nem se preocupe, eu garanto que não vai ter zanga nenhuma com aquele fujão, a senhora vai ver que filho mais contente, a senhora vai ver só, eu disse pra ela, a senhora vai ver como as coisas vão voltar a ser o que eram, tudo vai ser de novo como era antes, eu disse e ela me abraçou e enquanto me abraçava ela só dizia traga ele de volta, Pedro, traga ele de volta e não diga nada pro teu irmão e nem pras tuas irmãs que você vai, mas traga ele de volta, e enquanto eu dizia deixe disso, mãe, deixe disso, ela ainda pôde dizer eu vou agora amassar o pão doce que ele gostava tanto, ela disse me apertando como se te apertasse, André" e meu irmão sorria [...] (NASSAR, 1989, p.35).

André permite que Pedro seja, em alguns momentos, o focalizador interno. Essa atitude pode se basear na hierarquia patriarcal de filho mais velho (Pedro) que representa o pai. Sucedeu-se, então, a transferência de nível de focalização do narrador André (que no final do excerto apresenta a sua visão: ver o irmão, Pedro, sorrir). O narrador nos permite encará-lo como narrador personagem bastante centralizador, reforçando a subjetividade lírica do romance, fazendo convergir para si, em termos de posturas emocionais, as experiências das duas temporalidades (enunciação e enunciado).

O narrador personagem costuma ser definido, na vertente conceitual mais popular, mais difundida, como narrador “de primeira pessoa”. Na terminologia de Genette (1975), o narrador intradieético, mais especificamente homodieético, é aquele que funciona como personagem protagonista, portanto, autodieético. André, de *Lavoura*, é um “eu protagonista”, conforme a terminologia de Friedman (2002), pois relata suas experiências a partir de um ponto fixo, aquele bastante limitado. Sendo

assim, é um narrador, como explica Friedman (2002), “inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções. De maneira semelhante, o ângulo de visão é aquele do centro fixo” (FRIEDMAN, 2002, p. 172). Ao fundir-se com a personagem sem restrições, ao falar e ver do mesmo lugar e do mesmo tempo em que ele “fala” e “vê”, o narrador autodiegético também se submete à subjetividade conflituosa. Nesse sentido, funciona sob o signo da contestação, da acusação. Sua mobilidade enunciativa está sempre no encaixe dos sinais dessa individualidade subjetivizada. O leitor, mergulhado até inconscientemente nessa estratégia narrativa, não se dá conta das temporalidades fundidas da junção de duas entidades narrativas: vê apenas André, vê apenas suas experiências.

É provável que a eliminação ou diminuição dessa distância entre as estratégias textuais decorra dessa exuberante subjetividade de caráter confessional, dessa tensão centrada em desajustes ideológicos. Maurício Reimberg dos Santos (2013) discutiu a constituição do ponto de vista narrativo, ou seja, o discurso do narrador de *Lavoura arcaica*. A forma de linguagem é dominada pela narrativa angustiante e lírica, apresentando um encantamento, apesar da temática grotesca e/ou trágica. Além disso, Santos (2013) considerou o conflito entre a construção estética e o processo histórico, a linguagem da obra e as oscilações agônicas intensas do narrador. O reforço subjetivo a favor do lirismo pode ser detectado pelo constante apego ao monólogo interior, principalmente quando André se põe a refletir, o que ele faz muito. Na terminologia de Pouillon, a “visão com” favorece a proximidade do leitor e isso, não custa repetir, impõe-se pelo subjetivismo lírico (LEFEBVE, 1975). Falando de um forte ângulo fixo matizado de individualismo revoltado, o narrador expõe angústias, percepções e pensamentos. A sexualidade mal resolvida, ou resolvida pelos excessos, comanda as lamentações que a estrutura e a linguagem expõem.

Haveria, nesse tipo de narrador, uma restrição cognitiva (o limite “humano” do conhecimento) ligada à fenomenologia do “ver”, que funciona também como “interpretar”. É por isso que a situação da mãe, relatada por Pedro, já exposta, só pode ter sido “dita” porque André, estando ausente, não poderia ver, testemunhar. Logo, o “eu narrador”, o “eu protagonista”, torna-se o receptor do mundo que ele vê, sendo, portanto, o canal pelo qual esse mundo chega ao leitor. É um “ponto de vista” concentrador, porque, quando cede a visão a algum personagem, torna-se, ainda, o transmissor dessa visão ao leitor, ou seja, é o “filtro”. As mesmas atribuições valem

para a “voz”. Além desse tipo de concessão funcionar como fato estruturador da narrativa, indica a função de escolhas desse narrador em ceder a voz. Quando algum outro personagem “fala” (voz) ou “interpreta” (visão), quem fala, afinal, é o narrador de primeiro nível, o intermediário para o leitor. Tomemos duas situações que ilustram duas posturas, entre outras, do narrador (as duas mostrando a convergência para esse narrador principal, dos fatores “voz” e “visão”):

Saltei num instante para cima da laje que pesava sobre meu corpo, meus olhos de início foram de espanto, redondos e parados, olhos de lagarto que abandonando a água imensa tivesse deslizado a barriga numa rocha firme; fechei minhas pálpebras de couro para proteger-me da luz que me queimava, e meu verbo foi um princípio de mundo; musgo, charcos e lodo; e meu primeiro pensamento foi em relação ao espaço, e minha primeira saliva revestiu-se do emprego do tempo; todo espaço existe para um passeio, passei a dizer, e a dizer o que nunca havia sequer suspeitado antes, nenhum espaço existe se não for fecundado [...] (NASSAR, 1989, p. 86-87).

O mundo que chega ao conhecimento do leitor passa pelo conhecimento, pela visão do narrador: “[...] meus olhos de início foram de espanto [...]”; “[...] olhos de lagarto [...]”; “[...] fechei minhas pálpebras [...]” (NASSAR, 1989, p. 87). Também quem fala (voz) ao leitor é o narrador, o que está bastante claro, embora apareça a referência a “meu verbo”. Os sinais linguísticos de primeira pessoa são abundantes, e não demora para percebermos, como leitores, que o conhecimento que nos chega sai da informação do mundo exterior: “Saltei num instante para cima da laje [...]”; “[...] fechei minhas pálpebras de couro para proteger-me da luz que me queimava [...]”; para a informação do mundo psicológico, intelectual: “[...] meu primeiro pensamento foi em relação ao espaço [...]”; “[...] nenhum espaço existe se não for fecundado [...]” (NASSAR, 1989, p. 86- 87). Estamos, portanto, diante de acontecimentos envolvendo o narrador (que se vê adolescente), vistos por ele e contados por ele. Desse modo, o grau de egocentrismo é elevado: um sujeito que se deixa conhecer diretamente.

Pode ocorrer, ainda, delegação de “voz” e de “visão”, quando passamos a “conhecer” um ou mais evento(s) por um narrador e/ou focalizador de segundo nível⁴. Trata-se de solução complexa no plano das técnicas narrativas, principalmente quando o leitor, em busca da ideologia de um personagem (o narrador e o focalizador de segundo

⁴ Bal (2009) estuda, com vagar, essa questão dos níveis de focalização (quem vê) e de narração, sendo o focalizador aquele que vê (personagem ou não). Quando o agente participa da fábula, é o focalizador personagem (FP), ocorrendo, portanto, focalização interna.

nível), acaba por desconfiar, caso leia-se modo mais crítico, que estaria reconhecendo nos eventos o narrador focalizador de primeiro nível: o artifício de ceder a voz e/ou a visão:

(Em memória de meu pai, transcrevo suas palavras: ‘e, circunstancialmente, entre posturas mais urgentes, cada um deve sentar-se num banco, plantar bem um dos pés no chão, curvar a espinha, fincar o cotovelo do braço no joelho, e, depois, na altura do queixo, apoiar a cabeça no dorso da mão, e com olhos amenos assistir ao movimento do sol e das chuvas e dos ventos, e com os mesmos olhos amenos assistir à manipulação misteriosa de outras ferramentas que o tempo habilmente emprega em suas transformações, não questionando jamais sobre seus desígnios insondáveis, sinuosos, como não se questionam nos puros planos das planícies as trilhas tortuosas, debaixo dos cascos, traçadas nos pastos pelos rebanhos: que o gado sempre vai ao poço’.) (NASSAR, 1989, p. 193).

No trecho, a voz e a visão são de Iohána, o pai. É ele que nos passa a informação, segundo seu conhecimento, sua interpretação, sobre a conduta a ser adotada na observação do tempo. Esse narrador/focalizador de segundo nível é “controlado” pelo narrador de primeiro nível. O narrador cede muito a voz ao pai, porque quer mostrar a reiteração opressiva das prédicas morais, impondo as reflexões acerca do pai, como sendo inflexível com todos na casa: “[...] meu pai ordenou que eu lavasse do corpo o pó da estrada antes de sentar-me à mesa que a mãe me preparava [...]” (NASSAR, 1989, p. 150). O narrador mostra que o mundo de Iohána é fechado, tradicionalista e opressivo. Não é sem razão que o narrador cede (e muito) a voz ao pai, depois de seu retorno, para mostrar a força educadora, o quanto Iohána se impõe: “Por tudo isso, ponha de lado essas histórias de famintos, que nenhuma delas agora vem a propósito, tornando muito estranho tudo o que você fala” (NASSAR, 1989, p. 158). O discurso do narrador revela repulsa em relação às doutrinas do pai que crava em sua linguagem a diretriz da família e o código de conduta: “Você está enfermo, meu filho, uns poucos dias de trabalho ao lado de teus irmãos hão de quebrar o orgulho da tua palavra, te devolvendo depressa a saúde de que você precisa” (NASSAR, 1989, p. 159-160). O diálogo é dinâmico e expõe a intenção de o narrador apresentar, mais uma vez, a personalidade do pai, definindo-o como severo e inflexível.

Com Ana, ocorre o contrário: pouquíssimos são os sinais de cessão de focalização, de voz. O narrador evita ceder a voz para a irmã revelando, apenas, seu silêncio: “[...] Ana não se mexia, continuava de joelhos, tinha o corpo de madeira, nem sei se respirava [...] Ana não me via, trabalhava zelosamente de joelhos no seu rosário

[...]” (NASSAR, 1989, p. 124 e 130). A atitude do narrador é vista como dominadora em relação à irmã: ele não permite sua voz, pois ele mesmo argumenta sobre seu silêncio (ou pelo menos é isso que ele quer relatar). Esse silêncio é sinal forte do egoísmo de André. Parece que ele não cede voz a irmã com receio dos discursos dela. Ana pode ser vista como um objeto, um fantoche, sem vida interior, com exceção do comportamento no momento festivo do retorno de André. Talvez, o comportamento impetuoso dela celebre, para ela, uma possibilidade de ter o irmão como homem, sugerindo uma possível e nova relação incestuosa⁵.

O narrador demonstra interesses que seriam de ordem subjetiva, fazendo-o confundir-se com a personagem também em situação de defesa (com sinais de autodepreciação). O suporte lírico, um atributo do narrador personagem, reforça-se pelos interesses estruturais do narrador. Essa condição de fonte informativa superior favorece, em *Lavoura arcaica*, o egocentrismo do narrador. Ela se estabelece como o primeiro fator de instauração do lirismo, embora por si só, isoladamente, não o promova. O narrador autodiegético, para chegar ao lírico, precisa servir-se de outra prerrogativa, já insinuada em momentos anteriores desta dissertação: exacerbar na subjetividade, ao ponto de, no caso, e pela natureza dos conflitos, chegar ao distúrbio psicológico, à radical desavença ideológica.

A essa condicionante temática se junta a condicionante linguística: o ato de narrar (voz) completa, na formulação poética do estilo, o ato de ver distorcidamente, até mesmo com a intenção de atenuar o objeto polêmico de conhecimento submetido ao leitor, o incesto, mas a visão proposta pode variar. Voltemos ao fragmento do capítulo 14 já transcrito (“Saltei num instante para cima da laje [...]”), em que, como em muitos trechos, a voz aproveita a poesia. A passagem da experiência (visão) exterior para a interior efetiva-se pela metaforização: “[...] os olhos de lagarto que abandonando a água imensa tivesse deslizado a barriga numa rocha firme [...]” (NASSAR, 1989, p. 87). Haveria nessa metáfora estendida, com a ajuda da antítese (água imensa *versus* rocha firme), a imagética de uma mudança de estado, com um quê de primitivo (o lagarto) que aspira sair do instável (líquido) para o estável (firme), talvez os rudimentos alegóricos da origem da vida. Ao fechar os olhos pesados (pálpebras de couro) e invertendo o mito

⁵ Essa questão também sugere um estudo à parte, mas como não é nosso objeto de análise, expusemos, apenas, para justificar a posição de egoísmo do narrador.

da caverna para cair no mito de Tirésias, o narrador poeta se abre para o conhecimento (forma de “ver” internamente) inaugurando para si o mundo (um fragmento dele). A intertextualidade bíblica é evidente (no princípio de tudo era o verbo): “[...] meu verbo foi um princípio de mundo; musgo, charcos e lodo; e meu primeiro pensamento foi em relação ao espaço [...]” (NASSAR, 1989, p. 86). Então, a visão torna-se uma reflexão sobre o espaço, reflexão que se abre para a vida. A ação física do personagem já não existe. Estamos no plano de uma reflexão subjetiva que mergulha na imagética figurativa, de uma concessão linguística do narrador para si próprio. Esse narrador também faz isso ao ceder a voz a Iohána.

Fazendo-se subjetivo, o narrador de *Lavoura arcaica* se faz lírico e ao fazer-se lírico, faz-se também, retoricamente, poeta. Ele nos descreve, pela linguagem lírica, o tormento, a angústia e a loucura. O conflito sexual (a repercussão da vivência conflituosa de interesses) e o jogo linguístico que reincide no lirismo, na retórica poética, expressam um narrador que é dono do discurso, no sentido de que ele é o operador linguístico. A infusão poética provoca, às vezes, a suavização do erotismo que, em contato com a subjetividade e a expressividade do narrador, faz germinar o discurso lírico.

Considerações Finais

Presumimos que a estratégia lírica instaura efeitos de sentidos, revelações e expressividades que poetizam as ocorrências tensas, como as manifestações, as ações eróticas surgidas dos conflitos ideológicos entre o narrador e a tradição arcaica vivenciada rigidamente pela família. Nessa desordem, emerge a angústia de André, vista pela subjetividade discursiva revelada na retórica poética e no discurso erótico. A tensão marcada pela subjetividade é notada no inconformismo do protagonista diante da tradição, pois o espaço familiar é um lugar de difícil adaptação para André, um jovem perturbado sexualmente. Nasce desse conflito as angústias que desembocam na dimensão trágica, visto que a família está circunscrita a um mundo fechado e arcaico.

A postura arcaica do narrador (ou do autor implícito) chega, inclusive, a aproveitar as marcas intertextuais tradicionalistas (intertextos orientais) e o gênero tragédia (relacionado ao modelo clássico edipiano). Esse universo familiar fixado na tradição, no modo de ser conservador, demarca o lugar ideológico de André (fonte dos conflitos). Então, a interdição moral dá a ele uma oportunidade para movimentar sua

índole rebelde, ou seja, para enfrentar a figura paterna desde o início, mas com mais intensidade a partir do momento que o irmão Pedro chega para buscá-lo na pensão.

Fugir ao comportamento social imposto pela doutrina paterna resulta no encontro com a intimidade solitária, desajustada, e leva o protagonista a buscar conhecer as verdades silenciadas de cada membro de sua família. Verificamos que, pelo confronto ideológico que demarca relações de poder, nasce o impulso erótico, a sexualidade exacerbada, reflexo de um cerceamento rigoroso e também da índole do rapaz. A inquietude de André, exibida por uma narração fortemente subjetiva, externaliza-se por meio da retórica poética.

No jogo entre dois universos antagônicos, o mundo interior de André possui ligação íntima com a natureza, mesmo em relação aos desejos interditos e ao sexo sem limites. Dessa forma, a resistência às normas exige a evocação e a presença da poesia para amainar a inquietação do protagonista tomado de angústia e também funciona como uma estratégia de convencimento (do leitor), que é um dos fundamentos da antiga retórica.

Referências

BAL, Mieke. *Teoría de la narrativa*. Trad. Javier Franco. 8. ed. Madrid: Cátedra, 2009.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1986.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. de Roberto Machado. 15. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

FRIEDMAN, Norman. *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico*. Trad. Fábio Fonseca de Melo. Revista USP, São Paulo, n.53, p.166- 182, março/maio 2002.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. 3. ed. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1975.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JARDIM, Alex Fabiano Correia. *Os signos do afeto: subjetividade e formas de vida na obra Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar. *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 16, n. 31, p. 85-96, 2º sem. 2012. Disponível em periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/download/7798/pdf. Acesso em 16 de jun. 2020.

KADANUS, Kelly. *Lavoura arcaica deve tirar o sono do vestibla*. *Gazeta do povo. Caderno de Literatura*. Disponível em <http://www.gazetadopovo.com.br/vida-universidade/vestibular/literatura/conteudo.phtml?id=1461367>. Acesso em 14 jun. 2018.

LEFEBVE, Maurice- Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Almedina: Coimbra, 1975.

LEVISKI, Charlott Eloize. *A transposição do interdito: o questionamento da tradição em Lavoura arcaica*. *Revista travessias* Ed. 12. Vol. 5, 2011, p. 172-192. Disponível em <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/download/5437/4301>. Acesso em 16 jun. 2020.

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

ORLANDI. Eni Puccinelli. *As Formas do Silêncio: no movimento dos sentidos*. 6. ed. Campinas-SP: Pontes, 2007.

RODRIGUES, André. *Ritos da Paixão em Lavoura arcaica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SANTOS, Mauricio Reimberg dos. *A exasperação da forma: estudo sobre Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar. Dissertação (Mestrado). FFLCH. FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E Ciências HUMANAS. São Paulo, 2013. Disponível em file:///C:/Users/Beatriz/Downloads/2013_MauricioReimbergDosSantos_VCorr.pdf. Acesso em 30 jun. 2018.

SEDLMAYER, Sabrina. *Ao lado esquerdo do pai. Belo horizonte: pós graduação em Letras/Estudos literários*. FALE/UFMG; Ed. UFMG, 1997. Disponível em <http://www.letras.ufmg.br/site/E-livros/Ao%20Lado%20Esquerdo%20do%20Pai.pdf>. Acesso em 10 jun. 2018.

STEINBACH, Daiana Katiê. *Lavouras patriarcais em ruínas: Nassar, Rulfo, Buñuel*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2012. Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/100487/313384.pdf?sequence=1>. Acesso em 23 jun. 2018.

TARDIVO, Renato Cury. *A escrita de luz na tela em Lavoura arcaica*. [blog na internet]. [Ateliê editorial]: Renato Cury Tardivo. [2011 Setembro]. Disponível em <http://blog.atelie.com.br/2011/09/a-escrita-de-luz-na-tela-em-lavoura-arcaica/#.U3dT3vldVqV>. Acesso em 16 jun. 2020.

WOODWARD, Kaathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In. SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.