



SEÇÃO: ARTIGO

Lavouras de silêncios: uma leitura das personagens Ana e André nas obras de Raduan Nassar e Luiz Fernando Carvalho

Crops of silences: an analysis of Ana and André in the works by Raduan Nassar and Luiz Fernando Carvalho

Jacqueline de Moraes e Silva¹

orcid.org/0000-0001-6031-8772
jackiemoraes2008@hotmail.com

Genilda Azerêdo¹

orcid.org/0000-0003-1267-059X
genildaazeredo@yahoo.com.br

Recebido em: 18 set. 2020.

Aprovado em: 5 ago. 2021.

Publicado em: 9 nov. 2021.

Resumo: O objetivo deste artigo é discutir a ocorrência e os efeitos do silêncio nas obras *Lavoura arcaica* (1975), de Raduan Nassar, e no filme de Luiz Fernando Carvalho, intitulado *Lavoura Arcaica* (2001). Tomamos como recorte a configuração das personagens Ana e André: sua inserção subalterna na família, sua ligação incestuosa, a culpa daí decorrente e como a psicanálise concebe o silêncio. Como a investigação é interdisciplinar, atravessando a literatura, o cinema e a psicanálise, buscamos fundamentos teóricos que contemplam as três áreas de estudo, de modo a considerar materializações do silêncio em duas linguagens semióticas distintas.

Palavras-chave: Subjetividade. Silêncio. Culpa. *Lavoura arcaica*.

Abstract: This article aims at discussing the materialization and effects of silence in Raduan Nassar's *Lavoura arcaica* (1975), and in Luiz Fernando Carvalho's film, entitled *Lavoura Arcaica* (2001). Our focus is the configuration of the characters Ana and André: their subaltern insertion in the family, their incestuous connection, the resulting feeling of guilt and how psychoanalysis conceives silence. Since the investigation is interdisciplinary, encompassing literature, cinema and psychoanalysis, we have searched for theoretical principles that articulate the three areas of study, so as to reveal how silence gets materialized in two distinct semiotic languages.

Keywords: Subjectivity. Silence. Guilt. *Lavoura arcaica*.

“Escolhe teu diálogo e

tua melhor palavra ou

teu melhor silêncio

Mesmo no silêncio e com o silêncio

Dialogamos”.

(Carlos Drummond de Andrade)

“O silêncio não é ausência de palavras, ele é o que há entre as palavras, entre as notas de música, entre as linhas, entre os astros, entre os seres”.

(J. de Bourbon Busset)



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

¹ Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa, PB, Brasil.

Introdução

A palavra silêncio, em sentido referencial, significa ausência de ruídos, estado de quem se cala; também significa sossego, sigilo, segredo, ou ainda, interrupção de correspondência epistolar. O *Dicionário de Símbolos* refere-se ao silêncio como "um prelúdio de abertura à revelação" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 833-834). Nas *Lavouras* de Raduan Nassar e Luiz Fernando Carvalho, o silêncio é muito mais. Ele é censura, é submissão, é tradição, é lâstima, é sofrimento, é arrependimento, é interdição, é rebeldia, é culpa... Ele é muitos e está carregado de múltiplos significados.

É diante dessa multiplicidade de silêncios, encontrada na *Lavoura arcaica* (1975) de Nassar e no filme *LavouraArcaica* (2001) de Carvalho, que nos deteremos neste artigo. Analisaremos alguns desses silêncios, tentando entender sua importância e potência na constituição das obras e das personagens Ana e André. Para tanto, fundamentamos a discussão em teóricos da literatura, do cinema, da adaptação e da psicanálise.

É consenso na fortuna crítica sobre *Lavoura arcaica* a constatação de que se trata de um romance densamente lírico, repleto de construções e imagens metafóricas que caracterizam a linguagem da poesia. Na tradução intersemiótica (JAKOBSON, 1995, p. 64-65) que realizou do romance de Nassar, o cineasta Carvalho fez exatamente aquilo que André Bazin ressalta no processo de adaptação: "a busca de *equivalência das formas em termos de significado*" (BAZIN, 2000, p. 20, grifo do autor), de modo a recriar, no novo contexto semiótico (o filme), a poeticidade plasmada no texto literário. Deste modo, o filme também resulta em um texto poético, agora com rimas visuais decorrentes de edições em paralelo, jogos de luz e sombra e concatenações entre memórias e tempos distintos.

Observemos o caráter criativo do título do filme. Se, em Raduan, o título contém duas palavras com o mesmo número de letras, sendo a primeira, "Lavoura", iniciada com letra maiúscula, e a segunda, "arcaica", iniciada com letra minúscula, no título do filme há a fusão das palavras

"Lavoura" e "Arcaica" (sendo um "a" suprimido) em uma única palavra; assim, o título passa de *Lavoura arcaica*, para *LavourArcaica*. Esta diferença, que, à primeira vista, parece simples, é carregada de significados. Inicialmente, o novo termo pode conotar os processos de condensação inerentes à adaptação. A letra "A" maiúscula no meio da palavra, em posição central, pode também representar o "A" inicial dos nomes dos irmãos-amantes Ana e André, aludindo ao intercâmbio subjetivo entre as personagens (como se fossem duplos de um só sujeito) e à relação incestuosa que experimentam. Essa sutileza no título reforça a singularidade e originalidade da obra filmica, constituindo-se como uma das primeiras diferenças criativas no diálogo entre os textos verbal e audiovisual.

É interessante mencionar que Luiz Fernando Carvalho prefere chamar sua *Lavoura* de aproximação ou diálogo com a obra de Raduan: "Recuso completamente [a ideia de adaptação]. Eu sempre agi como se estivesse em diálogo com aquilo" (CARVALHO, 2002, p. 34). Em depoimento à PUC-Rio, o diretor de *LavourArcaica* diz:

[...] eu me ofereci àquele texto, eu entrei naquele texto de uma forma muito vertical e tirei o filme na mesa de montagem com o livro aberto, entende? Eu não fiz roteiro, eu não fiz nada. Então, eu me coloquei dentro do livro, sem proteção alguma evidentemente... (CARVALHO, 2002, p. 86-87).

Mesmo que o cineasta declare o seu intento de seguir palavra por palavra o texto-fonte (o que é indubitavelmente um exagero), a obra adaptada jamais será a mesma. É outro produto, fruto de outro trabalho, que tem recursos e linguagens específicas, constituindo-se outro texto. A propósito, é exatamente como diálogo criativo e intertextual que a adaptação deve ser considerada. Teóricos importantes que investigam o fenômeno da adaptação – Brian McFarlane (1996), Linda Hutcheon (2011), James Naremore (2000) e Robert Stam (2000) – são unânimes em reconhecer a adaptação como processo de recriação e reinterpretação. E é esta a perspectiva adotada em nossa análise.

1 Alguns significados do silêncio: o que faz calar? O que diz o silêncio?

Palavras, um mar delas, um verdadeiro jorro verbal, fluindo aos turbilhões, de forma contínua e caótica, quase sem pausas, com pouca ou nenhuma pontuação; sons, inúmeros; ruídos de todos os tipos, mas foi o silêncio, que permeia essas *Lavouras*, que mais nos chamou a atenção. O silêncio da natureza, o silêncio dos objetos, o silêncio dos amantes, o silêncio do interdito, o silêncio dos filhos à mesa, o silêncio das mulheres, o silêncio da morte e, principalmente, o silêncio de Ana. Esta personagem, que durante as narrativas não profere palavras, revela-se através de seu olhar, de seus gestos, de sua dança, de sua sensualidade, chegando a gritar de tantos significados.

Por sua vez, André, o protagonista das obras, faz emergir, em sua narrativa, lembranças de seu passado, dando a entender que as memórias ali expostas foram silenciadas durante algum tempo. Quanto tempo durou o seu silêncio? Não podemos afirmar, não existe nos textos literário e fílmico uma precisão de ordem cronológica, indicando em que momento André decide contar a sua história, quebrar seu silêncio. Sabemos que houve um tempo decorrido entre a morte trágica de Ana e a narração dos fatos; sabemos também que no momento dessa narração, o pai já não estava entre eles; é em sua memória que André narra seu drama pessoal:

(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, 2009, p. 193-194).

Com a morte, física ou metafórica, do pai, André pôde romper o seu silêncio e contar, em tom confessional, as desgraças que outrora assolaram a ele e a sua família. Aquele seria o momento de libertar-se do poder opressor do patriarca, de soltar o grito reprimido durante anos. O silêncio do medo, da culpa, da repressão, da vergonha, deu lugar a um discurso catártico. Só a ausência paterna possibilitaria a fala do "filho tresmalhado", a retomada da união familiar, o início de um novo ciclo, o apartamento das tradições.

No filme *LavourArcaica*, essa passagem de tempo, que indica um período de silêncio entre os fatos narrados e os acontecimentos, fica ainda mais clara devido ao recurso de linguagem fílmica utilizado pelo diretor. De modo criativo, Carvalho utiliza duas vozes para o personagem-protagonista André. A primeira delas, a que narra os acontecimentos trágicos, é uma *voz-over*.² Através dessa voz,³ conseguimos visualizar um André maduro, que conta suas memórias de outro tempo e de outra forma; seu discurso é pausado, é recitativo, é um discurso de "reconciliação".⁴ A segunda voz, aquela que vive os fatos, coincide com a voz do ator que interpreta André, Selton Mello; aqui ouvimos a voz de um adolescente, "tenho dezessete anos e minha saúde é perfeita e sobre esta pedra fundarei minha igreja particular" (NASSAR, 2009, p. 87); seu discurso é colérico, apressado, conflituoso.

É o silêncio que marca os primeiros minutos do filme *LavourArcaica*. Logo após os créditos que mostram os patrocinadores e o nome do diretor, a câmera faz um passeio por imagens distorcidas, até nos mostrar, de forma parcial, fragmentada, a figura de um homem deitado, no chão, sob uma cama. O movimento frenético de sua mão e suas costelas que sobem e descem, de acordo com

² De acordo com Ismail Xavier, a *voz-over* é "usada para aquela situação onde existe uma descontinuidade entre o espaço da imagem e o espaço de onde emana a voz, como acontece, por exemplo, na narração de muitos documentários (voz autoral que fala do estúdio) ou mesmo em filmes de ficção quando a imagem corresponde a um *flashback*, ou outra situação, onde a voz de quem fala vem de um espaço que não corresponde ao da cena imediatamente vista" (XAVIER, 1983, p. 459, nota de rodapé). Mary Ann Doane fala da *voz-over* como uma forma de discurso direto que passa por cima dos personagens. Uma voz descorporealizada (DOANE, 1983, p. 466).

³ A *voz-over* que ouvimos no filme é a voz do próprio diretor Luiz Fernando Carvalho, interpretando outra fase do personagem André.

⁴ Ismail Xavier, no XI Congresso Internacional da ABRALIC-2008, refere-se a essas duas vozes como sendo "a voz do conflito" e "a voz da reconciliação".

sua respiração ofegante, sugere uma masturbação. Em primeiríssimo plano,⁵ vemos ora a boca aberta do personagem, ora parte de seu rosto com a barba por fazer, ora suas mãos contorcidas. O jogo de claro-escuro da iluminação corrobora a atmosfera sombria que se instaura nos primeiros minutos do filme, mostrando, desde já, a natureza contrastante daquele personagem. Ouvimos, ao longe, um apito de trem que se aproxima e se faz ouvir de forma plena, junto com o orgasmo de André, que agora respira de forma compassada. Mais silêncios. As batidas à porta interrompem o estado de torpor, o transe orgástico do adolescente. Ele se levanta e veste-se de forma apressada; ao abrir a porta, depara-se com seu irmão Pedro. Só então, depois de mais de seis minutos do início do filme, ouvimos as primeiras palavras de André: "Eu não te esperava", ele diz e repete: "Eu não te esperava".

Também no romance, as primeiras páginas são marcadas pelo silêncio. O narrador descreve, em primeira pessoa, o que via e fazia no quarto de pensão onde ele se encontrava, até que as batidas à porta o tiram de seu estado de embriaguez, de seu silêncio erótico. Mesmo quando revê o irmão que veio, inesperadamente, para levá-lo de volta à casa paterna, André mantém seu silêncio, até que decide mostrar sua surpresa:

[...] foram pancadas num momento que puseram em sobressalto e desespero as coisas letárgicas do meu quarto; num salto leve e silencioso, me pus de pé, me curvando pra pegar a toalha estendida no chão; apertei os olhos enquanto enxugava a mão, agitei em seguida a cabeça pra agitar meus olhos, apanhei a camisa jogada na cadeira, escondi na calça meu sexo roxo e obscuro, dei logo uns passos e abri uma das folhas me recuando atrás dela: era meu irmão mais velho que estava na porta; assim que ele entrou, ficamos de frente um para o outro, nossos olhos parados, era um espaço de terra seca que nos separava, tinha susto e espanto nesse pó, mas não era uma descoberta, nem

sei o que era, e não nos dizíamos nada, até que ele estendeu os braços e fechou em silêncio as mãos fortes nos meus ombros e nós nos olhamos e num momento preciso nossas memórias nos assaltaram os olhos em atropelo, e eu vi de repente seus olhos se molharem, e foi então que ele me abraçou, e eu senti nos seus braços o peso dos braços encharcados da família inteira; voltamos a nos olhar e eu disse "não te esperava" foi o que eu disse confuso com o desajeito do que dizia e cheio de receio de me deixar escapar não importava com o que eu fosse lá dizer, eu repeti "não te esperava" [...] (NASSAR, 2009, p. 8-9).

Esses longos silêncios, que observamos já nas primeiras linhas do romance *Lavoura Arcaica*, nos primeiros minutos do filme e na composição da personagem Ana – o principal traço dessa personagem é seu silêncio, seu "mutismo" – são característicos das artes de uma forma geral. Eni Orlandi fala de "uma relação fundamental (fundadora) entre o homem e o silêncio" (2002, p. 42) que se estabelece em todas as áreas da vivência humana. Ele está na literatura, na música,⁶ no cinema,⁷ no discurso religioso, jurídico, político, científico, amoroso etc.

O mestre renascentista Leonardo da Vinci (1452-1519) falava de suas pinturas como "poesias mudas com muito a dizer".⁸ Não há dúvida da poesia que se esconde por trás do meio sorriso da obra mais famosa do mundo, *La Gioconda*, de sua força misteriosa que atrai milhares de visitantes anualmente ao Louvre. Silenciosa e enigmática, a *Mona Lisa* inspirou, e continua inspirando, artistas de várias gerações. C. De Tolnay escreve o seguinte sobre a obra-prima de Da Vinci:

Leonardo trabalhou na *Gioconda* como pesquisador e pensador e como pintor e poeta. O lado filosófico científico não teve seguidores. Mas o aspecto formal – enquadramentos novos, a nobreza das vestimentas e a dignidade da modelo que ilustra a obra – teve um forte efeito sobre o retrato florentino nas duas décadas seguintes [...] Leonardo criou com a *Gioconda* uma fórmula nova, mais monumental e, ao

⁵ *Close-up* ou primeiro plano ou grande plano: "a câmera, próxima da figura humana, apresenta apenas um rosto ou outro detalhe qualquer que ocupa a quase totalidade da tela (há uma variante chamada primeiríssimo plano, que se refere a um maior detalhamento – um olho ou uma boca ocupando toda a tela)" (XAVIER, 2008, p. 27-28). Jean Epstein refere-se ao grande plano da seguinte maneira: "Entre o espetáculo e o espectador não há qualquer rampa. Não se olha a vida, penetra-se nela. Esta penetração permite todas as intimidades. Um rosto, ampliado pela lente, pavoneia-se, revela a sua geografia fervente... É o milagre real, a evidência da vida, aberta como uma bela romã descascada, a vida assimilável e bárbara. Teatro da pele" (EPSTEIN apud MARTIN, 2005, p. 48-49).

⁶ A música *4'52"* (1952), de John Cage, é composta de silêncio.

⁷ O documentário *O grande silêncio* (*Die GroßeStille*, 2005), de Philip Gröning, que tem duração de 160 minutos, mostra a vida de clausura dos monges cartuxos. O filme não tem falas, apenas imagens e infundáveis silêncios.

⁸ Frase citada no documentário *A vida de Leonardo da Vinci* (1972), de Philippe Leroy.

mesmo tempo, mais animada, mais concreta e mais poética que aquela de seus predecessores [...] Antes dele, falta mistério nos retratos. Os artistas ainda não haviam abandonado as formas exteriores, sem alma, ou, quando expressavam uma alma, essa procurava atingir o espectador por meio de objetos simbólicos ou escritos. Apenas da *Gioconda* emana um enigma: a alma está presente, mas inacessível (COLEÇÃO..., v. 1, 2011, p. 148).

Quanto silêncio há no *Grito* de Munch, na dor corrosiva de Maria,⁹ segurando seu filho morto; em *O Pensador*, de Rodin? O silêncio está plasmado no rosto da menina em fuga, Kim Phuc, retratada em 1972 por Nich Ut, correndo despida pelas ruas bombardeadas de seu povoado no Vietnã; está na *Rosa* de Vinicius de Moraes (2009), "pensem nas crianças mudas telepáticas", nos versos do poema de Pablo Neruda (2004), do qual citamos a primeira estrofe:

Gosto quando te calas porque estás como ausente
e me escutas de longe; minha voz não te toca.
É como se tivessem esses teus olhos voado,
como se houvesse um beijo lacrado a tua boca
(NERUDA, 2004, p. 51).

Alfredo Bosi faz uma descrição, ao mesmo tempo poética e significativa do silêncio. De acordo com Bosi, o silêncio é algo vivo que suporta um "um mar de significados"; ele é essencial para que haja equilíbrio e ordenamento entre as palavras. Para o autor, "uma vírgula, um ponto e vírgula, um 'e', um branco de fim de verso, são índices de um pensamento que toma fôlego para potenciar o que já disse e chamar o que vai dizer" (BOSI, 2000, p. 121). Essa "tomada de fôlego" que flui entre as palavras, entre os símbolos de pontuação – "Não existiria som/ Se não houvesse o silêncio", diz a canção de Lulu Santos – permite-nos entender seus verdadeiros significados, suas nuances, a surpresa e o suspense do porvir.

No romance *Lavoura arcaica*, após a trágica morte de Ana durante a festa familiar, as frases são construídas visualmente de forma a indicar longas pausas, silêncios, entre a palavra do narrador e o grito de "pai", proferido pelos membros

da família. Não é à toa que a palavra "Pai" está grafada em letra maiúscula e vem seguida de exclamação; os familiares gritam, a um só tempo, ao "pai divino" e ao "pai assassino". Além da distância entre a última palavra e a palavra "pai", o lugar em que ela aparece também traz significados, funcionando como um jogo visual em zigue-zague. A palavra "pai" está ora no meio da página, ora no começo, ora no fim, sugerindo um balé fúnebre, um coro circular ao redor do corpo morto. O carpir familiar vem de direções diferentes e de pessoas diferentes, passa pelas irmãs, vai até Pedro, em seguida Lula, até alcançar a dor maior vinda do grito da mãe:

[...] e do silêncio fúnebre que desabara atrás daquele gesto, surgiu primeiro, como de um parto, um vagido primitivo

Pai!

e de outra voz, um uivo cavernoso, cheio de desespero

Pai!

e de todos os lados, de Rosa, de Zuleika e de Huda, o mesmo gemido desamparado

Pai!

eram balidos estrangulados

Pai! Pai!

onde a nossa segurança? onde a nossa proteção?

Pai!

e de Pedro, prosternado na terra

Pai!

e vi Lula, essa criança tão cedo transtornada, rolando no chão

Pai! Pai!

onde a união da família?

Pai!

e vi a mãe, perdida no seu juízo, arrancando punhados de cabelo, descobrindo grotescamente as coxas, expondo as cordas roxas das varizes, batendo a pedra do punho contra o peito

lohána! lohána! lohána! (NASSAR, 2009, p. 191-192, grifo nosso).

No cinema, sempre houve um lugar privilegiado para o silêncio, mesmo que o som tenha importância para a estética cinematográfica.

⁹ Referimo-nos à Pietá, esculpida por Michelangelo entre 1497 e 1499. A escultura em mármore está na Basílica de São Pedro, Vaticano.

Tanto é que houve certa resistência, por parte de alguns críticos e realizadores, na transição do cinema mudo para o cinema falado. Charles Chaplin, por exemplo, temia que os avanços sonoros destruíssem a "grande beleza do silêncio"; ele dizia odiar o cinema falado (MARTIN, 2005, p. 137). Pudovkin, Eisenstein e Alexandrov tinham receio de que a fala fosse utilizada "segundo a lei do menor esforço", comprometendo a montagem (MARTIN, 2005, p. 138).

Marcel Martin, ao citar as contribuições que o som trouxe para o cinema, não deixa de exaltar a função dramática e o valor positivo do silêncio nas produções cinematográficas. Martin diz que:

O silêncio, muito melhor do que a música atordoadora, pode sublinhar com força a tensão dramática de um determinado momento. Recordemo-nos do silêncio atento dos milhares de operários reunidos durante os preparativos de ensaio da nova turbina (*Vstretchny – Contraplano*), do tiquetaque do relógio a marcar o silêncio que precede o afundamento no inferno atômico (*Genbuku No Ko – As crianças de Hiroxima*), ou do silêncio absoluto que acompanha o roubo de *Du Rififi chez les Hommes (Rififi)*. A um nível mais elevado, notar-se-á o lugar considerável que o silêncio ocupa no universo de Bresson e a nobreza que ele lhe confere (*Le Journal d'un Curé de Campagne – Diário de um Pároco de Aldeia, em particular*) (MARTIN, 2005, p. 144-145).

Aos silêncios citados por Martin, acrescentamos alguns silêncios de *Lavoura Arcaica*: o silêncio que abre o filme, mostrando de forma lenta e fragmentada o personagem André se masturbando, antecipando o caráter conflituoso do personagem; o silêncio solitário e perdido da mãe, enquanto contempla a natureza em sua cadeira de balanço, aguardando pacientemente o retorno do filho; o silêncio de Pedro, ao descobrir a relação incestuosa dos irmãos; os vários silêncios de Ana, que oscilam entre o sagrado e o profano, entre a paixão e a culpa.

Recentemente, um filme mudo e filmado em preto e branco, *O Artista (The Artist, 2011)*, conseguiu conquistar os maiores prêmios da indústria cinematográfica. O filme francês, dirigido por Michel Hazanavicius, trabalha com elementos típicos

da era muda do cinema. Não faltaram atores em gestos largos, cartelas de diálogos, contrastes entre luz e sombra, enquadramentos em primeiro plano, tudo para homenagear a era muda do cinema, provando que, mesmo na civilização do barulho, há lugar para as aventuras silenciosas.

O silêncio está na pintura, na escultura, na fotografia, na poesia, na música, na dança, na literatura, no cinema e em todas as manifestações artísticas, mas não é privilégio delas. A história da humanidade está alicerçada sobre grandes e diversificados silêncios. O silêncio dos conquistados, dos perseguidos pela religião, das minorias, dos escravizados, dos desafortunados, dos frágeis etc. A ditadura também é responsável pelo silêncio de diversas civilizações através dos séculos; o próprio romance *Lavoura Arcaica*, publicado em 1975, é fruto de um período de severa ditadura militar no Brasil, quando diversos cidadãos, artistas, intelectuais, estudantes, foram calados pela censura, pela tortura, pelo exílio, e até pela morte. O Brasil viveu sob o regime ditatorial de 1964 até a abertura política em 1985, sendo seu período mais cruel o ano de 1968, ano em que passou a vigorar o Ato Institucional nº 5 (AI-5).

Imposto a 13 de dezembro de 1968, no governo do Presidente Costa e Silva, o AI-5, entre outras medidas, dava poderes absolutos ao Presidente da República, o qual decretou o recesso parlamentar e suspendeu os direitos políticos de milhares de cidadãos, apoiado em seu artigo 4º:

No interesse de preservar a Revolução, o Presidente da República, ouvido o Conselho de Segurança Nacional, e sem as limitações previstas na Constituição, poderá suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais.¹⁰

O documentário *Canções do Exílio: a labareda que lambeu tudo* (2010), de Geneton Moraes Neto, traz depoimentos de alguns artistas, como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Jorge Mautner e Jards Macalé, que, devido ao processo ditatorial imposto no país, foram presos, perseguidos, exilados. Ao som de *Mamãe Coragem, É proibido*

¹⁰ Cf. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.htm. Acesso em: 7 ago. 2021

proibir, Cálice, entre outras músicas que fizeram sucesso e sofreram censura na época, esses artistas narram as atrocidades vividas no período de ditadura militar, quando tiveram seus direitos silenciados. Caetano Veloso, por exemplo, fala de sua prisão, da pressão sofrida durante os interrogatórios, de seu exílio em Londres e da imensa tristeza que sentia por estar longe do Brasil: "Fui preso. Depois, fui para Londres. Fiquei longe. Parecia que eu tinha morrido, que eu era um fantasma". Em uma entrevista de 1978, referindo-se ao regime militar, ele diz que "tudo que for forte, corajoso, vitorioso, alegre, belo vai ser sempre perseguido". Caetano e Gilberto Gil foram presos 14 dias após a instituição do AI-5 e partiram para o exílio em Londres em 1969. Gil conta que, antes de partirem para o exílio, ele e Caetano dividiram cela com Antonio Callado, Ferreira Gullar e Perfeito Fortuna; fala de como se sentiu humilhado e moralmente abatido, quando ele e Caetano Veloso tiveram a cabeça raspada no pátio do presídio onde estavam.

O exílio foi uma forma encontrada pelos militares de calar alguns, mas a tortura também era prática dos carrascos da ditadura. Em 2008, a Comissão de Infraestrutura do Senado interrogou a (então) Ministra-Chefe da Casa Civil, Dilma Rousseff. O Senador Agripino Maia questionou a ministra sobre as mentiras que ela contou durante sua prisão no período ditatorial. Dilma respondeu:

Eu tinha 19 anos, eu passei três anos na cadeia e eu fui barbaramente torturada" [...] "o direito à livre expressão estava enterrado, não se dialoga, não é possível supor que se dialogue, com o pau de arara, o choque elétrico e a morte, não há esse diálogo".

Dilma diz sentir orgulho de sua atitude, pois ajudou a salvar a vida de seus iguais. Além de ser presa e torturada, a então Presidente da República teve seus direitos políticos cassados por 18 anos (FOLHA DE S.PAULO, 2008, p. 10).

Nesse mesmo período, o cinema, que passava por um momento de efervescência criativa, tam-

bém foi abalado pela ditadura militar. Os cortes promovidos pela censura, que, a princípio, tinham conotações de âmbito moral (adultérios, cenas de sexo, palavrões, homossexualismo etc.), passam a ser avaliados de acordo com critérios políticos. Como exemplo, podemos citar a censura do filme *Terra em Transe* (1967), dirigido por Glauber Rocha. O filme teve sua exibição proibida em todo o território nacional e todas as suas cópias foram recolhidas. O parecer do censor, Manoel Francisco de Souza Brandão, fazia as seguintes afirmações:

Consideramos o filme portador de mensagens contrárias aos interesses do País, motivo pelo qual deixamos de liberá-lo, aconselhando seja o mesmo examinado por elementos do Conselho De Segurança Nacional e pela Douta Chefia do SCDP [Serviço de Censura de Diversões Públicas] e Direção-Geral do DFSP [Departamento Federal de Segurança Pública]¹¹ (BRANDÃO apud PINTO, 2005, p. 4).

A partir de 1969, com a criação da Embrafilme,¹² a produção e a distribuição cinematográfica do país deveriam cumprir as exigências impostas por essa empresa estatal. Os filmes que não se adequavam aos critérios estabelecidos pela Embrafilme ou que não conseguiam burlar suas normas, fazendo uso de metáforas e alegorias em seus temas, eram duramente censurados, e seus idealizadores poderiam ser perseguidos, presos e torturados.

Foi nesse cenário de repressão, de torturas, de mortes, de imposição de silêncio, que o romance *Lavoura arcaica* foi escrito. Não há dúvida de que esse contexto ditatorial influenciou a obra de Nassar; o romance foi publicado em 1975 e seus primeiros rascunhos datam de 1968, ou seja, a *Lavoura* vai se desenvolvendo junto com o movimento ditatorial do país. Mesmo vivendo um momento político e histórico tão marcante, Nassar rompe com os paradigmas da época, que clamavam por uma literatura engajada, e cultiva sua *Lavoura* denunciando temas mais amplos. A esse respeito, Leila Perrone-Moisés faz a seguinte afirmação:

¹¹ Os documentos de censura estão disponíveis na Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964/1988. Disponível em: www.memoriacinebr.com.br. Acesso em: 7 ago. 2021

¹² Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima, Embrafilme, foi extinta, após a abertura política, em 1990.

A originalidade de Raduan Nassar, com relação a outros escritores de sua geração, consiste justamente nessa opção por um engajamento político mais amplo do que o recurso aos temas de um momento histórico preciso. Um engajamento no combate aos abusos do poder, em defesa da liberdade individual, numa forma de linguagem em que a arte não faz concessões à "mensagem". Um engajamento radicalmente literário, e por isso mais eficaz e perene (PERRONE-MOISÉS, 1997, p. 69).

Luiz Fernando Carvalho, referindo-se ao romance de Nassar e ao seu filme, admite que essas obras possibilitam uma leitura política, mostrando uma consciência social, mesmo que não se prestem ao panfletário:

Que cada um assista e o leia como bem entender! Esta é outra qualidade do texto, não ser panfletário, principalmente em se tratando de uma publicação da década de 70. Me parece evidente que o texto põe em xeque, mesmo que por meio de metáforas, as utopias, as leis, a ordem e tudo o mais. Sinto com muita clareza a consciência social que o texto alcança, os gritos e gemidos de André, como se fossem uma sociedade inteira focada pela lente de um potente microscópio (CARVALHO, 2002, p. 47-48).

Fazendo uma breve leitura política dos textos, encontramos diversos traços que podem, mesmo que de forma alegórica,¹³ remeter ao momento histórico que o Brasil enfrentava.

O discurso autoritário, repressor, inflexível do patriarca da família não difere daquele empregado pelos militares, pelos censores e até mesmo pelos simpatizantes do regime ditatorial; só as suas verdades eram absolutas e deveriam ser seguidas. Existe um momento, inclusive, em que André, assemelhando-se a tantos torturados, narra os castigos físicos que sofria por parte do pai:

[...] 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 desolava a cada instante, vinham daí as nossas surras e as nossas marcas no corpo, veja, Pedro, veja nos meus braços [...] (NASSAR, 2009, p. 41).

A oposição direita versus esquerda também está impressa nas *Lavouras*. À mesa, do lado direito do pai, ficavam os passivos, os subservidores, os que pela linhagem o seguiriam. Do lado esquerdo, estavam os rebeldes, os transgressores, os excessivamente amorosos. Para a ciência política, a direita simboliza "a ordem, a estabilidade, a autoridade, a hierarquia, a tradição [...]"; a esquerda, a insatisfação, a reivindicação, o movimento, a busca da justiça social, de maior progresso, a libertação, a inovação e o risco" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 344).

Contudo, o ápice do autoritarismo e da força bruta diante dos mais fracos está exposto no momento em que o pai, aquele que deveria proteger e zelar, aquele que pregava a união da família, tomado de ira, assassina a filha: "mas era o próprio patriarca, ferido nos seus preceitos, que fora possuído de cólera divina (pobre pai!), era o guia, era a tábua solene, era a lei que se incendiava" (NASSAR, 2009, p. 191). Sendo assim, os diversos silêncios encontrados nas *Lavouras* e em seus personagens encontram ressonâncias no momento histórico e político vivido no país, bem como em outras culturas, outras leituras, outras histórias: Bíblia, Alcorão, poesia, pintura, cinema, filosofia etc.

Com base nos conceitos de Bakhtin, Robert Stam ressalta a importância dessa variedade de associações nas manifestações artísticas. De acordo com Stam:

O fenômeno literário, como qualquer outro fenômeno ideológico, determina-se simultaneamente de fora (extrinsecamente) e de dentro (intrinsecamente). De dentro, é condicionado pela linguagem e pela própria literatura (e aqui os formalistas fizeram uma contribuição importante), e de fora, pelas outras esferas da vida social [...] (STAM, 1992, p. 23).

Patrice Pavis (2008), professor de estudos teatrais, semiologia e interculturalismo no teatro, corrobora as teorias de Bakhtin, quando se refere aos textos dramáticos. Para Pavis, os diferentes momentos históricos darão ao texto diferentes leituras, pois,

significante (obra-coisa), significado (objeto estético) e Contexto Social (abreviação daquilo

¹³ Antonio Geraldo da Cunha afirma que a alegoria é um pensamento exposto sob forma figurada (2001, p. 28).

que Mukaróvski chama de 'contexto total dos fenômenos sociais [ciência, filosofia, religião, política, economia, etc.] de um dado meio'), são variáveis que modificam a concretização do texto e que é mais ou menos possível reconstituir (2008, p. 25).

No Brasil, o professor e crítico literário Antonio Candido, já nos anos 1960, afirmava que só a fusão entre texto e contexto levaria ao entendimento integral da obra. Para Candido, "tudo é tecido num conjunto, cada coisa vive e atua sobre a outra" (1985, p. 5). Sendo assim, arte e meio social se influenciam mutuamente, possibilitando uma análise coerente e abrangedora.

As respostas que buscamos estão nessa fronteira¹⁴ esponjosa, que combina imanência textual e vários contextos implicados nos textos: histórico, social, político, ideológico, cultural etc. Os sentidos do silêncio, nas *Lavouras* e em seus personagens, estão justamente nessa diversidade de fenômenos, que constituem as produções artísticas. Entre texto e contexto, encontraremos as sementes que nos revelarão essas *Lavouras* de silêncio.

2 O silêncio da culpa

Entender os silêncios e seus significados nas *Lavouras* e em suas personagens é o objetivo a que nos propomos nesta seção. De início, lembremos que se o incesto constitui tabu e interdição, a sua materialização resulta em tragédia. É assim no texto verbal de Nassar. Também é assim na reencenação de Carvalho, cuja coragem precisa ser ressaltada. Como sabemos, a linguagem audiovisual potencializa o drama, a tragédia, dada sua natureza de mostrar e corporificar, inclusive por conta da *mise-en-scène*, trilha sonora e performance dos atores.

A primeira parte do romance, intitulada "A PARTIDA", traz como epígrafe versos de um poema de Jorge de Lima: "Que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância?". A partir desse questionamento,

podemos inferir que o tema da (des)culpa e do silêncio causado por ela será frequente na caracterização subjetiva dos personagens, em ambos os universos verbal/literário e filmico. Ao longo da narrativa, que é construída em tom confessional, o "filho torto", como um fiel que procura um padre para contar seus pecados, tenta libertar-se de suas culpas. No capítulo 20, os versos usados como epígrafe são ampliados e já não pertencem a Jorge de Lima. André os incorpora ao seu discurso colérico, tentando expurgar suas culpas:

[...] que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância? que culpa temos nós se fomos duramente atingidos pelo vírus fatal dos afagos desmedidos? que culpa temos nós se tantas folhas tenras escondiam a haste mórbida desta rama? que culpa temos nós se fomos acertados para cair na trama desta armadilha? [...] "não tenho culpa desta chaga, deste cancro, desta ferida, não tenho culpa deste espinho, não tenho culpa desta intumescência, deste inchaço, desta purulência, não tenho culpa deste osso túrgido, e nem da gosma que vaza pelos meus poros, e nem deste visgo recôndito e maldito, não tenho culpa deste sol florido, desta chama alucinada, não tenho culpa do meu delírio: uma conta do teu rosário para a minha paixão, duas contas para os meus testículos, todas as contas deste cordão para os meus olhos, dez terços bem rezados para o irmão acometido!" (NASSAR, 2009, p. 129, 136).

Respalado pelo seu delírio, André culpa-se, desculpa-se e justifica seus atos – o incesto, a fuga, a rebeldia – como sendo resultantes da "propalada armadilha do destino", dos "afagos desmedidos", dos discursos paternos, pregando que "a felicidade só pode ser encontrada no seio da família"; do veneno encontrado nos olhos da irmã, da sua dança luxuriosa. A culpa é do "tempo que faz diabruras" (NASSAR, 2009, p. 95). A fala inflamada do personagem mostra todo o seu conflito e, ao mesmo tempo, sua dualidade. André não é senhor absoluto de suas faltas. Ele é vítima e vilão.

A opção do cineasta por incorporar a voz do André adulto na narração filmica cria um contraste

¹⁴ Fronteira: "Zona de liminaridade e espaço de trânsito, de fluidez, de contato entre sistemas semióticos. À medida que a estruturalidade garante a organicidade correlacional do sistema semiótico, é impossível admitir a existência de limites rígidos e precisos. Pelo contrário, fronteira configura uma superfície heterogênea e, portanto, irregular. [...] A fronteira define-se, então, como um mecanismo de semiotização capaz de traduzir as mensagens externas em linguagem interna, transformando a informação (não-texto) em texto. [...] a fronteira tem a função de um filtro absorvente. Como não delimita um espaço divisório, a fronteira tanto separa como une – daí a liminaridade" (MACHADO, 2003, p. 159-160).

que, ao mesmo tempo em que mostra o desabafo copioso de André (tempo presente), apresenta os silêncios do André menino (passado), em suas descobertas inocentes na fazenda e nas trocas afetivas com a mãe. A encenação da experiência incestuosa, apresentada de forma entrecortada pela montagem – que cria um paralelismo metafórico entre Ana e a pomba (pureza, armadilha) – é também permeada por silêncio. Também é o silêncio que marca a partida de André, olhado à distância pela mãe que chora. Na verdade, o jorro verbal do André narrador só concorre com os discursos palavrosos do pai.

Em resposta ao grito alucinado de André, ouvimos o silêncio dolente de Ana. Existe dor no silêncio da irmã-amante. Essa dor silenciosa arranca Ana dos braços de seu amante e a conduz até a capela. Seguida por André, que parece não entender a fuga da irmã, Ana não responde aos seus questionamentos. Ela é só silêncio, chora e contempla de forma mística o Cristo na cruz, que está a sua frente. Tendo nas mãos um terço, Ana traz a cabeça coberta por um véu que fez de improviso.

[...] nenhuma vibração, sequer um movimento lhe sacudia o dorso, onde corria, na altura dos ombros, um pouco abaixo, a renda grossa que guarnecia a toalha feito mantilha; mesmo assim eu fui em frente, caroço por caroço, "Ana, me escute, é só o que te peço" [...] Ana não se mexia, continuava de joelhos, tinha o corpo de madeira, nem sei se respirava [...] (NASSAR, 2009, p. 117-118, 124).

Mesmo imóvel e em silêncio, Ana, tal como caracterizada no filme, está carregada de significados. A fuga para um lugar sagrado, o choro diante do altar, a cabeça protegida pela mantilha, o olhar contemplativo para os santos, dão sentido ao seu silêncio. Ana sente culpa, sente medo, sente-se paralisada e confusa diante de seus sentimentos.

A capela é um lugar de oração, de confissão e de absolvição. Esse ambiente sagrado representa a casa de Deus na Terra, o encontro com o divino. A capela, que abriga Ana, estava nos limites da propriedade familiar, indicando, de forma concreta, a religiosidade de sua família. Além de encontrar-se em lugar sagrado, Ana

está cercada de símbolos religiosos: suas roupas brancas, o véu que cobre sua cabeça, as imagens de santos, as velas que iluminam a capela, o terço que traz nas mãos etc.

As vestes brancas de Ana parecem ainda mais claras em contraste com a escuridão da capela (poderíamos acrescentar: a escuridão de André). No filme, a fotografia de Walter Carvalho, eloquente em transições de luz e sombra, ora escondendo e desnudando, contribui para ressaltar o contraste. Apesar de a cor branca ser tratada pelo senso comum como a cor da pureza e da virgindade, ela traz significados mais complexos e até contraditórios. O *Dicionário de Símbolos* enfatiza a dualidade dessa cor, que é a ausência e a soma das cores. A cor branca é primitivamente a cor da morte, do luto e da mortalha; por outro lado, indica pureza, neutralidade (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 141-144).

Ana, a moça vestida de branco, diferente da virgem que se apresenta para o casamento, traz o estigma de um crime nefasto, o incesto. Não é pura, nem casta, é o retrato de uma pecadora, que quebrou as regras da lei e das instituições. Para Lévi-Strauss, "a proibição ao incesto possui ao mesmo tempo a universalidade das tendências e dos instintos e o caráter coercitivo das leis e das instituições" (1982, p. 49).

Contraditória como a cor que veste, Ana perambula entre o sagrado e o profano, entre a vida e a morte, entre o virginal e o sexual. Nesse momento na capela, a cor de sua roupa parece aproximar-se, muito mais, de seu significado primitivo que indica morte, como se suas vestes prenunciassem o seu destino trágico. A brancura de suas roupas a cobre de uma pureza inexistente, ela é a irmã criminosa, impura. Não há perdão para o seu crime. O amor clandestino dos irmãos custará a vida de Ana.

De joelhos, em sua prece silenciosa, Ana busca perdão. Quando cobre a cabeça com um véu, ela demonstra submissão e respeito diante do Divino, corroborando a ideia de que seu silêncio inabalável está repleto de culpa, de arrependimento, mesmo que momentâneo. Ela nega-se a ouvir as promessas de mudanças e de felicidade, gritadas pelo irmão:

[...] as coisas vão mudar daqui pra frente, vou madrugar com nossos irmãos, seguir o pai para o trabalho, arar a terra e semear, acompanhar a brotação e o crescimento, participar das apreensões da nossa lavoura, vou pedir a chuva e o sol quando escassear a água ou a luz sobre as plantações, contemplar os cachos que amadurecem, estando presente com justiça na hora da colheita, trazendo para casa os frutos, provando com tudo isso que eu também posso ser útil; tenho mãos abençoadas para plantar, querida irmã [...] (NASSAR, 2009, p. 119).

Ana tenta conectar-se com as forças divinas, através de seu silêncio, de suas preces, de sua reverência. O véu, que cobre sua cabeça, ajuda a afastá-la do mundo terreno, ligando-a a Deus. Os sufistas¹⁵ afirmam que a pessoa está "velada", quando está tomada pela paixão, desprezando a "Luz" divina (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 950-951). Nesse sentido, Ana está em busca dessa "Luz", lutando contra as forças da paixão – "O mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio", dizia a prédica de lohána (NASSAR, 2009, p. 54) – e tentando ocultar seu abominável segredo. Mas o segredo velado será revelado, e Ana será punida com a morte.

O pesquisador Michael Pollak (1989) dá exemplos de silêncios relacionados à culpa, referindo-se a episódios da II Guerra Mundial. Para Pollak, o silêncio que cerca grande número de judeus, que colaboraram com os nazistas tentando amenizar seus sofrimentos e até prolongar suas vidas, é claramente identificado com a culpa. Acerca desse período traumatizante, o autor faz o seguinte questionamento:

Em face dessa lembrança traumatizante, o silêncio parece se impor a todos aqueles que querem evitar culpar as vítimas. E algumas vítimas, que compartilham essa mesma lembrança "comprometedora", preferem, elas também, guardar silêncio. Em lugar de arriscar a um mal-entendido sobre uma questão tão grave, ou até mesmo de reforçar a consciência tranquila e a propensão ao esquecimento dos antigos carrascos, não seria melhor se abster de falar? (POLLAK, 1989, p. 3).

Muitos, até hoje, guardam silêncio sobre as atrocidades vividas no período de guerras por se sentirem culpados. De acordo com Pollak, essas lembranças traumatizantes aguardam o momento

propício para serem exteriorizadas. Ele afirma que "essas memórias subterrâneas que prosseguem seu trabalho de subversão no silêncio e de maneira quase imperceptível afloram em momentos de crise em sobressaltos bruscos e exacerbados" (POLLAK, 1989, p. 4). O autor classifica essas lembranças traumatizantes, que levam ao silêncio de culpa, como sendo de três tipos: proibidas, indizíveis ou vergonhosas. São exatamente assim as lembranças de André. Os crimes, que o "filho tresmalhado" rememora, fazem calar, envergonham.

Há, pelo menos, três momentos nos textos em que o silêncio de Ana está relacionado à culpa que sente por ter vivido um amor incestuoso com o irmão. O primeiro destes momentos, já citado, acontece quando Ana, após o incesto, refugia-se na capela. No segundo momento, o irmão mais velho fala do "mutismo" que tomou conta de Ana, quando da partida de André: "mas ninguém em casa mudou tanto como Ana"; ele disse, "foi só você partir e ela se fechou em preces na capela, [...] ninguém em casa consegue tirar nossa irmã do seu piedoso mutismo; [...] ninguém lá em casa nos preocupa tanto" (NASSAR, 2009, p. 37). Para Pedro, suas mudanças advinham da saudade que sentia do irmão "fujão", mas, na verdade, seu sofrimento silencioso estava repleto de culpa.

Quando André retorna para casa, é recebido com grande alegria por suas irmãs, que o beijam, acariciam-no, riem e choram com ele, mas Ana não estava lá. O filme mostra que Ana ocupava seu lugar à mesa junto de sua família, quando Pedro anuncia a chegada de André. No mesmo instante, Ana abandona a sala de refeições e sai correndo em direção à capela: "mal soube da notícia correr a capela para agradecer a minha volta" (NASSAR, 2009, p. 150). Mais uma vez, é no silêncio da capela que Ana tenta expiar sua culpa; assustada e acuada, ela não participa dos primeiros momentos de André em seu retorno, não toma parte nos preparativos da festa, que celebraria a volta de André. Os amantes só voltariam a se encontrar, à distância, no dia da trágica morte de Ana.

¹⁵ O sufismo é uma linha mística da religião islâmica.

Em ambas as *Lavouras*, toneladas de silêncios também são quebrados quando André decide gritar sua tragédia familiar, seus conflitos interiores, seu amor clandestino ou quando Ana invade com “um deboche exuberante” a festa de seu irmão-amante:

[...] 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, 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, 2009, p. 186-187).

No filme, dada sua linguagem heterogênea, os momentos de celebração são encorpados pela trilha sonora, pela coreografia, pela dança. A trilha sonora original,¹⁶ criada por Marco Antônio Guimarães, coroa, de forma contundente, o clima oriental presente nas *Lavouras*. No filme, ouvimos o som concretizado – som que, até então, só imaginávamos mentalmente e que estava presente principalmente na descrição das festas. Mesmo aqueles que não conhecem a temática do filme conseguem identificar, através de suas músicas, os traços orientais existentes na narrativa fílmica

Através de sua dança, de seus gestos incontidos, da peste que tomava conta de seu corpo, Ana grita a sua dor, a sua paixão desenfreada pelo irmão, sua ânsia de liberdade. Seu grito de transgressão e resistência seria também o seu grito de morte.

3 O silêncio aos olhos da psicanálise

Em *Le silence en psychanalyse*, Juan-David Nasio refere-se ao silêncio como a maneira mais pura de se chegar ao inconsciente: “Dentre todas as manifestações humanas, o silêncio continua sendo a que, de maneira muito pura, melhor exprime a estrutura densa e compacta, sem ruído nem palavra, de nosso próprio inconsciente” (NASIO apud FERREIRA, 2009, p. 14). Há um consenso entre os estudiosos de que o silêncio é fundamental na psicanálise, tendo em vista que ele está

sempre presente em uma das partes; enquanto um fala, o outro escuta, sendo, portanto, presença obrigatória. João Batista Ferreira afirma que

na aventura humana, antes do ato e do verbo, ele [o silêncio] comparece no começo. No princípio, era o silêncio, e no fim, é o silêncio, no nascimento e na morte. Está fortemente presente no amor e na dor. Quanto maior a surpresa ou o espanto, menos palavras para expressá-los (FERREIRA, 2009, p. 15).

Em uma das mais importantes peças de Shakespeare, é o silêncio que marca o fim trágico do príncipe dinamarquês. Antes de morrer, Hamlet se dirige a Horácio e pronuncia suas últimas palavras:

Eu morro, Horácio!
O violento veneno me domina
O espírito. Eu não vivo até que cheguem
Notícias da Inglaterra. Mas auguro
Que a eleição será de Fortimbrás.
Dou-lhe o meu voto, embora na agonia.
Diz-lhe o que se passou e as ocorrências
Que me envolveram. **O resto é silêncio.**
(SHAKESPEARE, 2010, p. 235; grifo nosso).

Nas *Lavouras*, o fim de Ana é marcado pelo “silêncio fúnebre”, “silêncio cavo”, que desaba sobre a família diante da atitude do pai. A última cena do filme mostra André, em câmera subjetiva,¹⁷ observando de longe a morte trágica da irmã. Deitado na relva e com lágrimas nos olhos, o irmão-amante cobre-se com as folhas que estão ao seu redor. O gesto, que simboliza um enterro, deixa claro o drama vivenciado pelo personagem, no momento do assassinato de Ana. O “filho torto” respondeu com silêncio à dor sentida ao ver sua amada morta.

Conforme João Batista Ferreira (2009), apesar de não estar explicitado em seus textos, existe muito de silêncio nos estudos de Sigmund Freud, mas o primeiro psicanalista a efetivamente discutir o silêncio foi o húngaro Sándor Ferenczi no início do século XX, baseando-se em observações

¹⁶ Marco Antônio Guimarães recebeu o prêmio de melhor trilha sonora nos seguintes festivais: Festival de Cinema de Brasília (2001), Festival de Cinema de Havana (2001) e Festival de Cinema de Cartagena (2002).

¹⁷ De acordo com Ismail Xavier, a câmera subjetiva é aquela que “assume o ponto de vista de uma das personagens, observando os acontecimentos de sua posição, e, digamos, com seus olhos” (2008, p. 340).

obtidas com seus pacientes. A partir dos anos 1960, os estudos sobre o silêncio proliferaram. Lacan, por exemplo, fala de "uma dupla alternativa do silêncio: uma pela via do pavor e outra pela via do desejo",¹⁸ ele dividia o silêncio entre *sileo* ("silêncio fundante, estruturante, sugestivo da ausência essencial da palavra") e *taceo* ("silêncio da palavra não-dita, do calar, do silenciar ou ser silenciado") (HERNANDEZ, 2004, p. 130).

Juliana Hernandez cita uma experiência clínica em que essa dupla alternativa do silêncio está manifesta. Ela relata o tratamento de uma paciente que tentou suicídio porque ouvia vozes; a paciente precisava de silêncio, "ele a apaziguava" (HERNANDEZ, 2004, p. 129). Tempos depois, essa mesma paciente não suportava o silêncio, sentia necessidade de falar, o silêncio a atordoava (HERNANDEZ, 2004, p. 130).

Assim como acontece na experiência clínica de Hernandez, acontece no filme e no romance, aqui estudados. O silêncio das *Lavouras* apazigua e atordoa. Em um momento, parece apaziguar: durante os sermões, os filhos cabisbaixos e reverentes escutam respeitosamente o pai; na presença do avô; quando André se masturba ou quando faz amor com Ana; ao observar a dança sensual da irmã, André permanece em silêncio, desejando-a à distância. Em outros momentos, o silêncio precisa ser quebrado, ele atordoa: quando Ana decide falar através de sua dança, quando André confessa a Pedro seu amor clandestino ou quando desafia o pai contestando seu discurso; quando o faminto esmurra o soberano, para mostrar a sua indignação diante das humilhações sofridas:

[...] o faminto – com a força surpreendente e descomunal da sua fome, desfechara um murro violento contra o ancião de barbas brancas e formosas, explicando-se diante de sua indignação: "Senhor meu e louro da minha fronte, bem sabes que sou o teu escravo, o teu escravo submisso, o homem que recebeste à tua mesa e a quem banqueteaste com iguarias dignas do maior rei, e a quem por fim mataste a sede com numerosos vinhos velhos. Que queres, senhor, o espírito do vinho subiu-me à cabeça e não posso responder pelo que fiz quando ergui mão contra o meu benfeitor." (NASSAR, 2009, p. 84-85).

Existe muito de pavor e muito de desejo nos silêncios das *Lavouras*, mesclando-se e confundindo-se durante a trama, cabendo sempre mais de uma análise, diversos significados. Silêncios atrelados, por um lado, à dor, ao sofrimento, ao proibido, à morte; por outro lado, ao amor, ao desejo, à vida.

Além disso, há nas *Lavouras* diversos discursos sem palavras: na cadeira vazia do avô, em uma das cabeceiras da mesa, fazendo-se presente mesmo depois de sua morte; na submissão das mulheres da fazenda; nos rostos coalhados dos filhos durante os sermões paternos; nas carícias dos amantes; no olhar de medo da mãe ao saber que Pedro iria buscar o filho fugitivo.

Tanto André quanto Ana, principalmente, calam-se diante daquilo que não se pode dizer, diante do interdito, do incestuoso, do vergonhoso. Não podemos esquecer que a prática do incesto é proibida na maioria das sociedades, sendo inclusive considerada crime em alguns países, a exemplo daqueles do Reino Unido. Para as leis brasileiras, o incesto não constitui crime; no entanto, o atual *Código Civil Brasileiro* (2002) no artigo 1.521, incisos I a V, proíbe o casamento entre: I- os ascendentes com os descendentes, seja o parentesco natural ou civil; II- os afins em linha reta; III- o adotante com quem foi cônjuge do adotado e o adotado com quem o foi do adotante; IV- os irmãos, unilaterais ou bilaterais, e demais colaterais, até o terceiro grau inclusive; V- o adotado com o filho do adotante. Apesar de não constituir crime com previsão no *Código Penal Brasileiro*, o incesto é considerado, em nossa sociedade, um tabu moral e religioso.

A palavra "incesto" deriva do latim *incestu* (impuro, impudico) e significa a união sexual ilícita entre parentes consanguíneos, afins ou adotivos. O *Dicionário de Símbolos* aponta o incesto como uma forma de autismo e cita a sua presença entre os deuses da mitologia, entre os faraós e os reis; nas sociedades fechadas "que desejam conservar sua superioridade, sua supremacia essencial" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 504), entretanto, ao sair do âmbito mitológico, a sociedade via com

¹⁸ A dupla alternativa do silêncio, preconizada por Lacan, encontra-se em *Observação sobre o relatório de Daniel Lagache: psicanálise e estrutura da personalidade*, publicado originalmente em 1960.

horror a prática do incesto. Na Roma antiga, por exemplo, o incesto era considerado crime, e os acusados eram punidos com a morte.

Para Claude Lévi-Strauss, a proibição do incesto constitui regra em todos os grupos sociais. Ele afirma que "esta proibição, sancionada por penalidades sem dúvida variáveis, podendo ir da imediata execução dos culpados até a reprovação difusa, e às vezes somente até a zombaria, está sempre presente em qualquer grupo social" (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 47).

Freud localiza os primeiros impulsos incestuosos ainda na fase oral¹⁹ da criança. Na primeira parte de *Totem e Tabu*, intitulada "O horror ao incesto", Freud declara: "A psicanálise nos ensinou que a primeira escolha de objetos para amar feita por um menino é incestuosa e que esses são objetos proibidos: a mãe e a irmã" (1996, p. 35). Esses impulsos inconscientes e reprimidos formam os chamados Complexo de Édipo e Complexo de Electra²⁰, constituindo uma fase importante da sexualidade infantil. Quando existe uma fixação relacionada a esses impulsos sexuais, instalou-se uma patologia, a neurose.²¹ Baseando-se nos conceitos de Freud, Terry Eagleton faz a seguinte afirmação acerca desses complexos:

A criança que sai das fases pré-edípicas que vínhamos acompanhando não só é anárquica e sádica, mas também incestuosa: o envolvimento íntimo do menino com o corpo da mãe leva-o a um desejo incestuoso de união sexual com ela, ao passo que a menina, que teve ligação semelhante com a mãe e cujo primeiro desejo é, portanto, sempre homossexual, começa a voltar a sua libido para o pai. A relação "diádica" inicial, ou de dois termos, entre a criança e a mãe, desenvolve-se agora para formar um triângulo constituído pela criança e por ambos os pais. Para a criança, o progenitor do mesmo sexo surgirá como rival na afeição do progenitor do sexo oposto (EAGLETON, 2006, p. 232).

Octavio Paz corrobora as ideias propostas por Freud dizendo:

[...] Em menino, descobre a feminilidade na mãe e nas irmãs. E, desde então, o amor se identifica com o proibido. Nosso erotismo está condicionado pelo horror e pela atração do incesto. Por outro lado, a vida moderna estimula desnecessariamente a nossa sensualidade, ao mesmo tempo que a inibe com todo tipo de interdições – de classe, de moral, e até de higiene. A culpa é a espora e o freio do desejo (PAZ, 1992, p. 178-179).

A epígrafe que abre a segunda parte ("O RETORNO") do romance *Lavoura arcaica* também proíbe o incesto: "Vos são interditas: vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs" (Alcorão – Surata IV, 23).

Considerando o núcleo familiar das *Lavouras* como sendo bastante fechado, autossuficiente e preso a tradições arcaicas e patriarcais, não é de estranhar que os impulsos sexuais pulsantes no adolescente atormentado, André, tenham recaído nos membros da própria família: Ana, a mãe e o irmão caçula, Lula. Há um momento, inclusive, em que André busca nos discursos paternos a justificativa para sua relação incestuosa com Ana:

[...] foi um milagre, querida irmã, descobrirmos que somos tão conformes em nossos corpos, e que vamos com nossa união continuar a infância comum, sem mágoa para nossos brinquedos, sem corte em nossas memórias, sem trauma para a nossa história; foi um milagre descobrirmos acima de tudo que nos bastamos dentro dos limites da nossa própria casa, confirmando a palavra do pai de que a felicidade só pode ser encontrada no seio da família; [...] (NASSAR, 2009, p. 118).

Na verdade, a ânsia sexual de André é impossível de ser reprimida, podendo ser constatada através das relações incestuosas, confirmadas, sugeridas ou desejadas ao longo das narrativas, mas também em seus atos masturbatórios, na sua relação libidinosa com a natureza, com as prostitutas e com os animais:

¹⁹ De acordo com Terry Eagleton, "a fase oral, como Freud chama, é a primeira fase da vida sexual, estando associada ao impulso de incorporar objetos" (2006, p. 230).

²⁰ Os conceitos do Complexo de Édipo foram cunhados com base na tragédia de Sófocles, *Édipo Rei* (427 a.C.). Nessa tragédia, Édipo mata seu pai, Laio, e casa com sua mãe, Jocasta. Aristóteles, em *Poética*, diz que *Édipo Rei*, de Sófocles, é a mais perfeita tragédia já escrita, uma peça exemplar. O Complexo de Electra baseia-se no mito grego de Electra. De acordo com o mito, Electra incita seu irmão, Orestes, a matar a mãe, Clitemnestra, e o padrasto, Egisto. O mito de Electra foi descrito em peças teatrais de Sófocles e de Eurípedes.

²¹ De acordo com Terry Eagleton, "certos desejos inconscientes que não serão negados, mas que também não ousam encontrar um escoadouro prático; nessa situação, o desejo força sua saída do inconsciente, o ego bloqueia-o defensivamente, e o resultado desse conflito interno é o que chamamos de neurose" (2006, p. 235-236).

Sudanesa foi trazida à fazenda para misturar seu sangue, veio porém coberta, veio pedindo cuidados especiais, e, nesse tempo, adolescente tímido, dei os primeiros passos fora do meu recolhimento: saí da minha vadiagem e, sacrílego, me nomeei seu pastor lírico: aprimorei suas formas, dei brilho ao pêlo, dei-lhe colares de flores, enrolei no seu pescoço longos metros de cipó-de-são-caetano, com seus frutos berrantes e pendentes como se fossem sinos; Schuda, paciente, mais generosa, quando uma haste mais tímida, misteriosa e lúbrica, buscava no intercurso o concurso do seu corpo (NASSAR, 2009, p. 19).

Não há justificativa para seus atos. A revelação do seu amor clandestino pela irmã vai chocar, não só o irmão Pedro, como também os leitores e os espectadores das *Lavouras*. Foi com assombro e gemidos que Pedro ouviu a confissão de André:

"Era Ana, era Ana, Pedro, era Ana a minha fome" [...] e embora caído numa sanha de possesso vi que meu irmão, assombrado pelo impacto do meu vento, cobria o rosto com as mãos, era impossível adivinhar que ritos lhe trincava o tijolo requemado da cara, que faisca de pedra lhe partia quem sabe os olhos, estava claro que ele Tateava à procura de um bordão, buscava com certeza a terra sólida e dura, eu podia até escutar seus gemidos gritando por socorro (NASSAR, 2009, p. 107-109).

Os amantes foram silenciados pela fúria incontida do patriarca, "o guia", "a tábua solene", "a lei". André calou-se diante da cena funesta que presenciava – "(que vermelho mais pressuposto, que silêncio mais cavo, que frieza mais torpe nos meus olhos!)" (NASSAR, 2009, p. 191). Ana foi calada pelo golpe certo do pai. O silêncio, que atingiu as *Lavouras*, só foi quebrado pelo carpir em língua estrangeira. *Maktub*.

Considerações finais

A fortuna crítica sobre o romance de Raduan Nassar e o filme de Luiz Fernando Carvalho é já significativa em contexto brasileiro. Além dos textos críticos do livro *Cadernos de literatura brasileira* do Instituto Moreira Salles, há investigações que adotam desde perspectivas filosóficas e psicanalíticas (TEIXEIRA, 2002), diálogos intertextuais com a Bíblia, o Alcorão e figuras míticas, a abordagens comparadas entre o romance e o filme de Luiz Fernando Carvalho, mostrando ora ressonâncias

de Bergman (PINTO JÚNIOR, 2007), ora chamando a atenção para o desenho poético dos textos (AZERÊDO, 2016) e suas ressonâncias líricas.

Aqui, nosso intuito foi investigar a ocorrência dos silêncios em ambos os textos, romance e filme, tendo como pressuposto os múltiplos significados do silêncio e suas diferentes materializações, tendo como recorte a caracterização e subjetividade de André e Ana. Para tanto, introduzimos a discussão com algumas considerações sobre os múltiplos significados do silêncio, articulando-o não apenas às experiências subjetivas das personagens, à culpa pelo incesto, mas também ao contexto histórico da ditadura, que, de modo alegórico, também informa a escrita de Raduan Nassar.

Podemos afirmar que o silêncio no filme *Lavoura Arcaica* não apenas resulta da supremacia e autoridade paterna, da subjetividade da experiência incestuosa dos irmãos, mas também constitui recurso que se alinha com o tipo de filme que Luiz Fernando Carvalho criou: um filme densamente poético, inovador, com imagens que significam de modo polissêmico e silêncios que atordoam.

A opção por analisar texto literário e fílmico nos ofereceu a possibilidade de observar as manifestações do silêncio em duas linguagens distintas, algo que contribuiu, de modo significativo, para apreender a multiplicidade dos efeitos do silêncio e de seus significados: o silêncio de Ana e a eloquência de sua dança; a fala convulsa de André e o silêncio que a precede; os silêncios do medo, da submissão, da vergonha e da culpa; os silêncios que permeiam as falas no desenho dos textos; os silêncios que se seguem à morte de Ana. Silêncios que continuam a reverberar.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Discurso de primavera e algumas sombras*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

AZERÊDO, Genilda. Escritas e imagens do eu: a lírica lavoura de Raduan Nassar e Luiz Fernando Carvalho. In: AZERÊDO, Genilda. *Olhares sobre o cinema brasileiro (2001-2016)*. Campinas: Pontes, 2016. p. 19-29.

BAZIN, André. Por um cinema impuro: defesa da adaptação. In: BAZIN, André. *O que é o cinema?* Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 113-135.

- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CANÇÕES do Exílio: a labareda que lambeu tudo. Direção: Geneton Moraes Neto. 2010. (1h31min).
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.
- CARVALHO, Luiz Fernando. *Sobre o filme LavourArcaica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- COLEÇÃO Grandes Mestres. Tradução de José Ruy Gandra. São Paulo: Abril, 2011. v. 1
- COUTO, Raquel. *Nosso diário*. In: CARVALHO, Luiz Fernando. *LavourArcaica*. DVD edição especial. [S. l.]: Europa Filmes, 2007.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- DOANE, Mary Ann. A voz do cinema: articulação de corpo e espaço. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1993. p. 457-475.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FERREIRA, João Batista. Palavras do silêncio. *Dimensões do silêncio: Caderno de Psicanálise-CPRJ*, Rio de Janeiro, ano 31, n. 22, p. 13-36, 2009.
- FOLHA DE S.PAULO. São Paulo, 8 maio 2008. Primeiro caderno, p. 10. Disponível em: <http://acervo.folha.com.br/fsp/2008/05/08/2>. Acesso em: 2013
- FREUD, Sigmund. Totem e tabu e outros trabalhos (1913-1914). In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XIII.
- HERNANDEZ, Juliana. O duplo estatuto do silêncio. *Psicologia USP*, [S. l.], v. 15, n. 1/2, 2004.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.
- JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: JAKOBSON, Roman. *Linguística e poética*. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995. p. 63-72.
- LACAN, Jacques. Observações sobre o relatório de Daniel Lagache: psicanálise e estrutura da personalidade. In: LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- LAVOURARCAICA. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Intérpretes: Selton Mello, Raul Cortez, Juliana Carneiro da Cunha, Simone Spoladori, Leonardo Medeiros e Caio Blat. DVD edição especial. Europa Filmes, 2007.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *As estruturas elementares do parentesco*. Tradução de Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 1982.
- MACHADO, Irene. *Escola de semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- McFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Lauro Antônio e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.
- MORAES, Vinicius de. *Antologia poética*: Vinicius de Moraes. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.
- NAREMORE, James (ed.). *Film adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.
- NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- NASSAR, Raduan. *Cadernos de Literatura Brasileira*. Número 2: Raduan Nassar. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1997.
- NERUDA, Pablo. Gosto quando te calas. In: NERUDA, Pablo. *Vinte poemas de amor e uma canção desesperada*. Tradução de Domingos Carvalho da Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004. p. 51.
- O ARTISTA. Direção: Michel hazanavicius [Hazanavicius]. França: Paris Filmes, 2011.
- O GRANDE silêncio. Direção: Philip Gröning. França, Suíça e Alemanha: 2005.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2002.
- PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão e post-scriptum*. Tradução de Eliane Zagury. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- PERRONE-MOISÉS, Leila. Da cólera ao silêncio. In: *Cadernos de literatura brasileira, Número 2- Raduan Nassar*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1997. p. 61-77.
- PINTO, Leonor Souza. *(Des)caminhos da censura no cinema brasileiro: os anos de ditadura*. Disponível em: <http://www.memoriacinebr.com.br>. Acesso em: 7 ago. 2021.
- PINTO JÚNIOR, Braz. A "fábula do faminto" em *Lavoura arcaica*: apropriações da obra de Ingmar Bergman por Luiz Fernando Carvalho. In: REICHMANN, Brunilda T. (org.). *Relendo Lavoura arcaica*. Curitiba: [s. n.], 2007. p. 189-199.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.
- QUE TEUS olhos sejam atendidos. Direção: Luiz Fernando Carvalho. [S. l.]: Bangbang Filmes, 1997.
- SHAKESPEARE, William. Hamlet, Rei Lear, Macbeth. Tradução de Barbara Heliodora. In: *Clássicos Abril coleções*. São Paulo: Editora Abril, 2010. v. 10. p. 235.

STAM, Robert. *Bakhtin da teoria literária à cultura de massa*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Editora Ática, 1992.

STAM, Robert. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, James (ed.). *Film adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000. p. 54-76.

TEIXEIRA, Renata Pimentel. *Uma lavoura de insuspeitos frutos*. São Paulo: Annablume, 2002.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

Jacqueline de Moraes e Silva

Mestra em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), em João Pessoa, PB, Brasil.

Genilda Azerêdo

Doutora em Letras pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), em Florianópolis, SC, Brasil; com atuação no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), em João Pessoa, PB, Brasil; professora titular e pesquisadora PQ2 do CNPq desde 2009.

Endereço para correspondência

Jacqueline de Moraes e Silva/ Genilda Azerêdo
Universidade Federal da Paraíba
Programa de Pós-Graduação em Letras
Bloco IV - Campus I
Cidade Universitária, 58051-900
João Pessoa, PB, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados pela Poá Comunicação e submetidos para validação das autoras antes da publicação.