

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Kauan Negri

Por uma Poética ética:

(Re) construções do sofrimento feminino no discurso narrativo de *Sinfonia em Branco* e  
*Lavoura Arcaica*.

Porto Alegre, 2013

Kauan Negri

Por uma poética ética:

(Re) construções do sofrimento feminino no discurso narrativo de *Sinfonia em Branco* e  
*Lavoura Arcaica*

Trabalho de conclusão do curso apresentado como requisito parcial para conclusão do curso de Licenciatura em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora Profa. Dra. Rita Terezinha Schmidt

Porto Alegre, 2013

Dedico esse trabalho à memória de Vinícius de Souza. Por um luto que nunca cesse e que ensine o valor da vida na perda.

## AGRADECIMENTOS

À professora Orientadora Rita Schmidt pelo acolhimento, pela paciência, pelas palavras e pelos gestos que ensinam e ecoam.

À minha mãe pelo infinito intraduzível.

À Dandara por cantar *Amigo estou aqui*.

Às professoras Regina Zilberman, Rita Lenira Freitas Bittencourt, e Sandra Maggio pelas condições afetivas e efetivas de encontro com a Literatura.

“The need to lend a voice to suffering is a condition of all truth.”

—Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics*

## RESUMO

Vivemos em um tempo de barbárie construído sobre as ruínas de todas as guerras e massacres do século XX. Somos confrontados diariamente com notícias de uma violência que se apresenta socialmente de forma quase epidêmica sobre as mulheres. Portanto, diante da urgência desse cenário, proponho uma reflexão sobre a possibilidade da literatura em articular uma resposta ética à essa violência. A análise comparatista dos romances brasileiros *Sinfonia em Branco*, de Adriana Lisboa, e *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, é a base para uma minha investigação sobre a responsabilidade do agenciamento narrativo na elaboração estética do sofrimento das personagens femininos nos romances. Para essa proposta, foram articuladas o estudo sobre a resposta afetiva da leitura defendidas por Marina Barbosa Almeida, o conceito de alteridade de Emanuel Lévinas e as discussões sobre luto e desrealização feitas por Butler para fundamentar uma ética narrativa baseada na interpelação do leitor pelo sofrimento do Outro, resgatando – e, restituindo criticamente - o papel humanizante fundamental da literatura. Como conclusão, dou destaque ao modo como diferentes estratégias narrativas de reconhecimento e desrealização revelam uma relação ética ou perversa do leitor com a alteridade das personagens femininas vitimadas.

**PALAVRAS-CHAVES:** violência, ética, alteridade, sofrimento, desrealização.

## ABSTRACT

We live in a time of barbarism built on the ruins of all the wars and massacres of the the 20th century. We are confronted daily with news of a violence that has socially almost epidemic to women. Therefore, given the urgency of this scenario, I propose a reflection on the possibility that literature may articulate an ethical response to this violence. The comparative analysis of Adriana Lisboa's *Sinfonia em Branco* and Raduan Nassar's *Lavoura Arcaica* is the ground of my investigation on the responsibility of narrative agency in the aesthetic formulation of pain and suffering in the female characters of these Brazilian novels. For this proposal was articulated the studies of Marina Barbosa Almeida regarding the affective response of the reader, Emmanuel Lévinas' conception of Otherness, and Judith Butler's notions of mourning and derealization in order to think over the ethics established on the reader's addressings relating the suffering of the Other, rescuing - and restoring critically - literature in its humanizing core role. The aftermath of this study highlights the way in which different narrative recognition and derealization strategies may reveal either an ethical or a perverse relation with the reader and the Otherness of the victimized female characters.

**KEYWORDS:** Violence. Ethics. Otherness. Suffering. Derealization.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>FIGURA 1 – NOBODY</b> .....	<b>9</b>
<b>FIGURA 2 - NOBODY</b> .....	<b>10</b>

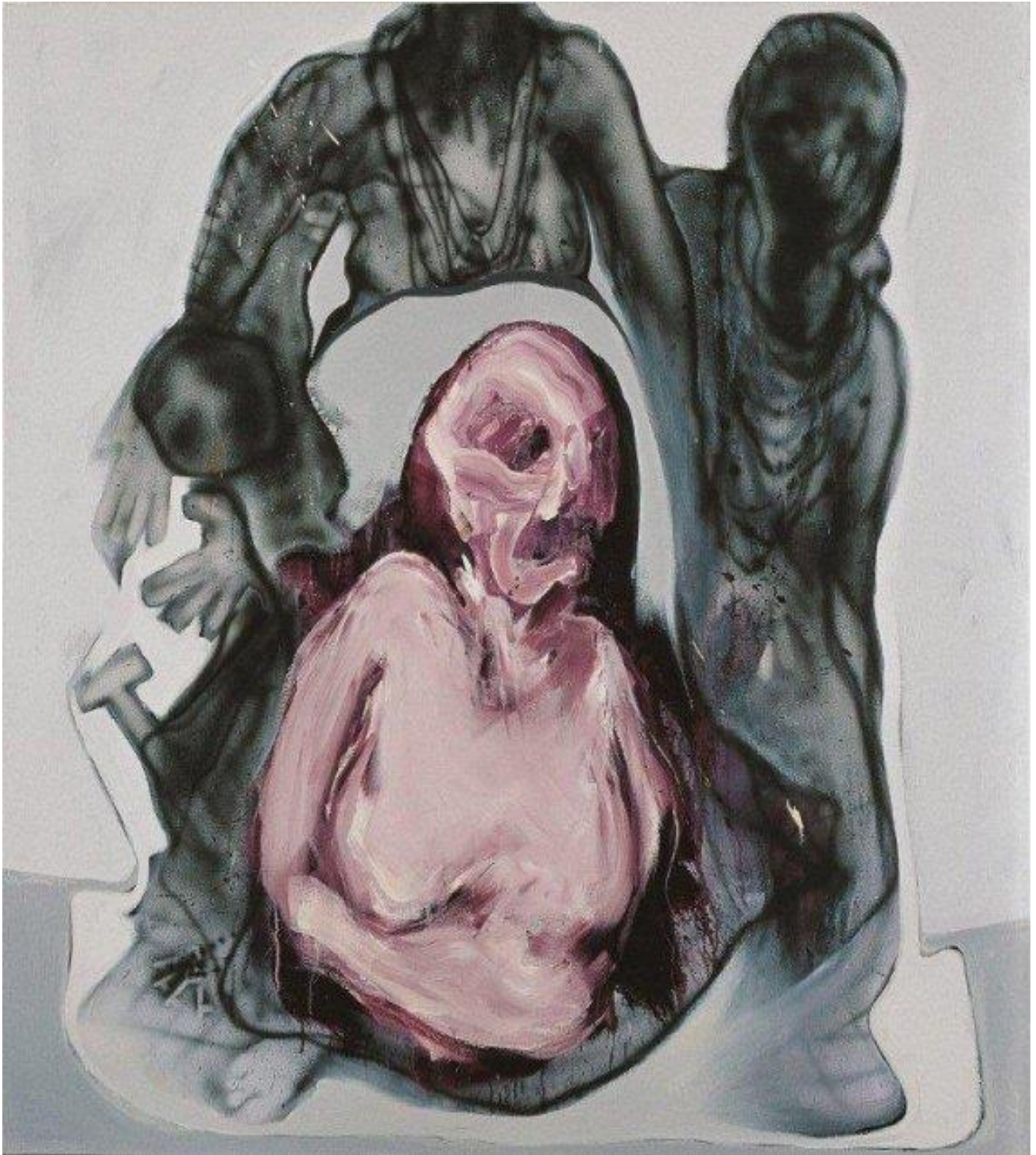


## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>1 LITERATURA E VIOLÊNCIA: A URGÊNCIA DA ÉTICA.....</b>	<b>15</b>
<b>2 ENTRE POÉTICAS ÉTICAS E ÉTICAS POÉTICAS.....</b>	<b>20</b>
<b>3 ÉTICA COMO A LINGUAGEM DE UM ENCONTRO.....</b>	<b>24</b>
<b>4 LEITURA E AFECÇÃO.....</b>	<b>28</b>
<b>5 A ALTERIDADE NO LAMENTO E A TOTALIDADE NO DESREAL.....</b>	<b>31</b>
<b>6 TOTALIDADE E DESREALIZAÇÃO EM LAVOURA ARCAICA.....</b>	<b>35</b>
<b>6.1 Afecção como desejo.....</b>	<b>35</b>
<b>6.2 Totalidade, luto e desrealização.....</b>	<b>38</b>
<b>7 ALTERIDADE DE UMA SINFONIA EM BRANCO.....</b>	<b>43</b>
<b>7.1 A sintaxe do sofrimento: o trauma como afecção.....</b>	<b>44</b>
<b>7.2 O infinito da alteridade no lamento.....</b>	<b>46</b>
<b>7.3 A elaboração estética da violência.....</b>	<b>49</b>
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>51</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>57</b>



NOBODY | Acrylic on canvas | 160 x 150 cm | 2009 Sara Arianpour



NOBODY | Acrylic on canvas | 160 x 150 cm | 2009 Sara Arianpour

## 1 INTRODUÇÃO

Um *rostro* que emerge em busca de um encontro

Um trabalho de conclusão, *enraizado* e alimentado no solo da teoria literária, também deve antes assumir seu lugar de assombração entre falsos opostos – início e conclusão. Reconhecer que a ideia que se oferece como fim é a mesma que pulsou e impulsionou o percurso. Portanto, inicio esse trabalho, lançando um olhar para seu início, acreditando que um trabalho de conclusão representa antes um processo do que o fim de um curso.

A origem desse trabalho remonta-se no repetido gesto de abandonar e desviar-se do curso e dos estudos literários. O *gérmen* da reflexão, a busca por essa conclusão, sempre foi uma suspeita, uma desconfiança latente de estudante diante da literatura e da teoria – afinal, qual seria a relevância social de tais estudos?

Afinal, poderia a literatura ser simplesmente supérflua, uma tradição a ser preservada e, quanto pior, um luxo anacrônico de uma elite letrada? O questionamento alimentado a cada evasiva dos manuais da graduação acabou por tornar-se um impasse em meu percurso enquanto estudante de Letras e futuro professor. A dúvida que tento responder para concluir meus estudos – dúvida que hoje entendo como essencial – resumia uma insegurança sobre o lugar da literatura na sociedade: por que seria importante estudar academicamente e ensinar literatura?

A resposta que buscava *germinou* em minha experiência de iniciação científica. Encontrei parte da resposta, acolhido no núcleo de estudos de alteridades, ao investigar na literatura os signos das intrincadas relações entre cultura, ideologia e poder. No projeto de pesquisa ‘ESSE OUTRO CORPO TEXTUAL/POLÍTICO: para uma poética da diferença no romance latino-americano’ fui orientado sobre o enunciado político contido na textualidade gótica de autoras do século XIX e apresentado a teóricos que investigavam os efeitos desses usos políticos dos discurso literários.

Uma certeza rompia o solo da dúvida e brotava então o compromisso de uma atuação política pelo estudo das representações e das formas de agência narrativa diante das questões de gênero, raça, e sexualidade. No entanto, permanecia ainda enraizado a antiga suspeita ante a barbárie presente diariamente nos noticiários, frente a violência dos pequenos gestos,

perante discursos de ódio. Urgia ainda investigar em que medida o resgate literário das alteridades marginalizadas poderia afetar efetivamente sujeitos condicionados por uma ideologia que desqualifica e subordina mulheres, negros, homossexuais, pobres e animais.

Do projeto CNPq LITERATURA E ÉTICA: trauma, corpo e memória em tempos de pós-humanismo se lançou um novo ramo frágil buscando na literatura um meio de romper a imaterial barreira ideológica que nos segrega pela misoginia, pela homofobia e pelo racismo.

Hoje inúmeras perguntas se lançam desse tronco buscando a luz de um esclarecimento. Pergunto-me qual compromisso a literatura e a crítica acadêmica podem assumir dentro de uma sociedade violenta? Como o objeto literário pode afetar moralmente um leitor condicionado em seu ódio? Qual a postura mais responsável a se assumir como professor e acadêmico na abordagem do objeto literário?

Dessas questões uma hipótese ainda que frágil floresceu.

Acredito que a violência e o ódio possam ser rompidos pelo reconhecimento do sofrimento do outro. Porém, não um reconhecimento conceitual – uma exploração intelectual sobre a condição do outro – mas uma interpelação empática pelo sofrimento daquele cujo ódio subordina.

O sofrimento é um *locus* privilegiado na interpelação ao leitor e no reconhecimento de uma alteridade. As pinturas selecionadas para abertura desse trabalho pertencem a uma série de acrílicos intitulada *Nobody*, no entanto o que vibra nas imagens é presença de alguém impossível de ser ignorado pela sugestão de seu sofrimento. O que percebemos na série da artista iraniana Sara Arianpour são imagens de contornos femininos retorcidos, sombreados e apagados. Seus quadros projetam um tom triste e melancólico nos tons de cinza e preta com compõe a escuridão que envolve as personagens

Nas paginas que se seguem busco reconstruir essa reflexão de modo aprofundado e investigar essa hipótese na análise dos romances *Sinfonia em Branco* e *Lavoura Arcaica*. Investigo em que medida é possível encontrar um um apelo e sugestão de sofrimento nas narrativas. Ambas permitem o confronto com a violência; ambas exploram essa violência condicionada pelo patriarcalismo de nossa sociedade. Entretanto, o sofrimento dessas personagens vitimadas em nossa sociedade é explorado de formas distintas.

A reflexão, análise e investigação no campo da literatura comparada se constituem na interminável dialética entre obra-teoria-obra e não em um movimento metodológico engessado. Assim sendo, apresento as seções desse trabalho em seu movimento arborescente seguindo as múltiplas linhas que se ramificaram a partir da investigação.

A seção ‘Literatura e Violência: a urgência da ética’ apresenta uma reflexão sobre as condições de enfrentamento da violência pela literatura pensando o estatuto do literário após o fim da aura moral da literatura engendrada por um humanismo ingênuo sem espaço em nossos tempos. Tento destacar nessa seção a importância de um compromisso ético do estudo literário com a questão da violência.

Conseqüentemente, na seção ‘Entre poéticas éticas e éticas poéticas’ tentei expor alguns problemas e soluções em se pensar a literatura por um viés ético, evitando as falsas polarizações entre política e ética, mas pontuando os limites das respectivas perspectivas.

Por conseguinte em ‘Ética como a linguagem de um encontro’ encaminho essa discussão em direção a uma das possíveis abordagens filosóficas – o pensamento de Emanuel Lévinas – apresentando os conceitos de totalidade e infinito para esboçar as relações entre a alteridade e responsabilidade.

Nas duas seções seguintes desdubro as categorias para uma análise da ética literária como reconhecimento do Outro e fundamento as condições desse reconhecimento da alteridade na leitura. Em ‘Leitura e afecção’ exploro o potencial afetivo do ato de leitura como uma cognição complexa capaz de garantir uma experiência de concretude no reconhecimento à medida que em ‘alteridade no lamento e totalidade no desreal’ destaco as noções de luto e desrealização de Judith Butler como categorias privilegiadas para avaliar a relação do leitor com o sofrimento do personagem literário.

Desenvolvida a hipótese e as condições de investigação procedo com a análise ética do corpus. Em ‘Totalidade e desrealização em Lavoura Arcaica’ busco explorar a interdição narrativa do sofrimento e do luto da personagem feminina, e a afecção projetada pelo campo semântico do romance. Continuo em ‘Alteridade de uma Sinfonia em Branco’ destacando as condições elaboradas em diversos níveis narrativos para o reconhecimento do sofrimento das personagens vitimadas.

Na seção “o ético e o perverso do poético” concluo com uma comparação dos resultados para demonstrar como o reconhecimento ou a interdição do sofrimento agenciados pelas narrativas promovem poéticas de efeitos distintos.

## 1 LITERATURA E VIOLÊNCIA: A URGÊNCIA DA ÉTICA

“I woke this morn with a dream which perchance was true, that I was living in the morning of history amidst barbarians, that right & truth had yet no voice, no letters, no law, everyone did what he would & grasped what he could.”

—Emerson, Journals

O crítico e teórico George Steiner em *Linguagem e Silêncio* enunciou um grande desconforto em relação ao papel da literatura na contemporaneidade diante da violência. Steiner questiona a relevância da literatura e sua responsabilidade em uma sociedade que testemunhara a violência e massacres no berço europeu onde florescera o humanismo e questiona como esse estado de violência afetaria a realidade da matéria dos escritores. E acrescento além: qual a responsabilidade desses autores diante da forma que afetam os leitores?

Essa ruína é ponto de partida para qualquer reflexão séria sobre a literatura e o lugar da literatura na nossa sociedade. A literatura lida essencial e constantemente com a imagem do homem, com a forma e o estímulo da conduta humana. Não podemos agir agora, seja como críticos, seja como simples seres racionais, como se nada de importância vital tivesse afetado nosso senso de possibilidade humana, como se o extermínio, pela fome, pela violência, de cerca de 70 milhões de homens, mulheres e crianças na Europa na Rússia, entre 1914 e 1945, não tivesse alterado de modo profundo a propriedade de nossa consciência. (STEINER, p.22)

Diante dessas questões, urge a reflexão sobre o papel da literatura no espírito humano; mas não um olhar humanista ingênuo. O senso comum desse humanismo pretérito alimentava a crença de que a literatura apurasse o espírito humano, a florasse uma percepção moral do indivíduo e da sociedade. Porém, frente à observação da convivência da literatura e políticas desumanas de extermínio, diante do fato de que a sociedade letrada e culta acolhera e ajudara o novo terror, torna-se difícil negar o apontamento de Steiner de que haverá uma lacuna entre a inteligência moral proporcionada pela educação literária e o discernimento social e político necessário para evitar a opressão de um homem sobre outro.

Hoje, passados os horrores do século XX, não resta mais espaço para a indiferença dessa questão. Saber se a literatura tem um espaço privilegiado na construção de uma



sociedade menos violenta é essencial na mesma medida em que pode ser perturbador. É possível lembrar as críticas de Nietzsche em *o Humano, demasiado Humano* a respeito do caráter da arte para o homem. Em seu projeto de homem e sociedade superiores, a poesia haveria de ceder lentamente espaço a filosofia e outras formas mais rigorosas de pensamento.

É natural um pessimismo sobre o potencial da literatura, quando os métodos e visões das ciências naturais hoje tomam o centro dos discursos sobre o conhecimento em nossa sociedade. Talvez fosse hora de reconhecer, como sugere Steiner, que “a primazia da afirmação poética e da imagem metafísica terminou”. (1999).

Contudo, ainda, é necessário sublinhar que os avanços tecnológicos e científicos em nada ampliaram nossas possibilidades éticas, nem aliviaram o fardo da violência de nossa condição. A neutralidade e objetividade desses discursos garantiram uma evolução tecnológica, e a racionalidade científica instrumentalizou uma violência sem precedentes, o que, no entanto, não contribuiu em qualquer evolução moral. Em uma reflexão crítica sobre o progresso humano Jonh Gray (2004) oferece um quadro pouco esperançoso sobre a relação entre a moralidade humana e seu desenvolvimento tecnológico

In science, the growth of knowledge is cumulative. But human life as a whole is not a cumulative activity; what is gained in one generation may be lost in the next. In science, knowledge is an unmixed good; in ethics and politics it is bad as well as good. Science increases human power — and magnifies the flaws in living standards than in the past. At the same time it allows us to wreak destruction on each other and the Earth — on a larger scale than ever before. (GRAY, 2004, XIII)

Resta saber se cabe à literatura uma tarefa humanizante.

É diante desse quadro que, como estudante de letras, assumo como uma responsabilidade investigar as formas que a violência e o sofrimento são representadas no texto literário, assim como seus efeitos no leitor e em nossa sociedade. Não um olhar moralista e excludente, mas um olhar que proponha a reflexão. Uma responsabilidade que impõe a importância de um olhar comparatista, seja ele temporal, seja ele geográfico, rompendo fronteiras em busca daquilo que pode ser vital ao leitor compreender acerca da barbárie que nos cerca.

A violência aqui analisada não se limita as atrocidades da guerra, mas a outras formas até recentemente ocultadas ou ignoradas. Os avanços do feminismo em nossa sociedade tem destacado a terrível situação de vulnerabilidade física das mulheres à violência doméstica. Um

recente relatório da Organização Mundial da Saúde relata uma violência de dimensões epidêmicas onde observa-se que mais de 1/3 das mulheres do mundo sofrem de agressão física ou sexual. O relatório revela também a grande incidência doméstica desses crimes, sendo que 2/5 dos feminicídios são cometidos pelos parceiros das vítimas. Outro estudo levantado pela médica Judith Herman aponta na mesma direção

The most sophisticated epidemiological survey was conducted in the early 1980s by Diana Russell, a sociologist and human rights activist. Over 900 women, chosen by random sampling techniques, were interviewed in depth about their experiences of domestic violence and sexual exploitation. The results were horrifying. One woman in four had been raped. One woman in three had been sexually abused in childhood. (HERMAN, p.21)

A dimensão da violência física-sexual-psicológica contra a mulher é gritante e próxima demais para ser ignorada pelos estudantes da matéria literária. A reflexão de Steiner deve ser revisitada frente a essa calamidade – como essa violência afeta a matéria dos autores, como ela é elaborada poeticamente?

No entanto, mesmo a teoria e crítica feminista encontram dificuldades em confrontar essa questão adequadamente. Em *Intervenções Críticas* (2006) Nelly Richards pontua como as demandas por igualdade social de uma militância política feminista normalmente precisam ser articuladas na linguagem do direito jurídico que muitas vezes nega as demandas de diferença simbólicas e imaginárias reclamadas por um feminismo teórico-intelectual. Há uma dificuldade em se desconstruir o significante ‘mulher’ apontando a experiência múltipla irreduzível que transborda nele – a experiência da mulher branca, negra, heterossexual, homossexual, cissexual, transexual, classe média, classe baixa - e a necessidade em se articular uma categoria universal - a mulher - como base para disputar novas políticas de segurança contra a violência de gênero.

A violência contra a mulher precisa ser confrontada tanto em sua dimensão simbólica quanto física, e essa condição impõe dificuldades constantes a serem superadas. Acredito que uma das possibilidades para construção de uma sociedade mais segura para as mulheres repouse em um estudo literário que recupere um sentido moral na contemplação da vulnerabilidade e sofrimento que essas mulheres estão expostas. Contudo, a questão não é facilmente esgotável. Afinal, como a literatura poderia tornar a expressão do sofrimento das personagens significativa, a fim de garantir empatia e sensibilidade do leitor?

Como nos previne Sontag até mesmo a fotografia de guerra, uma arte que possui a pretensa objetividade de retrato, tem um sentido manipulável. Não é a técnica, nem o tema, ou a intenção do fotógrafo que determinam o efeito da imagem - a reação de um expectador específico - mas sim a articulação do contexto pelo veículo de exibição. Uma imagem de sofrimento pode assumir caráter antibelicista, ou pode ser desvirtuada em propaganda de guerra em sua demonstração de *pathós* e heroísmo. “Aquilo que uma imagem ‘diz’ pode ser lida de várias maneiras”, e é nessa ambiguidade que o contexto discursivo da imagem tem um efeito decisivo. (SONTAG, 2003, p.28). A representação pura e simples da violência está condicionada a uma retórica que a significa. Uma retórica que a desvia e a condiciona a certos sentidos e efeitos. São as palavras que articulam essa retórica, e é essa retórica que assume uma dimensão ética pelo seu caráter de agenciamento.

Jaime Ginzburg em *Crítica em tempos de violência* (2012) faz um apelo aos estudantes e críticos para importância em reordenarem-se os estudos literários, tomando a violência como eixo central. O autor aponta várias hipóteses para investigação dentro dessa perspectiva de análise – e dentre elas, destaco as seguintes: a associação do estado com mecanismos de controle social e educação, tomando os regimes canônicos como veículo de expressão de interesses sociais autoritários (p.15); a potência estética do ato narrativo em elaborar a violência, já trivializada no cotidiano político, em uma experiência de horror e indignação; a capacidade de a literatura ocupar uma posição de voz e resistência daqueles que são silenciados e oprimidos (p.16).

Dessas hipóteses e reflexões, foi desdobrada a análise e investigação do corpus desse trabalho. *Lavoura Arcaica* (1975), de Raduan Nassar encontra-se já canonizada no sistema literário brasileiro, institucionalizada na escola tanto por uma crítica acadêmica como pela repercussão de sua versão cinematográfica. A obra de Raduan, celebrada pela crítica paulista, assumiu contornos inquestionáveis de libelo contra o patriarcalismo e o autoritarismo. Da mesma forma, o percurso ascendente de *Sinfonia em Branco* (2001), de Adriana Lisboa, também é evidente. Vencedora de inúmeros prêmios internacionais, a autora recebeu por este romance o prestigiado Prêmio Literário José Saramago, tendo, dessa forma, sua carreira internacional impulsionada. Esse título também acumula inúmeras críticas e assume papel importante na literatura contemporânea por seu enunciado crítico à violência patriarcal.

Esses romances partilham do mérito da denúncia e aproximam-se pelo gesto com que apontam a violência institucionalizada que opera na sociedade brasileira: ambos fazem da

família e do privado a metáfora da nação – e, nessa metáfora, exploram suas formas de violência e configuram vozes que resistem ao autoritarismo. Contudo, resta investigar de que modo as estratégias textuais do *corpus* representam um avanço ou refinamento técnico na expressão da violência e do sofrimento e como acrescentam ou suprimem a inteligência moral do leitor.

Fifty years ago, Virginia Woolf wrote that “the public and private worlds are inseparably connected . . . the tyrannies and servilities of one are the tyrannies and servilities of the other.” It is now apparent also that the traumas of one are the traumas of the other. The hysteria of women and the combat neurosis of men are one. Recognizing the commonality of affliction may even make it possible at times to transcend the immense gulf that separates the public sphere of war and politics—the world of men—and the private sphere of domestic life—the world of women. (HERMAN, p.23)

Aproximar os romances do *corpus* é também uma forma de recuperar e explicitar os sentidos de violência em uma perspectiva histórica e de gênero. Partindo das hipóteses de Ginzburg, acredito que é dever - tanto do estudante, como do crítico literário e do professor – investigar que novos sentidos são oferecidos por uma obra já sedimentada no cânone – o caso de *Lavoura Arcaica* – em tempos de violência e, da mesma forma, contrastar a representação da violência sobre a mulher e seu sofrimento, investigando como essa literatura configura uma voz e resistência. Tento, assim, elaborar uma análise sobre o potencial ético dessas obras em nossa sociedade, explicitando o valor moral que seus enunciados assumem.

## 2 ENTRE POÉTICAS ÉTICAS E ÉTICAS POÉTICAS

Empreender uma análise da violência e sofrimento no *corpus* sob um viés ético força a reconhecer em primeiro plano os problemas em articular dois campos distintos - o campo da crítica literária com o da reflexão filosófica ética. Destaco o problema que percebo como essencial nessa articulação de campos: a indisposição e desconfiança de uma crítica consolidada solidamente em seu engajamento sócio-político; e por fim busco destacar as soluções que já se encaminham nesses novos estudos.

Temos presentes na academia brasileira desde uma crítica de matriz sociológica, estudos formalistas até uma crítica vastamente interdisciplinar acolhidas sob o teto comum dos estudos culturais. É fácil observar nessa crítica que a maior parte dos intelectuais e teóricos da literatura não possui por hábito o interesse de um estudo explícito das relações entre literatura e ética.

Como nota Martha Nussbaum em *Love's Knowledge* (1992), é curioso que, mesmo diante de profusão de estudos interdisciplinares entre filosofia e literatura em áreas como epistemologia, semântica e ontologia, exista ainda uma lacuna ou ausência da ética nos estudos literários. A filósofa faz então um apelo aos estudiosos da ética, semelhante ao que Ginzburg e Steiner fazem aos críticos literários. Para Nussbaum é necessário repensar o estudo da literatura como espaço privilegiado para investigação moral.

it signals a further striking absence: the absence, from literary theory, of the organising questions of moral philosophy, and of moral philosophy's sense of urgency about these questions. The sense that we are social beings puzzling out, in times of great moral difficulty, what might be, for us, the best way to live – this sense of practical importance, which animates contemporary ethical theory and has always animated much of great literature, is absent from the writings of many of our leading literary theorists. (NUSSBAUM, p. 169 )

Embora a ausência desses estudos seja latente, no que concerne a comunidade dos leitores, mesmo diante dos múltiplos avanços e desdobramentos e preferências da teoria literária no século XX em suas diversas orientações (formalista, estruturalista, psicanalítica), o sentido ético nunca esteve muito distante da problematização literária, de forma que sempre existiu nesse círculo uma inclinação favorável à literatura que oferece *insights* morais, muitas

vezes sendo essa a condição do reconhecimento do que se entende por “grande literatura” (PARKER, 1998).

Sem dúvidas, discutir a literatura sob uma perspectiva ética pode parecer suspeito para crítica literária acadêmica. Uma formação discursiva que articula oposições binárias universais como um “bem” e um “mal” pode parecer perigosamente ideológica para herdeiros de uma tradição pós-estruturalista fundada na desconfiança de tais oposições. Para esses, a tarefa de contrastar as obras do *corpus* sob uma perspectiva ética corre o risco de terminar, se não já nascer, como uma condenação *moralista* e excludente de um livro “bom”, em detrimento de outro “ruim”.

Essa desconfiança crítica, além de inevitável, é saudável para tais estudos, pois, como reconhece David Parker, “Ethics can be unconsciously masculinist or bourgeois, unwittingly privileging a certain sort of gender-biased conception of autonomous rationality or certain class-biased conceptions of social order” (p.05). Reside nessa ponto a importância de uma postura que mantenha sempre presente o que nos foi legado pelas tradições teóricas dos anos 70 e 80, que “keep reminding us of the historically and culturally contingent basis of formations like ethics and the so-called literary canon, which therefore cannot be unproblematically conceived of as timeless or universal.”. Contudo, a acusação de que um estudo ético incorra inevitavelmente em uma falsidade ideológica, é em si uma frágil afirmação com sérias implicações éticas. (PARKER, 1998)

É imprescindível, em uma discussão ética atual, partir dos avanços da crítica feminista – bem como da desconstrução de Derrida – que nos revelaram os implícitos subordinantes de discursos essencialistas e universalizantes. Repousa nesse ponto de partida o reconhecimento da dimensão ética implícita em movimentos teóricos como o feminismo. É de fato inegável que os programas de correntes neo-marxistas, antirracista e feministas são orientados pela urgência de mudanças em direção a uma sociedade mais ética. (BOOTH, 1998)

Dessa forma, a crítica e teoria feminista já poderiam ser consideradas como modalidades de um criticismo ético ao articular conceitos contra uma lógica de subordinação e dominação de gênero e elaborar um novo projeto de justiça e igualdade, deslocando valores sociais. E a decisão de manter o olhar ético, declinado nas personagens femininas no *corpus*, busca reafirmar essa fusão entre ética e política.

Of all the various forms of the politics of difference that have emerged strongly in the past twenty years, feminism has perhaps gone further than the others in

recognising the need for explicit debate over such central questions in moral philosophy as the role of traditions, essences, and universals. (PARKER, p.3-4)

Esse olhar conciliatório resguarda-nos de posições radicais que visualizam erroneamente a ética como uma máscara ideológica e a política como forma de consciência genuína, ampliando tanto o conceito de ética para além de moralismo condenatório, como a noção de política ao abranger a dimensão do sujeito em seus projetos (BERNSTEIN, 1991).

We can distinguish ethics and politics, they are inseparable. For we cannot understand ethics without thinking through our political commitments and responsibilities. And there is no understanding of politics that does not bring us back to ethics. (BERNSTEIN, p. 9)

Essa relação íntima apontada por Bernstein é percebida quando observamos atentamente a acepção de ‘política’ na obra do marxista Terry Eagleton no famoso manual Teoria da Literatura: uma introdução (1983) onde o teórico faz uma análise do caráter político das diversas formas de problematização literária do século XX. Em sua investigação a noção de política que ele persegue encerra uma dimensão da vida bem mais ampla, englobando um sentido pessoal semelhante ao explorado pela ética

Qualquer teoria relacionada com a significação, valor, linguagem, sentimento e experiência humanos, inevitavelmente envolverá questões mais amplas e profundas sobre a natureza do ser e da sociedade humanos, problemas de poder e sexualidade, interpretações da história passada, versões do presente e esperanças para o futuro. (EAGLETON, p. 209)

Contudo, as semelhanças do espectro ético e político não esgotam uma diferença importante. Manter uma análise crítica exclusivamente política do *corpus* em detrimento de um estudo que abarque uma reflexão e vocabulário ético pode trazer prejuízo, pois, assim como uma ética pode ser inconscientemente classista e marxista, uma visão política pode apresentar lacunas éticas.

My point is that just as ethics can have a political unconscious, so politics can have an ethical unconscious, which expresses itself nowhere more dangerously than when it tries to repress specifically ethical reflection altogether. What follows is that there is also permanent need for a literary discourse that goes further than ideological demystification and puts us back in touch with those most complex and exhaustive forms of ethical inquiry available, classic works of literature ( PARKER, p.7)

Esse aspecto é fundamental quando as obras do *corpus*, aproximadas e reconhecidas de forma generalizada pelo seu enunciado contra o patriarcado, podem ocultar uma dimensão

inconsciente que as afasta verticalmente. A comparação dos romances sob um viés ético pode tornar explícitos os diferentes efeitos alcançados pelas vozes narrativas ao representar a violência do/a pai/pater/pátria que dispõe da vida e dos corpos das mulheres.

Diferentes resultados podem ser obtidos a partir da escolha de determinado pensamento filosófico ético – aristotélico, utilitarista, kantiano- e tal escolha fica condicionada aos objetivos de tal análise. Como acenado anteriormente o que busco não é um julgamento moral de uma das obras, mas compreender que efeitos podem ser destacados a partir de sua textualidade e serem utilizados para pensar uma poética ética. Dedico-me, portanto, em um procedimento ético de *commonality* – qualidade daquilo que se embasa no que nos une e não no que nos segrega. Uma ética orientada a fundar o sentido de um *nós* em oposição a formas classificatórias de julgamento. (GAITA, 1998).

O sentido de poética que utilizo nesse trabalho claramente não tem acepção normativa presente em antigos manuais como a poética de Boileu e a poética de Aristóteles. Penso em poética primeiramente como o estudo dos efeitos projetados pelas operações persuasivas do texto - "as técnicas de linguagem e pensamento que podem ser usadas para construir discursos eficazes." (CULLER, 1999), e nesse caso em específico os efeitos éticos projetados pela retórica com que os narradores elaboram a violência e o sofrimento das personagens femininas.

Nessa busca por uma ética que resgatasse nossa comunhão e possibilitasse uma análise das operações persuasivas do texto destaquei a noção de alteridade como ética na obra de Emmanuel Lévinas e sua influência em Judith Butler no livro *Precarious life: the powers of mourning and lost* (2004). Ambos os pensadores refletem sobre uma nova condição de ser a partir da responsabilidade/reconhecimento do Outro.



### 3 ÉTICA COMO A LINGUAGEM DE UM ENCONTRO

“I am not alone with myself, no more than anyone else is—I am not all-one.

An “I” is not an indivisible atom”

Derrida

Para Emmanuel Lévinas, a ética é o fundamento ontológico do ser e realiza-se no encontro com o Outro. Como pensador judeu que presenciou as atrocidades cometidas nas guerras do século XX, em particular o horror do nazismo, o interesse de Lévinas orientou-se pela urgência de uma reflexão sobre as relações humanas, sobre a violência e as formas como um ser oprime outro.

Para o filósofo, a realidade histórica não cessa de demonstrar de forma inegável que o que o define essencialmente o *ser* é a guerra – não apenas como expressão real do combate, mas como metáfora dessa pulsão de “devoração”. O autor designa esse aspecto por *totalidade*, uma vez que esse impulso consome tudo e a todos, não admitindo exterioridade. A paz nessa perspectiva só seria alcançada na abertura e quebra dessa *totalidade*, em uma ruptura desse *ser* entregue ao desejo que subordina e consome a tudo e todos. (LÉVINAS, 2000)

Essa abertura que possibilitaria a paz, a não violência, é alcançada unicamente no encontro com a exterioridade do rosto de Outrem - “tal situação é o fulgor da exterioridade ou da transcendência no *rosto* de outrem” – e esse aspecto de *transcendência do ser* exprime-se pelo conceito de *Infinito* (LÉVINAS, 2000.p. XIII). O *rosto* como conceito filosófico aponta para a concretude necessária desse encontro, pois tal ruptura não é possível em termos de argumentação conceitual, uma vez que essa é a lógica que deve ser destruída e sobre a qual repousa o *ser*. O acontecimento é justamente uma quebra do *logos* e necessita vir de fora para desestabilizá-lo:

O encontro com a concretude do *rosto* de Outrem é que destrói a totalidade, desarma o guerreiro – ou seja, eu -, enquanto sou a lei do ser, enquanto desde que nasci e existo, declaro a guerra, ameaço um outro qualquer, todos os outros, e a exterioridade em geral [...] Nada é mais concreto que a injunção oriunda do *rosto* do Outrem, questionando meu poder, de forma exemplar, o poder que tenho de mata-lo, o poder do assassinato. O *rosto* de outrem ordena a interdição do assassinato (SEBAH, p.49-50).

No pensamento levinasiano, o Outro eleva-se a origem do sentido e é nesse movimento que repousa sua originalidade, uma vez que este sempre fora o par secundário (o

ser e o ente) e inferior na ontologia. Essa orientação ao Outro é tão fundamental que implica uma nova metafísica. O ‘eu’, como concebido nesse pensamento, só pode surgir na relação com o Outro. O sujeito só é constituído desde o início em relação à alteridade.

O esforço do filósofo [...] consiste em reconstruir a subjetividade não a partir dos fundamentos da vontade racional que encontraria na autonomia do sujeito o telos de sua realização [...] mas na relação direta eu-mundo como possibilidade de acolhimento do outro. (MIRANDA, 2006, p.2)

Nessa perspectiva, a subjetividade é constituída em uma dimensão relacional, não existindo um ‘eu’, a priori, fora de uma relação com Outrem. Essa condição básica de ser sujeito unicamente a partir do Outro - essa dimensão *da presença do outrem no sujeito* - é que o filósofo denomina de ética.

Para Lévinas o oposto dessa ética fundada na relação com o Outro é o pensamento totalizante do discurso ontológico clássico, que reduz a singularidade do *rosto* do Outro em um conceito ou uma categoria. Esse procedimento discursivo instrumental termina por subordinar o Outro ao reduzir o que seria sua diferença inesgotável. Operar no Outro com o discurso ontológico é negar “(sua) singularidade, sua diferença, sua transcendência”. A alteridade é “irredutível ao conceito”, sob o risco de ser aniquilada. Reduzir a ‘inexaurível’ diferença do Outrem em categorias é uma violência ética (e metafísica), já que “o outro nunca pode ser reduzido a conhecimento, sem anulá-lo” (RUIZ, 2010). A condição do estatuto ontológico em Lévinas pode ser compreendida como “um modo de ser na relação para com o outro, que consiste em negá-lo na sua identidade e, conseqüentemente na sua diferença para comigo.” (QUATRIN, C.; RODRIGUES, R. A.; UBERTI, D, 2006, p.2).

O encontro ético é como a linguagem que surge no encontro face-a-face. O *rosto* do Outrem me interpela - “o *rosto* fala. Fala porque é ele que torna possível e começa o discurso” (LÉVINAS, 2000, p.79). - e solicita uma resposta: somos responsáveis diante do outro. Nessa interpelação, funda-se o sentido de liberdade, nas possibilidades que temos de responder, e, respondendo, de constituir-nos sujeitos.

Toda relação é interpelação. Ela me afeta em muitos sentidos, me enriquece e me desafia. A interpelação, ainda prévia à minha liberdade, me responsabiliza especialmente quando o outro é necessitado. A responsabilidade pelo outro aparece para mim na relação antes que eu possa evitá-la. Uma vez responsabilizado tenho que dar uma resposta. Não posso evitar a resposta (RUIZ, 2010).

A ética fundada na alteridade permite-nos uma união independente de nossas divergências filosóficas e diferentes demandas políticas e sociais. Não podemos permanecer

às margens de impasses discursivos e à espera de uma unanimidade conceitual de diferentes correntes éticas para engajarmo-nos em ações. Pensar a responsabilidade pelo Outro, como um limiar ético, resguarda-nos das necessidades modernas de “princípios transcendentais, conceitos universais ou axiomas lógicos que nos possibilitem fundamentar racionalmente” nossas noções de bem e justiça. (RUIZ, 2010.)

A ética levinasiana poderá parecer, às vezes, abstrata a quem não souber entendê-la no que ela é: integralmente, “experiência” – e apenas uma experiência, já que por seu intermédio, submeto-me à prova do *desapossamento [déprise]* – do questionamento do egoísmo do eu; ela não é de modo algum um conjunto de preceitos que dizem o que deve ser feito em determinados tipos de situação. (SEBAH, p.51)

Outrossim, o mais importante é que essa visão ética permite pensar em uma nova relação interdisciplinar com o literário. Podemos abandonar a visão que subordina o objeto literário à ilustração de opiniões, ações ou situações observadas diante de códigos morais, normas e prescrições de correntes filosóficas e redefinir uma interdisciplinaridade onde a textualidade literária seja o foco principal. Pois, se como define o filósofo, a ética é a metafísica primeira, pensar a relação entre literatura e ética pode (deve?) ser uma exploração sobre essa metafísica do Outro na textualidade – as condições do encontro com o *rostro* de Outrem como possibilidade de responsabilidade. Se toda relação é interpelação, o *rostro* do personagem que emerge da textualidade igualmente interpela, indaga, afeta, enriquece e, principalmente, constitui o sujeito leitor. Acredito que uma responsabilidade – uma ética da narrativa – sucede-se dessa percepção.

Uma narrativa de *totalidade* destitui o Outro do seu *rostro* próprio, de sua singularidade e infinita diferença, acabando por reduzi-lo ontologicamente a uma categoria. O esvaziamento do *rostro* é também a condição necessária para violência, uma vez que o impulso de domínio e subordinação do ser cede espaço diante do reconhecimento da dimensão infinita do Outro, e “a diferença presente no diferente ao ser reconhecido, acaba tendo a incidência como uma atitude” (QUATRIN, C. ; RODRIGUES, R. A. ; UBERTI, D, 2006 p.6). A abertura do ser – a ruptura da totalidade - poderia ser apontada em narrativas cujas estratégias permitam ao leitor um encontro concreto com a diferença do outro, em uma retórica textual que propicie uma experiência de transcendência na leitura de uma alteridade.

Contudo, se o reconhecimento do *rostro* instaura um encontro ético, resta ainda pensar *quais as condições de sentir* a concretude dessa experiência que o corpus oferece e *de que*

*formas* o discurso narrativo das obras produz a diferença, singularidade e transcendência da alteridade.

#### 4 LEITURA E AFECCÃO

“The volatile truth of our words should continually betray the inadequacy  
of the residual statement.”

—Thoreau, Walden

A experiência da leitura literária apresenta-se de fato como uma possibilidade de enfrentamento desse estado de violência para com o Outro? Como a ficção, tão abstrata, poderia romper essa ideologia de embrutecimento perante o outro que não cede nem diante das cenas e imagens atrozés que testemunhamos nos noticiários? Como a literatura pode recuperar o sentido de *experiência* do encontro face-a-face apontado como condição básica da quebra da totalidade do ser?

Marina Barbosa de Almeida oferece uma resposta sobre esse problema em sua tese *Imagining Pain: The Representation of Violence in Beloved, Push, and the Dew Breaker* (2011). Na tese a autora investiga o potencial afetivo da leitura de narrativas tematicamente violentas articulando o conceito de ideação de Iser para destacar uma potencialidade afetiva especial no ato de ler – um local para um encontro afetivo com a violência e o sofrimento.

Wolfgang Iser na obra *The Act of Reading: a theory of aesthetic response* (1978) afirma que

we must distinguish between perception and ideation as two different means of access to the world: perception requires the actual presence of the object, whereas ideation depends upon its absence or nonexistence. In reading literary texts, we always have to form mental images, because the 'schematized aspects' of the text only offer us knowledge of the conditions under which the imaginary object is to be produced. (ISER, 138)

Para Almeida, a ausência do objeto imaginado no processo de leitura possibilita uma forma de cognição mais complexa que a percepção sensorial uma vez que esse objeto não encontra limitações. Por conseguinte, a autora concebe o ato da leitura como um evento no qual a indeterminação da imaginação e criatividade proporciona um encontro repleto de afetividade sobre o leitor, pontuando a importância desse potencial na leitura de imagens de violência e sofrimento.

Embora a autora busque explicitar em sua tese a força afetiva que a matéria literária porta em termos de visualidade – similaridade ao ver imagens de violência - o potencial afetivo da linguagem literária pode assumir outras dimensões, como podemos inferir dos pensadores da denominada teoria de afecção.

A teoria da afecção (ou afeto) é um movimento onde as humanidades e teorias sociais exploram as novas proposições da biologia e das inúmeras disciplinas que compõem as neurociências como base para repensar a noção do afeto no corpo. (PAPOULIAS, Constantina; CALLARD, 2004). Essa abordagem busca interpretar uma nova dimensão da comunicação humana, sendo uma de suas principais críticas a inadequada distinção cartesiana entre corpo e mente. Para seus teóricos, a afecção ocupa um espaço privilegiado na comunicação social ao situar-se em uma área de cognição anterior a da racionalização, oferecendo-se como uma diferente forma de inteligência.

In this new, and increasingly influential, dispensation, affects are positioned in the pre-linguistic space between a stimulus and reaction, and between reaction and consciousness. The turn to affect is thereby a turn to that ‘non-reflective’ bodily space before thought, cognition and representation – a space of visceral processing. Importantly, this non-reflective space is not without intelligence: although it is characterized by a certain kind of automaticity, this does not equal dumbness but is understood to be a ‘different kind of intelligence about the world’ (THRIFT, 2004, p. 60)

Nos estudos de afecção encontramos uma solução para pensar a expressão do sofrimento na matéria ficcional, uma vez que essa teoria resgata também a experiência do que está inconsciente, mas, ainda assim, é afetivo na comunicação. Essa ênfase busca abarcar a totalidade da experiência cognitiva da leitura para além da racionalidade da interpretação e análise das representações.

Em resumo, a teoria do afeto é uma abordagem que dá mais ênfase para o que resta como um excesso à linguagem verbal, tentando compreender e revelar “o significado do que não está amarrado à representação, inscrição ou codificação”. (BLACKMAN; VENN, 2010 apud ALMEIDA)

O afeto tomado como uma experiência corpórea “without the interference or limitations of consciousness, or representation” (PAPOULIAS, Constantina; CALLARD, 2004, p.35) permite repensar a resposta estética do leitor. A corporalidade da experiência afetiva permite um acesso direto do leitor (em seu corpo) ao sofrimento esteticamente construído nas narrativas.

Como observa Briam Massumi, em *The Autonomy of Affect*, o afeto tem privilégio em relação à emoção, ambos pertencendo a ordens diferentes: emoção como “intensity owned and recognized” e afeto, ao contrário, como “unqualified”, and, as such, ‘not ownable or recognizable” (MASSUMI, 2002). O afeto atua em uma esfera pré-reflexiva e anterior a da dimensão subjetiva do leitor e, portanto, em um espaço que permite um acesso livre de racionalizações e *pré*-conceitos.

Essa noção de afecção é valiosa como uma condição de comunicação do sofrimento das personagens no processo de ideação da leitura. Ler o sofrimento pode tornar-se uma experiência de sofrimento, evitando-se condicionamentos ideológicos que afastam o leitor da personagem.

Utilizo esses pressupostos para analisar contrastivamente alguns aspectos narrativos do *corpus*, destacando de que formas as elaborações estéticas da violência e do sofrimento de *Lavoura Arcaica* e *Sinfonia em Branco* projetam, através de seus atos narrativos, encontros afetivos repletos de dor ou prazer diante da dor das personagens.

Nessa perspectiva, a leitura é de fato perigosa, na medida em que torna vulnerável a identidade do leitor e deixa-o à mercê da intensidade afetiva das estruturas narrativas, para o bem ou para o mal, e abre uma dimensão ética a ser observada quando a leitura da violência pode oscilar entre a aversão e a perversão.

## 5 A ALTERIDADE NO LAMENTO E A TOTALIDADE NO DESREAL

Diante dessa proposta de análise e das condições de concretude da experiência de afecção, surge a necessidade de traçar quais elementos textuais devem ser analisados a fim de identificar as condições do encontro com o Outro e como interpretar em termos narrativos as noções de Alteridade e Totalidade.

Como afirmado anteriormente, a ruptura do ser enquanto *totalidade* não se dá pela argumentação, pois necessita antes vir de fora do *logos* para desestabilizá-lo. Assim, consonante a perspectiva pós-estruturalista, devemos deslocar a análise para o significante. A ruptura da totalidade pelo encontro com o Outrem, assim, depende da materialidade da linguagem textual que o leitor experiencia em primeiro plano – e não do juízo diante da ilustração de um ato violento.

Em uma observação sobre a natureza do encontro levinasiano, Sebah diz que

a ruptura da totalidade, o questionamento da guerra, advém unicamente a partir do meu ponto de vista, e a partir dessa ‘focalização’ interna [...] ocorre o questionamento de meus poderes, como vontade, liberdade e egoísmo fruidor. (p.50).

Dessa afirmação, pode-se implicar a importância do narrador como mediador e a relevância da focalização das personagens femininas para esse encontro e questionamento do eu-leitor pela alteridade.

O ponto de partida dessa análise ética pode ser delineado no duplo gesto da focalização nos romances. A narrativa possibilita – por determinadas escolhas de focalização – o encontro do eu-leitor com a alteridade, estendendo-se no *corpus* desde as plenas condições de reconhecimento ao esvaziamento do Outro. Proponho, para essa investigação, a articulação dos conceitos de **luto** e **desrealização** de Judith Butler, bem como a resposta estética-afetiva do leitor.

Judith Butler em *Precarious Life: Powers of Mourning and Violence* (2004) desloca o conceito de luto e melancolia freudiano para pensar as consequências dos atentados terroristas do 11/09 e as violentas reações políticas operantes na sociedade norte-americana. Butler



procura explorar, na noção de luto, as bases para um reconhecimento de uma condição humana comum. A autora, influenciada pelo pensamento de Lévinas, busca *re-imaginar* um sentido de comunidade sob os signos da “vulnerabilidade e perda” e “a tarefa do luto que se segue”.

A teórica reconhece que pensar uma *commonality* a partir de uma “condição humana universal [...] ainda não é possível” e, portanto, recupera no sentimento da perda que todos sentimos um dia, “apesar de todas as diferenças”, nossa condição comum. (BUTLER, p.20)

Butler desafia a percepção freudiana que “suggested that successful mourning meant being able to exchange one object for another” (p.20). Propondo que a ideia da conclusão do luto dá-se antes como um reconhecimento de uma incontornável condição de incompletude ao invés da “promiscuidade libidinal” implicada na “intercambialidade” de objetos. O que a autora propõe é que em nosso sentimento de profunda fragilização e fragmentação diante da perda oculta-se uma dimensão inexplorada de nossa subjetividade.

So when one loses, one is also faced with something enigmatic: something is hiding in the loss, something is lost within the recesses of loss. If mourning involves knowing what one has lost (and melancholia originally meant, to a certain extent, not knowing), then mourning would be maintained by its enigmatic dimension, by the experience of not knowing incited by losing what we cannot fully fathom. (BUTLER, p.22)

Esse sentimento devastador de fragmentação de um Eu diante da perda do Outro revela algo sobre como esse ‘Eu’ é constituído pelo ‘Outro’. O luto seria então como a revelação de uma subjetividade fundada na relação com o Outro. - “It is not as if an ‘I’ exists independently over here and then simply loses a ‘you’ over there, especially if the attachment to ‘you’ is part of what composes who ‘I’ am” (p.22).

Ainda que não seja seu objetivo, a autora reconhece ser possível detectar em sua exploração uma metafísica revelada pela dor da perda com diversas consequências éticas e políticas a serem exploradas. E conseqüentemente aponta como o luto é utilizado politicamente pelos americanos.

Seja por meio de obituários ou dos noticiários são construídas narrativas de vidas cuja existência e reconhecimento dá-se na explicitação dos laços que se rompem com essa perda – o luto é um apelo claro a humanidade em comum que temos com aqueles cujas mortes são publicamente lamentadas.

Por conseguinte, a teórica analisa o funcionamento de uma espécie de “hierarquia de luto” na sociedade, na qual a perda de alguns é mais lamentável do que a de outros. É possível analisar nos discursos midiáticos essa operação - existem desde casos polêmicos em que a negação do luto se dá na recusa de grandes jornais em abrir espaço nos obituários para jovens de ascendência árabe, até a cobertura comum que a grande mídia faz das mortes do “inimigo” – elencando milhares de mortes em breves referências a seres anônimos, sem face, sem vínculos, vidas que não podem sequer ser lamentadas.

Essa hierarquia revela quem são aqueles considerados em última instância – humanos – integrantes do sentido de comunalidade – e marginaliza os outros - a mulher, o negro, o árabe, o homossexual..- para uma condição de não-vida por meio da interdição dos discursos públicos em suas mortes.

Judith Butler denuncia como esses processos discursivos operam uma **desrealização** desses ‘sujeitos’ ao condená-los a uma espectralidade social – nem vivos, nem mortos, mas irreais – os tornando mais vulneráveis a violência, uma vez que a violência que recai sobre alguém socialmente irreal – indigno de lamento pela perda – sequer pode ser considerada uma violência real.

. A desrealização é ao mesmo tempo condição – pois é a violência efetivada anteriormente no discurso que expõe o outro a violência física – como também reflexo da ideologia operante na sociedade – é útil que aqueles cujas vozes não interessam ao sistema sejam emudecidos pelos discursos de desrealização.

O discurso desrealizante – a interdição da vida em seu lamento – encontra semelhanças no discurso ontológico criticado por Lévinas - já que ambos esvaziam a diferença desse sujeito, tornando-os objetos instrumentalizáveis pelo discurso. Em sua reflexão, Judith Butler acaba por destacar o luto/lamento como um critério para o reconhecimento do Outro.

Utilizo-me desse critério, desdobrando, pelo menos, dois efeitos para investigar no *corpus*: um seria a abertura do leitor para a alteridade por meio da focalização que possibilite acesso à dimensão da dor e da perda; o segundo, o processo de *desrealização* efetuado pela interdição do luto e do lamento.

O movimento a ser construído é identificar como a agência narrativa revela-nos a dimensão da dor e da vulnerabilidade das personagens femininas e as implicações éticas desse

reconhecimento ou desrealização. A dor e a perda como possibilidade de encontro tornam-se valiosas pela concretude da experiência que pode ser alcançada mediante a afetividade da linguagem para o processo de interpelação do leitor por essas personagens.

## 6 Totalidade e desrealização em *Lavoura Arcaica*

“The violence of a language is not that it refuses the other [das Fremde],  
but that it devours it [esverschlingt].”

—Johann Wolfgang von Goethe, *Maxims and Reflection*

Em *Lavoura Arcaica*, Raduan Nassar dá voz ao narrador André, filho angustiado com as tradições paterna, fugitivo do seio familiar, em seu retorno ao lar. André cedendo às exortações de Pedro, o irmão mais velho, empreende o regresso à fazenda da qual fugira. Enquanto o narrador revisita as memórias de sua juventude revela os detalhes da vida familiar, os sermões do pai, os silêncios da casa, a figura frágil da mãe e o perturbador desejo incestuoso nutrido pela irmã Ana.

O romance interpretado em seu caráter alegórico permite a leitura de um confronto entre o indivíduo, André, e estruturas sociais autoritárias representadas nos sermões do pai. O que André narra, ao contrário da parábola clássica do retorno do filho pródigo, não é a redenção pelo reconhecimento e submissão à ordem familiar, mas o cinismo que busca minar e corroer as bases simbólicas dessa ordem patriarcal.

### 6.1 Desejo como afecção

A abertura de *Lavoura Arcaica* já indicia o tom da narrativa antes mesmo de revelada a opção da voz centrada em primeira pessoa. O romance inicia com elogio ao quarto, ao espaço de individualidade e um louvor ao corpo. O quarto e o corpo do indivíduo são aproximados da inviolabilidade do que é sagrado. Toda narrativa que se desdobra a partir desse ponto é uma reafirmação dessa totalidade – conforme o conceito desenvolvido por Lévinas (2000) – que encerra a voz de André.

Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de uma áspero caule, na palma da mão, a rosa

branca do desespero, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo[...]” (p.7)

No primeiro segmento da narrativa, transbordam signos da corporalidade e sensualidade do narrador; todos os signos enunciados por essa voz têm como função e efeito tão somente celebrar sua própria subjetividade. O prazer é fruição do seu próprio corpo na solidão. Existe, permeando durante todo o percurso do texto, uma repetição compulsiva do ‘eu’ como o fim absoluto, e essa noção será constantemente explorada no prazer e nas sensações do corpo do narrador, ignorando-se completamente o sofrimento do Outro.

A diegese do primeiro capítulo – que pode ser resumida na chegada do irmão Pedro ao quarto de André – constrói-se em torno do corpo do narrador. Há uma semântica sensual investida na sedução da atenção do leitor para os movimentos do seu corpo – “a mão, pouco antes dinâmica e em dura disciplina, percorria vagarosa a pele molhada do corpo”, “seu sexo roxo e obscuro”. As palavras constroem o sentido desse enunciado como pura volúpia e prazer que consome e encerra a própria exterioridade.

“o ruído das batidas na porta vinha macio, aconchegava-se despojado de sentido, o floco de pãina insinuava-se entre as curvas sinuosas da orelha onde por instantes adormecia; e o ruído se repetindo, sempre macio e manso, não me perturbava”. (p.8)

Dessa forma, o que será pautado não é a falsa confiabilidade do narrador, uma vez que esse torna explícito e reforça ao leitor que toda narrativa é consumida e limitada em si. A discussão aqui não será a de analisar a confiabilidade da voz narrativa: esta honestamente assume e declara o princípio hedonista que a guia. O sentido do mundo e dos outros personagens estão sempre filtrados pelo sentido do corpo e do desejo de André.

O artifício perverso em *Lavoura Arcaica* não repousa em argumento algum, mas no próprio tom sensual no qual o narrador aproxima o leitor da personagem vitimada pela violência. O leitor é interpelado por uma retórica que celebra o prazer do ser, da embriaguez dos sentidos, enquanto acompanha o desejo incestuoso de André.

Questiono o suposto êxito de Raduan Nassar na celebração do indivíduo contra a tradição, uma vez que é alimentado um sentimento sádico e sensual próximo a violência feticida da personagem Ana.

Todos os capítulos que compõem A Partida – a seção inicial do texto – são uma ode à libido de André, descrição de seu incontido e delirante desejo, celebrando a dor do êxtase e

da paixão que perturbava a adolescência do narrador. O quarto capítulo em especial reforça esta semântica sensual com que o narrador apresenta a história, explicitando como a elaboração estética da linguagem de André opera de maneira perversa ao determinar sentidos poéticos, imprimindo sensualidade ao ato de violência contra a cabra Schuda. O narrador busca transmitir lirismo na forma como se apossa no animal – “sacrílego, me nomeei seu pastor lírico” – e sua linguagem quase elipsa o ato, naturalizando e encantando o gesto do menino sob a cabra “paciente, mais generosa, quando uma haste mais tímida, misteriosa e lúbrica, buscava no intercurso o concurso do seu corpo”, sem abrir espaço para qualquer questionamento ao rerepresentar a ação em termos de amor, cuidado e atenção.

“eu a conduzi com cuidados de amante extremoso, [...] , não era uma cabra lasciva, era uma cabra de menino, um contorno de tetas gordas e intumescidas, expondo com seus trejeitos as partes escuras mais pudendas [...] um rabo pequeno [...], tão sensitivo ao carinho sutil e mais suave de um dedo” (p.18)

Esse artifício de encobrir a violência em sugestões poéticas tem um efeito ético completamente perverso na leitura dessa violência. Percebe-se nesse recurso o perigo que alertara Sontag (2003) sobre os diferentes sentidos que violência representada assume mediante a retórica. Enquanto as sugestões poéticas em *Sinfonia em Branco* são articuladas para promover o sofrimento das personagens causando aversão do leitor à violência, como veremos na próxima parte deste trabalho, o que é visto em *Lavoura Arcaica* é um sofrimento trivializado, silenciado, aproximando o leitor perversamente a esses atos de violência, gerando atração em vez de repulsa.

O discurso de André subordina tudo a seu desejo, e mesmo o horror ao gesto de André sobre o corpo do irmão caçula, Lula, perde-se na volúpia como a voz narrativa o apresenta:

[...] correndo logo a mão no seu peito liso: encontrei ali uma pele branda, morna, tinha a textura de um lírio; e meu gesto imponderável perdia aos poucos o comando naquele repouso quente, já resvalava numa pesquisa insólita, levando Lula a interromper bruscamente seu relato, enquanto suas pernas de potro compensavam o silêncio, voltando a mexer desordenadas sob o lençol; subindo a mão, alcancei com o dorso suas faces imberbes, as maçãs do rosto já estavam em febre; nos seus olhos, ousadia e dissimulação se misturavam, ora avançando, ora recuando, como nuns certos olhos antigos, seus olhos eram, sem a menor sombra de dúvida, os primitivos olhos de Ana! (p.179)

Repetindo o uso de elementos sugestivos, o ato de abuso é apagado poeticamente: “Aprisionado no velho templo, os pés ainda cobertos de sal (que prenúncios de alvoroço!), eu estendia a mão sobre o pássaro novo que pouco antes se debatia contra o vitral” (p.180). Tampouco interessa para o narrador os efeitos da violência sobre Lula, e o destino da personagem só pode ser inferido: “a madrugada haveria também de derramar o orvalho frio

sobre os belos cabelos de Lula, quando ele percorresse o caminho que levava da casa para a capela”.

## 6.2 Totalidade, luto e desrealização

A voz de André, nessa construção textual, não permite rupturas, tamanha é a imperiosidade de seu desejo: não se tolera nem quebra de parágrafos. Os outros personagens têm suas vozes raramente retomadas por aspas, perdendo-se no fluxo narrativo e reduzindo-se a breves ecos do passado, excetuando-se a personagem do pai que, ao final do livro, tem seu discurso amplificado por travessões.

A estratégia de centrar a narrativa unicamente na voz e nas sensações do narrador interdita os outros personagens ao leitor, tornando a narrativa de André um discurso totalitário no qual não há exterioridade para dialogar. A voz de André é a voz do ser levinasiano – princípio e fim que abarcam o todo. A totalidade referida por Lévinas é como ânsia que não se curva a nada: desejo e posse (2000).

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*, como *quem entra na mata virgem* e se aloja no interior, *como quem penetra num círculo* de pessoas em vez de circundá-lo timidamente de longe [...]sobre esta pedra fundarei minha igreja particular, a igreja para o meu uso, a igreja que freqüentarei de pés descalços e corpo desnudo, despido como vim ao mundo, (NASSAR, p.86-87)

No caso da personagem Ana, sobre a qual recai a maior violência, o procedimento de reduzir toda sua subjetividade à imagem de seu corpo acaba por efetuar o que Butler (2004) aponta como uma desrealização discursiva – em contraste com o movimento das narrativas mobilizadas em *Sinfonia em Branco*, já que essas permitem aberturas distintas para interpelação do leitor pelo sofrimento das personagens apresentadas. Em *Lavoura Arcaica*, o sofrimento das personagens permanece interditado, sendo consumido pela ênfase na volúpia e libido de André, negando a essas personagens o direito de um lamento.

We start here not because there is a human condition that is universally shared- this is surely not yet the case. The question that preoccupies me in the light of recent global violence is, Who counts as human? Whose lives count as lives? And, finally, What makes for a grievable life? (BUTLER, p.20)

Ana figura em três momentos distintos na narrativa de André: primeiro, como objeto de sedução; depois, caracterizada como uma presa a ser capturada no ato do incesto; e, por fim, antes de seu assassinato, retorna em uma reafirmação de sua sensualidade, sem que sua condição de objeto seja alterada em nenhum momento. O sofrimento da personagem é brevemente acenado uma única vez pelo irmão Pedro, que revela ao narrador o completo emudecimento de Ana desde sua partida. Esse sofrimento é ironizado pelo próprio André, que o ignora e o define como um excesso de consciência religiosa da irmã.

Conforme avança em sua narrativa, André confessa o desejo incestuoso nutrido pela irmã: “Era Ana, era Ana, Pedro, era Ana a minha fome [...] era Ana a minha enfermidade, ela a minha loucura, ela o meu respiro, a minha lâmina, meu arrepio, meu sopro, o assédio impertinente dos meus testículos” (p.107). O campo semântico com que a personagem Ana é construída subordina-a inteiramente à sensualidade de seu corpo. A subjetividade da personagem é interdita, transformando-a em simples objeto de desejo do narrador – cada gesto é interpretado e apresentado ao leitor como gesto de provocação.

Ana, impaciente, impetuosa, o corpo de campônia, a flor vermelha feito um coalho de sangue prendendo de lado os cabelos negros e soltos, essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro em casa, *trazia a peste no corpo*, ela varava então o círculo que dançava e logo eu podia adivinhar seus *passos precisos de cigana* se deslocando no meio da roda, desenvolvendo com destreza gestos curvos entre as frutas e as flores dos cestos, só tocando a terra na ponta dos pés descalços, os braços erguidos acima da *cabeça serpenteando lentamente* ao trinado da flauta mais lento, mais ondulante, as mãos graciosas girando no alto, toda ela cheia de uma *selvagem elegância*, [...] com a mão erguida acima da cabeça *enquanto serpenteava o corpo*, ela sabia fazer as coisas, essa minha irmã, esconder primeiro bem escondido sob a língua *a sua peçonha* e logo morder o cacho de uva que pendia em bagos túmidos de saliva

O esvaziamento do *rosto* de Ana segue-se no capítulo 17, quando André associa a irmã às pombas que costumava capturar:

[...] assustada no recuo depois de um ousado avanço, olhando ainda com desconfiança, os pés descalços, a roupa em desleixo cheia de graça, branco branco o rosto branco e eu me lembrei das pombas, as pombas da minha infância, me vendo também assim, espreitando atrás da veneziana, como espreitava do canto do paiol quando criança a pomba ressabiada e arisca que media com desconfiança os seus avanços, o bico minucioso [...]



Ana é encerrada na metáfora de uma presa a ser capturada no “doce aprisionamento” no qual André, em sua infância, reservava aos pássaros, em ritual que este arrancava suas penas, ritual este adjetivado como amoroso pelo próprio narrador, que “espreitava” a personagem pelas venezianas em um suspense pelo momento exato da captura – “qual o momento, o momento preciso da transposição? que instante, que instante terrível é esse que marca o salto?”.

ela estava lá, não longe da casa, debaixo do telheiro selado que cobria a antiga tábua de lavar, meio escondida pelas ramas da velha primavera, assustadiça no recuo depois de um ousado avanço, olhando ainda com desconfiança pra minha janela, o corpo de campônia, os pés descalços, a roupa em desleixo cheia de graça, branco branco o rosto branco e eu me lembrei das pombas, as pombas da minha infância, me vendo também assim, espreitando atrás da veneziana, como espreitava do canto do paiol quando criança a pomba ressabiada e arisca que media com desconfiança os seus avanços, o bico minucioso e preciso bicando e recuando ponto por ponto, mas avançando sempre no caminho tramado dos grãos de milho, e eu espreitava e aguardava. (p.95)

Ana é destituída de sua humanidade ao ponto de ser reificada, conforme é consumida pelo desejo do irmão. Não há espaço para a significação de seus sentimentos e anseios, bem como para questionamento moral sobre o ato que se aproxima – o incesto. O processo reforça-se também quando, elipsando a vontade do Outro, o narrador é absoluto em sua certeza sobre a reciprocidade da irmã: “pude pensar cheio de fé eu não me engano neste incêndio, nesta paixão, neste delírio” (p.96). É categórico ao afirmar a transcendência amorosa que envolve o gesto que prepara.

O retorno de Ana dá-se próximo ao fim da narrativa reproduzindo quase inteiramente a descrição sensual de sua dança serpenteante com passos de cigana “sempre mais ousada, mais petulante, [...] com graça calculada (que demônio mais versátil!)” (p.188). O narrador nos reapresenta Ana em uma estranha reencenação de sua primeira aparição palavra por palavra - com os mesmos índices semânticos com que fora construída.

Pelo olhar do narrador, a personagem permanece estática, não tendo sido alterada em nada na diegese narrativa: Ana só existe na narrativa em função do desejo desse narrador – “eu que estava certo, mais certo do que nunca, de que era para mim, e só para mim, que ela dançava (que reviravoltas o tempo dava! que osso, que espinho virulento, que glória para o meu corpo!)” (p.189) e permanece condenada a objeto – desrealizada.

É interdito ao leitor a menor aproximação com esta personagem.

Por conseguinte, após a estranha repetição, Ana é assassinada. A representação da morte da personagem é tão reduzida, camuflada em uma breve referência que quase passa despercebida. O evento trágico é tecido na voz de André não como a perda de uma vida, não pelo lamento da irmã assassinada, mas como o triunfo do filho. Ana que era só corpo, lugar de desejo de André, apaga-se na narrativa no vermelho e na frieza do gesto do pai. Não há lamento por Ana, nem culpa pela revelação que a condenara. O êxtase do fim é a ruína da lei do pai. Não é possível sentir a perda de Ana, nem lamentar. É como uma vida que sequer existiu.

“o alfanje estava ao alcance de sua mão, e, fendendo o grupo com a rajada de sua ira, meu pai atingiu com um só golpe a dançarina oriental (que vermelho mais pressuposto, que silêncio mais cavo, que frieza mais torpe nos meus olhos!), não teria a mesma gravidade se uma ovelha se inflamasse, ou se outro membro qualquer do rebanho caísse exasperado, mas era o próprio patriarca, ferido nos seus preceitos, que fora possuído de cólera divina (pobre pai!), era o guia, era a tábua solene, era a lei que se incendiava.” (p.190-191)

A morte de Ana não pode nem ser lamentada, uma vez que já fora destituída de realidade pelo discurso de André. Como Butler (2004) pontua sobre essas vidas desrealizadas “they cannot be mourned because they are always already lost or, rather, never “were,” and they must be killed, since they seem to live on, stub-bornly, in this state of deadness” (p.33). A desrealização de Ana já havia se posicionado em um espaço de não-vida, interminavelmente espectral, destarte que a violência que recaiu sobre ela, não é nem sentida como violência, pois não nega uma vida .

Here the dehumanization emerges at the limits of discursive life, limits established through prohibition and foreclosure. There is less a dehumanizing discourse at work here than a refusal of discourse that produces dehumanization as a result. Violence against those who are already not quite living, that is, living in a state of suspension between life and death, leaves a mark that is no mark. Violence against those who are already not quite living, that is, living in a state of suspension between life and death, leaves a mark that is no mark.(BUTLER, p.36).

A agência narrativa de Lavoura Arcaica impossibilita qualquer reação empática de luto ou lamento do leitor pela personagem Ana. O sentido de vulnerabilidade da mulher diante da violência doméstica é interdito quando se apaga na narrativa os índices do sofrimento da personagem. A retórica da narrativa nega um encontro do leitor com esse Outro, negando qualquer sentido de responsabilidade diante de sua vulnerabilidade.

“To grieve, and to make grief itself into a resource for politics, is not to be resigned to inaction, but it may be understood as the slow process by which we develop a point of identification with suffering itself.” (P.30)

Negar a interpelação ao leitor por essa vulnerabilidade acaba por institucionalizar essa d  
dominação, fazendo da narrativa um instrumento na manutenção de um estado de  
subordinação de outros como as mulheres.

## 7 ALTERIDADE EM *SINFONIA EM BRANCO*

“It's gonna hurt, now,” said Amy. “Anything dead coming back to life hurts”.

Toni Morrison, *Beloved*

“After the wind an earthquake. And after the earthquake a fire, [. . .] and after the fire a still small voice.”

—God to Elijah, *Kings I*, 19:11–12

O romance *Sinfonia em Branco*, de Adriana Lisboa (2001) narra o reencontro das irmãs Clarice e Maria Inês, explorando a angústia e as expectativas que as consomem diante do iminente retorno desta à Jabuticabais, fazenda onde viveram sua infância. A narradora de *Sinfonia em Branco* tece nas reminiscências das personagens uma história sobre a violência e o abuso que ecoam na vida das irmãs. O que assombra as lembranças e as une é o abuso sexual paterno sofrido por Clarice e testemunhado por Maria Inês.

Como abordar as consequências desses atos de violência e o sofrimento nessas personagens? Narrar estética e eticamente um sofrimento é um desafio, uma vez que este excede a representação da violência do ato em si e propaga-se de maneira imensurável na vida das personagens. O indizível aconteceu, o destino separou duas irmãs e cada uma viveu a dor à sua maneira; vinte anos após a última visita de Maria Inês, Clarice espera-a ansiosamente, ambas presas a seus fantasmas, e impossibilitadas de viver qualquer presente e futuro, como revela a narradora: “Clarice tinha medo por que se sentia confundida com um pedaço de si mesma, uma parte apenas, um pedaço da sua história. Seria possível que todo o resto lhe viesse a ser usurpado?” (p.77)

Em *Trauma and recovery* (1992) a médica Judith Herman nos oferece um quadro valioso para compreendermos a extensão do sofrimento a ser representado no romance ao listar os sintomas mais comuns em sobreviventes de eventos traumáticos.

The psychological distress symptoms of traumatized people simultaneously call attention to the existence of an unspeakable secret and deflect attention from it. This is most apparent in the way traumatized people alternate between feeling numb and reliving the event. The dialectic of trauma gives rise to complicated, sometimes uncanny alterations of consciousness, which George Orwell, one of the committed truth-tellers of our century, called “doublethink,” and which mental health professionals, searching for a calm, precise language, call “dissociation.” It results in

the protean, dramatic, and often bizarre symptoms of hysteria which Freud recognized a century ago as disguised communications about sexual abuse in childhood.(p.1)

Adriana Lisboa confronta narrativamente o inenarrável da experiência traumática. A autora articula um conjunto de ferramentas textuais para tarefa de reconstruir e expressar o sofrimento daqueles que sobrevivem a uma grande violência, mas permanecem presos em seu trauma. Vozes e memórias são conjugadas para reconstituir uma violência que parece resistir em ser representada narrativamente, sempre velada no silêncio das personagens, mas repetidamente insinuada. O sofrimento pulsa nas vidas das personagens como memórias que resistem ao esquecimento. A dor é elaborada em uma prosa repleta de sugestões poéticas que fazem sentir o retrato infeliz da mãe que se calara, o parricídio, e a infância interdita e assombrada pelo gesto do pai.

E do outro lado, o silêncio e o vazio acentuados pelo abismo abrupto: lá em baixo, na sede abandonada de uma Fazenda dos Ipês, fantasmas vagavam, caramujos redondos riscavam muito devagar as paredes adormecidas e plantas suculentas cresciam no telhado. A pintura das janelas descascava aos poucos, *tudo envelhecia e se tornava dia a dia mais secreto. Mais doloroso. Como outras realidades que Maria Inês estava prestes a conhecer tão bem. (p. 12)*

A narradora busca projetar formalmente o sofrimento e angústia deste reencontro entre as personagens e seu passado expressando os efeitos traumáticos do abuso em diversos níveis narrativos; há uma sintaxe narrativa perturbada; uma semântica que espelha o sofrimento das personagens na constituição dos espaços em que habitam; uma economia na representação da violência e um assombramento por imagens negativas. Por conseguinte, acredito que essa elaboração encerra um imenso potencial negativo sobre o leitor expondo-o a afecção dos sintomas do trauma.

### **7.1 A sintaxe do sofrimento: o trauma como afecção**

A narrativa já irrompe como um misto de expectativas e receios que irão afetar a leitura de toda obra. Em uma simples oração de abertura - “Ainda havia algum tempo antes que ela chegasse (p.9)” a narradora já sugere, nas primeiras palavras, a ambiguidade dos sentimentos

das personagens, até então anônimas, diante da iminência de um encontro. A angústia da espera e o medo do retorno são as primeiras marcas de uma afecção negativa que permeará toda obra.

Na sintaxe narrativa das ações a autora impõe deslocamentos que (con)fundem os diferentes tempos – passado e presente. Esse recurso sutil sugere uma impossibilidade de delimitar um presente, uma vez que o sofrimento passado nunca cessara e permanece presente na vida das personagens. Há no texto um ditado formulado por Clarice e repetido inúmeras vezes pela narradora como espécie de revelação desse aprisionamento no tempo e epifania do estado de todas as personagens: “o tempo é imóvel, só as criaturas passam” (p.22;p.24; p.105. p.106; 186; p.210; p.215)

Em uma análise sobre as relações entre trauma, memória e história a autora Vivian Nickel sugere que a experiência traumática impõe uma desestruturação na relação do sobrevivente com seu passado. O aprisionamento ao passado sentido pelas personagens e repetido compulsivamente em um ditado paradoxal é um dos recursos que a narradora articula para permitir ao leitor experimentar o sentido temporal que o evento traumático impõe ao psiquismo das irmãs.

O indivíduo que vive sob a posse da memória do trauma rompe os laços com o mundo, vive fora da história e preso ao presente do evento traumático. Porque revivem constantemente a memória profunda por meio de seus efeitos, os sujeitos traumatizados se mantêm incapazes de elaborá-la e estruturá-la no discurso. (NICKEL, p.22)

Os personagens permanecem à deriva do passado; o presente nesta narrativa é sempre frágil, algo que “Às vezes [...] se intrometia, se interpunha” (p.16). Os espaços presentes são apresentados pela narradora para logo contraírem-se e perderem-se em memórias que invadem os personagens. O que é presente é a iminência do retorno ao passado e a narradora compõe esses movimentos sem nenhuma ruptura ou indicativo no texto de forma que é comum que um gesto iniciado no presente tenha continuidade em uma memória do passado.

PRESENTE

Prontamente, Eduarda determinou vou também, e não foi possível fingir para si mesma não perceber que um véu de suavíssimo alarme nublou a expressão de sua mãe por um segundo veloz.

PASSADO  
MEMÓRIA

Na fazenda, havia uma pedreira proibida. Havia uma casa antiga que abrigava sentimentos proibidos.

Havia também uma certa Fazenda dos Ipês onde um homem enlouquecido pelo ciúme cometera um crime paralelo. Havia uma árvore de dinheiro que nunca brotara.

PASSADO:  
MEMÓRIA  
TRAUMÁTICA

Havia mais: uma criança de nove anos de idade. Uma porta entreaberta. A náusea, o medo. Um homem maduro. Um seio pálido que o olhar fixava sem querer: a porta entreaberta. Uma mão masculina madura sobre o seio que era de uma palidez vaga, quase fantasmagórica.

A fazenda fora um dia o epicentro da vida e dos sonhos de Maria Inês. Depois, regurgitara pesadelos. Fazia dez anos que ela não punha os pés lá.

Fazia dez anos que ela não via Clarice, sua irmã.

PRESENTE

Alguém quer vinho? João Miguel estava bonito, bem vestido.(p.33)

Em *Sinfonia em Branco* o leitor é colocado desconfortavelmente à margem da história sem o pleno acesso as memórias do segredo que as personagens negam e silenciam; - “the ordinary response to atrocities is to banish them from consciousness. [...] this is the meaning of the word unspeakable”.(HERMAN, p.1) – e enquanto é mantido suspenso pela dinâmica de avanços e recuos temporais, acaba por sentir esse próprio tempo narrativo como sugestão do trauma.

## 7.2 O infinito da alteridade no lamento

A história, os espaços e a passagem do tempo são focalizados pelas diferentes personagens da narrativa. A narradora em terceira pessoa utiliza esse recurso da focalização das personagens para projetar os seus sofrimentos de formas distintas projetando no texto diferentes alteridades declinadas nas diversas formas com que violência afetou as personagens.

A narradora apresenta Clarice, a irmã abusada, sob um desejo compulsivo de esquecer o evento traumático - “Esquecer. Profundamente. Raspar a alma com uma lâmina finíssima, com um bisturi de cirurgião, e esquecer, já que não seria possível modificar” Esquecer profundamente é a única forma de Clarice sobreviver, pois a simples memória da violência ameaça sua existência.

Mesmo distante fisicamente da fazenda, distante da ameaça física do pai, Clarice percebe que jamais estaria a salvo – “nunca enquanto subsistisse a memória”. O desejo impossível e compulsivo pelo esquecimento é a forma que a narradora utilizou para expressar

a dimensão do sofrimento da personagem - um novo sentido físico que a acompanhará, e o reconhecimento de que essa violência mutila corpo e alma.

o mistério da dor estava impregnado na pele como um outro sentido, o sexto, ou o sétimo, um sentido além do tato. Quando Clarice passou as mãos de leve sobre os pêlos do braço, o contato consigo mesma doeu um pouco. (p.62)

O sofrimento de Clarice vai sendo construído na narrativa pela repetição onipresente da ânsia pelo esquecimento. Esse desejo aparece das mais diferentes formas, como nas esculturas de argila por vezes disformes em que Clarice busca se remodelar, sempre buscando em sua arte uma única obra: “O Esquecimento O Esquecimento Profundo O Esquecimento Profundo e Verdadeiro O Esquecimento Definitivo, Verdadeiro e Profundo (p.76)

um torso feminino esculpido em mármore por Clarice, que ocupava sozinho uma prateleira suspensa na parede. Não havia pernas, nem braços, nem cabeça. O tronco curvava-se para o lado, ligeiramente para trás, e os ombros estavam abertos. Aquela mulher incompleta esticava braços inexistentes para receber o quê? Que dádiva? Que punição? Sobre a pele irregular, propositalmente rude, estavam ainda as marcas do cinzel. Como se aquela pequena obra devesse ser incompleta. Ou ambivalente. Metade escultura, metade pedra disforme. Metade mulher, metade sugestão. Metade real, metade impossível. Se tivesse olhos, talvez lágrimas escapassem deles. Como não os tinha, as lágrimas ficavam sugeridas em torno dela como um cheiro ou um espírito. A escultura toda quase chorava. Talvez fosse um auto-retrato que, beirando o invisível, lembrasse um perigo.(p.33)

Na véspera do reencontro, percebe-se que Maria Inês assumira para Clarice um significado daquilo que não pode ser enunciado e precisa ser ‘profundamente esquecido’. Maria Inês é “o espelho torto capaz de revelar o pior”, ela sempre “ousada, e curiosa” (p.13) cujos “os proibidos seduziam na mesma medida com que cerceavam Clarice” (p.13), fora a expectadora do abuso sobre da irmã e acabara por assumir a forma do confronto com aquilo que a vítima precisa esquecer.

Maria Inês quando focalizada por Clarice é onipresente e ecoa como uma lembrança reprimida que permanece como um excesso: "Sempre ela. Sempre Maria Inês. De um modo transversal. Imune ao tempo, imune à distância e a quaisquer tentativas conscientes ou inconscientes de afastá-la” (p.60).

Essa relação vai se evidenciando pelas diversas formas como essa personagem é associada a existência de Clarice. Maria Inês é como a “A cicatriz que sobrou da cirurgia, ou a cicatriz da faca Olfa” – a lembrança de sua tentativa de suicídio. É como “Um lenço desbotado” – a lembrança de uma amiga abusada. Maria Inês codifica o reconhecimento da



violência passada que resiste em ser representado na narrativa, e, por isso, é a fonte encoberta da angústia desse reencontro.

era ela, Maria Inês. Sempre ela. Que pesava muito mais como ausência. Agora que viria, que chegaria no dia seguinte, virava uma espécie de exagero, de excesso de si mesma. Talvez assombrasse porque, podendo ser vista em carne e osso, podendo descer do limbo das ideias, corria o risco de desmistificar-se. Ou talvez fosse doer de facto. A conversa de Clarice e Tomás gravitava em torno de Maria Inês, ela sempre estava à distância de uma ou no máximo duas fâceis (p.26)

A narradora ao aproximar-se de Maria Inês igualmente busca construir seu sofrimento em uma cadeia semântica particular: o branco. A narradora desliza entre passado e presente aproximando o leitor ora de uma Jovem Maria Inês tempestuosa e seduzida pelos proibidos e ora outra, esposa resignada habitante de um apartamento branco no Leblon.

O apartamento no Alto Leblon era um aquário e em suas águas refrigeradas boiavam alguns peixinhos secretos, muitos peixinhos óbvios, a maioria deles sem nome. Uma decoradora sugerira aquele branco todo. Sofá branco, paredes brancas, poltronas brancas. Ideias brancas e inverdades brancas. Muito mármore branco. Algum aço escovado, como o das duas cadeiras. Algum pau-marfim, como o da estante. Um infinito mundo asséptico de fantasia. (p.19)

A vida que Maria Inês precisara construir para sobreviver ao seu passado é um universo asséptico e protegido. O mundo fora de seu apartamento refrigerado é repleto de cores e intensidades, maculado pela realidade que aparece como o calor fustigante, o suor das mulheres gordas e descomplicadas, os homens sem camisa de barrigas sedentárias e bronzeadas demais. A personagem ao lado do marido indiferente "bebe de uma xícara branca sob um pires branco que estava na mesa de tampo de cristal e pés de mármore branco" (p18), observando com suspeita até o azul do céu "um azul não-confiável. Intenso, mas poroso, com uma infinitude de intervalos, de falhas, de lapsos. Intenso demais" (p.18).

A vida da personagem Maria Inês também fora desviada quando testemunhou o abuso sofrido pela irmã. No entanto, diferente de Clarice que vive a angústia do silêncio - o emudecimento daquele que é violentado. Maria Inês adulterou a si na ânsia de fugir daquele passado e dedicou-se a construir uma vida artificial onde poderia sentir segurança.- uma existência em um aquário refrigerado – branco, excessivamente branco.

O protagonismo de Maria Inês no desenvolvimento da narrativa é essencial para narradora reproduzir o sentido de vulnerabilidade a que todas as mulheres estão sujeitas. Presenciar o abuso da irmã torna Maria Inês mais uma cúmplice daquela lei patriarcal diante da qual até a mãe calara e reafirma que o sentido da violência contra a mulher não se esgota

na concretude física do abuso, mas reverbera enquanto trauma psicológico em quem testemunha essa condição. Sobre essa condição traumática de quem observa a violência Judith Herman aponta que

Witnesses as well as victims are subject to the dialectic of trauma. It is difficult for an observer to remain clearheaded and calm, to see more than a few fragments of the picture at one time, to retain all the pieces, and to fit them together. It is even more difficult to find a language that conveys fully and persuasively what one has seen. Those who attempt to describe the atrocities that they have witnessed also risk their own credibility. To speak publicly about one's knowledge of atrocities is to invite the stigma that attaches to victims. (p.1)

### 7.3 A elaboração estética da violência

A forma como a narradora projeta a violência na narrativa contrasta com *Lavoura Arcaica* não somente pela exploração do sofrimento como condição para um lamento, mas também na forma como elabora o ato violento em si. Na medida em que André sugere poeticamente a violência em locuções que esvaziam o horror de suas ações, a narradora de *Sinfonia em Branco* elabora poeticamente essa violência inundando sua representação de signos negativos. Uma cadeia semântica repletas de monstros, escuridão e gritos sufocados. A tarefa de representar a violência em que as mulheres estão condenadas em uma sociedade patriarcal impõe explicitar a dimensão de vulnerabilidade que as assombra. Uma vulnerabilidade exacerbada sentida como uma ameaça cotidiana por sua marginalização social.

Violence is surely a touch of the worst order, a way a primary human vulnerability to other humans is exposed in its most terrifying way, a way in which we are given over, without control, to the will of another, a way in which life itself can be expunged by the willful action of another. To the extent that we commit violence, we are acting on another, putting the other at risk, causing the other damage, threatening to expunge the other. In a way, we all live with this particular vulnerability, a vulnerability to the other that is part of bodily life, a vulnerability to a sudden address from elsewhere that we cannot preempt. This vulnerability, however, becomes highly exacerbated under certain social and political conditions, especially those in which violence is a way of life and the means to secure self-defense are limited.(BUTLER. p.28-29)

Como exprimir o sofrimento de uma infância embargada pelo conhecimento da violência e do abuso? A narradora resiste em representar essa violência, e só aproxima o leitor

na medida em que Maria Inês permite-se confrontar seu passado. Só Quando Maria Inês parte rumo à fazenda a narradora se permite avançar nessas lembranças das quais a personagem foge. A narradora que até então apenas insinuara o terror na vida de Maria Inês permite que o leitor vislumbre a porta entreaberta na memória. O mais próximo que a narradora nos permite alcançar é esse olhar e sofrimento de Maria Inês elaborado intensamente em figuras dolorosas.

O infinito pode morrer em um segundo que vai congelar-se e durar para sempre, esse é o avesso do infinito, é a finitude absoluta. Um momento capaz de aniquilar todos os momentos exatos com sua pungente e trágica verdade. Um momento que apanha a infância pelo pescoço, imobiliza-a junto ao chão com uma chave de braço e esmaga seus pulmões delicados até que ela sufoque. Um momento que arranca o feto de dentro do útero e lhe interrompe a vida, que seca as raízes dos ciprestes e pisoteia os bolos de terra com confeitos de margaridinhas picadas. (p.53)

A narrativa quando finalmente cede em representar o abuso sobre Clarice o faz desvelando só parcialmente o ato, pelo olhar acidental de Maria Inês que marcado por lágrimas evita qualquer possível sensualidade. O abuso incestuoso sobre uma menina reclama eticamente uma focalização que transponha o horror e aversão, sem a ambiguidade poética dos abusos do narrador de *Lavoura Arcaica*.

uma mão masculina aproxima-se e alcança aquela anatomia tão delicada, enquanto os dedos rígidos apalpam a base do seio, e depois escorregam por aquele vale vertiginoso e alcançam o bico trémulo que mantém um instante entre o polegar e o indicador. Como se estivessem dando corda a um relógio de pulso. Ela vê. Depois, as sementinhas de ciprestes tombam-lhe das mãos em concha. Ela quer fechar os olhos para voltar o tempo. Naquele instante o sol começa a recolher sua luz mas a noite que se engendra é diferente de todas as outras: uma noite que já nasce morta. As sementinhas rolam pelo chão recém-encerado e uma lágrima de dor e de medo rola pelas faces túrgidas da menina que agora foge, ainda nas pontas dos pés. Não mais, porém, porque deseje treinar para bailarina. Agora ela quer evitar que a ouçam, não quer que saibam que sabe. As sementinhas de cipreste estão espalhadas pelo chão. (p.54)

O verdadeiro horror sobre a violência patriarcal sobre as mulheres só pôde ser enunciado apropriadamente por uma agência que articula o olhar de uma personagem feminina. Como apontado por Almeida (2012) a representação verbal de qualquer fenômeno está diretamente ligada em como ela será usada politicamente: daí a necessidade de uma linguagem de agência – um resgate das vozes destruídas e silenciadas pela violência.

The real conditions of women's lives were hidden in the sphere of the personal, in private life. The cherished value of privacy created a powerful barrier to consciousness and rendered women's reality practically invisible. To speak about experiences in sexual or domestic life was to invite public humiliation, ridicule, and

disbelief. Women were silenced by fear and shame, and the silence of women gave license to every form of sexual and domestic exploitation. Women did not have a name for the tyranny of private life. It was difficult to recognize that a well-established democracy in the public sphere could coexist with conditions of primitive autocracy or advanced dictatorship in the home. (HERMAN, p.20)

Em *Sinfonia em Branco* a linguagem de agência opera ao explicitar no sofrimento e dor das personagens Maria Inês e Clarice, vítimas emudecidas de uma sociedade que consente silenciosa e cúmplice à violência do pai. A elaboração estética da violência composta por Adriana Lisboa centra-se na experiência da dor, enquanto evita a representação do ato de violento, enunciando uma crítica a patriarcado pelo apelo que faz ao leitor do reconhecimento de suas vítimas.

## 8 CONCLUSÃO

### O ético e o perverso do poético

A análise da violência, como apontado por Steiner (1999), deve ser orientada, primeiramente, pela importância que esse questionamento pode assumir no atual contexto de sua leitura – em que, como demonstrado, há uma violência endêmica contra mulher na sociedade. É munido dessa intenção que busquei investigar como a violência patriarcal atua em *Lavoura Arcaica e Sinfonia em Branco*.

Destaquei como no primeiro romance essa violência conjuga-se igualmente na desrealização da personagem Ana, que é tornada objeto na narrativa de André. Enquanto no segundo há uma refinada elaboração narrativa do sofrimento das irmãs Clarice e Maria Inês.

É notável a lacuna entre as obras do corpus quando se investiga as condições que essas narrativas oferecem ao leitor de encontrar a alteridade vulnerável das personagens femininas. Em *Lavoura Arcaica* a voz do filho homem que enuncia contra o pai, também encerra em si o desejo subordinante e silenciador sobre a irmã. A semântica e as sugestões dissimuladas com que os atos de violência são apresentados projetam sobre o leitor uma afecção sensual e nesse sentido perversa. A medida que em *Sinfonia em Branco* a elaboração estética da violência busca reafirmar a aversão e o horror.

As figuras paternas em *Lavoura Arcaica e Sinfonia em Branco* apresentam muitas semelhanças. Os narradores de ambos romances dão relevo à disparidade entre a aparência e discursos da figura paterna - projeção de cordialidade e sabedoria – em contraste com suas atitudes criminosas.

Era muito fácil acreditar em Afonso Olímpio e seu aspecto manso e suas tranquilas tardes de domingo com um livro no colo e um cachimbo nos lábios. Cinco dias ou cinco anos de convívio, a impressão geral era a de que ele não guardava surpresas na manga. E de que era até mesmo um tanto quanto medíocre ou limitado. Afonso Olímpio parecia ser feito apenas de superfície e, sem dúvida, essencialmente bom, de uma forma como só os mansos conseguem ser. (LISBOA, p.56)

O pai nas narrativas codifica uma lei silenciosa de conduta, que determina proibições e interdições. Uma lei descarnada que pesa e oprime de formas semelhantes as personagens dos dois romances.

“vou puxando desse feixe de rotinas, um a um, os ossos sublimes do nosso código de conduta: o excesso proibido, o zelo uma exigência, e, condenado como vício, a prédica constante contra o desperdício, apontado sempre como ofensa grave ao trabalho; e reencontro a mensagem morna de cenhos e sobrolhos, e as nossas vergonhas mais escondidas nos traindo no rubor das faces, e a angústia ácida de um pito vindo a propósito, e uma disciplina às vezes descarnada.” (NASSAR, p.77)

Naquela casa vigia uma lei suprema segundo a qual as coisas podiam existir, mas não podiam ser nomeadas. Não podiam ser tocadas. E todos os códigos superficiais tinham de se manter, as aparências, os sorrisos, ainda que num outro nível (LISBOA, p.57)

No entanto, as vozes dos filhos que desafiam as interdições e leis e autoridade do pai o fazem de formas distintas. Enquanto a narradora de *Sinfonia em Branco* explora o sofrimento das mulheres causado pelas estruturas patriarcais, o narrador em *Lavoura Arcaica* usa a morte da irmã como simples ilustração de um ato para questionar “os discernimentos promíscuos do pai”.

A rebeldia de André, tanto quanto de Maria Inês, são intrínseca as suas naturezas e a seus íntimos e percebidas desde a infância como ameaças à lei patriarcal. André “com olhos sempre noturnos” provocava constantemente as “suspeitas e os temores na família inteira (p.34)”. Maria Inês “exasperava, sua falsa subordinação exasperava, seus olhos dissimulados e tantas vezes hostis exasperavam [...] estava sempre mexendo onde não podia, dizendo o que não havia sido educada para dizer” (p.89).

André e Maria Inês carregam a semente da ruptura com o patriarcado, e ambas irrompem em sua desobediência ao silêncio. O silêncio – junto com o que é silenciado no âmbito familiar – é o motivo comum contra o qual essas personagens chocam-se. Diante do olhar da mãe, André afirma a impossibilidade de ignorar esse silêncio: “como podia eu empunhar o martelo e o serrote e reconstruir o silêncio da casa e seus corredores?” (p.67), da mesma forma como o olhar de Maria Inês “aquele olhar inflamado que contrastava tão ferozmente com a serenidade aparente de Clarice (p.201). que acusava aquela lei de silêncio que todos foram cúmplices.

*Sinfonia em Branco* acusa repetidamente essa lei dissimulada do patriarcado – o código secreto que todos compartilham cúmplices – do emudecimento que as mulheres violentadas estão condenadas.

O silêncio pesava, carregado de um milhão de significados proibidos. Otacília tinha medo. Afonso Olímpio, num certo sentido, também. Um medo tão mais atroz quanto imperceptível dos bem-te-vis e das sabiás que cantavam do lado de fora com suas vozes explícitas e cristalinas. (p.58)

Haveria nessa revolta dos filhos contra a lei patriarcal uma conjunção plena das narrativas em sua crítica sócio-política. Contempladas em seu potencial antiautoritário, em sua camada superficial, a narrativa de Raduan Nassar oferece-se de forma mais radical do que a de *Sinfonia em Branco* como denúncia à violência patriarcal da sociedade brasileira. Uma vez que a voz que acusa essa estrutura social irrompe furiosa e busca compulsivamente afirmar a liberdade e o desejo do indivíduo frente ao poder totalitário do pai. O narrador aponta e questiona o que paira além da figura paterna – o seu discurso, a ideologia fundante de seu poder - trazendo maliciosamente os sermões do pai para a narrativa a fim de expor e confrontar esse discurso com o derradeiro ato homicida do pai sobre a filha Ana. Sem dúvida, a narrativa de André é efetiva na demolição do poder simbólico daquele pai; contudo, a retórica utilizada nesse processo tem efeitos éticos relevantes ao contemplarmos as representações da morte e do sofrimento da personagem.

Enquanto isso, Adriana Lisboa possibilita ao leitor um lamento pelo sofrimento das personagens Clarice e Maria Inês ao traduzir as estruturas traumáticas de seus sofrimentos sintática e semanticamente na narrativa, permitindo nesse gesto um encontro com a alteridade dessas mulheres abusadas e silenciadas. Em *Sinfonia em Branco* a transcendência pelo *rosto* dá-se na narrativa pela ferida desse Outro – a fissura do trauma – vulnerabilidade que interpela o leitor.

Esse sofrimento em *Lavoura Arcaica* desaparece completamente sob uma semântica que celebra o prazer do narrador e esse artifício, conjugado as sugestões poéticas com que o narrador elabora a violência tem um efeito ético completamente perverso no encontro do leitor com a personagem feminina.

Enquanto as sugestões poéticas em *Sinfonia em Branco* são articuladas para promover o sofrimento das personagens causando aversão do leitor a violência, em *Lavoura Arcaica* é o sofrimento que é silenciado, aproximando o leitor de forma perversa a esses atos de violência. O discurso de André subordina tudo a seu desejo – e os atos violentos protagonizados são regidos de poesia, encantamento e sedução.

Enquanto as estratégias narrativas mobilizadas em *Sinfonia em Branco* permitem aberturas distintas para interpelação do leitor pelo sofrimento das personagens apresentadas,

em *Lavoura Arcaica* o sofrimento das personagens apresentadas permanece interdito. No caso da personagem Ana, sobre a qual recaí a maior violência, o procedimento de reduzir toda sua subjetividade à imagem de seu corpo acaba por efetuar uma desrealização discursiva. Portanto se não resta dúvida que o gesto do pai configura o poder da vida do homem/estado sobre o corpo da mulher, ainda se oculta na retórica do narrador que essa mesma vida não tem valor no discurso do filho Nenhuma palavra é dita sobre Ana após a violência, o último capítulo fica reservado ironicamente à memória do pai.

A narrativa de Raduan Nassar oculta e silencia o sofrimento da personagem Ana em seu relacionamento com André. A centralização da narrativa na voz de André configura uma interdição ao luto pela personagem Ana, tanto no nível afetivo como representacional, uma vez que a emudece, apaga seu sofrimento e qualquer lamento diante da violência que a personagem sofre. A narrativa projeta antes prazer do que sofrimento, despertando desejo quando a violência representada solicita uma dimensão de lamento. Diante desse quando cabe refazer a pergunta de Butler sobre a relação entre a interdição do luto e a violência social

What is the relation between the violence by which these ungrivable lives were lost and the prohibition on their public grievability? Are the violence and the prohibition both permutations of the same violence? Does the prohibition on discourse relate to the dehumanization of the deaths-and the lives? (BUTLER, p.36)

Acredito que a resposta seja afirmativa. E pauto nesse ponto a perversidade da narrativa de *Lavoura Arcaica* acenando para sua responsabilidade. Essa falta de luto por Ana - essa negação de sua humanidade - é a mesma repetida á exaustão em nossos noticiários - mulheres que são simples estatísticas da violência, vidas complexas reduzidas a corpos, mulheres sem nomes e voz na consciência pública.

Em contraste com a abertura a alteridade que *Sinfonia em Branco* propicia ao leitor, o narrador de *Lavoura Arcaica* termina por subordinar o outro e reduzi-lo a um emudecimento, replicando nesse ato a condição do ser enquanto totalidade, encerrado no desejo e posse subordinante do Outro.

A integridade da representação do sofrimento da personagem sempre será preterida pela ânsia e desejo do narrador. A tensão entre o desejo de rompimento de André e o discurso da ordem paterna parece justificar inteiramente a violência, e a arbitrariedade e horror do assassinato da personagem. Se eticamente esperamos que a resposta e responsabilidade humana diante da dor do Outro seja a aversão, a narrativa de André engendra um problema de



percepção do sofrimento alheio, um desvio perverso na imaginação que leva a um não reconhecimento dessa dor.

A relação entre poder-autoridade-linguagem permeia o discurso narrativo de *Lavoura Arcaica* na economia da representação do sofrimento ao apresentar a vítima, silenciando seu sofrimento, e subordinando essa representação à aflição hedonista de André.

O corpo do sofredor é tornado visível, explícito, ao passo que não existe nenhuma relação de afecção do leitor com seu sofrimento. A ideologia patriarcal atua na narrativa pela linguagem de agência que desloca as experiências traumáticas e dolorosas da personagem em uma locução de êxtase e sensualidade, uma vez que a violência e o desejo sobre o corpo feminino encontram-se esteticamente elaborados, mas não a subjetividade deste.

Já a articulação da focalização das personagens em *Sinfonia em Branco* produz uma intensa identificação despertando sentimentos de medo e tristeza. A narrativa provê essas vidas violadas de sentido humano. E ao manter o leitor imerso nesse sentimento de perda abre uma oportunidade de ruptura de sua condição narcisista para uma reorganização da imaginação que inclua novos laços e rearticule a afetividade com o Outro – essas mulheres vulneráveis.

As condições do encontro e acolhimento pacífico do *rosto* do outro se dão mais facilmente na narrativa de Adriana Lisboa, sendo possibilitado ao leitor um encontro com a alteridade do Outro – das personagens femininas. O leitor encontra-se desarmado, afetado e interpelado pelo sofrimento das irmãs à medida que *Lavoura Arcaica* imola a personagem feminina sem construir nenhum sentido positivo a partir disso.

Essa lacuna que separa as obras – seus efeitos éticos e perversos - destaca a emergência e vitalidade de uma discussão sobre uma poética ética que investigue e destaque as condições que as obras oferecem de um encontro do leitor com uma alteridade vulnerável, revelando uma dimensão vital para determinar uma verdadeira crítica à violência sobre o corpo das mulheres.

Repousa, talvez, nesse encontro empático e afetivo do leitor com a concretude do sofrimento e a perda do Outro uma possibilidade de *insigh* moral que permita ultrapassar os condicionamentos ideológicos de nossa sociedade e contribua para a formação subjetiva desse leitor ao expô-lo para a responsabilidade de tal interpelação.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Marina Barbosa de. *Imagining Pain: The Representation of Violence in Beloved, Push, and the Dew Breaker*. Tese (Doutorado) Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011

BERNSTEIN, Richard. *The New Constellation: The Ethical–Political Horizons of Modernity/Postmodernity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

BOOTH, Wayne. *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*. Berkeley, 1988.

BUTLER, Judith. *Precarious Life: the Powers of Mourning and Violence*. New York: Ed. Verso, 2004.

COADY, C et MILLER, S. Literature, power, and the recovery of philosophical ethics In. ADAMSON, Parker; FREADMAN, Richard; PARKER, David. (orgs). *Renegotiating Ethics in Literature, Philosophy, and Theory (Literature, Culture, Theory)*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

CULLER, JONATHAN. *Teoria literária – uma introdução*. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999

GAITA, Raimond. Common understanding and individual voices. In. ADAMSON, Parker; FREADMAN, Richard; PARKER, David. (orgs). *Renegotiating Ethics in Literature, Philosophy, and Theory (Literature, Culture, Theory)*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp, 2012

GRAY, John. *Straw Dogs: Thoughts on Humans and Other Animals*. London: Granta Books, 2004.

HERMAN, Judith . *Trauma and Recovery* New York: Basic Books, 1992

ISER, Wolfgang. *The Act of Reading: a theory of aesthetic response*. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1978

LÉVINAS, Emanuel. *Totalidade e Infinito*. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2000

LISBOA, Adriana. *Sinfonia em Branco*. Petrópolis: Rocco, 2001

MASSUMI, Briam. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke, 2002

MIRANDA, José Valdinei Albuquerque. Infinito e Alteridade em Lévinas. In. *II Seminário Nacional de Filosofia e Educação – Confluências*, 2006, Santa Maria. Anais do II Seminário Nacional de Filosofia e Educação, 2006.

NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. São Paulo: Companhia d.as Letras, 2009

NICKEL, VIVIAN. *Trauma, memória e história em A Mercy, de Tony Morrison*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano demasiado humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NUSSBAUM, Martha. *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*. New York: Oxford University Press, 1992.

PAPOULIAS, Constantina; CALLARD, Felicity. *Biology's Gift: Interrogating the Turn to Affect*. In. *Body and Society*. Londres: SAGE press, 2010 16:29

PARKER, David. The turn to ethics in the 1990s. In ADAMSON, Parker; FREADMAN, Richard; PARKER, David. (orgs). *Renegotiating Ethics in Literature, Philosophy, and Theory (Literature, Culture, Theory)*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

QUATRIN, C. ; RODRIGUES, R. A. ; UBERTI, D. .A Alteridade como fundamento da Ética Levinasiana. In: In. *II Seminário Nacional de Filosofia e Educação – Confluências*, 2006, Santa Maria. Anais do II Seminário Nacional de Filosofia e Educação, 2006.

RICHARD, Nelly. *Intervenções Críticas: arte, cultura, gênero e política*. Belo Horizonte: UFMG, 2006

RUIZ, Castor. Alteridade, dimensão primeira do sujeito.(entrevista) Revista do Instituto Humanistas Unissinos, IHU-online, 334 , Ano X 21.06.2010

SEBBAH, François-David. *Lévinas*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

STEINER, George. *Linguagem e Silêncio: Ensaio sobre a crise da palavra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

THRIFT, Nigel. *Intensities of Feeling: Towards a Spatial Politics of Affect*. Journal Geografiska Annaler Series B, Human Geography 2004, volume 86 (1): 57–78. Blackwell Publishing