

# A pontuação como marcador expressivo da disritmia poética em *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar

Recebido 19, jan. 2005/Aprovado 30, mar. 2005

Alexandre de Oliveira Martins

## Resumo

*Este artigo desenvolve uma análise sobre a plurissignificação dos signos ideográficos na obra Lavoura arcaica a partir da proposição de algumas hipóteses que justificam por que a pontuação pode – na relação com a palavra – ser a figurativização do próprio desconcerto que o livro tematiza.*

*Partindo do princípio de que o caráter flutuante que cerca o uso da pontuação favorece o trabalho com a modalidade semiótica de significação, aquela da ordem dos impulsos, a reflexão apresenta alguns exames de casos por meio dos quais é possível observar que os signos ideográficos acabam por reger o ritmo, a melodia, a falha, o silêncio e a contração da linguagem, enquanto os signos fonográficos são regidos pelo simbólico.*

*A partir, então, da tensão entre palavra e pontuação, a análise passa a abordar relações entre instinto/razão, afeto/lei, analógico/digital, pessoal/social, processo/julgamento.*

*Palavras-chave: pontuação; desordem; figurativização; signos ideográficos.*

Tradicionalmente, os sinais de pontuação têm sido utilizados para indiciar aspectos rítmicos da linguagem e/ou para tentar reproduzir na escrita a linguagem falada. Estudos mais recentes abordam a pontuação mais diretamente ligada a características da organização da linguagem em sua expressão escrita, além de partirem do princípio de que a escrita teria um ritmo que lhe seria próprio. Analisar a pontuação, então, seria uma forma de compreender a sintaxe de um texto. Compreendendo a sintaxe, é possível estabelecer relações entre ela e, no caso de *Lavoura arcaica*, os elementos que constituem a narrativa. A partir da análise dessas relações parece ser possível, então, verificar, no caso específico de *Lavoura arcaica*, a que níveis o conteúdo desenvolvido plasma-se na forma como é apresentado.

No livro escrito por Nassar, encontramos a história de André, um narrador-protagonista que, à medida que conta o que viveu, tece uma série de comentários que acabam por direcionar a interpretação que fazemos de sua experiência. Cronologicamente, a biografia de André, membro de uma família oriental patriarcal num processo de adaptação a valores ocidentais, segue um percurso de transformação: muito religioso na infância, começa, na adolescência, a questionar os valores que o pai severo transmite em seus sermões. Dá a entender que viveu, ainda na infância, uma experiência zoofílica. Durante toda infância e adolescência sente-se sufocado entre o exagero sentimental da mãe e o excesso de severidade de Iohána, o pai. Percebe e passa a dominar, muito menino ainda, táticas e estratégias do manejo da arapuca, armadilha utilizada para enlaçar aves (após prendê-las, solta-as); aprende, com a experiência, a modular instantes de tensão e equilíbrio, insinuando o domínio que passa a ter também de técnicas de encenação e fingimento. Mais para destruir que para seguir, ouve atentamente os discursos do pai à mesa e a história de um faminto torna-se marcante em sua memória. Muito ligado às coisas da terra, seja em sentido literal ou figurado, André, valendo-se dos mesmos princípios usados nas ciladas com os pássaros, seduz a irmã Ana para a casa velha da fazenda; Ana, após a conjunção carnal, refugia-se numa capela, à procura da expiação do que entende ser um pecado capital; André, colocando-se no interior da capela, de maneira "sofismática" (do ponto de vista do pai) tenta demonstrar à irmã que o relacionamento incestuoso tinha sustentação nas leis paternas (leis divinas, portanto); Ana sai desesperada da capela e André, prostrado, resolve abandonar a família. Fora de casa, passa a levar uma vida desregrada e mundana (terrena), freqüentando prostíbulos (um antigo hábito). Está se masturbando deitado no chão do quarto de sua pensão quando o irmão mais velho, Pedro, bate à porta. Após rela-

tar todo o ocorrido ao irmão, a *pedra* sobre a qual o pai deposita a continuidade de sua lei, André resolve retornar ao lar paterno, convicto de que Pedro preservará o segredo revelado, ou seja, o amor incestuoso. Uma festa é preparada em comemoração ao retorno do filho tresmalhado. Ainda na noite em que chega, André recebe os afagos e carinhos de suas outras irmãs, Rosa, Zuleika e Huda, que preparam um banho (a limpeza) para o irmão pródigo. Após, trava um ferrenho e longo diálogo com o pai. Acaba, diante das posturas irremovíveis do pai, simulando um recuo. Preparando-se para dormir, num diálogo com Lula, o irmão mais novo, André insinua nova sedução, incestuosa e homossexual. No dia seguinte, o da páscoa de André, durante a festa de comemoração, Ana aparece vestida com as quinquilharias mundanas roubadas da mala do irmão. De longe, André percebe algo estranho nas fisionomias do irmão mais velho e do pai. Então, enquanto dança a irmã no centro da roda formada pelos convivas, o pai, tomado de fúria, golpeia a filha com um alfanje.

A apresentação dos fatos, no entanto, não se dá na mesma ordem em que acontecem. A narrativa começa com André no quarto de pensão, explicando os motivos de sua fuga ao irmão mais velho. Nem tudo a que o leitor tem acesso (evidentemente, as reflexões de André) é sabido por Pedro. Tem isso uma série de implicações no jogo *narrador x leitor*, já que as pistas que o próprio narrador “deixa escapar” apontam para uma constante necessidade de questionamento daquilo que se apresenta como verdade, mas que é apenas uma questão de perspectiva. *Lavoura Arcaica*, assim, ao reconstituir uma narrativa epifânica que vai revelando a iminência de uma tragédia conforme vai entremeando a cronologia dos acontecimentos com as reflexões do acontecido, deixa ao leitor, a tarefa, lúdica, decerto, de também restaurar mentalmente a aparente desordem então vivida e agora restabelecida. Parece que a linguagem, na impossibilidade de reproduzir os fatos exatamente como foram, recria-os a partir de sensações nascidas de uma teia de significados que se podem estabelecer entre elementos narrativos e pontuação. Ainda que o narrador queira convencer o leitor, parece, entretanto, que a linguagem manifesta as contradições dos argumentos do narrador. O leitor, então, parece ter a noção daquilo que o narrador viveu não apenas a partir das informações lidas, mas sobretudo por uma certa percepção que passa a ter da integração entre os elementos narrativos, a pontuação e a semântica que, juntos, parecem deixar claro que tudo pode não passar senão de um constructo da memória (ou do inconsciente) da entidade que narra ou, ainda, de uma estratégia narrativa para enganar o leitor, fazendo, propositadamente, com que ele (leitor) se dê conta disso apenas depois de per-

correr o percurso trilhado pela narração. Essa consciente composição, que parece aproximar-se do sonho pelo que tem de obscuro e sombrio e do delírio pelo que tem de exaltado e em excesso, parece revelar mais o conhecimento do que a própria transparência que o conhecimento pressupõe, já que, conforme diz o narrador de *Lavoura Arcaica*, se há confusão, se há a necessidade de evitar a clareza, é que não se quer criar mais confusão ainda. O leitor, assim, passa a aceitar o jogo proposto pelo livro, pois também passa a acreditar que “aqueles que abrem demais os olhos acabam só por ficar com a própria cegueira”, além de concordar que “o excesso de luz cega tanto quanto a escuridão” (palavras proféticas enunciadas pelo pai à mesa).

A narrativa, assim, vai sendo construída a partir de uma mescla do que realmente foi dito com aquilo que poderia ser falado e não foi. Essa estratégia, corroborada pela encenação que a pontuação mimetiza, parece provocar no leitor uma confusão que o deixa em dúvida sobre em “quem” depositar confiança (no narrador ou na linguagem?). Nesse sentido, então, os elementos narrativos juntamente com a pontuação parece tornarem-se o próprio tema desenvolvido pelo livro, já que a apresentação da parábola bíblica do filho pródigo modificada por si só é subversão da própria subversão. Se Raduan escolheu um tema sagrado para a partir dele apresentar uma perspectiva (a dele), também o fez valendo-se de uma narrativa cuja estruturação lingüística funde-se de tal maneira que os elementos são em si as várias perspectivas que apresentam, numa espécie de cubismo lingüístico-literário. A pontuação parece significar, então, uma forma de correlacionar a estrutura da narrativa com o seu conteúdo. Parece ser, ainda, uma forma de interligar a organização do período com o discurso. E parece ser, por fim, uma forma de organizar o texto de modo tal que o próprio texto passe a ser a metáfora da parábola por ele desenvolvida.

Esse uso do signo ideográfico como procedimento para a construção de uma metáfora parece dar-se, em *Lavoura arcaica*, em duas frentes. Uma que trabalha as relações de sentido entre capítulos e outra que trabalha as relações de sentido entre períodos. Como exemplo do primeiro caso podemos citar alguns significados que uma análise dos *capítulos-signos* 10, 12, 13, 15, 20, 22, 25, 28 e 30 pode suscitar.

Os capítulos 10, 12, 15 e 30 aparecem entre parênteses. Sabe-se que os parênteses são tradicionalmente utilizados para intercalarem, em determinada parte do texto, observações, explicações ou comentários acessórios. Além disso, o conteúdo dos parênteses pode geralmente ser suprimido sem prejuízo da idéia geral do texto, já que constituiria informação acessória. Um estranhamento surge então ao lermos tais capítulos. E

parece normal, diante de tal estranhamento, perguntarmos por que tais capítulos poderiam ser suprimidos. Uma explicação que pode responder a essa questão é a de que os parênteses são utilizados como um índice de que as palavras entre eles pertencem ao campo da memória ou ao campo do inconsciente do narrador. Parece, então, que os parênteses reproduzem na linguagem a possibilidade que as idéias têm, no inconsciente, de 'emprestar' seu valor para outras idéias, permitindo que fatos ou imagens aparentemente sem importância possam ser amenizados. Parece também revelar que, de forma inversa, a nitidez ou a valorização que o narrador quer atribuir aos fatos inseridos entre os parênteses, na verdade ganham seu relevo por uma associação a outra idéia, esta sim, de grande importância. Nos quatro capítulos observamos que o tempo verbal está no presente do indicativo ("incursiono às vezes num sono já dormido" (cap. 10, p. 64); "escuto vozes difusas perdidas naquele fosso" (cap. 12, p. 77); "Em memória do avô, faço este registro:" (cap. 15, p. 91); "Em memória de meu pai, transcrevo suas palavras:" (cap. 30, p. 195). Com isso, vê-se que a narrativa é suspensa e aparece, então, o tempo da narração. Esse procedimento parece sugerir o próprio mecanismo de funcionamento da memória (ou inconsciente) do narrador, pois a apresentação de objetos, no capítulo 10, não se dá por meio de um processo exaustivo de descrição, mas sim por uma espécie de catalogação de *insights*:

e vou extraindo deste poço as panelas de barro, e uma cumbuca no parapeito fazendo de saleiro, e um latão de leite sempre assíduo na soleira, e um ferro de passar saindo ao vento pra recuperar a sua febre, e um bule de ágata, e um fogão a lenha, e um tacho imenso, e uma chaleira de ferro... (cap. 10, p. 65).

Ao analisar os quatro capítulos que se apresentam entre parênteses, podemos dividi-los em dois grupos. No primeiro, figuram os capítulos 10 e 12, que manifestam a memória do narrador reconstruindo todo um ambiente de rusticidade e proibição. No segundo grupo estão os capítulos 15 e 30 que, apesar de apresentarem estruturas semelhantes, geram significados antitéticos. Quanto ao primeiro grupo, merece destaque, no capítulo 12, o uso das reticências logo após o parêntese que o inicia. As reticências são empregadas normalmente para indicar hesitação, interrupção ou suspensão de um pensamento ou idéia que fica a cargo do leitor completar. Além desse emprego, podem ser utilizadas para indicar que determinado trecho de um texto citado foi suprimido, por ser irrelevante para os objetivos de quem o está citando. Se o capítulo 10, ao apresentar uma série de sintagmas interligados por vírgulas, parece ter um caráter eufórico, o 12, ao ser iniciado pelas reticências, pa-

rece indicar ao leitor uma perspectiva disfórica das lembranças ali recapituladas. A idéia de hesitação em contar algo ou a indicação de que alguma coisa foi suprimida parece advir da própria severidade que marcou as cenas lembradas: “[...] e é enxergando os utensílios, e mais o vestuário da família, que escuto vozes difusas perdidas naquele fosso” (cap. 12, p. 77); “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 [...]” (cap. 12, p. 78).

Já no segundo grupo, os capítulos 15 e 30, apresentando-se entre parênteses, ao contrário de sugerirem a retomada de imagens da memória, parecem representar observações que explicam a diferença entre o discurso lacônico do avô e o sermão prolixo do pai, ambos proféticos. No capítulo 15, a citação das palavras do avô (entre aspas) condensa-se num único vocábulo: “Maktub”, que está, em termos quantitativos, em total oposição ao extenso trecho da fala do pai, que o narrador transcreve no capítulo 30. Parece, no entanto, que uma vez justapostos, os dois capítulos sugerem a mesma conclusão a que o narrador quer fazer o leitor chegar: seja com o “está escrito” (maktub) do avô ou com o “que o gado sempre vai ao poço” do pai, a inevitabilidade dos acontecimentos passou pela interpretação e uso que se fez da palavra, aliás, a inevitabilidade dos acontecimentos, parece querer nos indicar o narrador, é sempre uma questão de perspectiva. Assim, estar entre parênteses um capítulo que é um comentário no qual o narrador aproveita para citar fala de terceiros, parece indicar, ironicamente, que não é o conteúdo dos parênteses que poderia ser suprimido sem prejuízo da idéia geral, mas as próprias falas do avô e do pai reproduzidas. A importância dos parênteses, então, parece ser a criação deste questionamento: posto que intercalam observações acessórias, seriam mesmo dispensáveis, então, os tais capítulos 10, 12, 15 e 30? Ou esta peculiaridade é mais uma das várias manifestações metafóricas da desordem? Ao que tudo indica, a resposta para essas perguntas deve ficar em suspenso, já que é na criação proposital dessa dúvida e dessa “desordem” que parece estar fundamentada a obra de Nassar.

Ainda no que tange ao uso do signo ideográfico como procedimento para a construção de metáfora a partir das relações de sentido entre os capítulos, merecem destaque alguns significados gerados a partir da comparação do capítulo 13 com o 22. O capítulo 13 começa sem aspas. O fato de começar sem esses sinais de pontuação faz com que, evidentemente, entendamos não se tratar de uma citação; ao contrário do capítulo 22 que começa com aspas iniciais e reticências e termina com aspas finais e, logo em seguida, um comentário entre parênteses (“Da mesa dos sermões”). No capítulo 22, percebemos o seguin-

te procedimento: o sarcasmo presente no comentário entre parênteses, "(Da mesa dos sermões.)" (p. 148), ironiza todo o capítulo na medida em que o narrador o reproduz como não sendo dele. O objetivo, daí a ironia, é o contrário do que parece ser: o narrador não quer se eximir da responsabilidade de ter inserido a palavra de Iohána em suas lembranças, pelo contrário, quer demonstrar que a inserção foi proposital, para restar provada a própria "auto-condenação" da palavra do pai, caso esse alegasse, num momento de contradição, por exemplo, que não o tinha dito.

Uma análise das relações entre os capítulos 13 e 22 mostra que no 13 é a própria voz do pai que aparece no discurso de André, o filho. É como se o pai viesse, se manifestasse e contasse a história do faminto, invadindo a narração à semelhança da linguagem cinematográfica que, para representar as lembranças de determinado personagem, traz para o primeiro plano as imagens do passado. A pontuação parece, então, representar o distanciamento que o narrador quer ter da fala do pai. Por isso a não citação: o narrador parece valorizar, ironicamente, a palavra do pai e para isso não pode se comprometer citando-a, e aí, então, a linguagem possibilita que a história do faminto seja contada pela própria boca do pai. Tal procedimento parece querer dizer que a representação dos capítulos com ou sem sinais de pontuação indicativos de citação é uma maneira de figurativizar a desordem nessa relação entre elementos da narrativa e linguagem. Deparamo-nos, então, novamente com a questão: por que o capítulo 13 viria sem aspas e o capítulo 22 com? No 22, parece que a pontuação tem o objetivo de iniciar a segunda parte do livro marcando a forte ironia do discurso do narrador, aliás, além do título ambíguo (O retorno), abre essa segunda parte do livro uma citação, entre aspas, de dois versículos do Alcorão ("Vos são interditas / vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs,"), para somente depois, numa estrutura semelhante, vir a citação do pai. No contexto da obra, ao iniciar a leitura da segunda parte, já sabemos do amor incestuoso de André e Ana. Então, aquela citação da mesa dos sermões (que é o capítulo 22), assim como essa do Alcorão, que inicia e serve de epígrafe da "vingança" e do "troco" (o retorno) do narrador, parecem já ter sido transgredidas, subvertidas e colocadas de lado. A impressão que se tem, portanto, é a de que a citação do pai, como lei trazida para o discurso de André, parece mais uma maneira de transcrever para ironizar e para destruir do que necessariamente para aludir. Seria o contrário do capítulo 13, ou seja, se no 22 o objetivo é destruir, no 13 é valorizar demais (justamente para que a destruição fosse mais representativa). O comentário (entre parênteses) que o narrador faz no final do capítulo 13, ao constituir um questionamento daquela história do faminto, não chega a caracterizar uma des-

truição da fala do pai como acontece no capítulo 22, em que o narrador, com os cantos dos lábios, parece rir da própria citação que faz.

Ainda quanto ao capítulo 13, se levarmos em conta apenas o aspecto ideográfico, ou seja, se levarmos em conta uma das funções das aspas, no caso, o uso para indicar uma citação, então o capítulo, na verdade, não pode, de uma perspectiva tradicional, ser considerado citação, ou seja, não é uma citação efetivamente representada pela pontuação. No entanto, a análise dos sentidos e o contexto em que aparece não deixam dúvidas no leitor de que é uma citação; portanto, temos aí, se pensarmos de uma perspectiva habitual, um caso singular de citação ao contrário, de citação às avessas; esse mesmo capítulo 13 também termina com parênteses, ou melhor, com dizeres entre parênteses: "(Como podia o homem que tem o pão na mesa, o sal para salgar, a carne e o vinho, contar a história de um faminto? Como podia o pai, Pedro, ter omitido tanto...)" (p. 86); são justamente esses dizeres que fazem com que percebamos que o que tinha sido narrado era uma citação (do pai). Além desse fato, o que faz com que percebamos que seja uma citação é também o início do capítulo, que começa da seguinte maneira: *Era uma vez um faminto*. Essas palavras retomam o final do capítulo 9. Na página 63, a expressão *Era uma vez um faminto* finaliza o capítulo 9 e vem entre aspas, pois, deixa claro o narrador, trata-se de uma história que o pai contava à mesa. Evidentemente, num processo de lembrança e de rememoração, percebemos, então, que o capítulo 13 é na verdade a própria história anunciada no final do capítulo 9, no entanto o capítulo 13 não vem entre aspas. Por quê? Qual é o sentido que podemos extrair da comparação desse capítulo 13 (sem aspas) com o 22 (com aspas), já que ambos constituem citação de palavras do pai dentro do discurso do narrador? Um dos significados poderia ser a instalação do próprio questionamento dos recursos de citação e de intertextualidade tão recorrentes em *Lavoura arcaica*.

A propósito, além do diálogo com o texto bíblico, vemos, na obra, capítulos remetendo a capítulos. O final do capítulo 7 é, por exemplo, transcrito no início do capítulo 9, assim como o final desse é transcrito no início do capítulo 13. Os sentidos que podemos depreender a partir da observação desse recorrente recurso de "intertextualidade interna" ficam explícitos quando analisamos o penúltimo e último capítulos do livro: o capítulo 30 (p. 195-196) é construído a partir de um comentário irônico do narrador ("Em memória de meu pai, transcrevo suas palavras:") e de uma reprodução literal de parte de um sermão feito pelo patriarca na primeira parte do livro (p. 61-62). Tal procedimento justifica o título da obra ao sugerir que as palavras



podem indicar ao mesmo tempo uma coisa e seu contrário. Esse contrário, porém, só é revelado pelo tempo. Por isso o arcaísmo. A obra mesma, então, revela as intenções de se reproduzir o estilo bíblico por meio de justaposições e estruturas paralelísticas ou de se fazer, ao utilizar vocabulário do universo da Bíblia, constantes alusões aos chamados textos sagrados: a necessidade de reinterpretação constante da palavra; em outros termos, o reconhecimento do movimento eterno da linguagem.

A pontuação, pois, parece encenar na linguagem o que a narrador conta. O registro dos questionamentos, das indagações e da não aceitação dos sermões do pai, induz-nos a pensar que André a todo instante profetizou a terribilidade do desfecho da história, o que não deixa de ser, na verdade, um jogo, já que o narrador, por ser personagem, sempre soube dos resultados todos da trama por ele mesmo costurada; por extensão, teve noção exata do quanto podia manipular (e modular) a maneira como contasse a história. Nesse jogo, André, para propor o arcaísmo de premissas e o obsoletismo de doutrinas, se vale dos próprios discursos-sermões (ora do pai, ora do irmão) para destruí-los. Daí porque retomar partes de um capítulo em outro. A maior jogada do narrador talvez seja a de implicitamente incluir nos provérbios proféticos (do pai, do irmão) as palavras que os trairão e os negarão.

Observe-se o trecho: “[...] quanto mais estruturada, mais violento o baque, a força e a alegria de uma família assim podem desaparecer com *um único golpe* foi o que ele me disse com um súbito luto no rosto, e parou [...]” (p. 28, grifo nosso).

Nele podemos ver que André faz o sermão do outro (Pedro, o irmão) se destruir, voltar-se contra si mesmo. Como? No contexto do fragmento transcrito, Pedro está a convencer o irmão André a voltar para a fazenda; para tanto, como argumento, usa essa espécie de provérbio para ao mesmo tempo intimidar e sensibilizar o irmão pródigo, que acaba retornando à fazenda e constatando pelo avesso a força daquela profecia do irmão mais velho (na verdade narrada e profetizada por ele mesmo, André). Leia-se pois a narração da fúria do pai:

[...] a testa nobre de meu pai, ele próprio ainda úmido de vinho, brilhou um instante à luz morna do sol enquanto o rosto inteiro se cobriu de um branco súbito e tenebroso, e a partir daí todas as rédeas cederam, desencadeando-se o raio numa velocidade fatal: 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 caro, que frieza mais torpe nos meus olhos!) [...] (p. 192, grifo nosso).

A descrição da cena da queda do pai é o momento epifânico da narrativa, quando tudo a princípio fica esclareci-

do – e destruído. Vale lembrar que a palavra *golpe* dita por Pedro é repetida na fala-narração de André, confirmando a demolição de um significado pelo uso do significante no discurso do outro.

No que tange aos capítulos 20 e 28, podemos observar uma proporcionalidade inversamente simétrica. Numa questão que não diz respeito diretamente à pontuação, mas ao aproveitamento do espaço do livro, vemos que o capítulo 20 é constituído de 30 páginas, enquanto o 28 é constituído de apenas 3 linhas. Numa obra em que 4 capítulos (com pelo menos uma página cada) apresentam-se entre parênteses, parece soar estranho que um capítulo de apenas 3 linhas não apareça entre tais sinais. Levando em conta que não é a quantidade de linhas nem o caráter acessório as motivações principais para o uso dos parênteses nos 4 capítulos já analisados, vemos, então, que o capítulo 28 parece ser uma condensação do 20. No capítulo 28 consta: “A terra, o trigo, o pão, a mesa, a família (a terra); existe neste ciclo, dizia o pai nos seus sermões, amor, trabalho, tempo” (p. 183). Essas palavras parecem condensar toda a tentativa “sofismática” levada a cabo por André no capítulo 20, quando descarrega sobre a irmã uma torrente de palavras com o intuito de convencê-la a aceitar o amor incestuoso. Manipulando as palavras conforme seus interesses, André, no capítulo 20, em determinado momento, diz:

[...] foi um milagre descobrirmos acima de tudo que nos bastamos dentro dos limites da nossa própria casa, confirmando a palavra do pai de que a felicidade só pode ser encontrada no seio da família; foi um milagre, querida irmã, e eu não vou permitir que este arranjo do destino se desencante, pois eu quero ser feliz, eu, o filho torto, a ovelha negra que ninguém confessa, o vagabundo irremediável da família, mas que ama a nossa casa, e ama esta terra, e ama também o trabalho, ao contrário do que se pensa (p. 120).

Podemos observar, então, que toda aquela contenção do capítulo 28 foi antes desenvolvida no capítulo 20. O ciclo ao qual o pai se refere é o mesmo que André usa para justificar seu amor frente à irmã (toda palavra é uma semente). Essa alternância entre verborragia (descarga emocional) e contenção (razão), ou entre deslocamento e condensação, acaba sendo metaforizada na própria quantidade de páginas dos capítulos. *Lavoura arcaica*, por meio deste processo de figurativização da ordem e da desordem, também percebida na distribuição dos capítulos, parece, assim, tocar o inconsciente do leitor, como se o fizesse consciente durante um sonho (a alternância do número de páginas soa como mero detalhe sem importância). Com isso, já a partir da quantidade de páginas de cada capítulo é possível, então, constatar que a obra tem um ritmo de leitura todo particular.

Talvez seja claro que para reproduzir um acesso violento de ira, furor e desespero, um grande apetite por rompimentos, uma defesa veemente por diferentes interpretações de leis e um constante clima de paixão, é preciso modificar maneiras tradicionais de se contar algo, pois o ódio reproduzido, contado, narrado, por si só é falso e mentiroso; o ódio contado agora não é igual ao sentido antes, daí todo o risco de perda de densidade existente na reprodução de uma experiência de fúria. O ódio conscientemente criado deve, então, atingir o inconsciente do leitor, por isso o trabalho também com a pontuação.

Das micros à macro estrutura do texto, o que parece acontecer em *Lavoura arcaica* é exatamente isto: desde espaços em branco (súbitos e tenebrosos) entre um capítulo e outro (paralisias) até a descrição do episódio da insinuada morte de Ana (a maior carga de excitação), tudo no livro, pensa-se, está estruturado numa relação de ponderação e confronto na qual os desequilíbrios e, acima de tudo, o questionamento de equilíbrios são o que dão coerência ao texto, convergindo todos os seus sentidos para a reflexão, não só de caráter filosófico, mas também de caráter estético e formal. A linguagem somente chama para si a atenção porque está recortada do lugar comum e articulada nos mais diversos níveis da construção literária.

O capítulo 25 apresenta um traço muito peculiar em relação a todos os outros capítulos. Nele, André mais uma vez distancia-se da entidade "narrador" para, num procedimento que novamente lembra a linguagem cinematográfica, ceder lugar à própria narração. Desta vez, no entanto, a estrutura narrativa plasma-se numa organização dialogal. O travessão, normalmente utilizado para indicar o discurso direto, parece que passa a ter também a função de destacar de modo tal as falas dos personagens (pai e filho) que chega a transformar a composição literária em forma de conversação num efetivo texto dramático, no sentido de pertencer ao gênero dramático (teatral) e no sentido de ser algo patético e comovente. Nota-se, então, no capítulo 25 (segunda parte do livro), em oposição a todos os outros da primeira parte, que o travessão no início da linha marca a vez e assinala a mudança de cada interlocutor. Quando cotejamos o capítulo 25 com o 13, podemos visualizar melhor os sentidos gerados a partir da indicação de diálogos com o travessão ou com as aspas. Na história do faminto reproduzida no capítulo 13, lemos em determinado trecho: "O faminto avançou para o ancião de barbas formosas, saudando-o: "Que a paz esteja contigo!" "E contigo a paz, a misericórdia e as bênçãos de Deus!" respondeu o ancião inclinando ligeiramente a frente." (p. 80). Já o capítulo 25 estrutura-se todo em travessões. Veja-se que no primeiro caso, no capítulo 13, a representação do diálogo com aspas parece ser simplesmente uma maneira de diferenciar da narração uma fala. Sem contar que, evidente-

mente, no contexto desse capítulo, que conta a parábola de um faminto, há toda uma simbologia presente nas aspas, já que elas ao mesmo tempo em que nos fazem lembrar da maneira bíblica de representar os diálogos, também se opõe, ao ser seguida de letra maiúscula, à maneira em que estão representados os diálogos nos demais capítulos da primeira parte do livro (início em minúscula). As aspas, então, não parecem dar, às respectivas falas que representam, a condição necessária para as validar como um ato oficial, como fazem os travessões na representação do diálogo do capítulo 25. Oficial no sentido de (falsamente) grandioso e monumental, posto sua forma dramática. Essa constante multiplicidade de significados de tudo o que aparece na obra acaba por metaforizar o grande tema do livro: a desordem a partir da ordem ou a negação pela afirmação. A representação dos diálogos ora de maneira tradicional ora de modo moderno, justamente porque interfere na maneira como a narratividade é organizada, impossibilita que leiamos *Lavoura arcaica* de forma automática ou sistemática.

Por isso mesmo, em *Lavoura arcaica* parece-nos que a metáfora, a partir da frase e por meio de um processo de interação mútua entre pontuação e palavra, estende-se aos elementos da narrativa e à organização dos capítulos do livro. Podemos dizer que uma narrativa tradicional se realiza em capítulos, tendo esses a função de organizar de alguma maneira a apresentação dos fatos narrados. Um livro constitui um todo que, evidentemente, não se reduz a soma de seus capítulos. Parece-nos, então, que o sentido de um capítulo, em *Lavoura arcaica*, define-se na capacidade que ele tem de se integrar ao todo da obra. Ao nosso ver, é a pontuação que oferece essa capacidade a cada capítulo, já que, conforme a análise de alguns capítulos mostra, são as referências intertextuais internas associadas a uma constante quebra de expectativas na maneira de apresentar as citações (e as reproduções de diálogos) que criam uma simultaneidade de remissões, fazendo com que o leitor compreenda totalmente a unidade de nível superior (a obra) somente se associar ao mesmo tempo todos os significados gerados pela pontuação em cada capítulo.

Para tentar deixar mais clara essa idéia, deter-nos-emos, então, num trecho do capítulo 7. Com o auxílio de reflexões propostas por Ricouer (1975), pretendemos refletir sobre a metáfora que acreditamos que o livro de Nassar mobiliza. Eis o trecho:

[...] não faz mal a gente beber" eu berrei transfigurado, essa transfiguração que há muito devia ter-se dado em casa "eu sou um epilético" fui explodindo, convulsionado mais do que nunca pelo fluxo violento que me corria o sangue "um epilético" eu berrava e soluçava dentro de mim, sabendo que atirava numa suprema aventura ao chão, descarnando as pal-

mas, o jarro da minha velha identidade elaborado com o barro das minhas próprias mãos, e me lançando nesse chão de cacos, caído de boca num acesso louco eu fui gritando “você tem um irmão epilético, fique sabendo, volte agora pra casa e faça essa revelação, volte agora e você verá que as portas e janelas lá de casa não de bater com essa ventania ao se fecharem e que vocês, homens da família, carregando a pesada caixa de ferramentas do pai, circundarão por fora a casa encapuçados, martelando e pregando com violência as tábuas em cruz contra as folhas das janelas, e que nossas irmãs de temperamento mediterrâneo e vestidas de negro não de correr esvoaçantes pela casa em luto e será um coro de uivos, soluços e suspiros nessa dança familiar trancafiada e uma revoada de lenços pra cobrir os rostos e chorando e exaustas elas não de amontoar-se num só canto e você grite cada vez mais alto ‘nosso irmão é um epilético, um convulso, um possesso’ e conte também que escolhi um quarto de pensão pros meus acessos e diga sempre ‘nós convivemos com ele e não sabíamos, sequer suspeitamos alguma vez’ e vocês podem gritar num tempo só ‘ele nos enganou’ ‘ele nos enganou’ e gritem quanto quiserem, fartem-se nessa redescoberta, ainda que vocês não dêem conta da trama canhota que me enredou, e você pode como irmão mais velho lamentar num grito de desespero ‘é triste que ele tenha o nosso sangue’ grite, grite sempre ‘uma peste maldita tomou conta dele’ e grite ainda ‘que desgraça se abateu sobre a nossa casa’ e pergunte em furor mas como quem puxa um terço ‘o que faz dele um diferente?’ e você ouvirá, comprimido assim num canto, o coro sombrio e rouco que essa massa amorfa te fará ‘traz o demônio no corpo’ e vá em frente e vá dizendo ‘ele tem os olhos tenebrosos’ e você há de ouvir ‘traz o demônio no corpo’ e continue engrolando as pedras desse bueiro e diga num assombro de susto e pavor ‘que crime hediondo ele cometeu!’ ‘traz o demônio no corpo’ e diga ainda ‘ele enxovalhou à família, nos condenou às chamas do vexame’ e você ouvirá sempre o mesmo som cavernoso e oco ‘traz o demônio no corpo’, ‘traz o demônio no corpo’ e em clamor, e como quem blasfema, levantem os braços, ergam numa só voz aos céus ‘Ele nos abandonou, Ele nos abandonou’ e depois, cansado de tanta lamúria, de tanto pranto e ranger de dentes, e ostentando os pêlos do peito e os pêlos dos braços, vá depois disso direto ao roupeiro [...] (p. 40-43).

No início do trecho já podemos perceber algo que nos chama a atenção. A oração intercalada *eu berrei transfigurado* (linha 1) não vem isolada por vírgulas. Constituinte um momento de extrema tensão na narrativa (o instante em que o narrador conta (ao leitor) como revelou sua “epilepsia” ao irmão), parece-nos significativa, levando em conta todo o contexto, a ausência da primeira vírgula, que isolaria a oração referida. A impressão que se tem, portanto, é a de um início de desautomatização dos significados da pontuação. Ressalte-se que não acompanha a expressão “*não faz mal a gente beber*” (linha 1) o sinal de exclamação. Quanto ao uso deste sinal, sabemos que ele é utilizado nos finais de enunciados exclamativos e denota

espanto, admiração surpresa. Há, então, certa desproporção entre o enunciado "*não faz mal a gente beber*" (linha 1) sem o ponto de exclamação e a oração intercalada *eu berrei transfigurado* (linha 1). Parece que a linguagem, num jogo de troca de lugares, mostra, pela pontuação, não aquilo que nossos sentidos já automatizados pelas normas esperam (o ponto de exclamação, por exemplo), mas uma alusão a novos significados que podem advir a partir de um trabalho metafórico com os signos ideográficos. Pela análise do contexto, percebemos que a expressão "*não faz mal a gente beber*" (linha 1) pertence ao tempo da narrativa e, a seguinte, *eu berrei transfigurado* (linha 1), ao tempo da narração. Na seqüência, temos, também não isolado por vírgula, o enunciado *essa transfiguração que há muito devia ter-se dado em casa* (linhas 1 e 2), que constitui, ainda que no tempo da narração, uma espécie de comentário do narrador. Coexistem neste início do trecho selecionado, portanto, três tempos discursivos distintos.

"*Eu sou um epilético*" (linhas 2 e 3) e "*um epilético*" (linha 4) são as duas falas do tempo da narrativa que, em seguida, são intercaladas à fala da narração. Parece que o texto, na medida em que não apresenta nenhum sinal (senão as aspas) entre a narrativa e a narração, exige que o leitor não faça nenhuma pausa inconclusa. Não fazendo pausas na leitura, o leitor, de forma inconsciente, aceita a dramatização proposta pelo texto e, sentindo-se ofegante pelo ritmo ininterrupto de leitura, dá vida (movimento) ao delírio vivido pelo personagem. Parece razoável pensar que entre o vocábulo *casa* (linha 2) e a oração "*Eu sou um epilético*" (linhas 2 e 3), bem como entre *sangue* (linha 4) e o sintagma "*um epilético*" (linha 4), caberia algum sinal de indicação de pausa, já que tanto a oração quanto o sintagma guardam mais relação com os termos que os sucedem do que com os que os precedem. Além disso, entremear falas da narrativa no tempo da narração parece ser uma forma de reproduzir os soluços iniciais do narrador, já que somente a partir da página 41 do livro (final da linha 8 do trecho) é que o tempo da narrativa, marcado pelas aspas iniciais, se estenderá, sem interrupções do narrador, até a página 47, metaforizando, assim, na linguagem, o próprio delírio do personagem.

Para ficar no trecho selecionado, observem-se os sentidos que podem surgir a partir da não constatação, em 41 linhas, do ponto final ou, mesmo, do ponto-e-vírgula, num bloco de palavras que se apresentam sem paragrafação e, conseqüentemente, sem letras maiúsculas iniciando períodos. É possível associar essa não presença de sinais gráficos que indicariam, na escrita, pausas na linguagem oral, a uma necessidade de se ler sem parar. Aí então, parece que um aspecto visual e sonoro do texto acaba por despertar outros sentidos do leitor (sensação de fúria, ira ou violência, por exemplo).

A partir do final da linha 8 (do trecho selecionado), vemos as aspas demarcando o início do efetivo delírio do personagem: *"você tem um irmão... . Efetivo porque o narrador não mais interrompe a narrativa (acabam-se os soluços e começa a própria convulsão)*. A partir da linha 19 do trecho selecionado, então, podemos extrair novas leituras presentes no uso da pontuação (aspas simples). No interior da fala dita ao irmão, e que o narrador teoricamente reproduziria a nós, leitores, há outras falas (ainda que hipotéticas). São justamente elas que são demarcadas com as aspas simples. Mantendo o mesmo princípio de não manifestar na escrita nenhuma pausa na leitura, a própria linguagem, das linhas 19 a 38, parece convulsionar-se ao apresentar uma polifonia de vozes. No contexto da história, o narrador conta que pediu ao irmão que gritasse *'nosso irmão é um epilético, um convulso, um possessor'* (linha 19). As aspas simples têm, portanto, a função de marcar um discurso direto. E elas são escolhidas porque, primeiro, esse discurso direto está no interior de um outro discurso direto já representado com as aspas duplas. Segundo, porque ela parece diminuir mais ainda a fronteira entre o discurso direto e indireto. Logo após dizer que pediu ao irmão para gritar: *'nosso irmão é um epilético, um convulso, um possessor'* (discurso direto), (linha 19), o narrador prossegue: *e conte também que escolhi um quarto de pensão pros meus acessos* (discurso indireto), (linha 20), para logo depois retornar ao discurso direto: *e diga sempre 'nós convivemos com ele e não sabíamos, sequer suspeitamos alguma vez'* (linhas 20,21 e 22). Esta maneira mesclada de apresentar falas proferidas num mesmo instante parece-nos uma forma de refletir no texto a própria falta de racionalidade do personagem na ocasião da revelação de sua loucura. As aspas simples parecem um modo de demarcar aquilo que, no instante convulso, o personagem considerava mais importante. É provavelmente por isso que há, nas linhas 22 e 23 (*'ele nos enganou' 'ele nos enganou'*) e 36 e 37 (*'traz o demônio no corpo', 'traz o demônio no corpo'*) a apresentação separada de enunciados idênticos, que poderiam, a exemplo do que acontece na linha 38 (*'Ele nos abandonou, Ele nos abandonou'*), estar delimitados pelas mesmas aspas. Este uso dos signos ideográficos, além de criarem, na escrita, uma teia de significados, acaba revelando ao leitor nuances das variações na altura, intensidade, tom e duração do fato narrado.

Merecem destaque ainda, no trecho selecionado, as linhas 33 e 34. Ali vemos a justaposição de dois enunciados: *'que crime hediondo ele cometeu!' 'traz o demônio no corpo'*. Nesta oposição é que parece ficar mais clara a idéia de polifonia de vozes. Veja-se que a não separação por vírgulas (em oposição a *'traz o demônio no corpo', 'traz o demônio no corpo'*) (linhas 36 e 37) e a presença do ponto de exclamação no primeiro enunciado (em oposi-

ção a todas as outras falas) revelam que o uso da pontuação parece não atender a regras específicas, pois a mesma estrutura ora aparece pontuada, ora não. Nas linhas 33 e 34, então, vemos que o enunciado dois ('traz o demônio no corpo') funciona como uma espécie de resposta ao enunciado um ('que crime hediondo ele cometeu!'). O primeiro seria uma fala do irmão e o segundo seria "o coro sombrio" de vozes que "responderia" ao irmão.

Parece-nos, portanto, que, em *Lavoura arcaica*, a pontuação é ao mesmo tempo unidade semiótica (quando vista no âmbito do período e da frase) e unidade semântica (quando vista no âmbito dos capítulos). Estabelecer uma correlação entre as formas que os capítulos são apresentados é, portanto, uma maneira de fazer a linguagem sair de si mesma, no sentido de ao mesmo tempo marcar e eliminar a diferença fundamental entre o semântico e o semiótico. Em outras palavras, a pontuação simultaneamente marca as relações intra-lingüísticas (as noções de significação entre uma palavra e outra, entre um sintagma e outro, entre um enunciado e outro) e as relações do signo (pontuante) com as coisas denotadas (é, por exemplo, o próprio delírio do personagem-protagonista). Dessa forma, assim como as palavras, a pontuação não tem significação própria, porque também os signos ideográficos não têm significação em si mesmos. Em *Lavoura arcaica*, parece, no entanto, que não é somente o discurso, tomado como um todo, que carrega o sentido de maneira indivisa. Parece, na verdade, que o próprio discurso é uma unidade semiótica que se insere na estrutura da narrativa, a unidade semântica. Daí o porquê de insistirmos na idéia de a pontuação apresentar-se como metáfora: os signos ideográficos não têm sentido próprio, pois só ganham (e geram) significação no contexto da obra. Eles, assim (e por isso a metáfora), mantêm duas idéias de coisas diferentes (sentido gramatical e sentido extra-lingüístico) simultaneamente ativas no seio de uma expressão simples, cuja significação é resultante de sua interação. Para ser metáfora, ao que tudo indica, da desordem, a pontuação, em *Lavoura arcaica*, parece ter, então, além de uma significação simples, duas outras partes faltantes diferentes de contextos diferentes desta significação, mas que se completam na permuta entre idéias e na transação entre contextos.

Acreditar na manifestação dessa metáfora por meio da pontuação passa pela escolha de um dos quatro modos (propostos por Richards (apud RICOUER, 1975, p. 135)), possíveis de interpretação, e então também de crença, segundo o que esta visa: um enunciado baseado na abstração do "conteúdo", ou um enunciado tirado unicamente do "veículo", ou um enunciado estruturado em suas relações, ou segundo "o que nós po-



deríamos aceitar ou recusar da direção que juntos eles teriam a dar a nossa maneira de viver". Por isso mesmo é que Ricouer (1975, p. 108-109) nos pergunta se devemos acreditar no que uma enunciação diz, para compreendê-la plenamente; se devemos aceitar por verdade o que dizem metaforicamente a Bíblia ou a Divina Comédia. A questão toda se dá na escolha da interpretação.

A partir do fragmento de 41 linhas transcrito anteriormente (inserido no capítulo 7), é possível perceber que o que constitui a metáfora é o trecho inteiro (no caso do livro, o capítulo inteiro e a soma dos capítulos formando a metáfora maior) mais as relações que podemos estabelecer entre ele e o todo restante da obra. Se o que a pontuação expressa (desordem, delírio) pode ser substituído por uma expressão literal ausente (delimitação de constituintes sintáticos), as duas expressões, então, são equivalentes. Pode-se, portanto, usando uma definição de Ricouer (1975, p. 111), traduzir a metáfora por meio de uma paráfrase exaustiva e considerar que ela não comporta nenhuma informação.

A pontuação, em *Lavoura arcaica*, em seus diversos níveis, comporta, então, uma significação implícita, sugerida e secundária, só percebida na relação sem intermediários "leitor/texto". Isso, então, constituir-se-ia numa metáfora da metáfora, já que o próprio livro atravessa a relação "leitor/texto" quando modifica de maneira macabra a parábola do filho pródigo. *Lavoura arcaica*, assim, posto ser uma metáfora, pode ser tomada como aquilo que Ricouer (1975, p. 121) chama de *poema em miniatura*. Por assim ser, se *Lavoura arcaica* pode prestar conta de maneira satisfatória do que é implicado num certo núcleo de significação poética (uma frase), deve ser possível igualmente de estender a mesma explicação a entidades mais vastas, tais como o livro inteiro. A partir dessa idéia, a leitura de *Lavoura arcaica* pode ser comparada ao que Ricoeur (1975, p. 124) chama de execução de uma partitura musical. Para Raduan, entretanto, pelo menos é o que parece ser muito latente na metáfora sugerida por *Lavoura arcaica*, nenhum modo de interpretação, numa estrutura marcada por poder, faz sentido, já que a leitura que chega ao oprimido é sempre a do opressor. Todo aquele, portanto, que se apresenta como o que revela a verdade de um texto terá, muito provavelmente, interesses bem definidos (e escusos).

Não há metáfora no dicionário justamente porque ela não existe senão no discurso e, neste sentido, a atribuição metafórica revela melhor que qualquer outro emprego de linguagem o que é uma palavra viva, ela constitui por excelência uma "instância de discurso", diz Ricouer (1975, p. 125). *Lavoura arcaica* apresenta-se como uma metáfora, pois é um evento semântico

que se produz no ponto de intersecção entre vários campos semânticos. É é dessa forma, então, que a pontuação, tomada no conjunto, recebe sentido. Neste estado último, quando o efeito de sentido que se chama metáfora engloba a mudança de sentido que aumenta a polissemia, a metáfora não é já mais metáfora viva, mas metáfora morta. Somente as metáforas autênticas, isto é, as metáforas vivas, são ao mesmo tempo evento e sentido, diz Ricouer (1975, p. 125).

Como deveria ter ficado claro, a reflexão desenvolvida por Paul Ricouer sobre a metáfora toma como ponto inicial a frase. Naturalmente que, por conta de tudo o que se disse sobre a obra *Lavoura arcaica* e sobretudo por conta do viés da análise proposta neste artigo, temos por certo que a flutuação na marcação dos limites da frase acaba por dar a obra, principalmente pela singularidade do uso da pontuação, um movimento e velocidade tal que as metáforas presentes na obra tornam-se duplamente "vivas", posto que já não mais acaba sendo a frase o limite da compreensão da metáfora, mas sim os capítulos. O 20, por exemplo, é por si só outra metáfora que dificilmente conseguiríamos explicar, dada sua constituição de inúmeras outras e dado o fato de ser parte de uma metáfora maior que é o livro. A dificuldade consiste em separar partes desse todo vivo e explicá-lo paulatinamente. O máximo a que chegaremos é, objetivo primeiro deste artigo, a uma execução singular e individual, a partir da execução *correta* sugerida pelo livro-partitura.

Em *Lavoura arcaica*, a pontuação acompanha a urdidura da obra: o enredo se constrói inclusive com os signos ideográficos, ou seja, a pontuação manifesta a 'partida' (quebra) do tradicional na primeira parte do livro (diálogos com aspas), ao mesmo tempo em que simula um recuo (o mesmo do narrador) na segunda parte ('o retorno') ao apresentar diálogos com travessão. Em determinado momento do capítulo 7 a pontuação iconiza o delírio do narrador, ao passo que no capítulo 13 ela metaforiza a racionalidade do pai-pregador. Nos capítulos entre parênteses (10, 12, 15 e 30) a pontuação estabelece uma diferenciação temporal na narratividade: os parênteses sugerem um tempo da memória, da reflexão, do comentário, mesmo assim, desautomatizando a percepção, não se pode dizer que tais capítulos sejam dispensáveis (como pode sugerir a pontuação tradicional). Em termos de espaço, o livro cria uma interessante proporcionalidade entre a figura do pai à cabeceira da mesa e o leitor à frente do livro (ambos ocupando a cátedra). Por fim, é na figura do narrador que a significação da pontuação mais parece ser plural: o narrador afirma que o pai disse algo, a pontuação, no entanto, parece "revelar" que talvez não tenha sido o pai o autor da citação já que a linguagem não

apresenta aquilo que comumente caracterizaria a citação: as aspas. Esse procedimento (mescla do discurso do narrador e da narração, através da utilização ou não de aspas), chama o leitor para o texto, exigindo, então, uma leitura mais demorada e mais detida, ou, em muitos caso, uma releitura. O objetivo de Raduan, ao fazer com que a atenção do leitor seja voltada para a tentativa de identificação dos discursos que se mesclam, parece ser apontar a acuidade com que se deve olhar a palavra.

Enfim, a pontuação, na medida em que, em determinados pontos da narrativa, não sugere pausas ao leitor (como no momento em que o narrador conta como revelou seu delírio ao irmão), cria uma relação de similaridade entre os efeitos prosódicos suscitados pelo particular emprego da pontuação e as sensações vividas pelo personagem, transferindo, assim, aos órgãos de sentido do leitor a impressão produzida no texto. Por fim, comprovando o duplo sobre o qual a obra está estruturada, a ausência de sinais de pontuação promove a sugestão de que o espaço da literatura pode ser tanto o visual quanto o verbal.

#### Abstract

*This article develops analysis about the plurisignification of the ideographic signs on the work *Lavoura arcaica*, starting out from the proposition of some hypotheses that justify why punctuation can – in relation to words – be the figurativeness of the discomposedness that the book thematizes.*

*Starting from the principle that the unstable character encircling the use of punctuation favors the work with the semiotic mode of signification, – that one belonging to the impulses – the reflection presents some studies of cases by means of which it is possible to observe that the ideographic signs end up conducting the rhythm, melody, fault, silence and the language contraction, while the phonographic signs are conducted by the symbolic. Therefore, from the tension between word and punctuation, the analysis goes on to approach the relationship between instinct/reasoning, affection/law, analogical/digital, personal/social, lawsuit/trial.*

*Keywords: punctuation; disarray; figurativeness; ideographic signs.*

**Referências**

- CHACON, Lourenço. A pontuação e a demarcação de aspectos rítmicos da linguagem. *Delta*, São Paulo, v.13, n.1, fev. 1997.
- RICOEUR, Paul. *La métaphore vive*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.
- ROCHA, I.L.V. Flutuação no modo de pontuar e estilos de pontuação. *Delta*, São Paulo, v.14, fev. 1998.
- \_\_\_\_\_. O sistema de pontuação na escrita ocidental: uma retrospectiva. *Delta*, São Paulo, , v. 13, n. 1, fev.1997.