



Maria José Cardoso Lemos¹

Resumo: O artigo pretende pensar a moderna noção de *Bildungsroman* a partir da leitura conjunta do romance *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, e do romance *Heinrich von Ofterdingen*, de Novalis, de onde foi retirada a citação existente na referida obra nassariana.

Palavras-chave: Raduan Nassar; Novalis; *bildungsroman*; intertextualidade.

Abstract: This paper presents the modern notion of *Bildungsroman* based on a critical analysis of the novels *Lavoura Arcaica* by Raduan Nassar and Novalis's *Heinrich von Ofterdingen*, from where a citation found in Nassar's aforementioned work was taken.

Keywords: Raduan Nassar; Novalis; *bildungsroman*; intertextuality.

¹ Professora de Teoria Literária da UERJ. Doutora em Literatura Brasileira. E-mail: maselemos@me.com

O romance de formação é a formação do romance. Forma híbrida sempre inacabada, como queriam os românticos de Iena. Schlegel, no Fragmento 116, afirma que a poesia universal progressiva “é capaz da formação mais aprimorada e mais universal”, aproximando, assim, o tema da *Bildung* de um campo semântico mais amplo e menos datado pelo anseio da burguesia por uma formação pessoal e universal, como no romance *Meister*, de Goethe. A *Bildung* tem, no texto do fragmento, um sentido de formação de um novo paradigma poético e intelectual, expressado sob o termo de “poesia universal progressiva”.

Nesse sentido, a *Bildung*, assim como a poesia, a literatura [romance para os românticos], se abre ao devir, a um acabamento que, entretanto, não se completa. *Para onde estamos indo?* - parece se perguntar a própria poesia, questionando sua direção, sua possibilidade de formação e de acabamento. E é essa mesma pergunta que formula o personagem *Heinrich von Ofterdingen*, do romance de formação [homônimo] (1802) de Novalis: “Para onde estamos indo?”, cuja resposta, dada por Cyané, é: “Estamos indo sempre para casa”.

Heinrich, como poeta, aprende que se escreve não a partir da origem, mas para tentar atingir a origem, ou seja, a casa, lugar do estranho, da essência não essencial, como formulou Maurice Blanchot a partir de sua leitura de Novalis, ligada também aos conceitos de *ponto de origem* ou *désœuvrement* [inoperância]. Pode-se pensar também a noção de *linguagem da infância*, como sugere Giorgio Agamben (2000), linguagem do estado fetal, da pura potência, linguagem do solo comum que necessita ser criada, conquistada. Novalis trabalha assim contra a turbulência genial; o que importaria não é o dom do gênio, senão que se pode aprender a ser gênio, a ser poeta.

O escritor brasileiro, filho de pais libaneses, Raduan Nassar usou de maneira explícita em sua obra textos considerados pela crítica como romances de formação e a noção de *Bildungsroman* se torna importante chave para pensar sua obra. Mas é a noção de *escrita*, poesia, que nos legou os românticos de Iena, que nos interessa mais precisamente. Em seu romance *Lavoura arcaica*² (1975), o

² Na primeira edição do *Lavoura arcaica*, havia uma dedicatória ao pai do escritor, a denominação “romance” e as *Notas do autor*, onde Nassar elencava de maneira não exaustiva os textos que usou para compor seu romance. Nas edições posteriores, tais referências foram retiradas e também o texto sofreu modificações.

personagem André, também poeta de sua própria história, pergunta: Para onde estamos indo? Estamos indo sempre para casa, responde ecoando Novalis, num misto entre paródia séria e transgressiva.

Novalis escreve *Heinrich von Ofterdingen* (1802) movido pelo desejo de se afastar de Goethe. Se o *Meister* constituiria o mundo burguês, o romântico, movido pelo desejo de transcendência, pretende abrir o romance à formação e ao conhecimento da Vida. Para Novalis, o tema do *Meister* seria absolutamente prosaico e vulgar. Contra a concepção de Goethe, Novalis propõe uma poesia que quer alcançar o maravilhoso pela ligação com a natureza e pela vontade de transformar o mundo pela linguagem poética:

Um romance deve ser todo poesia. A poesia ... é este acordo harmonioso de nossa alma, onde tudo se torna mais belo, onde cada coisa aparece na sua verdadeira luz e encontra o acompanhamento e a atmosfera que lhe convém. Em um livro verdadeiramente poético, tudo parece tão natural e entretanto tão maravilhoso... (apud CAMUS, 1942, p.55).

A função suprema da poesia está na possibilidade do encaminhamento do homem para a transfiguração, para a possibilidade de dizer a totalidade, e é o que faltaria, para Novalis, no *Wilhelm Meister*. Eis porque afirma ser esse livro de um feito de “ateísmo estético”.

Para os românticos, porém, a totalidade, o sistema, o infinito nunca é alcançado, embora seja perseguido, não apenas pela razão, mas principalmente pelo que eles irão chamar, na esteira de Fichte, de *imaginação produtora*. E se o infinito não pode se realizar no sensível, não pode encontrar um acabamento, a arte seria o *médium* próprio para reunir o ideal com o sensível, numa síntese dialética sempre móvel. Existe então um novo tipo de acabamento para os românticos, que, segundo Lacoue-Labarthe e Nancy, seria o “acabamento como inacabamento da infinitude” (2004, p.75). Assim, se a poesia não consegue representar o absoluto, ela aponta sempre para essa

Ausência, ela apresenta (*Darstellung*) na linguagem, enquanto livre atividade criadora, essa falta.

E uma vez que a apresentação tem uma estrutura aporética, pois estabelece uma relação inversa com a identidade (*ordus inversus*), a noção da forma fragmentária torna-se assim fundamental para tentar exprimir o absoluto, o infinito. A noção de romance seria essa nova forma que contém um novo tipo de acabamento, capaz de dizer o inacabamento, o devir. Essa nova concepção de literatura, que por meio da forma do fragmento e do romance se abre para o obrar, para a experiência da escrita como algo original, se traduz nessa escrita que procura o que é essencialmente literário, o que é próprio da literatura: uma produtividade incessante. Vale dizer que essa nova concepção marcou de maneira definitiva a noção de *escrita* tal como proposta por Blanchot.

Para Fichte, e na sua esteira os românticos, a reflexão engendrada pelo Eu, pela via da intuição intelectual, quer apreender a pura forma, ou seja, o pensamento como tal. O conhecimento seria produzido via reflexão do Eu, da Liberdade, por intermédio da imposição de obstáculos, de limites que engendra o sensível. Em outras palavras, o eu empírico é posto pelo Eu puro, para tornar possível a apresentação sensível do Eu, que se dá pelo movimento incessante da reflexão e da posição, do por de novo, novos obstáculos, limites.

A reflexão, como forma de conhecimento, se dá pelo voltar-se, pela viagem empreendida não pela subjetividade empírica, mas pela subjetividade pré-individual. Com efeito, o Eu põe o exterior (o Não-Eu) e através desse movimento se reflete, ou seja, sai de si, para no encontro com o mundo, se encontrar novamente. Se a posição é desdobramento, a reflexão é retorno para atingir o Eu por esse movimento incessante. O Eu se reconhece em sua criação (o exterior, a natureza) e então pode voltar-se para o próprio interior, pode fazer o “caminho de volta”, pode ir para “casa”.

ESTAMOS INDO SEMPRE PARA CASA

Diversos traços aproximam *Heinrich von Ofterdingen* de *Lavoura arcaica*, dentre eles, o fato de ambos se utilizarem

de uma prosa poética, de serem divididos em duas partes com estrutura circular, cuja questão é o acabamento sempre móvel, qual seja, a chegada que nunca se efetua ao núcleo do absoluto, a casa. Destaca-se o fato de ambas as histórias se concentram em um protagonista adolescente que experimenta seu primeiro amor e a morte da amada. Vale ressaltar que a divisão em galhos da família em *Lavoura arcaica* – o que estabelece um jogo de contrastes –, sendo o galho direito ligado ao pai e o lado esquerdo ligado à mãe, repete a estrutura orgânica usada por Goethe no *Meister*.

Heinrich é o personagem adolescente que após a morte de sua bem-amada procura e acha uma nova concepção da poesia. Para o romantismo, a experiência da morte experimentada por Heinrich é imprescindível ao acabamento, pois a morte é a saída *fora de si*. No romance, cuja primeira parte se intitula *A espera*, Heinrich tem um sonho profético, que lhe revela sua vida e resume a trama da narrativa:

Primeiro ele sonhou com distâncias infinitas, com lugares selvagens e desconhecidos. Ele andava, atravessando mares com facilidade incompreensível; ele viu animais estranhos; ele viveu junto a homens de diversas raças, tanto na guerra, em tumultos desenfreados, tanto em pacíficas cabanas. Ele conheceu a prisão e a mais negra miséria. Todos os sentimentos se exaltaram nele até um grau em que nunca haviam alcançado. Ele viveu uma existência infinitamente movimentada, morreu e retornou à vida, amou com uma paixão extrema e foi em seguida separado pela eternidade daquela que ele amava. (NOVALIS, 1942, p.69).

A “Flor Azul”, símbolo criado a partir da figura de sua jovem noiva, Sophie von Kühn, morta em 1797 aos quinze anos, só é encontrada pela linguagem, pela sua capacidade mágica de transformar o mundo em um universo de beleza que compensaria a queda:

Porque ficarei agarrado às misérias ter-

restres?
 Meu coração e minha vida não são
 seus para sempre
 E teu amor não é minha garantia aqui?
 (NOVALIS, 1942, p.61).

A queda é a separação da origem e Sophie é o signo que substitui a mãe. O poeta, para se formar, precisa romper a relação incestuosa que mantém com a linguagem. Ou seja, a partir do momento que aceita que a linguagem não é natural, que é incapaz de dizer o Ser, o poeta, pela morte da mãe, do vazio que surge e que não será nunca preenchido, estará pronto para trabalhar e inventar uma língua que tentará infinitamente dizer essa impossibilidade. Como explica David Wellbery, o poeta buscaria dizer a “mãe líquida” (WELLBERY, 1998, p.105).

A segunda parte – *O acabamento* – que, entretanto, ficou inacabada, se abre pelo poema *Astralis*, no qual Heinrich canta sua impaciência diante de seu desejo de união completa com a Natureza/Amor – impaciência encontrada também em *Lavoura arcaica*. Vejamos a beleza mágica dos primeiros versos de *Astralis*:

Vim ao mundo em uma manhã de ve-
 rão
 foi então que senti a pulsão da minha
 própria vida
 pela primeira vez; mas a medida que o
 amor
 se perdia em êxtases mais profundos,
 ainda mais me despertava, e a exigên-
 cia
 de uma união mais íntima, de uma fu-
 são completa,
 se fazia a cada instante mais
 urgente. (NOVALIS, 1942, p.351)

Nessa segunda parte, lhe será revelada a condição do homem, que é a separação. É então que aparece Cyané³,

³ É preciso salientar a menção ao Oriente maravilhoso feita por meio da personagem Cyané. O Oriente penetrou no imaginário europeu, sobretudo, com o romantismo. A representação que a Europa faz do Oriente é da evasão, espécie de paraíso original. Em Nassar, menos que um motivo de evasão, o Oriente é o motivo da dor do estranhamento, da origem perdida, mas defendida pelo personagem André de *Lavoura arcaica*, no constante relevo dado ao avô, o representante da fonte oriental da família.

nova encarnação de Mathilde, que ajudará Heinrich a aceitar a separação, uma vez que para viver/ver realmente é preciso morrer. Nessa experiência com a morte, Heinrich se aproxima do Ideal transcendente e porque viveu a separação, está pronto para a união com o mundo, num movimento de autorreflexão produtora do eu. Assim, a poesia une o eu ao mundo e o mundo ao eu, transformando uma relação de oposição em libertação.

O poeta deve, assim, abrir mão do desejo da apresentação objetiva do Ser, pois corre o mesmo risco que Orfeu, que perde Eurídice para sempre, ao retornar para vê-la e trazê-la ao mundo. A escrita que pretende dizer essa impossibilidade deve ser feita por desvios. E, assim, essa linguagem, que quer dizer o impossível, o devir, o Ser em seu trabalho puro de Ser, deve privilegiar as torções da língua, o ritmo, a sonoridade, o sonho, a lenda, espaços e tempos incertos, que sejam capazes de imprimir uma mudança constante das formas, para chegar ao limite da linguagem, fazê-la apontar o que não é possível de ser representado, ao dissolver demarcações fixas e tentar alcançar o caos.

No seu ensaio intitulado *O athenäum*, do livro *A conversa infinita*, Blanchot analisa justamente o chamado Romantismo de lena para conceber a noção de *désœuvrement* e coloca em destaque um importante fragmento de Novalis:

Existe algo estranho no fato de falar e escrever. O erro risível e assombroso das pessoas é que acreditam falar em função das coisas. Todos ignoram o projeto da linguagem: que somente se ocupa de si mesma. Por isso é um fecundo e esplêndido mistério. Quando alguém fala simplesmente por falar, então justamente é quando diz o mais original e verdadeiro que se pode dizer... Somente aquele que tem o sentimento profundo da língua, que a sente em sua aplicação, seu ritmo, seu espírito musical – somente aquele que a entende na sua natureza interior e capta em si seu movimento íntimo e sutil ... sim, somente esse é profeta. (apud BLANCHOT, 1993, p.550).

Analisando esse fragmento de Novalis, Blanchot concebe sua noção de *désœuvrement*:

Podemos dizer que nesses textos esteja expressa a essência não romântica do romantismo e todas as principais questões que a noite da linguagem contribuirá a deixar claro: escrever é fazer obra de fala, porém que essa obra é ócio, “desobra”; falar poeticamente é fazer possível uma fala não transitiva que não tem por tarefa dizer as coisas (desaparecer no que significa), senão dizer (se) deixando (se) dizer, ainda que sem fazer de si mesma o novo objeto dessa linguagem sem objeto (se a poesia é simplesmente a fala que pretende expressar a essência da fala e da poesia, se volta, apenas mais sutilmente, ao uso da linguagem transitiva – dificuldade maior para chegar a delimitar-se, dentro da linguagem literária, a estranha lacuna que é sua própria diferença como sua noite, noite pavorosa, análoga a que Hegel acreditou ver ao mirar nos olhos dos homens). (p.551, grifos nossos).

Para Blanchot, a noção de *désœuvrement* ou *ponto de origem* remete exatamente para o que não é romântico no romantismo de Novalis, ou seja, a busca de uma linguagem intransitiva e que não pode ser confundida com a essência da linguagem poética. Esse *ponto de origem* é também o *fora*, que força o limite de uma dada forma e é do domínio do sub-representativo, que, como o *devenir*, não pode ser completamente formado nem representado.

Lavoura arcaica, como podemos deduzir de seu título, reenvia também à questão da « palavra original », do espaço onde tudo começou, de um tempo que não é apenas cronológico, mas imemorial. O livro trabalha a palavra, o verbo, que é inspirado pelo retorno, escrita órfica. Mas, impossibilitado pelo retorno, o sujeito se perde nesse mar convulsivo e sedutor e, assim como Orfeu, perde Eurídice ao retornar para vê-la, André perde Ana, sua irmã, e não a

terá somente pelos desvios da linguagem que restitui sempre outra coisa.

A primeira parte do romance se intitula *A partida* e traz como epígrafe versos de Jorge de Lima, extraídos do Canto Primeiro, XXII de *Invenção de Orfeu*: “Que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância?” (LIMA, 1952; 1997, p.525), momento do romance em que as recordações de André remetem para um tempo cíclico; a segunda parte do romance se intitula *O retorno* e tem como epígrafe uma passagem do *Alcorão* – Surata IV, 23 –, na qual se lê: “Vos são interditas: vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs [...]”, parte em que o romance é dominado pelo tempo cronológico e irreversível; as epígrafes articulam, assim, o desejo e a impossibilidade de retorno à origem, a casa.

Como se nota, a estrutura do romance é espiralada, dividida entre a partida e o retorno, seguindo a noção autorreflexiva do eu romântico. Os textos de Nassar se utilizam de uma estrutura espiralada, pois, se encaminham para situações-limite, com uma ruptura no final que conduz a narrativa de volta para uma situação semelhante à inicial, criando-se um outro elo ao movimento em espiral, como ondas que sondam o centro, mas nunca o alcançam.

O romance é narrado em primeira pessoa, em momento posterior ao que aconteceu. Há duas memórias, uma da própria narrativa, que visa a retornar e contar o que se passou, conduzida por André-narrador, e outra acionada pela partida do personagem André, o desvio, o tresmalhamento, extravio, que, pelo efeito da embriaguez do vinho, pelo recolhimento ao quarto-útero, espécie de rito de iniciação e regressão, provoca o jorro convulsivo de André-personagem, que revela, assim, seus segredos e sua revolta para Pedro, o irmão mais velho.

Nassar revela, assim, de maneira constante, a diferença entre o *eu que escreve* e o *eu escrito*, entre a subjetividade e a alteridade que se exprimem na linguagem, independentes da vontade do sujeito. Predomina, nessa narrativa em primeira pessoa, a teatralização do sujeito pelo sujeito mesmo, um sujeito que é outro, pois, para contar sua história, é necessário ser outro, estar *fora de si*:

Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto
(NASSAR, 1997, p.9)

[...] meus olhos depois viram a maçaneta que girava, mas ela em movimento se esquecia na retina como um objeto sem vida, um som sem vibração, um sopro escuro no porão da memória [...]. (p.10).

Essa ambivalência do olhar é presente também na iluminação do romance em que prevalece, como já dissemos, o claro/obscuro. A claridade é ligada à palavra do pai, à razão, e o obscuro se refere à paixão e ao plano afetivo no qual se situam as mulheres, mas também o irmão mais novo, Lula, com quem André também cometerá incesto, insistindo, tal como um Cupido que dispara suas flechas sem cessar, no uso da imaginação enganosa.

Assim, André deixa a casa paterna após ter seduzido sua irmã Ana – aqui, signo que substitui a mãe –, mas retorna a casa após ter sido convencido pelo irmão Pedro. Entretanto, André não volta arrependido, mas decidido a promover, de sua maneira, a verdadeira união da família, a revelar-lhe suas partes obscuras em oposição às “idéias claras e distintas”⁴ do pai. Porém, seu retorno, que conduz a narrativa a um tempo acelerado e irreversível, desencadeia a tragédia que irá se produzir: o pai mata Ana, impossibilitando a tarefa de união total e corporal de André, mas possibilita sua formação como poeta, mesmo que de maneira traumática.

Como foi dito, André conta sua vida com um distanciamento temporal e espacial, uma vez que a narração em *Lavoura arcaica* se dá pela autorreflexão do narrador, que, como poeta, só pode escrever sua história passional após passar pela experiência da separação. A divisão do romance em duas partes sinaliza dois momentos da personalidade de André, como dito: nessa primeira fase, o personagem ainda acredita no poder de seu verbo convulsivo, com a finalidade de promover a união com a família, situação que se inverte na segunda parte, quando ele adquire um discurso racional e cínico, com desejo de tomar o lugar do pai.

⁴ Alusão a René Descartes.

Desta forma, esse narrador em primeira pessoa conta o que se passou quando era adolescente, quando tinha pretensões de atingir o Absoluto. Mas a visão desse adolescente, que carrega em si uma dose exagerada de revolta e de crença na possibilidade em realizar essa tarefa a qualquer custo, pronto a usar de qualquer artifício, aparece em oposição ao ceticismo da narração feita pelo mesmo André *a posteriori*, apontando a ironia presente no texto:

que feno era esse que me esvaía em calmos sonhos, sobrevoando a queimadura das urtigas e me embalando com o vento no lençol imenso da floração dos pastos que sono era esse tão frugal, tão imberbe, só sugando nos mamilos o caldo mais fino dos pomares? (p.50-51).

Como em Novalis, o poeta não quer viver apenas pelo entendimento, pela razão; o pai de Heinrich uma vez sonhou com a flor azul e poderia ter sido artista, mas abandonou esse desejo e preferiu o ofício de artesão, assim como o pai Iohána, de *Lavoura arcaica*, que prega em seus sermões o uso da razão, do entendimento, do equilíbrio, em detrimento do uso da paixão, própria para construir um novo mundo.

Como foi dito, Novalis está literalmente citado em *Lavoura arcaica*, no capítulo 6:

Desde minha fuga, era calando minha revolta [...] que eu, a cada passo, me distanciava lá da fazenda, e se acaso distraído eu perguntasse « para onde estamos indo? » – não importava que eu, erguendo os olhos, alcançasse paisagens muito novas, quem sabe menos ásperas, não importava que eu, caminhando, me conduzisse para regiões cada vez mais afastadas, pois haveria de ouvir claramente de meus anseios um juízo rígido, era um cascalho, um osso rigoroso, desprovido de qualquer dúvida : « estamos indo sempre para casa ». » (p.35-36, grifos nossos).

É fundamental destacar a importância do tema *O retorno ao país natal* ligado ao acabamento, que já aparece na primeira parte do romance de Novalis:

A Flor maravilhosa se mostrava diante dele e ele olhou para trás em direção a Thuringe que ele deixava, com o estranho pressentimento que, do costado para onde eles iam atualmente, ele retornaria à sua pátria após longos desvios e que em realidade era então para esta pátria que sua viagem o conduziria. (p.139).

Esse tema vai retornar diversas vezes ao longo do romance, como sondagem circular, que aparece na estrutura do romance de Novalis, assim como o de Nassar, ao centro, ao Absoluto, ao Eu puro. Mas antes é preciso se afastar para ver realmente; assim, o poeta deve passar pela prova da separação e mesmo da morte, inevitável para aquele que quer encontrar a linguagem poética.

A casa aqui não simboliza o familiar, o lugar seguro, mas, antes, a convivência do diurno com o noturno, que só possível, para Novalis, via transcendência. Esse lugar para onde quer ir bravamente o poeta é o universal insondável e pleno de mistérios, onde se abriga todas as individualidades e ao qual se chega não pela razão, mas pela experiência limite de ultrapassamento da própria individualidade e da realidade empírica.

Em *Lavoura arcaica*, André experimenta também o afastamento, tempos de espera, mas sua volta não significa ainda sua formação como poeta, como acontece no romance de Novalis. O poeta nassariano continua a insistir em trabalhar a imaginação de maneira enganosa. Será preciso a morte de Ana perpetrada pelo pai para que André consiga contar sua história passional. A formação trágica desse poeta acomete toda a família, que passa também pelo rito da separação.

Se no romance de Novalis a dedicatória é para Sophie, signo que substitui a mãe, em Nassar a dedicatória é para o pai. A primeira edição de *Lavoura* continha uma dedicatória em memória ao pai de Nassar, que foi retirada nas seguintes edições. O pai é aqui reconhecido duplamente

como presença capaz de barrar o desejo incestuoso, mas também como ausência capaz de desobstruir o recalque que sua Lei imporia. O reconhecimento ao pai surge como fórmula aporética, como gratidão ingrata.

Deixando entreaberta essa aporia, ao final do romance, o narrador repete as palavras do pai, as lições dadas à mesa dos sermões que, entretanto, foram sempre renegadas pelo filho:

[...] com os olhos amenos assistir ao movimento do sol e das chuvas e dos ventos, e com os mesmos olhos amenos assistir ao movimento do sol e das chuvas e dos ventos, e com olhos amenos assistir à manipulação misteriosa de outras ferramentas que o tempo habilmente emprega em suas transformações, não questionando jamais sobre seus desígnios insondáveis, sinuosos, como não se questionam nos puros planos das planícies as trilhas tortuosas, debaixo dos cascos, traçadas nos pastos pelos rebanhos: que o gado sempre vai ao poço.) (p.194, grifos nossos).

“O gado sempre vai ao poço” parodia o trecho de Novalis anteriormente citado, ou seja, esse trecho repete o que antes o filho havia dito quando cita literalmente Novalis. O primeiro André tinha pretensão de alcançar uma linguagem poética, capaz de exprimir o Absoluto, o misterioso, estava sempre indo para a casa. André repete as palavras do pai, que, afinal, repetem suas próprias palavras, em espaço e tempo diferentes, mas que se afasta de qualquer transcendência e remete ao plano terreno, de uma essência não essencial, reforçando a noção de repetição infinita.

A lição aprendida remete diretamente à inoperância – *désœuvrement* - das palavras enquanto capazes de dizer o mundo, mas que se tornam palavras do mundo, sem espaço, tempo ou sujeito. Não nos cabe questionar ou conhecer os mistérios insondáveis do mundo, apesar de sempre querer dizê-los, daí a necessária indiferença quanto a esses assuntos. A repetição se faz aqui pelo verbo arcaico,

quando surge essa fala indiferenciada que instala um novo círculo à espiral.

Como visto, a leitura de *Lavoura arcaica* abre para a questão da *Bildung* como entendido pelo importante pensamento romântico. Se a poesia para Novalis não é moralizante como para o pensamento idealista, não deixa de ter um telos próprio à formação do poeta, que seria a tentativa de alcançar a casa, o místico, o divino, que, entretanto, nunca é alcançado neste mundo.

Em nítida distância do pensamento romântico, para Nassar, assim como em Blanchot, esse telos inalcançável se torna indiferente, apenas restando a repetição incessante da vida em seu sentido trágico. Se a arte não é mais capaz de conter em si a necessidade do Absoluto, como queriam os românticos, a literatura porta a vacuidade da escrita e esse é seu único engajamento, sua única possibilidade de encontrar a liberdade absoluta, porém, inoperante. Essa impossibilidade é a procura de uma obra que se direciona para sua ausência e o escritor escreve doravante a obra da ausência de obra - e esse é o seu trabalho infinito.

Referências Bibliográficas

BANCAUD-MAËNEN, Florence. *Le roman de formation au XVIII^e siècle en Europe*. Paris: Nathan, 1998.

BLANCHOT, Maurice. *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Avila Editores, Latinoamericana, 1993.

ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard, 1963.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. A exigência fragmentária. Tradução de João Camillo Penna. *Terceira Margem: Estética, Filosofia e Ciência nos Séculos XVIII e XIX*, Revista do Programa de pós-graduação em ciência da literatura, Rio de Janeiro, n. 10, 2004. p. 67-94.

LIMA, Jorge. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

MASS, Wilma Patrícia Marzari Dinarco. *O cânone mínimo: o bildungsroman na história da literatura*. São Paulo : Unesp, 2000.

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Lavoura arcaica*. Primeira versão. São Paulo: Companhia das Letras, [1975] 2005.

NOVALIS, *Henri d'Offerdingen*. Edição bilingue. Tradução de Marcel Camus. Alençon: Aubier, 1942.

_____. *Pólen*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SCHLEGEL, Friederich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Frederich Schlegel e Novalis: poesia e filosofia. *Terceira Margem: Estética, Filosofia e Ciência nos Séculos XVIII e XIX*, Revista do Programa de pós-graduação em ciência da literatura, Rio de Janeiro, n. 10, p.95-111, 2004.

SHØLLHAMMER, Karl Erik. O cenário do ambíguo: traços barrocos da prosa moderna. In: _____. *Além do visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7Letras/Faperj, 2007. p.55-77.

WELLBERY, David E. Os fins do homem. Antropologia e imaginação no romance de formação (Wieland, Goethe e Novalis). In: _____. *Neo-retórica e desconstrução*. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998. p.75-118.

Aceito: 03.06.2010

