

GEOMETRIA BARROCA DO DESTINO: COLAPSO DA TRADIÇÃO EM *LAVOURA ARCAICA*

Palavras-chave

Lavoura Arcaica,
carnavalização, ética

Keywords

Lavoura arcaica,
carnivalisation, ethic.

Biografia

* Mestre em Estudos Literários. Professor Adjunto da Universidade Tuiuti do Paraná.

Cleverson Ribas Carneiro*

Assim como Deus não é hoje menos Onipotente, assim a sua palavra não é hoje menos poderosa; se a palavra de Deus tem hoje tantos pregadores, por que não vemos hoje nenhum fruto da palavra de Deus? Esta tão grande e tão importante dúvida será matéria do sermão. Quero começar pregando-me a mim. A mim será, e também a vós; a mim para aprender a pregar; e vós para que aprendais a ouvir.
(Antonio Vieira, *Semen est verbum Dei*)

RESUMO

Este artigo analisa a composição do romance *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, enquanto renovação de gêneros antigos, especificamente a renovação estética do discurso religioso. São utilizados conceitos teóricos de Mikhail Bakhtin, como “romancização” e “carnavalização”, enfocando o conteúdo ético presente na própria escolha do modelo discursivo.

ABSTRACT

This article analyses the composition of the novel *Lavoura Arcaica*, from Raduan Nassar, as renovation of ancient, specifically the esthetical renovation of religious discourse. Theoretical concepts of Mikhail Bakhtin, as “novelization” and “carnivalisation”, are used in order to focus ethical content that is present in discursive choosing itself.

PROBLEMAS DA INOVAÇÃO LITERÁRIA

A literatura sempre apresentou uma necessidade vital e incessante de inovação, uma inexorável demanda de criatividade que é determinada pela natureza dialógica da arte literária. Como toda obra é produzida a partir da criação de um *outro* que lê e é idealizado pelo autor que escreve e também porque a obra cria, em sua economia interna, *outros* seres possíveis, pode-se afirmar que o elemento criativo da literatura se fundamenta na alteridade.

Mesmo em períodos em que a literatura se curvou aos moldes rígidos das poéticas clássicas de Aristóteles e Horácio, as obras fundamentaram sua existência em função de um *outro* que buscava prazer e renovação estética. Assim, outras regras se juntavam ao prescritivismo classicista de um Boileau, como informa Aguiar e Silva:

A possível rigidez existente no conjunto de regras do classicismo é atenuada, na obra dos grandes criadores, pela introdução ao fundamental imperativo de *agradar* ao leitor e ao público: “A principal regra”, escreve Racine no prefácio de *Berenice*, “consiste em agradar e comover: todas as outras não são feitas senão para chegar a esta primeira”. Se nos escritores medíocres a observância das regras se transformou num seco dogmatismo, os grandes artistas do classicismo, senhores de um apurado gosto, souberam seguir aquele preceito que, no dizer de Boileau, “indica como regra não respeitar algumas vezes as regras”.¹

Percebe-se aqui que, mesmo para o prescritivismo estético do Classicismo, o império do gosto literário pertence ao público, ou seja, à necessidade de *agradar* o outro. A recriação literária de modelos antigos, dessa forma, obedece ao arbítrio do *outro*. Chama a atenção que um teórico conservador e tradicional como Aguiar e Silva, enquanto pesquisador da poesia antiga, aproxime-se de reflexões muito mais recentes (e temerárias) sobre literatura contemporânea, como as do inglês Derek Attridge:

“(…) the sense of finding the appropriated word in a poetic line or articulating the next stage of an argument is that of achieving what one was seeking and would be accurately expressed not by ‘At last, I’ve made something new!’ but rather by ‘At last, I’ve got it right!’ or even ‘At last I’ve got it!’ Granted, it is presumably part of the writer’s general intention to compose sentences that are different from anything written before and that at the same time are intelligible, informative, pleasure-giving.”²

1 AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1983. p. 524.

Grifos do autor.

2 ATTRIDGE, Derek. *Innovation, Literature, Ethics: Relating the Other*. New York: Publications of the Modern Literature Association of America, v. 114, Jan. 1999.

A produção literária ganha sentido no fazer para o outro. O ato de produzir algo não apenas correto ou novo, mas algo prazeroso (pleasure-giving) é o moto inicial de toda produção estética literária. Dar prazer estético implica sempre um alguém a quem proporcionar a sensação; esse sujeito-alvo é o *outro* (other) do autor, o *mesmo* (same).

Para Attridge, o *outro* do fenômeno literário é sempre mediado pelo *mesmo*, que, no entanto, ganha heterogeneidade à medida que cria outros sujeitos, ficcionais ou não. Dessa forma, o eu que cria a obra literária acaba não sendo mais o mesmo depois da experiência criadora, pois ganha uma identidade ética diferente a partir da experiência da alteridade, a partir da criação do outro. Mas, na dinâmica do texto, não é apenas o autor-criador que tem a oportunidade de participar de um debate ou experimentação ética profundos; o leitor também tem a chance de se confrontar com o *outro*. Da confrontação entre sujeitos, surgem as novas formas de investigação do universo humano. A inovação literária, nesse sentido, permite a reflexão sobre a função ética da literatura.

O problema da inovação e da representação estética da alteridade ganha, com o advento do romance, uma nova e complexa dimensão. O romance apresenta uma natureza *dialógica* muito mais próxima das práticas de linguagem cotidianas, ou seja, apresenta um elevado índice de precariedade. Para o teórico russo Mikhail Bakhtin, enquanto o épico, a tragédia, a poesia lírica de herança latina (éclogas, idílios, elegias, etc.) se apresentam como gêneros consagrados e definidos há longa data, o romance permanece inacabado:

O romance é o único gênero em evolução, por isso reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente a evolução da própria realidade. Somente o que evolui pode compreender a evolução. O romance tornou-se o principal personagem do drama da evolução literária na era moderna precisamente porque, melhor que todos, é ele que expressa as tendências evolutivas do novo mundo, ele é, por isso, o único gênero nascido naquele mundo e em tudo semelhante a ele.³

O romance encarna de forma bastante complexa a questão da inovação estética justamente porque tem em sua origem a precariedade de gênero. Como parte dessa natureza essencialmente evolutiva, o romance assimila, elimina ou reinterpreta os outros gêneros literários, que se tornam então mais livres e soltos. Na mesma medida, esses gêneros antigos sofrem uma autoparodização ao se cruzarem, dentro do romance, com elementos do riso popular como a ironia e o humor. O mais importante, porém, é a ação de um tempo presente não acabado sobre os gêneros antigos, que perdem assim sua característica elevada original. A esse complexo

3 BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance (Sobre a metodologia do estudo do romance). In: _____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1993. p. 400.

processo (aqui, apenas esboçado) Bakhtin denomina “romancização”.⁴

A análise do processo de assimilação de gêneros antigos e já estabelecidos é talvez uma das mais importantes contribuições desse pensador russo. Dessa forma, por exemplo, revela-se a importância da incorporação do eu lírico pelo romance, cuja autoparodização pode ser percebida em biografias, autobiografias e memórias, ficcionais ou não, e também nas grandes narrativas picarescas, nos romances epistolares, nos diários ficcionais, nos romances em primeira pessoa, etc. Da mesma forma, a poesia, em seus aspectos estruturais, desde o *Don Juan*, de Byron, se faz evidente no romance, tendo um papel fundamental na evolução estética das vanguardas do século XX; o romance *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, ilustra bem o fenômeno.

Percebe-se, assim, que o romance não se constrói apenas por meio da negação dos gêneros antigos. Ele também assimila formas tradicionais renovando-as, revitalizando-as. Nesses casos, a parodização existe, mas numa ambivalência tal que o sentido do gênero se mantém elevado; assim, a renovação literária lembra, de certa forma, as esculturas de Rodin, em que formas bem acabadas emergem de blocos de pedra bruta. Esse tipo de romance apresenta em sua composição o material antigo exercendo função estética dentro do conjunto da obra. Mas como foi dito anteriormente, a *recriação* literária de modelos antigos obedece ao arbítrio do *outro*. Por isso, o gênero antigo sofre modificações substanciais, perdendo alguns elementos e conjugando-se a outros. Justamente a partir do aparente paradoxo de inovações surgidas diretamente dos escombros do antigo, podemos analisar alguns aspectos composicionais e suas implicações no romance *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar.

UM PROBLEMA DE INOVAÇÃO LITERÁRIA

A romancização, mais que assimilação de gêneros antigos, pode se apresentar como uma transformação dos próprios gêneros clássicos, como a tragédia e o idílio, e até dos gêneros não literários, como a gramática, os códigos de leis e os catecismos. Todos os gêneros estabelecidos historicamente sofreram, em algum momento, autoparodização por causa da penetração de elementos cômicos. Esses gêneros deixaram, assim, de retratar um tempo mítico ou cíclico, distante do homem, e se voltaram à própria realidade, ao tempo dos homens, como afirma Bakhtin:

4 Sobre a análise de Mikhail Bakhtin, conferir os textos: “Epos e romance” e “Da pré-história do discurso romanesco” In: BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1993.

Eles [esses gêneros] se tornam mais livres e mais soltos, sua linguagem se renova por conta do plurilingüismo extraliterário e por conta dos extratos “romanesco” da língua literária; eles dialogizam-se e, ainda mais, são largamente penetrados pelo riso, pela ironia, pelo humor, pelos elementos de autoparodização; finalmente – e isto é o mais importante –, o romance introduz uma problemática, um inacabamento semântico específico e o contato vivo com o inacabado, com a sua época que está se fazendo (o presente ainda não acabado). Todos estes fenômenos [...] são explicados pela transposição dos gêneros para uma nova área de estruturação das representações literárias (a área de contato com o presente inacabado), área pela primeira vez assimilada pelo romance.⁵

Percebe-se aqui que, quando a literatura passou a tratar do universo inacabado da humanidade, ou seja, quando a obra penetrou na corrente retilínea do tempo, em oposição, por exemplo, ao tempo cíclico do idílio, os gêneros antigos ganharam um inacabamento semântico definitivo. O tempo inacabado, reflexo da realidade presente de cada obra, expõe claramente o processo de romancização. Os romances de base idílica das fases iniciais do Romantismo são particularmente reveladores do processo de inserção de um tempo retilíneo no tempo cíclico da poesia clássica.

No romance de base idílica, o princípio fundamental é a indissolúvel ligação entre o lugar e as gerações que ali se processam, uma nítida retomada da relação idílica de tempo e espaço. Esse lugar, onde se desenrola todo o processo de vida, é ampliado e detalhado, de modo a reforçar os laços ideológicos de identificação (língua, crença, moral, costumes). Os limites temporais no romance de base idílica são abrandados e o ritmo de vida concorda com o ritmo da natureza. A partir dessa solução idílica, de base folclórica, o tempo da vida cotidiana no romance torna-se um tempo essencial com significação temática. Assim, nesse tipo de romance, as idades do homem e a repetição cíclica dos acontecimentos ganham importância capital, como no idílio. Mas esse mesmo tempo cíclico às vezes pode ser um elemento limitador da contagem de tempo, tornado-o um repisar de momentos. Dessa forma, a renovação da vida fica limitada, separada da evolução histórica.⁶

Na mesma medida em que o tempo cotidiano, inacabado, cruza a poesia, outros elementos do gênero sofrem modificações, saem de seu lugar “elevado” e se aproximam da realidade inacabada do homem. A linguagem da poesia, que é essencialmente autoritária e elevada, assume uma posição “rebaixada”, ou seja, mais próxima dos gêneros lingüísticos cotidianos (linguagem burocrática, escolar, jurídica), muitas vezes num veio cômico. O mesmo acontece com o gênero religioso, que tem sua autoridade discursiva e sua linguagem elevada relativizadas pelo cruzamento com os gêneros cotidianos. O rebaixamento, a relativização da autoridade discursiva, é uma das características fundamentais da *carnavalização*,

5 BAKHTIN, *op. cit.*, p. 400.

6 CARNEIRO, Cleverson Ribas. *Os tambores silenciosos: voz popular e alegria revolucionária*. Dissertação de mestrado. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2002. p. 52.

fenômeno estético também identificado por Bakhtin.⁷

O romance é, em essência, um gênero carnavalizante. Nele, não é possível que haja uma autoridade discursiva unívoca; se ela existir, será sempre num formato paródico. Assim, o herói do romance se opõe ao herói genuinamente trágico ou epopéico, pois ele deve necessariamente revelar aspectos negativos, de fraqueza humanizada, ao lado de seus poderes. A linguagem do romance não pode ser elevada, monológica, mas deve sempre estar em diálogo com o seu presente. Nesse sentido, a linguagem romanesca, *dialógica*, será sempre reveladora do convencionalismo dos gêneros, o que, entre outras coisas, dá margem à grande plasticidade da linguagem do romance.

Assim, *Lavoura arcaica* pode ser tomado como um importante registro de mais uma escala evolutiva da história do romance e do discurso trágico uma vez que revela certos elementos que são assimilados pelo gênero romanesco. A radical renovação nessa narrativa, por meio da adesão explícita à linguagem poética e à linguagem religiosa, além de expandir as fronteiras do próprio gênero romanesco, abre também novas possibilidades de reflexão sobre o lugar que o romance ocupa no universo do pensamento humano e suas implicações no mundo das idéias.

Elementos fundamentais da poesia, que estão presentes também na linguagem religiosa, são renovados em *Lavoura arcaica*. O eu-narrador da obra, ao modo de um eu-lírico clássico, assume um papel autoritário, ou seja, há na narrativa uma subjetivização do universo que obedece apenas às instâncias do narrador-personagem. Todas as imagens, todos os personagens e suas palavras são vistos por meio da escala de valores oferecida por essa voz única. Até a voz do outro é subjugada e manipulada por esse narrador unívoco: as palavras do pai, por exemplo, ganham sentidos arbitrários que servem à construção de uma visão de mundo e de uma moral que interessa ao eu-narrador. Isso se dá, por exemplo, por meio da apropriação pelo eu-narrador, o personagem André, das parábolas proferidas pelo pai à mesa, inclusive com direito às repetições em momentos diferentes da narrativa, o que revela, de certa forma, a busca por novos conteúdos semânticos.

A linguagem elevada e autoritária da poesia se conjuga nesse romance ao também autoritário e elevado discurso religioso. Essa característica, além de reforçar a univocidade, dá forma a uma narrativa intrinsecamente poética, com uma linguagem elevada, mas ao mesmo tempo renovada pelo jovem formato romanesco, revelador do convencionalismo dos gêneros poético e religioso, exatamente como gêneros. De qualquer forma, se essa narrativa está a um passo da desarticulação da linguagem autoritária, também não se desvencilha dela totalmente. A presença do lirismo clássico implica na constituição de uma linguagem bastante diversa no

7 Sobre carnavalização consultar: BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

romance; a palavra ganha matizes valorativos (poéticos) que a distanciam do plano usual da comunicação, da ação cotidiana. Em *Lavoura arcaica*, a palavra não é mero objeto ou instrumento, mas apresenta-se em seu próprio valor de palavra, “sem gastá-la, liberando o seu poder de nomear, de fundar o ser, de descobri-lo no poema”⁸. Assim, por meio do uso da palavra poética, o eu-narrador eleva a um grau máximo a subjetivização da realidade descrita e da linguagem sagrada.

A ação na narrativa do personagem que encarna o eu-narrador se dá toda em tom elevado. Isso acontece, por exemplo, quando André tenta converter sua irmã em amante, dentro da capela. No lugar sagrado, ganha espaço o patético monólogo de André, que se encontra desesperado e embriagado em seu individualismo: “(...) se as flores vicejam nos charcos, dispensemos nós também o assentimento dos que não alcançam a geometria barroca do destino; não podemos nos permitir a pureza dos espíritos exigentes que, em nome do rigor, trocam uma situação precária por uma situação inexistente (...)”⁹. Essa fala é dirigida à irmã silenciosa e reclusa nas sombras da capela. O discurso de convencimento se constrói com o tom elevado da pregação religiosa. A natureza dessa linguagem elevada é comentada um pouco antes, no mesmo tom, por meio da metáfora do caminho que é aberto na mata, contra a resistência dos cipós, ou seja, contra a resistência religiosa (e culpada) da irmã:

(...) e eu endurecia sem demora os músculos para abrir minha picada, a barra dos meus braços e o ferro de meus punhos, golpeando a mata inóspita no gume de meu facão, riscando o chão na agulha da minha espora, dispensando a velha trena mas fincando os pontaletes, afilando meus nervos como se afixasse a ponta de um lápis, fazendo a aritmética a partir dos meus próprios números, pouco me importando que as quireras de meu raciocínio pudessem ser confrontadas com as quireras de outro moinho (...) ¹⁰

Num momento de reflexão, o eu-narrador, por meio do discurso interior, trata sobre a natureza hermética de sua fala, revelando assim seu desejo de verbalizar de qualquer forma seu discurso, pouco importando se conseguirá convencer seu interlocutor — no caso, Ana. O confronto com “as quireras de outro moinho”, a voz do outro, não deixa de ser desejável, mas não será por causa do outro que André deixará de verbalizar o que sente ou pensa, nem de estabelecer limites, balizas ou “pontaletes” discursivos. Em sua loucura concupiscente e individualista, André não se preocupa com a interação, a alteridade. Essa é uma escolha consciente do personagem e também é uma escolha fundamental para a composição da narrativa, pois apenas o diálogo entre André e Lula, o irmão mais novo, não apresenta traço

8 NUNES, Benedito. Poética do pensamento. In: _____. *Crivo de papel*. São Paulo: Ática, 2001. p. 104.

9 NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 135.

10 Idem, p. 134.

do tom elevado.

Analisando-se essa linguagem a partir de uma visão essencialmente niilista do desenvolvimento do narrador de romance, como em Hegel¹¹ e Walter Benjamin, o eu-narrador de *Lavoura arcaica* poderia representar o grau máximo de desarticulação do narrador clássico, pois o “(...) predomínio da subjetividade, em consonância com a reflexão, corroeria a coesividade da criação artística, que deixaria de ser comunal para tornar-se exclusivamente individual e crítica”¹². Nas considerações de Benjamin sobre a morte do narrador¹³, desde suas etapas medievais representativas do auge da narrativa popular que relata experiências e histórias comuns a todo um grupo social, passando pela subjetivização romântica, permitida em grande parte pelo desenvolvimento da imprensa, percebe-se não uma negação do valor da subjetividade romanesca, mas uma certa nostalgia do contador de histórias de praça pública. A evolução do narrador romanesco, no entanto, é inexorável, e a subjetivização da narrativa impressa abre margem para um enriquecimento do potencial de reflexão filosófica por parte do texto literário.

Fugindo ao niilismo benjaminiano, podemos considerar a linguagem poética de *Lavoura arcaica* como condição primordial para a reflexão moral inserida no texto, isso se levarmos em conta as observações de Martha Nussbaum acerca da importância do desenvolvimento de um estilo literário pelo autor de romance na compreensão da experiência vital e dos sentimentos morais¹⁴. A univocidade em *Lavoura arcaica* aproxima o texto literário da filosofia. O romance de Raduan Nassar seria, então, uma obra que problematiza, filosoficamente, o conflito entre ética estabelecida (religião antiga, do pai) e a nova ética (religião nova, pessoal e devastadora em sua emergência, de André).

A antiga verdade divina (e sua negação por parte do eu-narrador) é subvertida e transformada em argumento pela voz dominante da narrativa. Essa voz aliciadora que busca a construção de uma nova metafísica, uma nova religião, pode ser flagrada em ação quando dirigida à irmã na capela, com a utilização do próprio discurso religioso e das imagens de trabalho e colheita. A predominância da linguagem poético-religiosa faz com que o tom elevado mantenha-se e contamine até mesmo o discurso sagrado tradicional. Re-elabora-se na linguagem e ao bel-prazer desse novo profeta o discurso sagrado de uma nova moral. Do ponto de

11 “Na estética de Hegel, o passadismo (Vergangenheitslehre), ou a “morte da arte”, é certeza (...)”. NUNES, *op. cit.*, p. 109.

12 *Idem*, p. 108.

13 BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

14 NUSSBAUM, Martha *apud* LIMA, Maria Herrera. El punto de vista moral en la literatura. In: LA VIEJA, Maria Teresa López de (org.). *Figuras del logos*. Entre la filosofía y la literatura. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

vista composicional, a natureza do gênero religioso é revelada pela transformação da linguagem do próprio gênero. A particularidade desse romance, no entanto, é que não há um rebaixamento cômico do gênero; há a manutenção de uma certa ambivalência trágica, num equilíbrio muito original.

No enredo de *Lavoura arcaica*, a velha tradição da família, cujos horizontes se restringem aos limites da fazenda, é abalada pela reação revolucionária de André, que visitou o mundo exterior. Lima Vaz conceitua o que é tradição: “(...) a tradição é a relação intersubjetiva primeira na esfera ética: é a relação que se estabelece entre a comunidade educadora e o indivíduo que é educado justamente para se elevar o nível das exigências do universal ético ou do *ethos* da comunidade”.¹⁵ Assim, dentro de uma comunidade ou, no caso, dentro da rígida tradição cristã dos imigrantes libaneses, o indivíduo deve corresponder às premissas do lugar, à ética dessa comunidade. Dentro dos padrões culturais do grupo, constrói-se a forma de vida das pessoas, num tempo que não pode ser “puramente linear”, mas circular, na medida em que reitera valores pregados anteriormente: “Na estrutura do tempo histórico do *ethos*, o passado, portanto, se faz presente pela *tradição*, e o presente retorna ao passado pelo reconhecimento da sua exemplaridade”.¹⁶ O tempo linear, histórico, porém, não respeita a circularidade da tradição, e quando ele penetra no espaço da tradição tem-se o conflito:

A relação do conceito fundamental da eticidade com o tempo histórico torna-se, assim, extremamente problemática e aqui reside, sem dúvida, uma das causas mais visíveis desse niilismo ético que assinala dramaticamente, nas sociedades ocidentais modernas, a ruptura da tradição ética ou a desarticulação do processo dialético que aqui chamamos *tradição* e que realiza a suprassunção (sic) da oposição linear do presente e do passado na perenidade normativa do *ethos*.¹⁷

Lavoura arcaica é, assim, uma narrativa cuja temática do conflito ético se configura tanto no nível narrativo quanto no de linguagem esteticamente organizada. No nível narrativo, quando André foge à tradição e também ao tempo circular (opõe-se aqui o tempo circular da fazenda e o tempo linear do mundo exterior) e, na sua volta de filho pródigo, tudo é contaminado de tempo histórico, linear (o que permite o desencadeamento de fatos historicamente notáveis). Esse conflito também está presente na linguagem: o tom elevado da narrativa subsiste numa espécie de limite estético, um limite que tende à entropia, à não-comunicabilidade. Essa é uma atitude niilista, pois revela a impossibilidade de se conjugar o sentido ético tradicional e a evolução linear e histórica. A morte de Ana, sua imolação no romance, simbolizaria, assim, a incapacidade humana de negociar a substituição de

15 LIMA VAZ, Henrique C. de. *Escritos de filosofia II*. São Paulo: Loyola, p.19.

16 Idem, p. 20

17 Ibidem, p. 20-21.

antigos valores por novos.

O conflito ético é um conflito de valores, porém, em Raduan Nassar, não se concretiza dessa forma, mas como um conflito gerado pelo *desejo* de imposição de uma nova ordem ou valor de um indivíduo, o que acaba comprometendo a harmonia e a tradição. Nesse sentido, *Lavoura arcaica* e *Um copo de cólera* são narrativas sobre os conflitos do indivíduo em relação ao mundo que o cerca, em nome do desejo de imposição de uma nova ordem. Em ambas as obras, o mundo, inicialmente harmonioso em sua restrição composicional, é o *locus amoenus* tradicional, um espaço rural cíclico, a-histórico, mas, por causa da ação rebelde do indivíduo, traços pesadamente históricos de um tempo retilíneo penetram no tempo e no espaço cíclico original. O sujeito em Raduan Nassar é, assim, um transgressor, alguém que desafia o *status quo*, o tempo e o espaço originais.

A transgressão é como o “transbordamento de uma plenitude de liberdade que os limites do *ethos* socialmente estabelecido não podem conter. E ela dá, assim, testemunho desse *ethos* do qual prorrompe e, ao mesmo tempo, anuncia o advento de um novo mundo de valores.”¹⁸ Essa é a força positiva e criadora da transgressão. Em *Lavoura arcaica*, a transgressão de André abre caminho para uma nova reflexão sobre o papel de personagens como Ana e Lula no mundo. O recuo da irmã aponta para seu fim trágico, enquanto o desejo, também trágico, de abandonar a fazenda é manifestado pelo irmão mais novo.

RENOVAÇÃO NA LINGUAGEM ARCAICA

A renovação literária por meio da linguagem estabelecida da poesia clássica corresponde, no plano das idéias, a uma substituição, no enredo, de uma velha moral por uma nova, que nem por ser nova é obrigatoriamente libertária e justa. Na medida em que toda obra literária prevê um diálogo com o outro (leitor ou autor), toda a sua economia interna se volta para essa finalidade; o dialogismo, descrito por Bakhtin, seria, assim, um dos traços fundamentais de qualquer obra literária.

Uma vez que a literatura permite, por meio da realização estética, uma experiência também ética, o texto narrativo literário, ou melhor, a obra de arte literária se apresenta como um espaço particularmente privilegiado para uma reflexão sobre a moral ou, como propõe Martha Nussbaum, “el lenguaje ‘expresivo’ de las narraciones literarias es particularmente adecuado para describir la experiencia moral.”¹⁹ Nesse sentido, a composição da obra de arte literária não se restringe ao conteúdo do que está sendo narrado; importa também a forma dessa narrativa, pois a literatura permite a experiência ética à medida que proporciona fruição estética. A

18 *Ibidem*, p. 34-35.

19 NUSSBAUM *apud* LIMA, *op. cit.*, p. 51.

emoção do leitor relaciona-se à profundidade de sua experiência moral que resulta da obra de arte:

“Esa clase de conexiones estaría ya apuntada en las novelas, porque su ‘estilo’ no es una cuestión exclusivamente estética ni ‘neutral’ frente a cuestiones valorativas importantes. Más bien, lo que Nussbaum quiere sostener es que cada lenguaje literario o ‘estilo’ de un autor avanza lo que podríamos llamar, acudiendo a un lenguaje filosófico distinto, ‘pretensiones de validez’, o en otras palabras, un modo de entender la experiencia vital, las actitudes e sentimientos morales”.²⁰

Pode-se perceber então que, em *Lavoura arcaica*, a radical renovação por meio da adesão explícita à linguagem poética e à linguagem religiosa, além de expandir as fronteiras do próprio gênero romanesco, abre novas possibilidades de reflexão sobre o lugar que o romance ocupa no universo do pensamento humano e suas implicações no mundo das idéias. O conflito moral que existe entre o novo e o tradicional é, também, um conflito comum a todos os mortais. O tema da obra de Raduan Nassar se prende, assim, às questões de todos nós, mas o ato renovador que ela proporciona a seus interlocutores não se restringe à temática. Essa obra se expande na conjugação de linguagens e gêneros antigos com elementos renovadores, que afinal permitem a interlocução e o diálogo entre obra e público, dentro de um tempo histórico e retilíneo que não nega a tradição literária.

20 *Idem*, p. 52.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1983.
- ATTRIDGE, Dereck. Innovation, Literature, Ethics: Relating the Other. New York: *Publications of the Modern Literature Association of America*, v. 114, Jan. 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance (Sobre a metodologia do estudo do romance). In: _____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1993.
- _____. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CARNEIRO, Cleverson Ribas. *Os tambores silenciosos: voz popular e alegria revolucionária*. Dissertação de mestrado. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2002.
- LIMA, Maria Herrera. El punto de vista moral en la literatura. In: LA VIEJA, Maria Teresa. *Figuras del logos. Entre la filosofía y la literatura*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- LIMA VAZ, Henrique C. de. *Escritos de filosofia II*. São Paulo: Loyola, 1999.
- NASSAR, Raduan. *Um copo de cólera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- NUNES, Benedito. Poética do pensamento. In: _____. *Crivo de papel*. São Paulo: Ática, 2001.