

Literatura e Sociedade

Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada



Dossiê Romance de Formação: caminhos e descaminhos do herói (I)

LITERATURA E SOCIEDADE

Universidade de São Paulo
Reitor Vahan Agopyan
Vice-Reitor Antonio Carlos Hernandez

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Diretora Maria Arminda do Nascimento Arruda
Vice-Diretor Paulo Martins

Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada
Chefe Marcos Piason Natali
Vice-chefe Betina Bischof

Literatura e Sociedade/ Departamento de Teoria Literária e
Literatura Comparada/ Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas/ Universidade de São Paulo. — n. 1 (1996) — . — São Paulo:
USP/ FFLCH/ DTLLC, 1996 — Semestral

Descrição baseada em: n. 27 (2018.1)
ISSN 1413-2982

1. Literatura e sociedade. 2. Teoria literária. 3. Literatura comparada.
I. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada.
CDD (21. ed.) 801.3

Capa e Diagramação: Aryanna Oliveira
Imagem: Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751-1829), *Ritratto di Goethe nella campagna romana*
(Frankfurt am Main, Städel Museum).
É proibida a reprodução da imagem para qualquer outro fim.
Fontes: Futura, ITC Berkeley, Book Antiqua.

Realização:   **DTLLC**

LITERATURA E SOCIEDADE

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada
Número 27. São Paulo. 2018.1. ISSN 1413-2982

CONSELHO CIENTÍFICO

Adélia Bezerra de Meneses (UNICAMP)
Antonio Candido (USP)
Aurora Fornoni Bernardini (USP)
Beatriz Sarlo (UBA/Argentina)
Benedito Nunes — *in memoriam* (UFPA)
Boris Schnaiderman - *in memoriam* (USP)
Davi Arrigucci Jr. (USP)
Fredric Jameson (Duke University)
Ismail Xavier (USP)
Jacques Leenhardt (EHESS/França)
John Gledson (Universidade de Liverpool/EUA)
Ligia Chiappini Moraes Leite (USP)
Marlyse Meyer - *in memoriam* (CBEAL/USP)
Roberto Schwarz (UNICAMP)
Teresa de Jesus Pires Vara (USP)
Walnice Nogueira Galvão (USP)

COMISSÃO EDITORIAL

Anderson Gonçalves da Silva (USP)
Edu Teruki Otsuka (USP)
Marcus Vinicius Mazzari (USP)
Samuel Titan Júnior (USP)

ESTAGIÁRIA

Aryanna Oliveira

CONSELHO EDITORIAL DDTLC/USP

Ana Paula Sá e Souza Pacheco
Andrea Saad Hossne
Anderson Gonçalves da Silva
Ariovaldo José Vidal
Betina Bischof
Cleusa Rios Pinheiro Passos
Edu Teruki Otsuka
Eduardo Vieira Martins
Fabio de Souza Andrade
Jorge de Almeida
Marcelo Pen Parreira
Marcos Piason Natali
Marcus Vinicius Mazzari
Marta Kawano
Roberto Zular
Samuel Titan Jr.
Sandra Nitrini
Viviana Bosi

COMISSÃO TÉCNICA

Ben Hur Euzébio
Maria Ângela Aiello Bressan Schmidt
Maria Netta Vancin
Rosely de Fátima Silva

LITERATURA E SOCIEDADE. NÚMERO 27.

Dossiê Romance de Formação: caminhos e descaminhos do herói

Organização: **Marcus Vinicius Mazzari.**

Composição, diagramação, produção técnica: **Aryanna dos Santos Oliveira.**

EDITORIAL

Este dossiê contempla um gênero romanesco que, nascido na Alemanha do final do século XVIII, ramificou-se para inúmeras outras literaturas, dentro e fora do continente europeu. Trata-se do chamado “Romance de Formação” (*Bildungsroman*), que tem seu paradigma e protótipo em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, narrativa em oito livros que Johann Wolfgang von Goethe (1749 – 1832) publicou entre os anos de 1795 e 1796. Conforme se lerá em vários dos ensaios aqui enfeixados, a expressão *Bildungsroman* não provém do autor desse romance em que o substantivo *Bildung*, “formação”, ocorre dezenas e dezenas de vezes. A expressão tampouco foi usada por Hegel (1770 – 1831) em sua *Estética* ao discorrer sobre o “Romanesco” (*Romanhafte*), quando se orienta de maneira inequívoca pelos *Anos de aprendizado*. O pioneirismo na cunhagem dessa designação de gênero coube a Karl Morgenstern (1770 – 1852), que numa série de conferências proferidas na Universidade de Dorpat (atualmente Tartu, capital da Estônia) ressaltou o significado crucial da ideia de “formação” não só para o herói Wilhelm Meister como também para seu criador e, não menos importante, para os leitores. Com efeito, logo na conferência inaugural, em 12 de dezembro de 1819 (“Sobre a essência do romance de formação”), Morgenstern se mostra plenamente consciente de estar usando o termo *Bildungsroman* pela primeira vez na história da literatura: “Ele deverá se chamar *romance de formação*, em primeiro lugar por causa do seu assunto, porque ele representa a formação do herói em seu começo e em seu desenvolvimento, até um certo estágio de aperfeiçoamento; mas, em segundo lugar, também porque, exatamente através dessa representação, ele fomenta a formação do leitor, numa medida mais ampla do que qualquer outra espécie de romance”.

Se foi, contudo, na longínqua Estônia que o termo *Bildungsroman* veio a lume, sua efetiva consolidação e difusão na história e teoria do gênero que tem no *Dom Quixote* seu primeiro grande representante se deve a Wilhelm Dilthey (1833 – 1911) que, em seu estudo *Schleiermachers Leben [Vida de Schleiermacher]* (1870), chamava *Bildungsromane* “àqueles romances que constituem a escola de Wilhelm Meister [...] A obra de Goethe mostra aperfeiçoamento [*Ausbildung*] humano em diversas etapas, configurações e fases de vida”. E três décadas depois, em sua clássica obra *Das Erlebnis und die Dichtung [A vivência e a Poesia]*, Dilthey buscou uma apreensão mais abrangente do que seria de fato a “escola de Wilhelm Meister” ao referir-se a uma incipiente tradição romanesca que tinha como protagonista um jovem movido por aspirações semelhantes às nutridas pelo herói

goethiano: “como ele [esse jovem] ingressa na vida num alvorecer feliz, procura por almas afins, encontra a amizade e o amor, mas também entra em conflito com a dura realidade da vida e assim, sob as mais variadas experiências, vai amadurecendo, encontra-se a si mesmo e conscientiza-se da sua tarefa no mundo”.

Se nos primeiros tempos a descendência de Wilhelm Meister não foge muito à constelação criada por Goethe e teoricamente delineada por Dilthey na passagem citada (e por Hegel nas explanações sobre o “Romanesco”), no decorrer do século XIX e XX – e ainda na primeira década do século XXI, conforme mostra exemplarmente o ensaio sobre o romance *O pescoço da girafa* – essa descendência passará por inúmeras metamorfoses, também com o advento de personagens femininas, negras e proletárias, como figuram em romances abordados neste dossiê.

Os critérios pelos quais se pode atribuir o termo *Bildungsroman* a uma narrativa são cambiantes e isso se reflete na diversidade de tipologias que temos do gênero, como a apresentada por Jürgen Jacobs em 1972, *Wilhelm Meister und seine Brüder* [W. M. e seus irmãos], ou a tipologia proposta por Mikhail Bakhtin no estudo publicado no Brasil com o título *Estética da criação verbal*. (Uma síntese de várias tipologias surgidas até 2007, quando Ortrud Gutjahr publica um estudo sobre romances de formação protagonizados por mulheres, incluindo-se imigrantes, é oferecido no capítulo “Metamorfoses de Wilhelm Meister”, do volume *Labirintos da aprendizagem*, de M. V. Mazzari.) Mas até mesmo a mera designação de gênero não é ponto pacífico entre críticos, historiadores e teóricos de literatura, pois ao lado de *Bildungsroman* encontramos também “romance de educação” (*roman d’éducation*; o próprio Bakhtin emprega *roman vospitanija*), “romance de aprendizagem” (*apprenticeship novel*; *roman d’apprentissage*), “romance de desenvolvimento” ou de “evolução”, como Wolfgang Kayser traduz o substantivo composto alemão *Entwicklungsroman*.

O espectro em que se inserem as múltiplas tipologias do modelo narrativo inaugurado no final do século XVIII com *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* reveste-se, portanto, de extraordinária amplitude e num de seus extremos situa-se a concepção *stricto sensu*, que considera como *Bildungsromane* tão somente as obras surgidas na chamada “Era de Goethe”, a qual se estende *grosso modo* entre os anos de 1770 e 1830. No limite, essa concepção tenderia a um “cânone mínimo”, para aludir ao sugestivo título do estudo publicado entre nós por Wilma Patricia Maas em 1999, ou seja, a única obra que conduz a trajetória formativa do herói ao final harmonioso e produtivo que deve caracterizar um *Bildungsroman* seria o próprio paradigma goethiano. De certa perspectiva, essa concepção encontra respaldo no Georg Lukács da *Teoria do romance*, ao afirmar que todo romance “verdadeiramente grande” (da envergadura do *Dom Quixote*

ou do próprio *Wilhelm Meister*, citando dois exemplos estudados pelo crítico húngaro) permanece como “única objetivação realmente significativa de seu tipo”. E uma visão semelhante expressou Walter Benjamin, em seu ensaio sobre Marcel Proust, ao observar que “todos os grandes livros são casos singulares, que constituem ou dissolvem um gênero”. No outro polo do mencionado espectro tipológico teríamos uma concepção *lato sensu* do gênero em foco, a qual norteou a composição do presente dossiê. Essa concepção foi assumida pelo próprio Lukács em estudos posteriores à *Teoria do romance*, como no ensaio de 1939 sobre o suíço Gottfried Keller (autor do extraordinário romance *O verde Henrique*), em que afirma: “Considerado de maneira mais ampla e abstrata, quase todo romance burguês moderno e significativo contém a história de uma educação. [...] As obras de Balzac e Stendhal são romances de educação nesse sentido mais amplo e geral”. Também o romancista austríaco Robert Musil, como se poderá ler num dos ensaios, referiu-se a uma “formação em sentido mais abrangente”, correlata à imensa “plasticidade orgânica do homem”, o que alargaria consideravelmente, na concepção musiliana, as fronteiras do “romance de formação”.

Desse ângulo não haveria por que fechar a descendência de Wilhelm Meister a heróis como Lucien de Rubempré, Raskólnikov, o pequeno Pip (Philip Pirrip, narrador e protagonista do romance de Charles Dickens *Grandes esperanças*, que será discutido na segunda parte deste dossiê), o Jean Valjean de Victor Hugo, o próprio “homem sem qualidades” Ulrich, e ainda às várias outras figuras, masculinas e femininas, que desfilam neste volume: Stephen Dedalus, de James Joyce; Franz Biberkopf, de Alfred Döblin; a Joana do primeiro romance de Clarice Lispector; Riobaldo de *Grande Sertão: Veredas*; Alfredo (herói do moderno “romance de formação na Amazônia Oriental”), de Dalcídio Jurandir; o Antônio Balduino de Jorge Amado, que será apresentado como “um dos primeiros, senão o primeiro herói negro da literatura brasileira”; ou ainda, entre outras personagens, a moçambicana Sarnau (*Balada de amor ao vento*), de Paulina Chiziane, e a alemã Inge Lohmark (*O pescoço da girafa*), professora de biologia e educação física numa escola de província na antiga República Democrática Alemã.

Este dossiê coloca, portanto, nas mãos do leitor brasileiro (assim como a continuação que seguirá em breve) um panorama multifacetado do tipo romanesco que também pode ser visto como contribuição de Goethe à “Literatura Mundial” (*Weltliteratur*), conceito que ele próprio lançaria cerca de três décadas após o surgimento dos *Anos de aprendizado*. Se o *Bildungsroman*, em sentido lato, tem vigorosa presença nas mais diversas literaturas, isso se deve certamente – conforme mostrarão os textos aqui enfeixados – ao poder de atração que o tema da “formação” do indivíduo, do desenvolvimento de suas potencialidades, sempre exerceu (e continua

exercendo) sobre os romancistas, levando-os a colocar em cena personagens em processo de amadurecimento, aprendizagem, educação, não importando se as respectivas “trajetórias de formação” confluem para um desfecho positivo ou se sucumbem à “prosa adversa das relações sociais”, concluindo com essa formulação da *Estética* hegeliana.

Marcus Vinícius Mazzari, organizador deste dossiê.

SUMÁRIO

Dossiê:

Romance de Formação: caminhos e descaminhos do Herói

Editorial • 05

Marcus Vinicius Mazzari

Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister:

“Um magnífico arco-íris” na história do romance • 12

Marcus Vinicius Mazzari

Os miseráveis e a causa do povo • 31

Walnice Nogueira Galvão

O rito iniciático e o romance de formação:

uma análise mitopoética de *Uma História Comum* • 43

Rafael Bonavina e Bruno Gomide

James Joyce e o romance de formação:

Um retrato do artista quando jovem • 61

Flavio Quintale

Crise do romance – crise de um país:

Berlin Alexanderplatz, de Alfred Döblin • 77

Willi Bolle

“Uma história das ideias em vez de uma história do mundo” –
a dimensão da formação em *O homem sem qualidades* • 95

Érica Gonçalves de Castro

Um herói de duas faces – sobre as ambiguidades
do *Impostor Felix Krull* • 114

Mário Luiz Frungillo

No meio da travessia • **131**

Maria Cecília Marks

A educação pela linguagem em

Perto do coração selvagem e *A maçã no escuro* • **146**

Mona Lisa Bezerra Teixeira

Aprendizagem e fracasso do jovem Alfredo:

Dalcídio Jurandir e o romance moderno de formação
na Amazônia oriental • **158**

Gunter Karl Pressler

O *Bildungsroman* proletário de Jorge Amado • **175**

Eduardo de Assis Duarte

Bildungsroman feminino: uma leitura de *Balada de amor ao vento*,
de Paulina Chiziane • **196**

Cíntia Acosta Kütter

A formação do indivíduo em tempos do darwinismo.

O romance *O pescoço da girafa*, de Judith Schalansky • **217**

Valéria Sabrina Pereira e Helmut Galle

DOSSIÊ

Romance de Formação: caminhos e descaminhos do herói

Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister: “UM MAGNÍFICO ARCO-ÍRIS” NA HISTÓRIA DO ROMANCE

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i27p12-30>

Marcus Vinicius Mazzari

Universidade de São Paulo (USP)

RESUMO

Este ensaio enfoca *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* como obra fundadora da mais significativa contribuição alemã à história do romance europeu: o chamado “romance de formação e desenvolvimento” (Bildungs- und Entwicklungsroman). A discussão de algumas especificidades desse subgênero leva também a comentários sobre a influência que a viagem de Goethe pela Itália, entre setembro de 1786 e abril de 1788, exerceu sobre a reelaboração do projeto original, tal como se apresenta no manuscrito da Missão teatral de Wilhelm Meister, redigido de 1777 a 1785. Por fim, são tecidas algumas considerações sobre as subseqüente reverberações do paradigma goethiano em romancistas do século XIX e XX.

ABSTRACT

This essays focus on *Wilhelm Meister's Apprenticeship* as the founding work of the most significant German contribution to the history of the European novel: the so-called “formation and development novel” (Bildungs- und Entwicklungsroman). The discussion on some specificities of this subgenre leads to commentaries on the influence that Goethe's travels through Italy, between September 1786 and April 1788, exerted on the re-elaboration of the original project as presented in the manuscript *Wilhelm Meister's Theatrical Mission*, written between 1777 and 1785. Finally, some considerations are made on the ensuing reverberations of the Goethe's paradigm on writers of the 19th and 20th centuries.

PALAVRAS-CHAVE:

Goethe;
Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister;
Advento do Bildungsroman;
Viagem à Itália.

KEYWORDS:

Goethe;
Wilhelm Meister's Apprenticeship;
Rise of Formation and Development Novel;
Italian Journey.

“A primavera aparecera em todo seu esplendor; uma tempestade prematura, que havia ameaçado todo o dia, abateu-se impetuosamente sobre as montanhas; a chuva dirigiu-se para o campo, o sol reapareceu brilhante e sobre o fundo cinza descortinou-se um magnífico arco-íris”.

Os Anos de aprendizado de Wilhelm Meister¹

A *Estética* de Georg W. F. Hegel, que enfeixa as preleções ministradas pelo filósofo entre 1820 e 1829 na Universidade de Berlim (e anotadas pelos ouvintes), apresenta no segmento dedicado ao “romanesco” (*das Romanhafte*) uma célebre reflexão sobre o gênero literário que tem no *Dom Quixote* seu primeiro grande representante. Se é verdade que as explanações hegelianas não empreguem o termo “romance de formação” (*Bildungsroman*) de maneira explícita, elas não apenas se orientam inequivocamente pelo paradigma dessa modalidade narrativa (*Os Anos de aprendizado de Wilhelm Meister*) como também resumem a estrutura fundamental de um “romance de formação”, tomado em sentido lato, com clareza maior do que a alcançada por Karl Morgenstern (1770 – 1852), que entrou na história literária como aquele que cunhou efetivamente a designação *Bildungsroman*.² Lançando a ideia do “confronto educativo” do herói romanesco com a realidade (que viria a ser tão cara a Georg Lukács), Hegel observa na síntese histórico-filosófica desse segmento de sua *Estética*:

¹ As citações do romance são tomadas à tradução de Nicolino Simone Neto (São Paulo: Editora 34, 2006), por vezes, porém, procedendo-se a pequenas alterações. A passagem em epígrafe encontra-se na abertura do Livro VII, p. 405.

² Morgenstern emprega pioneiramente o termo *Bildungsroman* na conferência “Sobre o espírito e a relação de uma série de romances filosóficos”, proferida em 1810. Comentei mais detalhadamente o advento e a história subsequente desse termo no livro *Labirintos da aprendizagem*, capítulo “Metamorfoses de Wilhelm Meister: O verde Henrique na tradição do *Bildungsroman*” (São Paulo: Editora 34, 2010, página 97 e seguintes).

Quanto a Hegel (e à obra citada), vale assinalar que seu primeiro curso sobre *Estética* foi ministrado em Heidelberg em 1818. As preleções foram retomadas e retrabalhadas nos subsequentes cursos berlinenses, os quais se estenderam até o semestre de inverno 1828 – 1829.

Mas, essas lutas no mundo moderno não são outra coisa senão os anos de aprendizagem, a educação dos indivíduos na realidade constituída e, com isso, adquirem o seu verdadeiro sentido. Pois o fim desses anos de aprendizagem consiste em que o indivíduo apara suas arestas, integra-se com os seus desejos e opiniões nas relações vigentes e na racionalidade das mesmas, ingressa no encadeamento do mundo e conquista nele uma posição adequada.

Todavia, o primeiro grande leitor dos *Anos de aprendizado de Wilhelm Meister* não foi Hegel ou Morgenstern, mas justamente Friedrich Schiller, que via até então no romancista, como se pode ler em seu tratado sobre *Poesia ingênua e sentimental* (1795), tão somente o “meio-irmão” do poeta.³ Acompanhando a gênese dos *Anos de aprendizado* (sobretudo o desenvolvimento dos dois últimos livros) por meio dos manuscritos que Goethe lhe enviava, Schiller desempenhou papel de alta relevância para a composição do romance, mesmo quando não deixava de exprimir suas ressalvas numa série de cartas que merecem integrar qualquer antologia teórica sobre o gênero “romance”. Tome-se como exemplo a longa carta datada de oito de julho de 1796: “Se eu ainda tenho algo a censurar no conjunto, então seria o fato de que, com toda a seriedade profunda e grandiosa que vigora em cada parte, e pela qual a obra atua tão poderosamente, a imaginação parece brincar de maneira demasiado livre com o todo”. E em 20 de outubro do ano seguinte: “Há claramente muita coisa da tragédia no Meister; estou falando do intuitivo, do incompreensível, do subjetivamente maravilhoso, o qual se coaduna bem com a profundidade e a obscuridade poéticas, mas não com a clareza que deve vigorar no romance e que neste, de fato, vigora de forma tão primorosa”. Por ocasião desta última carta, porém, o romance já havia sido publicado e o impacto que causou sobre a vida literária e cultural alemã pode ser aferido pela resenha pioneira de Friedrich Schlegel, que fala da absoluta impossibilidade de julgá-lo segundo um conceito convencional de gênero: seria “como se uma criança quisesse apanhar a lua e os astros com a mão e guardá-los em sua caixinha”. E pouco depois, num dos “Fragmentos” publicados na revista *Athenäum* (principal porta-voz do Romantismo alemão), Schlegel irá caracterizar *Os anos de aprendizado* como uma das três grandes “tendências” da era moderna, ao lado da

³ Numa passagem do tratado, Schiller escreve: “Aquilo que o próprio poeta, o casto discípulo da musa, pode permitir-se, não deveria ser consentido ao romancista, que é apenas seu meio-irmão e ainda toca demasiadamente a terra?”

Poesia ingênua e sentimental (tradução e apresentação de Márcio Suzuki). São Paulo: Iluminuras, 1991 – citação à p. 80.

Doutrina da ciência, de J. G. Fichte, e, no plano histórico, da Revolução Francesa.

Com uma maestria que encontra poucos paralelos na literatura mundial, Goethe narra nos oito livros que compõem *Os Anos de Aprendizado* (ou sete, considerando o caráter largamente autônomo das “Confissões de uma bela alma”, que ocupam todo o Livro VI), o percurso de vida do protagonista Wilhelm Meister ao longo de mais ou menos dez anos, desde a primeira juventude até o limiar da maturidade. Não constitui tarefa fácil reconstituir com precisão a dimensão espacial e temporal em que se desenrola o enredo dessa obra povoada de atores itinerantes, aventureiros, burgueses, nobres, poetas e artistas, membros de uma sociedade secreta etc. – *grosso modo* pode-se dizer apenas que a aprendizagem do herói tem lugar aproximadamente entre os anos de 1770 e 1780, no interior da Alemanha. Aventuras, como já sugerido, não faltam no romance, assim como encontros e desencontros amorosos, de tal forma que Wilhelm – após um relacionamento trágico com a atriz Marianne e de algumas outras ligações efêmeras (a também atriz Philine; uma bela Condessa; por fim, Therese) – tem sua trajetória coroada pela união com a “amazona” Natalia, o que enseja o belo desfecho dessa obra, caracterizada pelo próprio autor, cerca de 30 anos após sua publicação, como uma de suas produções “mais incalculáveis”, para a qual quase chegava a faltar-lhe a chave.⁴

Extraordinária é também sua dimensão enciclopédica, com reflexões sobre os gêneros épico e dramático (que despontam já nos primeiros capítulos, que narram a infância do menino apaixonado pelo teatro de marionetes, e são depois condensadas e magistralmente integradas ao enredo no 7º capítulo do Livro V); com os seus momentos de intenso lirismo (as canções de Mignon – entre elas a que se abre com o verso que Gonçalves Dias pôs como epígrafe de sua “Canção do exílio”: “Conheces o país em que florescem os limoeiros” – e do Harpista, as duas personagens italianas e românticas); também com episódios que constituem verdadeiro compêndio das manifestações teatrais do século XVIII: marionetes, funâmbulos, companhias itinerantes, mistérios e autos religiosos, encenações na corte, o teatro profissional em suas várias facetas, Racine e o teatro clássico francês ou ainda, *last but not least*, o amplo e profundo complexo sobre o teatro de

⁴ Goethe pronunciou essas palavras na longa conversação com Johann Peter Eckermann datada de 18 de janeiro de 1825. *Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida 1823 – 1832* (tradução de Mario Luiz Frungillo). São Paulo: Editora Unesp, 2016 – citação à p. 146. A caracterização do romance como obra incomensurável é precedida de elucidativos comentários sobre a recepção do romance por Schiller: “Nas cartas que me enviou se encontram as mais importantes observações e opiniões sobre o *Wilhelm Meister*”.

Shakespeare, em especial *Hamlet*, o que levou James Joyce à seguinte alusão em seu *Ulysses*: “– E temos, não temos?, essas páginas sem-preço do *Wilhelm Meister*? Um grande poeta sobre um grande poeta irmão. Uma alma hesitante armando-se contra um mar de dificuldades, dilacerada por dúvidas conflitantes, como se vê na vida real”.

Todo o Livro VI é composto, como já mencionado, por uma narrativa largamente autônoma, as “Confissões de uma bela alma”, em que se conta a história de uma “formação” feminina e de fundo religioso, mais propriamente “pietista”. Nos dois últimos livros (VII e VIII) abre-se espaço para questões sociais, precisamente nos trechos que giram em torno da Sociedade da Torre (*Turmgesellschaft*) e de suas ideias reformistas.

Em alguns momentos do romance parece ser o próprio Goethe que toma a palavra para expor suas concepções filosóficas, como no 5º capítulo do Livro VIII, em que Jarno lê ao herói sentenças da “carta de aprendizagem de Wilhelm Meister” e, nisso, parece relativizar o sentido da “formação” individual: “Só todos os homens juntos compõem a humanidade; só todas as forças reunidas, o mundo. Com frequência, estas se encontram em conflito entre si, e enquanto buscam destruir-se mutuamente, a natureza as mantém unidas e as reproduz”.⁵

Não foi, todavia, como romance social, filosófico ou de teses estético-literárias, nem como romance de viagens, aventuras ou de amor que *Os anos de aprendizado* conquistaram o seu lugar na literatura universal, mas sim – sem deixar de ser tudo isso – enquanto protótipo e paradigma do *Bildungsroman*, como já era ponto assente, na virada do século, para um crítico como Wilhelm Dilthey.⁶ Com efeito, se nos

⁵ Esse mesmo Jarno reaparecerá nos *Anos de peregrinação de Wilhelm Meister* sob o significativo nome de Montan, já que se tornou mineralogista e engenheiro de minas. Em uma conversa que tem, no início do romance, com Wilhelm (que por sua vez também se especializará na profissão de médico), Jarno/Montan anuncia o advento da era das especializações. À observação de seu interlocutor de que a formação universal sempre foi considerada necessária e vantajosa, seu antigo mentor replica: “Ela também pode ser assim, mas a seu tempo. Pluralidade prepara realmente o elemento no qual o unilateral pode atuar e a este foi dado agora suficiente espaço. Sim, chegou o tempo das unilateralidades; feliz aquele que o compreende e age nesse sentido para si e os outros [...] Limitar-se a um ofício é a melhor coisa. Para o intelecto mais reduzido sempre haverá um ofício, para o mais amplo haverá uma arte, e o melhor, quando ele fizer uma coisa, estará fazendo tudo, ou, para ser menos paradoxal, na coisa que é feita corretamente ele enxergará o símile de tudo o que é feito corretamente”.

⁶ Para Dilthey, em seu livro de 1906 *Das Erlebnis und die Dichtung* [A vivência e a Poesia], romances de formação são aqueles que, desde o *Wilhelm Meister*, colocam em cena um jovem que “ingressa na vida num alvorecer feliz, procura por almas afins, encontra a amizade e o amor, mas também entra em conflito com a dura realidade da vida e assim, sob as mais variadas experiências, vai amadurecendo, encontra-se a si mesmo e conscientiza-se da sua tarefa no mundo”.

Essa tentativa de definição encontra-se no capítulo dedicado ao romance epistolar *Hipérion* (publicado em dois volumes em 1797 e 1799), de Friedrich Hölderlin, que alguns críticos também consideram como *Bildungsroman*.

Sofrimentos do jovem Werther o substantivo “coração” recorre em incontáveis variações e se o motivo fundamental do *Fausto* reside no verbo “aspirar” (*streben*), o *Wilhelm Meister* está do começo ao fim pontilhado pelo termo *Bildung* (“formação”), para alguns autores de tradução tão complexa quanto a palavra grega *paideia* ou a latina *humanitas*.⁷

Mas de que modo o conceito e o ideal de “formação”, tal como concebido no período clássico, são integrados por Goethe ao enredo romanesco? Cumpre assinalar, em primeiro lugar, que “formação” não é um mero sinônimo para “cultura”, “instrução”, “erudição” etc. Buscar sua “formação” significa também buscar uma desenvoltura nos assuntos mundanos, fazer novas experiências, aproximar-se o máximo possível de uma (sempre inatingível, porém) “maestria de vida”. “Formação” não significa, portanto, apenas adquirir novos conhecimentos, mas também redimensionar o já sabido, passar em revista, criticamente, as opiniões, os juízos e “pré-juízos”, conceitos e “pré-conceitos” e, desse modo, estar inserido num processo de contínuas transformações.

Como exemplo, gostaria de destacar um episódio do final do Livro V. Wilhelm desenvolveu profunda amizade com a atriz Aurélia, irmã de Serlo, personagem inspirado num grande diretor teatral de Hamburgo (norte da Alemanha), Friedrich Ludwig Schröder, que foi muito importante para a formação teatral do próprio Goethe.⁸ Aurélia conta a Wilhelm a história de sua infeliz relação amorosa com um certo Lothario, que no momento em que decide afastar-se da moça, passa a escrever-lhe cartas em francês. Essa suposta tática do amado faz Aurélia enveredar por uma comparação entre a língua alemã e a francesa, que não por acaso tem em seu vocabulário o adjetivo *perfide*:

Porque, para reservas, meias-palavras e mentiras, o francês é uma língua excelente, uma língua pérfida! Não encontro, com a graça de Deus, nenhuma palavra em alemão para expressar em toda sua amplitude o significado de ‘*perfide*’. Nosso lastimável ‘desleal’ [*treulos*, no original] é, comparado com ele, uma criança inocente. Ser pérfido é ser infiel com prazer, arrogância e alegria maligna. Oh, que invejável a cultura de uma nação que sabe expressar

⁷ Rolf Selbmann abre seu estudo “O romance de formação alemão” com a constatação: “O conceito ‘formação’ (*Bildung*) é uma palavra intraduzível, mas a coisa [*Sache*] não o é. [...] A palavra grega *paideia*, a latina *humanitas*, diferenciavam a própria comunidade social perante os bárbaros”. *Der deutsche Bildungsroman*, Stuttgart/Weimar: Metzler, 1994.

⁸ Ao sintetizar a carreira teatral de Serlo, o narrador caracteriza o palco principal de sua atuação, o Norte, como aquela parte da Alemanha *gebildet, aber bildlos*, algo como “formada, mas sem formas” (isto é, “imagens”). Essa alusão à rejeição de imagens sacras no norte protestante revela o maciço investimento narrativo, nos *Anos de aprendizado*, no termo *Bildung* e todas suas derivações (nesse detalhe: *gebildet*, particípio passado do verbo formar, *bilden*, e o adjetivo *bildlos*).

numa única palavra matizes tão sutis! O francês é com razão a língua do mundo, digna de ser a língua universal, para que todos possam através dela enganar-se e mentir uns aos outros! (p. 332-333).

Aurélia morre pouco depois de ter desempenhado com brilhantismo o papel principal numa encenação da tragédia *Emília Galotti*, de Lessing. Trata-se, contudo, de uma morte voluntária, praticamente um suicídio, embora mais sutil do que o cometido pela heroína de Lessing. Pouco antes de morrer, Aurélia escreve uma carta ao antigo amado e encarrega Wilhelm de fazê-la chegar às mãos de Lothario. E assim o jovem Wilhelm desaparece de nossa vista no final do Livro V, cavalgando ao encontro de Lothario, com a carta no bolso e memorizando um duro discurso de incriminação para o momento em que se visse frente a frente com esse homem concebido como um *perfide*.

Mas eis que, ao chegar à propriedade de Lothario, Wilhelm depara-se com uma pessoa inteiramente diferente da imagem que construíra em seu íntimo; encontra um homem de mentalidade aberta, cosmopolita e democrática (envolvera-se na campanha de independência dos Estados Unidos), não só imbuído de aguda consciência social, mas também vigorosamente engajado em reformas, sobretudo numa ampla e profunda reforma agrária – um homem, enfim, que desempenhará papel crucial na formação subsequente do herói.

O terrível discurso de condenação fica sem efeito e, além disso, pouco depois vem à tona que, na verdade, caberia a Lothario o direito de proferir severa reprovação perante Wilhelm, em virtude de uma infeliz brincadeira que causa profundo transtorno ao conde, marido de uma irmã de Lothario (Livro III, 10º capítulo, p. 193). Ao revelar ao herói esse parentesco, Jarno responde às suas envergonhadas perguntas (“Como posso aparecer diante dele? Que irá dizer?”) com as palavras: “Que ninguém deve atirar uma pedra contra o outro, nem deve compor longos discursos para envergonhar as pessoas, a menos que queira proferi-los diante do espelho”.

Essa experiência é de importância fundamental no processo formativo do jovem, e também para os leitores encerra um ensinamento, ou seja, não se entregar cegamente a juízos e opiniões transmitidos por outras pessoas, por mais fidedignas que possam ser, pois desse modo pode-se facilmente cair vítima de preconceitos. Todavia, a essa experiência no plano mundano corresponde uma equivalente no plano artístico. Até meados do Livro III o herói não conhece de Shakespeare senão opiniões recebidas de segunda mão. Mas tem grande admiração pelo teatro de Racine, o que lhe vem a calhar quando fica sabendo, no 8º capítulo desse livro, que Racine é também o autor favorito do príncipe,

de quem precisa obter apoio para sua trupe. À pergunta que Jarno – atuando nessa etapa do enredo como espécie de secretário do príncipe (e como membro secreto da Sociedade da Torre) – faz-lhe sobre Shakespeare, Wilhelm responde de maneira desdenhosa: “tudo que ouvi dizer dessas peças não me despertou a curiosidade de conhecer mais a fundo esses monstros estranhos, que parecem ultrapassar qualquer verossimilhança, quaisquer conveniências” (p. 184).⁹

Entretanto, após ser apresentado pelo próprio Jarno aos “monstros” do dramaturgo inglês, Wilhelm lerá os seus dramas em extremo arrebatamento, como em transe. O preconceito inicial é, assim, superado e o jovem recebe uma revelação crucial em sua existência, superior a tudo o que até então vivenciara. Goethe parece transferir a seu personagem o impacto que ele próprio sofreu ao ter o primeiro contato com Shakespeare, tal como relata num exaltado discurso de homenagem redigido aos 22 anos de idade:

Já a primeira página que li me fez cativo dele por toda a vida e ao terminar a primeira peça, fiquei como um cego de nascença a quem uma mão prodigiosa restitui a visão instantaneamente. Sentia minha existência ampliada por algo infinito, da maneira mais intensa possível, e essa luz com a qual eu não estava acostumado me provocava dores na vista.¹⁰

Aprender, aperfeiçoar-se, desenvolver-se, enfim “formar-se” significa tanto aprender coisas novas, como também relativizar e redimensionar o já sabido; significa não considerar valores ou princípios como dogmas, e sim colocá-los à prova na realidade com espírito aberto. Mas haveria, além disso, alguma especificidade à qual se deve a posição que os historiadores da literatura atribuem de modo unânime a esses *Anos de aprendizado*, ou seja, a de obra fundadora de um novo gênero romanesco?

Numa longa carta que Wilhelm Meister, no 3º capítulo do Livro V, escreve a seu cunhado Werner logo após receber a notícia da morte do pai (o velho comerciante Meister), encontra-se a passagem: “Para

⁹ O prestígio de que Racine e Corneille gozavam na Alemanha do século XVIII, especialmente em círculos aristocráticos, refletia-se também na apreciação de Shakespeare, cujas peças já haviam sido caracterizadas por Voltaire (*Lettres philosophiques ou Sur les Anglais*, 1734) como *des monstres brillants* (e Hamlet como *une pièce grossière et barbare*). Também o afrancesado Frederico, o Grande fala, em seu escrito de 1780 *De la littérature allemande*, das *abominables pièces de Shakespeare*. Os parâmetros franceses levaram o rei a uma visão igualmente depreciativa da literatura alemã contemporânea, e *Götz von Berlichingen* (1773), drama goethiano do período Tempestade e Ímpeto, é considerado uma *imitation détestable de ces mauvaises pièces anglaises*.

¹⁰ Esse discurso hínico, intitulado “Zum Shakespeares-Tag” [Para o dia de Shakespeare], foi redigido em 14 de outubro de 1771. Ainda em 1813 Goethe escreve o ensaio, dividido em duas partes, “Shakespeare und kein Ende” [Shakespeare e nenhum fim], ao qual acrescenta uma terceira parte no início de 1816.

dizer-te em uma palavra: formar-me plenamente, tomando-me tal como existo, isto sempre foi, desde a primeira juventude e de maneira pouco clara, o meu desejo e a minha intenção”.

Esta passagem exprime com clareza uma ideia central do romance, que norteia os movimentos e as decisões do herói. Movido desde a primeira juventude pela aspiração de desenvolver suas potencialidades e alcançar assim formação plena e harmônica, Wilhelm dá um passo inicial nesse sentido ao recusar, no primeiro dos oito livros que compõem o romance, os ideais e caminhos burgueses preestabelecidos. Contudo, se até então o único conteúdo de seu projeto formativo consistia na rejeição dos negócios paternos, este projeto adquire, no Livro V, contornos mais nítidos. Os meios que irão possibilitar-lhe a concretização de suas aspirações referem-se à vida artística: Wilhelm comunica ao cunhado (e, por extensão, a toda sua família) a decisão de engajar-se numa companhia teatral.

A incongruência entre a carreira burguesa que ele deveria assumir, voltada para o acúmulo de capital e propriedades, e o forte impulso de aprimoramento explicita-se já no início da carta, quando o herói, em alusão a observações anteriores de Werner sobre fabricação de ferro e administração de terras, pergunta: “De que me serve fabricar um bom ferro, se o meu próprio interior está cheio de escórias? E de que me serve também colocar em ordem uma propriedade rural se comigo mesmo estou em desordem?” Em seguida vem a sentença paradigmática e fulcral do romance (“formar-me plenamente, tomando-me tal como existo”), na qual Wilhelm enfatiza a importância vital que a ideia de formação sempre teve para sua existência e sugere ter encontrado finalmente os meios para concretizá-la. Mediante a atividade teatral ele espera não só propiciar a expansão plena de suas potencialidades, mas também contribuir para a criação de um futuro “Teatro Nacional”, ao encontro assim de um forte anseio democrático-burguês da época, defendido em escritos teóricos de Lessing, Schiller e outros. Desse modo, ele exprime igualmente a aspiração de exercer influência imediata sobre a nação alemã, atuando na “esfera pública”.¹¹ Tal meta desponta com toda nitidez no final da carta, após a análise da condição do nobre e do burguês na sociedade a que pertence e na qual busca realizar-se. Apresenta a opção pelo teatro como o único caminho de que dispõe para atingir seu objetivo, uma vez que não pertence à nobreza. Subjaz, portanto, a essas considerações epistolares de Wilhelm

¹¹ Por isso Jürgen Habermas, em seu estudo de 1962 *Mudança estrutural da esfera pública* (edição brasileira de 2014, editora UNESP), analisa essa carta no excurso “O fim da esfera pública representativa, ilustrado com o exemplo de Wilhelm Meister”.

Meister a plena consciência do “abismo” social que separava então a nobreza da burguesia e que já despontara em passagens anteriores do romance. Ao delinear, por exemplo, a forte atração que se estabelece entre o herói e uma jovem e bela condessa, que se revelará mais tarde como irmã de Lothario, o narrador descreve nos seguintes termos o jogo de olhares que se põe em cena:

Assim como duas sentinelas inimigas que, através de um rio que as separa, conversam tranquila e alegremente, sem pensar na guerra em que seus respectivos lados estão implicados, assim também a condessa trocava com Wilhelm olhares significativos através do abismo extraordinário do nascimento e do nível social, e cada um de seu lado acreditava poder entregar-se em segurança a seus sentimentos. (Livro III, 8º capítulo).

E é justamente essa constituição social, descrita aqui em imagens bélicas, que oferece o pano de fundo para as reflexões desenvolvidas na carta que Erich Auerbach, no 17º capítulo de *Mimesis*, apresenta como proeminente fragmento da “grande confissão” (*Bruchstücke einer großen Confession*) que Goethe, como formulado numa passagem de *Poesia e verdade*, realizava em suas criações literárias.¹² Eis como o jovem filho de comerciantes enxergava sua situação na sociedade alemã da época e os meios que lhe possibilitariam superar os impasses de sua existência:

Fosse eu um nobre e bem depressa estaria suprimida nossa desavença; mas, como nada mais sou do que um burguês, devo seguir um caminho próprio, e espero que venhas a me compreender. Ignoro o que se passa nos países estrangeiros, mas sei que na Alemanha só ao nobre é possível uma certa formação geral, e pessoal, se me permites dizer. Um burguês pode adquirir méritos e desenvolver seu espírito a mais não poder, mas sua personalidade se perde, apresente-se ele como quiser. [...]

Se, na vida corrente, o nobre não conhece limites, se é possível fazer-se dele um rei ou uma figura real, ele pode, portanto, apresentar-se onde quer que seja com uma consciência tranquila diante dos seus iguais, pode seguir adiante, para onde quer que seja, ao passo que ao burguês nada se ajusta melhor que o puro e plácido sentimento do limite que lhe está traçado. Não lhe cabe perguntar: ‘Que és tu?’ e sim: ‘Que tens tu? Que juízo, que conhecimento, que aptidão, que fortuna?’ [...] Aquele pode e deve brilhar, este só deve existir e, se pretende brilhar, torna-se ridículo e de mau gosto. [...]

Por tal diferença culpa-se não a arrogância dos nobres nem a transigência dos burgueses, mas sim a própria constituição da sociedade; se um dia alguma coisa irá modificar-se, e o que se modificará, importa-me bem pouco; em suma tenho de pensar em mim mesmo tal como estão agora as coisas, e

¹² *Poesia e verdade* (tradução de Maurício M. Cardozo). São Paulo: Editora UNESP, 2017 – citação à p. 343.

no modo como hei de salvar a mim mesmo e conseguir o que para mim é uma necessidade indispensável.

Pois bem, tenho justamente uma inclinação irresistível por essa formação harmônica de minha natureza, negada a mim por meu nascimento. [...] Mas não vou negar-te que a cada dia se torna mais irresistível meu impulso de me tornar uma pessoa pública, de agradar e atuar num círculo mais amplo. Some-se a isso minha inclinação pela literatura e por tudo quanto está relacionado com ela, e a necessidade de cultivar meu espírito e meu gosto, para que aos poucos, também no deleite dessas coisas sem as quais não posso passar, eu tome por bom e belo o que é verdadeiramente bom e belo. Já percebes que só no teatro posso encontrar tudo isso e que só nesse elemento posso mover-me e cultivar-me à vontade. Sobre os palcos, o homem formado aparece tão bem pessoalmente em seu brilho quanto nas classes superiores [...].

Esta longa carta, na qual Wilhelm expõe suas concepções e seus ideais, pode ser vista como espécie de manifesto programático do romance de formação, pois nela se formulam motivos fundamentais do gênero, como os de Autonomia (formar-se a si mesmo), Totalidade (formação plena) e, por fim, no último parágrafo reproduzido, Harmonia (a “inclinação irresistível” por formação harmônica). A expansão plena e harmoniosa das potencialidades do herói (artísticas, intelectuais e também físicas), a realização efetiva de sua totalidade humana é projetada no futuro e sua existência apresenta-se como um “estar a caminho” rumo a uma maestria de vida que Goethe, no entanto, representa menos como meta a ser efetivamente alcançada do que como direção a ser seguida.

As possibilidades e os limites de tal realização são refletidos no romance, sendo que a meta (inalcançável) da totalidade apresenta-se como contraste à imagem do protagonista ainda não desenvolvido ou “formado”. Articula-se assim a tensão, inerente às várias modalidades de romance de formação, entre o real e o ideal – ou então, como formulado por Hegel em outra passagem antológica de sua *Estética*, entre a “prosa das relações” e a “poesia do coração”¹³. Enquanto elementos constitutivos do *Bildungsroman*, estes dois polos revelam-se complementares, pois sem apoiar-se na respectiva realidade histórica o ideal de formação permaneceria vazio e abstrato. A carta que Wilhelm escreve ao cunhado, carregada de referências à realidade alemã da época, é exemplar nesse sentido, mesmo que não enverede por uma perspectiva crítica, como ressalta Auerbach no ensaio mencionado. Seu

¹³ “O romance, no sentido moderno, pressupõe uma realidade já ordenada como prosa. [...] Uma das colisões mais comuns e mais apropriadas para o romance é, por isso, o conflito entre a poesia do coração e a prosa adversa das relações sociais”. *Ästhetik*, Berlim/Weimar, Aufbau, vol. II, terceira seção (“As artes românticas”), 3º capítulo (“A poesia”), pp. 326-585, citação à p. 452.

ideal ou utopia de formação pressupõe como pano de fundo a sociedade alemã da segunda metade do século XVIII, a qual dita a “prosa” das relações sociais. É significativo observar que o herói não considera, *nesse momento* de sua trajetória formativa, qualquer perspectiva de transformação na constituição social, identificada por ele como responsável pela situação vigente. A utopia de aperfeiçoamento interior, de desdobramento de suas potencialidades refere-se tão-somente à sua pessoa, já que toda a realidade exterior não é considerada senão enquanto elemento já dado e invulnerável à ação humana.

Contudo, essa concepção marcadamente individualista de formação vigora apenas nos cinco primeiros livros dos *Anos de aprendizado*, os quais correspondem, *grosso modo*, à primeira versão do romance, que Goethe redigiu entre os anos de 1777 e 1785 sob o título *A missão teatral de Wilhelm Meister*.¹⁴ O que separa esse complexo narrativo que gira em torno do mundo do teatro, e que acaba ficando com a “parte do leão” no enredo romanescos, dos dois últimos livros não são apenas as “Confissões de uma bela alma” desdobradas no Livro VI, mas também – no tocante à vida pessoal de Goethe – a viagem empreendida pela Itália entre setembro de 1786 e abril de 1788. As inúmeras experiências feitas “no país em que florescem os limoeiros” (no verso de Mignon), em particular o contato com a arte clássica, deixaram seu reflexo também na trajetória de Wilhelm Meister, substancialmente redimensionada após o retorno do poeta a Weimar. Nessa nova fase de trabalho Goethe faz o protagonista vivenciar uma tomada de consciência que o leva por fim à superação de suas aspirações artísticas e, conseqüentemente, de seu diletantismo. E se Wilhelm Meister se conscientiza, nos dois últimos livros, da falta de vocação para o teatro, algo semelhante acontecera na Itália com o próprio Goethe, que até então acalentava o projeto de tornar-se pintor. No contato direto com os velhos mestres italianos, essa aspiração é reconhecida como equivocada e o viajante toma então a decisão em prol de uma carreira literária, que norteará toda sua vida posterior: “Minha longa temporada em Roma teve o mérito de permitir que eu renunciasse ao exercício das artes

¹⁴ Após a publicação dos *Sofrimentos do jovem Werther* (1774), Goethe deu início, em fevereiro de 1777, a esse segundo projeto romanescos, tendo redigido seis livros até novembro de 1785. (O plano para a continuação da obra e partes do sétimo livro não se conservaram.) Após ter integrado e refundido esse material nos cinco primeiros livros dos *Anos de aprendizado*, Goethe destruiu os manuscritos. No ano de 1910, porém, uma cópia foi encontrada no espólio de Barbara Schultheß (1745 – 1818), que foi recebendo cada um dos seis livros logo após sua conclusão. Hugo von Hofmannsthal teceu elucidativos comentários sobre a “copiadora” Barbara Schultheß e sobre o próprio manuscrito romanescos no ensaio “‘Wilhelm Meister’ in der Urform” [W. M. na forma primitiva]: *Gesammelte Werke in 10 Bänden, Reden und Aufsätze I* (1891 – 1931). Berlin: S. Fischer Verlag, 1986.

plásticas”, lemos no trecho “Roma, 22 de fevereiro” de sua *Viagem à Itália*.¹⁵

Neste contexto valeria citar um trecho do livro *Salto Mortale* (2018), em que Michael Jaeger apresenta *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* como elaboração literária do renascimento vivenciado por Goethe durante suas experiências italianas: “ele [o romance] traça o retrato de um jovem tomado pelo imenso desejo de tornar-se artista e ator [...]; prisioneiro, porém, do sonho romântico de possuir uma missão teatral, ele erra por toda uma juventude e tão somente no final do romance encontra o caminho que, do mundo imaginado das pretensões patéticas, conduz de volta à vida efetiva. Os trabalhos preliminares para esse romance, para a reelaboração da *Missão teatral de Wilhelm Meister* em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, começam na Itália. E essa grande confissão terá prosseguimento, na imagem da biografia de Wilhelm, até a alta velhice – até *Os anos de peregrinação de Wilhelm Meister*. Estes são publicados, em sua segunda versão, em 1829 e, com isso – de maneira significativa, se poderia dizer –, no mesmo ano em que Goethe conclui suas recordações italianas com *A segunda temporada romana*”.¹⁶

No âmbito específico da estrutura narrativa dos *Anos de aprendizado*, o divisor de águas entre os dois complexos narrativos – entre, por assim dizer, a “missão teatral” e a “missão social” do herói – são, como já indicado, as “Confissões de uma bela alma” que ocupam todo um livro. Pois se até então a formação perseguida por Wilhelm se mostrava indissociável da esfera do teatro, com a abertura do Livro VII, iluminada pela imagem de um “magnífico arco-íris”, ela passa a sofrer transformações profundas, como de resto toda sua visão de mundo. Essas transformações se dão em larga escala sob o influxo da Sociedade da Torre, cujo papel no enredo narrativo só se elucidará plenamente nos derradeiros capítulos, descortinando-se então, retrospectivamente, uma nova dimensão de leitura. Opera-se assim, como consequência dessa surpreendente virada na narrativa, uma relativização da ideia inicial

¹⁵ *Viagem à Itália* (tradução de Wilma Patricia Maas). São Paulo: Editora da UNESP, 2017 – citação à p. 557.

¹⁶ *Salto Mortale. Goethes Flucht nach Italien* [Salto Mortale. A fuga de Goethe para a Itália]. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2018 – citação nas páginas 96 – 97.

No capítulo que dedica aos *Anos de aprendizado* em sua recente monografia *Goethe – O eterno amador*, João Barrento destaca em particular, entre as experiências italianas de Goethe, o contato com K. P. Moritz, autor do romance *Anton Reiser*, cujas três primeiras partes são publicadas nos anos de 1785 e 86: “Em Itália, será desde logo importante a confrontação com um dos primeiros ‘romances de artista’ alemães, o *Anton Reiser* do amigo e protegido Karl Philipp Moritz, que leva Goethe a tomar consciência de que o mero diletantismo artístico não pode servir de base a uma formação humana, tal como ele começava já a idealizá-la para sua personagem”. Lisboa: Bertrand Editora, 2018 – citação à 94.

(bastante individualista) de formação, que passa a ser entendida a partir desse momento não apenas no sentido de um desdobramento gradativo de inclinações e potencialidades do indivíduo, no sentido de uma entelêquia, mas principalmente enquanto processo de socialização, de interação entre o “eu” e o mundo, entre o indivíduo particular e a sociedade – ou, na expressão metafórica de Hegel, entre a “poesia do coração” e a “prosa das relações”.

De importância essencial para a modificação por que passam as concepções de Wilhelm são as conversas que ele tem ao longo do romance sobre temas como arte, destino, acaso, felicidade etc. Um exemplo: no 17º capítulo do Livro I, Wilhelm encontra um desconhecido durante uma caminhada noturna e logo enveredam por uma conversa sobre arte, a qual desemboca imperceptivelmente numa discussão sobre o destino. Durante esse encontro, o desconhecido, que reaparecerá no Livro VII, contrapõe-se às ideias de seu interlocutor e, pela primeira vez no enredo romanesco, expõe princípios básicos da filosofia da Torre:

A trama deste mundo é tecida pela necessidade e pelo acaso; a razão do homem se situa entre os dois e sabe dominá-los; ela trata o necessário como a base de sua existência; sabe direcionar, conduzir e aproveitar o acaso. [...] Infeliz aquele que, desde a sua juventude, habitua-se a querer encontrar no necessário alguma coisa de arbitrário, a querer atribuir ao acaso uma espécie de razão [...] Só posso regozijar-me com o homem que sabe o que é útil a si e aos outros, e trabalha para limitar o arbitrário. Cada um tem a própria sorte nas mãos, como o artista tem a matéria bruta, com a qual ele há de modelar uma figura. Mas ocorre com essa arte como com todas: só a capacidade nos é inata; faz-se necessário, pois, aprendê-la e exercitá-la cuidadosamente.

No 9º capítulo do Livro II, Wilhelm trava contato, novamente de maneira insciente, com outro membro da Sociedade da Torre, que surge então, durante uma viagem de barco feita pela companhia teatral de Laertes, sob a figura de um pastor de aldeia. O ponto de partida para a conversa é a arte e, mais particularmente, o teatro. De repente, estão discutindo as mesmas questões anteriores, numa transição que ocorre sempre de modo orgânico, em vista do papel desempenhado pela arte e pelo teatro no projeto de formação inicial. O suposto pastor insiste na importância da razão humana e combate a concepção de destino e acaso apresentada pelo seu jovem interlocutor. Com isso o diálogo anterior é retomado e desenvolvido. À opinião de Wilhelm, de que somente as pessoas que possam contar com os favores do acaso poderão realizar-se na vida, contrapõe-se o pastor:

O destino é um preceptor excelente, mas oneroso. Eu preferiria ater-me à razão de um mestre humano. O destino, a cuja sabedoria rendo total respeito,

tem no acaso, por meio do qual age, um órgão muito canhestro. Pois raras são as vezes em que este parece realizar com acerto e precisão o que aquele havia determinado.

Embora a Sociedade da Torre exerça influência decisiva sobre o herói, sua formação resulta igualmente do contato com as várias pessoas que cruzam o seu caminho ao longo do romance: convivendo com todos os tipos sociais, realizando as mais variadas experiências, sua formação vai aos poucos ganhando forma. Nesse amplo espectro, os dois polos estão representados, por um lado, pelos membros da Torre e, pelo outro, pelas figuras do harpista e de Mignon. Estas duas personagens românticas e italianas (e ligadas por um vínculo surpreendente, que ficará claro apenas nos capítulos finais) encarnam de forma radical concepções que aqueles buscam combater em Wilhelm. O harpista, levando ao extremo a ideia da fatalidade, confessa a Wilhelm o motivo de seu desespero: “A vingança que me persegue não é a do juiz terreno; pertence a um destino implacável”. Guiadas por uma espécie de liberdade incondicionada e, ao mesmo tempo, aprisionadas por uma nostalgia tão profunda quanto indefinida, as duas personagens “românticas” contrapõem-se frontalmente às teorias da Torre. Quando Wilhelm decide ocupar-se da formação de Mignon, a criança retrai-se com as palavras: “Já estou formada o suficiente para amar e sentir tristeza [...] A razão é cruel, o coração é melhor”.

Quanto a Wilhelm Meister, sua caminhada ao longo do romance, repleta de equívocos, mas sempre sob a influência de mentores invisíveis, leva-o à superação de suas tendências iniciais e, por conseguinte, de seu diletantismo artístico. Na medida em que avançam sua compreensão das relações sociais e o processo de autoconsciência, o herói vai também se distanciando do teatro. O ponto de viragem ocorre paradoxalmente no Livro V, quando sua carreira atinge, com a encenação do Hamlet, o ápice. Então se lhe torna claro, após brilhante *performance* no papel principal, que o teatro por si só não é capaz de oferecer-lhe respostas em sua busca, pois se subordina a um complexo mais amplo de valores humanistas. Wilhelm compreende, ao mesmo tempo, que seu entusiasmo pelo palco sempre esteve intrinsecamente relacionado à rejeição pelas formas de vida burguesa que lhe estavam determinadas. Conscientiza-se de que, em todos os papéis que representasse, ele estaria, no fundo, representando a si mesmo e a seu diletantismo. Dessa perspectiva a opção pelo teatro se revela um grande equívoco, mas ao mesmo tempo se lhe torna igualmente claro que esse equívoco representou uma etapa necessária em sua trajetória. Sofrendo Wilhelm todas as consequências da decisão errada para depois, na etapa

seguinte, superá-la de modo consciente, o desenvolvimento rumo à nova concepção de formação humanista realiza um avanço objetivo. É essa extraordinária inflexão que Goethe conferiu à ação romanesca após sua experiência italiana (e na qual podemos enxergar uma ilustração épica para o conceito hegeliano de *Aufhebung*, que mescla em si o sentido de superação e conservação) que levou um crítico como Georg Lukács a caracterizar *Os anos de aprendizado* como o mais legítimo “romance de educação: seu conteúdo é a educação dos homens para a compreensão prática da realidade”. E para citar outra passagem que revela o apreço do crítico húngaro por essa obra: “Assim, [Goethe] coloca no centro deste romance o ser humano, a realização e o desenvolvimento de sua personalidade, com uma clareza e concisão que dificilmente um outro escritor haverá conseguido em alguma outra obra da literatura universal”.¹⁷

Essa compreensão “prática” da vida social decorre essencialmente da influência que os membros da Sociedade da Torre exercem, de maneira aberta ou velada, sobre Wilhelm, em especial os mencionados Jarno e Lothario, mas também o Abbé, que se ocupa prioritariamente de questões pedagógicas. E é justamente o Abbé que entrega ao herói, sua “Carta de aprendizagem”, que contém sentenças de cunho genérico, mas no fundo com referências às circunstâncias concretas de sua trajetória. Em uma estante, o jovem encontra um pergaminho intitulado “Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister”, ao lado de outros pergaminhos que ostentam o mesmo título, mas trazendo os nomes de Lothario, Jarno e demais membros da sociedade.

O Abbé revela-lhe então que a cada passo de sua vida, a cada decisão tomada, ele estava sendo observado e apoiado, mesmo em se tratando, do ponto de vista da Torre, de um passo falso, de uma decisão equivocada. Explicita-se assim um ponto fulcral da pedagogia posta em prática pelo Abbé: “Não é obrigação do educador de homens preservá-los do erro, mas sim orientar o extraviado; e mais, a sabedoria dos mestres está em deixá-lo sorver plenamente seu erro. Quem só saboreia parcamente seu erro, nele se mantém por muito tempo, alegra-se dele como de uma felicidade rara; mas quem o esgota por completo, deve reconhecê-lo como erro [...]”. Em sua visão, o desenvolvimento da personalidade humana só é possível na medida em que forças existentes no interior de cada indivíduo sejam despertadas e estimuladas a uma atividade fecunda, a um confronto intenso com a realidade objetiva.

¹⁷ Esse ensaio de Lukács, redigido em 1936, encontra-se reproduzido na edição brasileira dos *Anos de aprendizado* mencionada na nota 1 (citações às páginas 587 e 592).

E então é anunciado ao neófito, durante essa solenidade iniciatória, o término de seus anos de aprendizagem: “Estás salvo e a caminho de tua meta. Não te arrependerás de nenhuma de tuas loucuras, tampouco sentirás falta delas; não pode haver para um homem destino mais venturoso. [...] Os teus anos de aprendizagem terminaram; a natureza te absolveu”. Contudo, o fato de que, após esse pomposo ritual de iniciação que fecha o Livro VII, o herói mergulhe numa crise tão mais profunda mostra apenas que o intrincado processo formativo configurado no romance se dá de forma descontínua, marcada tanto por avanços como por recuos e revezes. E não poucas vezes o narrador, acompanhando com distanciamento irônico o meândrico desenvolvimento de Wilhelm Meister, parece tratá-lo como um “miserável cachorro”, como se exprimiu o próprio Goethe lançando mão de um epíteto muito mais drástico do que “filho enfermiço da vida” (como Thomas Mann se refere a Hans Castorp na *Montanha mágica*) ou “pobre menino do destino” (o Riobaldo, de *Grande sertão: Veredas*).¹⁸

Consequentemente pode-se afirmar que uma compreensão adequada do que vem a ser de fato um *Bildungsroman* deve levar em conta a relação irônica que o narrador estabelece com o protagonista nessa obra fundadora da mais importante tradição romanesca da literatura alemã, começando pelo fato de dar o nome “Meister” (Mestre) a uma personagem que jamais atingirá uma “maestria” de vida.¹⁹ Portanto, o gênero criado por Goethe com *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* não se distingue por conduzir o herói a uma superação definitiva de seus dilemas ou ainda, formulando de maneira mais geral, a uma superação das carências e insuficiências da condição humana, conforme assinalou Walter Benjamin no 5º segmento do ensaio “O Narrador” em alusão aos versos do *Chorus Mysticus* que fecham a

¹⁸ Goethe designou Wilhelm Meister como “pobre cachorro” numa conversa registrada pelo chanceler von Müller em janeiro de 1821: “mas apenas com personagens como essas que se podem mostrar claramente o jogo inconstante da vida e as incontáveis e diversas tarefas da existência, e não com caracteressólidos e já formados”.

No romance *O verde Henrique*, de Gottfried Keller (6º capítulo do Livro III), a bela Judith diz ao herói em formação palavras que caracterizam seu comportamento de modo fulminante (e no sentido das expressões citadas): “Considere que, quando a gente se julga a pessoa mais sabida, aí sim acaba se revelando um asno”. (“Denke daran, wenn man am gescheitesten zu sein glaubt, so kommt man am ehesten als ein Esel zum Vorschein!”)

¹⁹ Por esse motivo Wilhelm fecha a carta acima comentada (3º capítulo do Livro V) comunicando a seu cunhado que prosseguirá na carreira teatral sob nome diferente, não só para preservar a família burguesa como também pela consciência de não fazer jus ao nome “Meister” (Mestre): “Não queiras discutir comigo a esse respeito, pois, antes que me escrevas, já terei dado tal passo. Por conta dos preconceitos dominantes, trocarei meu nome, porque me sinto, ademais, embaraçado em me apresentar como Meister”.

tragédia *Fausto*: “É justamente no romance de formação que o insuficiente se torna acontecimento”.

Nessa perspectiva podemos conceber como pertencente à tradição narrativa fundada por Goethe todo romance que faz seu herói aspirar, mesmo que inconscientemente, a “buscar minha plena formação, tomando-me tal como existo”, para glosar mais uma vez as célebres palavras de Wilhelm Meister – romances, portanto, que colocam em cena personagens em busca de autocompreensão, em processo de amadurecimento, aperfeiçoamento, aprendizagem, num confronto educativo com a realidade, não importando se o “caminho de formação” (*Bildungsweg*) narrado conflui para um desfecho relativamente bem sucedido ou se termina com a derrocada do protagonista.

Apenas 22 anos após a morte de Goethe, Gottfried Keller começava a publicar um proeminente exemplo dessa vertente do fracasso: trata-se da primeira versão de *O verde Henrique*, com seu desfecho “escuro como cipreste, em que tudo seria sepultado”, conforme uma anotação preliminar do autor suíço. Com essa obra, que pode ser considerada um dos mais importantes *Bildungsromane* em todas as literaturas, Gottfried Keller se alinha *ex negativo* entre os inúmeros romancistas que, ao longo do século XIX, viram-se compelidos a estabelecer um diálogo com esses *Anos de aprendizado* a que o próprio Keller se referiu, numa carta de 26 de junho de 1855, como “o livro mais sedento de realidade de toda a literatura mundial”.

Mas também para romancistas do século XX, o *Wilhelm Meister* permaneceu um paradigma vivo, bastando lembrar Günter Grass que, com o seu gnomo Oskar Matzerath (eu-narrador do romance *Die Blechtrommel*, *O tambor de lata*), prisma a tradição do *Bildungsroman* à luz da experiência histórica do fascismo e da Segunda Guerra Mundial. Nesse mesmo contexto podem-se citar vários outros títulos, como o romance de formação proletária *A estética da resistência* (1975 – 81), de Peter Weiss, ou *Extinção – Uma derrocada* (1986), em cuja estrutura narrativa Thomas Bernhard inseriu múltiplas alusões a elementos característicos do *Bildungsroman*.

Antes de todos esses romances veio, porém, aquele que muitos consideram o maior romance de formação e desenvolvimento do século XX: *A Montanha Mágica*, em que Thomas Mann nos narra a trajetória do “filho enfermiço da vida” Hans Castorp ao longo de sete anos, até seu desaparecimento nas “tempestades de aço” da Primeira Guerra Mundial. Embora confluindo, à semelhança do *Verde Henrique*, para um desfecho catastrófico, *A Montanha Mágica* foi conscientemente concebida à luz da tradição narrativa criada por Goethe, conforme indicam

palavras do próprio romancista de Lübeck: “E que outra coisa seria de fato o romance de formação, a cujo tipo pertencem tanto o *Wilhelm Meister* como *A Montanha mágica*, senão uma sublimação e espiritualização do romance de aventuras?”

O paradigma do “romance de formação e desenvolvimento” (*Bildungs- und Entwicklungsroman*) – a contribuição mais especificamente alemã à história do romance ocidental – visto, portanto, também como romance de aventuras! Mas essa visão não surpreenderá a ninguém que percorrer as movimentadas páginas desses *Anos de aprendizado* que irradiaram sua influência constitutiva sobre praticamente todas as literaturas ocidentais. Por conseguinte, também sobre nossa literatura, o que nos permite concluir estas considerações, na chave interpretativa lançada por Thomas Mann, com uma menção a *Grande Sertão: Veredas*, esse grande romance brasileiro povoado de aventuras que se sublimam e depuram numa busca de sentido para a experiência individual. Pois se é legítimo sustentar – como fizeram Anatol Rosenfeld e Paulo Rónai – que, pelo pacto encenado nas “Veredas-Mortas”, Riobaldo revive o drama de Fausto em meio a rudes jagunços, não menos legítimo será enxergar no “pobre menino do destino” de que nos fala Guimarães Rosa um *Wilhelm Meister* do sertão brasileiro.²⁰

Marcus Vinicius Mazzari é professor de Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade de São Paulo. Traduziu para o português textos de Adelbert von Chamisso, Bertolt Brecht, Gottfried Keller, Heinrich Heine, Karl Marx, Walter Benjamin, Jeremias Gotthelf e outros. Entre suas publicações estão *Romance de formação em perspectiva histórica* (Ateliê, 1999), *Labirintos da aprendizagem* (Editora 34, 2010). Elaborou comentários, notas, apresentações e posfácios para o *Fausto de Goethe*, em tradução de Jenny Klabin Segall (Editora 34: Primeira Parte, 6ª ed. revista e ampliada, 2016; Segunda Parte, 5ª ed. 2017).

²⁰ Em texto publicado já em 1956 (“Três motivos em *Grande Sertão: Veredas*”, Paulo Rónai observava: “O mito atávico do pacto com o Demônio é revivido nele [Riobaldo] sob forma convincente, como experiência possível dentro da nossa realidade”. E Anatol Rosenfeld, em suas “Reflexões sobre o romance moderno” (1969): “o herói de *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, revive o drama de Fausto em pleno sertão brasileiro”. (No 1º capítulo do volume *Labirintos da aprendizagem* (nota 2), discuti os vínculos da trajetória de Riobaldo com a tradição fáustica e a do romance de formação e aprendizagem.)

*OS MISERÁVEIS E A CAUSA DO POVO*¹

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i27p31-42>

Walnice Nogueira Galvão

Universidade de São Paulo (USP)

RESUMO

Grande poeta e dramaturgo, Victor Hugo destacou-se igualmente no romance: *Os miseráveis* constitui um marco no desenvolvimento do gênero épico. Inextricavelmente ligado à militância do autor em prol dos oprimidos, assinala o ponto mais alto da vocação humanitária do Romantismo, seu senso messiânico e seu sopro titânico. Na literatura brasileira a grife do Mestre assinalaria a obra de vários discípulos, entre outros Castro Alves e Euclides da Cunha.

ABSTRACT

A great poet and playwright, Victor Hugo also wrote novels: *Les misérables* is a benchmark in the epic genre's evolution. Parallel to the author's activism in defense of the poor and oppressed, it highlights Romanticism's humanitarian vocation, as well as its messianism and titanic breath. In Brazilian literature, the Master left its imprinting in many disciples, among them Castro Alves and Euclides da Cunha.

PALAVRAS-CHAVE:

Romance;
Romantismo;
Digressão;
Revolução Francesa;
Povo.

KEYWORDS:

Novel;
Romanticism;
Digression;
French Revolution;
People.

¹ A revista *Literatura e Sociedade* agradece à Fundação Perseu Abramo a autorização para reproduzir este ensaio sobre *Os miseráveis*, que faz parte de um volume mais amplo intitulado: Walnice Nogueira Galvão, *Victor Hugo – A águia e o leão (Escritos político e crítica social)*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2018 (a sair).

*“Sombre fidélité pour les choses tombées,
Soit ma force et ma joie et mon pilier
d’airain!”.*

Victor Hugo

A popularidade de Victor Hugo sobrevive graças a *Os miseráveis* (1862), a única de suas obras que parece mostrar perene vitalidade. Quase tudo o mais está praticamente esquecido, mas *Os miseráveis* continua recebendo as atenções, quando não as paixões.²

É, de longe, a mais popular e popularizada, a mais reeditada e adaptada até hoje, e em diferentes veículos: cinema, teatro, histórias em quadrinhos, musicais recentes. Em pleno fastígio da grande ficção realista de Balzac (então já falecido) e Flaubert, às vésperas de Zola, surge este heterodoxo, tardio representante do romance romântico. A começar por sua extensão torrencial: na atual edição brasileira, dois volumes num total de 2 mil páginas ou 500 mil palavras. Figurando entre os mais reeditados romances da literatura ocidental, atingiu leitores aos milhões, desde que a primeira edição logo se esgotou. Ao tempo do filme mudo já ganhava versões nas telas. E, além de peça de teatro, também se transformou em musical, com imenso sucesso. Por tudo isso, e por ser veículo privilegiado para as ideias políticas de Victor Hugo, pede uma pausa atenta.

Ao lado do grande romance realista, o apogeu do romance-folhetim fora atingido pouco antes com *Os mistérios de Paris*, de Eugène Sue, até hoje o mais famoso exemplo, publicado em capítulos diários de jornal entre 1842 e 1843. Desde sua época, atribuem-lhe poderes de arregimentação para a Revolução de 1848 – descontando-se o seu tanto de exagero. A calorosa reação do público de todas as classes, o fervor com que seguia as aventuras descabeladas, o mergulho na miséria que exigiu de seu autor: o fato é que Sue, de saída um dândi, foi sendo transformado por seu livro à medida que o escrevia. Quando terminou, era um socialista e um revolucionário, e o dândi arrependido foi eleito deputado em 1848.

² David Bellos, *The novel of the century: The extraordinary adventure of ‘Les misérables’*. Inglaterra: Particular Books/Penguin, 2017.

O trecho passa-se todo em Paris, e muito em seu *bas-fond*, ou seja, no submundo de lúmpens e marginais. Marx e Engels não o apreciaram, desancando-o em *A sagrada família*, chamando-o de sentimental e alienante. Mas a fórmula ali está: intriga mirabolante, cheia de suspense para obrigar à compra do jornal no dia seguinte, identidades secretas ou trocadas, falsas confidências, crianças roubadas na infância, vendetas intermináveis, irmãos inimigos, amores proibidos, papéis secretos, castidade em perigo, bons premiados e maus castigados. Assim também procede *Os miseráveis*, acusando a sombra do modelo do romance-folhetim, em voga nesses anos.

Pode-se dizer que *Os miseráveis* é um romance folhetinesco, apesar de não ter sido publicado em folhetins. Constitui um painel da História e da sociedade francesa de sua época, focalizando o período de convulsões da Monarquia de Julho, instalada em 1830, detendo-se mais precisamente no levante de 1832. Mas foi publicado bem depois, em 1862, sendo, portanto, contemporâneo de *Um conto de duas cidades* (*A tale of two cities*), de Charles Dickens, uma raridade entre os romances por ter como assunto a Revolução Francesa. E duplamente raridade, porque o autor, afora ser estrangeiro, não praticava o romance histórico. Sua leitura abre oportunidade para reflexões sobre a representação do povo sublevado.

Como seria de esperar numa narrativa romântica, *Os miseráveis* oferece um trecho complicadíssimo, cheio de reviravoltas e revelações. Sem falar na desproporção entre as partes, já que é sujeito a vastas digressões.

Aquilo que Victor Hugo propõe no prefácio de sua peça de teatro *Cromwell* como estética para o drama burguês, vai pôr em prática igualmente nos romances: mistura de gêneros (tragédia com comédia); multiplicação dos espaços e dos tempos (abaixo a unidade de tempo e de lugar da convenção neoclássica para teatro); multiplicação da ação (abaixo a unidade de ação); multiplicação de personagens de diferentes estágios da sociedade (pobres, ricos, nobres, camponeses, operários, religiosos, etc.); mistura de grotesco com sublime; incorporação de aspectos menos nobres da vida. As personagens, então, são em geral ou boas ou más, não havendo muita transição nem nuances entre elas.

Ao deflagrar a ação a partir de um episódio decisivo – o roubo de um pão para matar a fome –, o romance propõe-se a demonstrar a injustiça de um sistema inteiro que, a partir de um delito insignificante, vai-se encarniçar contra um pobre-diabo até mantê-lo no cárcere por 29 anos. Ele é, a essa altura e com essa escola, um bruto, mas uma série de acasos e de pessoas que o destino põe em seu caminho vão elevá-lo e conduzi-lo à redenção, através do amor e da caridade.

Jean Valjean é o protagonista e o Inspetor Javert o implacável perseguidor, acreditando tanto na lei, que faz do desmascaramento de sua

presa um objetivo de vida. Mas entre uma coisa e outra inúmeros incidentes ocorrem e inúmeras personagens intervêm.

Entre os bons figura em primeiro lugar o Bispo Myriel, que dá a Jean Valjean, que saiu da prisão e passa fome, uma chance, mentindo à polícia para protegê-lo, mesmo tendo sido por ele roubado. Esse ato de caridade vai transformar todo o futuro de Jean Valjean. Mais tarde vamos encontrá-lo prefeito de uma pequena cidade, cidadão virtuoso e atento aos pobres, empresário modesto que dá trabalho aos necessitados.

Entre os maus sobressaem Thénadier e sua família, simbolizando o pobre corrupto, ou que foi corrompido pela pobreza, que sobrevive explorando e exercendo seu sadismo sobre pobres desamparados, como Cosette, que mais tarde se tornará filha adotiva de Jean Valjean. Cosette vai formar com Marius, bondoso e sério, o casal romântico.

Este, em grossos traços, é o trecho de *Os miseráveis*. Mas talvez o trecho não seja o mais importante, e sim o sopro humanitário que percorre todo o romance.

O povo no romance – antecedentes

A grande novidade que Victor Hugo traz para o romance é a personagem coletiva *povo*.

Como se sabe, o povo não era assunto literário. O gênero épico se manifestava na epopeia aristocrática, a exemplo daquelas da Antiguidade, cujas personagens eram reis de cidades-estado, ou as da Idade Média, com seus príncipes, condes e barões.

Paralelamente, havia uma literatura popular sobretudo cômica e paródica, estudada por Bakhtin, com sagas cheias de humor frequentemente grosseiro, como a do *Aventureiro Simplicissimus* na Alemanha; ou a obra de Rabelais com *Gargantua* e *Pantagruel*, na França; ou a novela picaresca, na Espanha. Enquanto a epopeia ou a épica de herói se expressava em estilo elevado, a literatura popular era em estilo baixo, com incorporação do deboche e do baixo corporal. Nesse sentido, pode-se dizer que aquele que é considerado o primeiro romance, o *D. Quixote*, de Cervantes, abebera-se nas duas vertentes.

Mas houve a Revolução Francesa, e tudo mudou. Pela primeira vez na História uma classe foi apeada do poder. Até então, acreditava-se que isso era impossível, que havia razões inclusive da ordem do sagrado - o direito divino dos reis - para que a aristocracia fosse o estamento dominante e a monarquia a forma de governo decretada por Deus. A Revolução Francesa demonstrou o erro dessa concepção e não só derrubou a aristocracia como aboliu a monarquia e decapitou o rei. Do âmbito dos Estados Gerais, e mais exatamente do Terceiro Estado - uma combinação

de várias camadas sociais, exceto nobreza e clero - sairia a nova classe dominante, a burguesia.

Só a partir de então o povo foi aparecendo como personagem literário.

O primeiro a chamar a atenção para tal fenômeno foi o historiador francês Michelet, um contemporâneo de Victor Hugo que escreveu livros interessantíssimos, em que reivindicava para o povo o papel de “agente da História”. Até então, os historiadores e as crônicas de governo davam o papel principal aos líderes, aos monarcas, aos príncipes, aos generais. Michelet afirma que nada disso correspondia à verdade e que quem fazia a História era o povo. Republicano ferrenho, defendia os ideais igualitários e de livre-pensamento da Revolução Francesa. Foi, por isso, quando da Restauração monárquica, destituído de sua cátedra no *Collège de France*, que nunca recuperou. É autor de monumentais tratados como uma *História Universal* em vinte volumes, uma *História da Revolução Francesa* etc. que são vastas realizações, mas também de livros de um volume só sobre assuntos que abriram caminho, como *As mulheres* ou *A feiticeira*.

Ora, Victor Hugo consagrou-se a fazer do povo o protagonista de sua ficção. *Os miseráveis*, mas também *Nossa Senhora de Paris*, *Os trabalhadores do mar* e *O noventa e três*, devotam-se a esse projeto. É bom lembrar que Charles Dickens vai exercer esse papel na Inglaterra, escrevendo numerosos romances em que, em vez da vida nas cortes e nos castelos, o dia-a-dia dos pobres é representado. *Grandes esperanças*, *Oliver Twist*, *David Copperfield*, e muitos outros, trazem à cena os horrores infligidos aos pobres pelas transformações violentas da Revolução Industrial.

Depois de Victor Hugo, já em pleno Naturalismo, Emile Zola assumirá o revezamento. *Germinal* é a crônica de uma greve de mineiros; *L'Assomoir* ou *A taverna* é a história de um operário que mergulha na miséria e na bebida; e assim por diante. No Brasil, demorou um pouco. Houve tentativas de vários autores românticos e naturalistas, que se empenharam em delinear literariamente os diferentes “tipos humanos” espalhados pela vastidão do país. E os pobres só vão receber as honras de entrar na literatura como protagonistas pelas mãos de Aluísio de Azevedo em *O cortiço* e de Euclides da Cunha, em *Os sertões*, já na virada de século.

De como o povo perturba o romance: o “projeto burguês”

O percurso interno do romance-padrão novecentista pode ser assim resumido: os anos de aprendizagem de uma criança do sexo masculino que passa da adolescência à idade adulta através da descoberta do mundo, aí incluindo a educação de emoções e sentimentos, chegando a uma maturidade que implica em desilusão e aceitação. Ou seja, o mundo e os

homens, bem como sua capacidade de ser um deles, aparecem ao final como diminuídos.

Divisa-se por trás disso tudo o *projeto burguês*. Ou seja, a questão se coloca não só no plano psicológico e existencial como parece ser o consenso, mas se trata, muito concretamente, de ascensão social, de “subir na vida”, e é disso que o romance novecentista fala.

Em certos autores o projeto burguês fica ainda mais claro. Em Balzac por exemplo, muito lúcido a respeito. Algumas de suas personagens são até hoje tomadas como paradigma dessa ascensão social a qualquer preço, em geral à custa da venalidade das consciências, que vão fazendo concessões uma atrás da outra. Mas igualmente à custa das mulheres: primeiro à custa da mãe e das irmãs, que ficam na província, mergulhadas na pobreza, gastando as mãos e as esperanças depositadas no herdeiro masculino. Costuram suas roupas, o pouco que têm ou que ganham com trabalhos manuais vai para sustentá-lo em Paris – que é onde estão as oportunidades. Em seguida, esses heróis entram para a corte de uma grande dama, e vão trocando de salão sempre por outro mais luzido. Tornam-se amantes de uma dama muito rica – e chegaram aonde queriam, agora têm uma plataforma para construir a carreira.

O melhor exemplo até hoje é Rastignac, que desponta em Paris, vindo da província, aos 21 anos, cheio de energia e ambição. Aparece em vários romances, a começar pelo *Pai Goriot* e depois secundariamente em outros. Rapidamente, enquanto sócio do marido de sua amante, a baronesa de Nucingen, torna-se banqueiro, conde e par-de-França, bem como ministro por duas vezes, até se casar com a filha de sua amante. Dizem que Balzac se inspirou na figura de Thiers, que fez um percurso semelhante até tornar-se presidente da República. Há vários outros em sua obra, inclusive em *As ilusões perdidas*, cujo protagonista, Lucien de Rubempré, percorre caminho semelhante. Mas Balzac é especial, porque se dedicou a estudar a circulação do dinheiro, isto é, por que meios e a que preço, para os bons sentimentos e a honestidade, o dinheiro passava de mãos em mãos. É nele que encontramos o estudo mais frio do projeto burguês, enquanto os demais escritores às vezes se deixam engambelar pela cortina de fumaça da ética ou dos laços familiares e sentimentais.

Tomemos Stendhal, por exemplo. É de sua autoria um dos mais bem realizados romances que se conhecem, *O vermelho e o negro*: Julien Sorel é outro até hoje tomado como exemplo. A perfeição desse romance, esteticamente falando, ajuda a entender melhor o que se passa na literatura. Desde a primeira cena, em que o vemos como um pequeno camponês pobre ajudando o pai, até sua ascensão como amante de damas da aristocracia, primeiro da província e depois de Paris, vamos acompanhando suas peripécias, admirando sua audácia e seu empenho fulgurante em conquistar o mundo. Até que termina na guilhotina devido

a um crime cometido sob grande emoção - e que atrapalha seu projeto. Não subjugou suas emoções, restando-as e dirigindo-as para um alvo único.

Julien Sorel era fruto da Revolução Francesa, assim como seu autor, que foi soldado nas guerras napoleônicas e depois disso andou exilado por longo tempo. E é preciso lembrar que foi a Revolução que tornou tudo possível, solapando a hierarquia rígida da sociedade, segundo a qual alguém nascia e morria na mesma posição de classe. Depois dela, tudo era possível, podia-se nascer plebeu e morrer imperador, como foi o caso de Napoleão, obscuro militar de baixa patente ("*le petit caporal*") de obscura origem na pequena nobreza de uma obscura e remota província, a Córsega, que nem bem francesa era. E são célebres nas guerras da Revolução os "generais de 20 anos", que chegavam à patente graças exclusivamente a seus méritos: o próprio Napoleão tornou-se general aos 24 anos.

Os miseráveis é mais simpático, em seu escopo e em seu âmbito bem mais amplo que o usual, mas no fundo também é um enredo de projeto burguês. Jean Valjean é o miserável que origina todo o romance, ao furtar um pão para matar a fome, por isso acabando nos trabalhos forçados por três décadas. A desproporção entre o delito e a punição fala por si. Narrativa cheia de altos e baixos, de reviravoltas surpreendentes, diverge do movimento comum do romance da época que é só ascensional, tendo em vista a realização do projeto burguês. Mas vai terminar de novo no alto.

Desvios de rota

O leitor vai-se deparar com muitas digressões, históricas umas, literárias outras. Cada uma das duas metades do romance é marcada por uma delas: a batalha de Waterloo na primeira metade (a morte da Revolução) e a Barricada de Paris na segunda metade (a ressurreição da Revolução).

As mesmas guerras napoleônicas deram ensejo a três notáveis batalhas literárias³.

Em *Os miseráveis* é Waterloo, a batalha em que a fase decisiva da Revolução Francesa chegou ao fim e Napoleão foi derrotado pela coalizão das forças monarquistas e reacionárias, em 1815. Foi o fim também da *Grande Armée*, o primeiro exército popular da História⁴. A importância histórica de Waterloo não se discute. Em compensação, a relação das personagens do romance com Waterloo é um fio tênue apenas, nem merece propriamente um episódio. No fim da digressão, o vilão Thénadier, que percorre o campo de batalha para pilhar pertences dos mortos e feridos,

³ Antonio Candido, "Batalhas", *O albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010, 2ª. ed. aum., 2010.

⁴ Se considerarmos, talvez com excesso de rigor, que as hostes de Espártaco não eram propriamente um exército.

resgata o corpo inerte do pai de Marius (o herói romântico) que jaz sob um monte de cadáveres para despojá-lo, com isso salvando sua vida e ganhando sua gratidão, tão eterna quanto imerecida.

Em *A cartuxa de Parma*, de Stendhal, trata-se da mesma Waterloo, de que Fabrício del Dongo, o protagonista, participa. Todavia, falta-lhe uma noção geral das forças em presença, já que fora levado até ali graças a seu entusiasmo por Napoleão. Fica claro que a ocupação napoleônica levava a modernidade às cidades da península italiana, que, sob dominação austríaca, viviam mergulhadas no pior atraso social: sua mãe e sua tia também eram fãs do imperador. Fabrício apenas vislumbra alguns dos lances, embora se empenhe na luta.

Em *Guerra e paz*, de Tolstói, temos mais a batalha de Austerlitz, e um pouco menos a de Borodino. Na de Austerlitz, o conflito é visto pela perspectiva do príncipe André Bolkonski, ajudante de campo do comandante-em-chefe das forças russas, o general Kutusov. Na de Borodino, Pedro Besukov é apenas um observador não-beligerante; mas, ao acabar ajudando a carregar os canhões, é capturado pelos franceses, de modo que termina participando da Grande Retirada e seus horrores.

Em suma, a mesma experiência das guerras napoleônicas é crucial para a geração pós-revolucionária de escritores, que não viveu a Revolução Francesa mas chegou à maioria em seguida⁵. Os três autores escrevem em meados do séc. XIX: já passou a Revolução, já passou Waterloo, já se instalou a Restauração. Mas a Revolução ainda é o evento determinante do enredo. Claramente, é também determinante na formação de suas personagens.

Teria Waterloo tanto valor para *Os miseráveis* quanto a Revolução de 1848, de que Victor Hugo participou dilacerado por contradições e devido à qual entrou num processo vital sem volta que o arrastaria ao exílio por vinte anos? Algumas datas podem esclarecer a questão e fincar algumas balizas.

A Monarquia de Julho e os motins populares de 1830 a 1832 fornecem explicitamente o enredo de *Os miseráveis*. Mas Victor Hugo participou de 1848, revolução sobre a qual escreveu muitas coisas, e também de 1851, quando do golpe de estado de Luís Bonaparte. E é bem depois disso que surge *Os miseráveis*, que sairia em 1862: já imbuído, portanto, dessa tremenda experiência, quando o escritor testemunhou pessoalmente o potencial criador das energias plebeias mas também viu as forças da ordem massacrando o povo nas ruas. E a barricada que elege como paradigma é uma das muitas de 1848, com sua data registrada no texto.

⁵ George Steiner, "The great ennui", In: *Bluebeard's castle*. Londres: Faber & Faber, 1971.

Falará, entretanto, de outras, compatíveis com o período do enredo, que é a Monarquia de Julho. Afora 1848, participou da resistência popular de três dias ao golpe de estado de Luís Bonaparte (culminando no massacre nas ruas de Paris no dia 4 de dezembro de 1851), pelo qual este se tornou ditador e mais tarde imperador. Espicaçado por este último trauma, logo escreveria *Napoleão o Pequeno* (*Napoléon le Petit*), em 1852, e bem mais tarde *História de um crime* (*Histoire d'un crime*), em 1877, em que opera o exame minucioso das dezenas de barricadas erigidas pelo povo, conforme sua contagem nas ruas de Paris.

No início do exílio e contemporâneo a *Napoleão o Pequeno*, escreveria sobre os mesmos eventos um dos mais notáveis livros de poesia política de toda a história da literatura, *Os castigos* (*Les châtiments*), de 1853, em que faz o balanço da Revolução Francesa e de tudo o que se seguiu, até o golpe.

Experiências como essas mudaram para sempre o rumo da vida do escritor. Quando regressa do exílio e participa em 1871 da Comuna de Paris, que lhe inspirou um livro de poemas, *O ano terrível* (*L'année terrible*), já é um tarimbado militante. Nisso seguiu o exemplo de numerosos intelectuais, escritores e artistas que aderiram à causa do povo, participando da Comuna, ombro a ombro com os *communards*.

A batalha de Waterloo constitui a maior digressão de *Os miseráveis*, e, embora crucial para a História, é pouco justificada para a continuidade do enredo. Mas há outras digressões, por exemplo sobre um convento e uma ordem religiosa de freiras, historicamente bem informada e com reflexões sobre o que é ser freira; ou então outra, de trinta páginas, sobre *argot*, ou gíria, assunto importante em *Nossa Senhora de Paris* (*Notre-Dame de Paris*), de 1831, e um capítulo de *Os miseráveis*; ou ainda sobre o sistema de esgotos da cidade, trecho mais conhecido. Mesmo quando tratam de freiras ou de gíria ou de esgotos, são sempre interessantes, sempre pertinentes, contribuindo para desenhar o mural histórico que está sendo montado.

Se aquilatarmos como essas digressões interferem no entrecho, concluiremos que Victor Hugo não resiste, dado seu perfil, a fornecer o quadro histórico a cada passo. Mas justamente esse afã de historiador faz o leitor compreender melhor a trajetória do protagonista – porque o que se passa com ele não é apenas da ordem da ficção mas está profundamente imbricado na História com H maiúsculo, e na história da França em particular.

As barricadas

Passemos à segunda grande digressão, a das barricadas em Paris.

Em 1830, a insurreição derruba Carlos X e sobe ao trono Luís Filipe I. Este era filho de um revolucionário de 1789, representante eleito da

nobreza nos Estados Gerais, jacobino que votara pela morte do rei e acabara guilhotinado no Terror. Por isso fora alcunhado “Filipe Égalité”.

Mas o novo rei cairá também, em 1848, quando a revolução se alastra pela Europa inteira, que queria seguir o exemplo da França, extinguindo o Antigo Regime e tornando-se republicana.

Todo o romance converge e culmina nesta que é a maior digressão da segunda metade. Embora comece pela descrição da barricada de 1848, vai narrar a insurreição de 1832, deflagrada pelas exéquias solenes e cerimoniais do general Lamarque. Este, querido pelo povo, fora general de Napoleão e se destacara na defesa da Revolução e da França. O féretro, à medida que atravessa as ruas de Paris, vai acendendo as fagulhas de um descontentamento generalizado, até instalar-se o levante – que não durará mais que os dias 5 e 6 de junho. No fim dela, Jean Valjean interfere e salva a vida de Marius, subtraindo-o à repressão. O moleque Gavroche, personagem crucial, tomba morto, atingido por uma bala. Os líderes são executados por fuzilamento, ali mesmo ao pé da barricada, pela Guarda Nacional.

Após essa digressão, o romance, que a essa altura já se aproxima do fim, volta à corrente principal do trecho, ou seja, à história de Jean Valjean.

Quanto aos inúmeros meandros da intriga, a ponto de desnortear o leitor, que ignora o que está acontecendo com o herói Jean Valjean ou com seu perseguidor o Inspetor Javert, é preciso lembrar que o escopo do livro é traçar um retrato compassivo das lutas populares de seu tempo.

Apesar de tantos extravios do fio da narrativa típicos da forma romance quando ainda tateante – embora a essa altura já tivesse atingido a perfeição com o realismo de Stendhal, Balzac e Flaubert –, Victor Hugo nunca perde de vista que o mais importante é a concepção do povo como “agente da História”.

Em suma, o romance começa pela batalha de Waterloo, que assinala, com a queda de Napoleão, o fim do processo que se iniciou em 14 de julho de 1789 com a Tomada da Bastilha. No arco que vai até as barricadas de 1832, no enorme capítulo que narra como a cidade de Paris se ergue numa sublevação, temos a ressurreição da Revolução Francesa, que, apesar de esfrangalhada pelas traições que os poderosos infligiram ao povo, teima em renascer. – Vale lembrar que, depois da Comuna de Paris em 1871, nunca mais houve reis e monarquia na França.

Várias pequenas alusões nesse longo capítulo nos lembram essa ressurreição. Todos querem lutar, até mulheres e crianças. A extraordinária personagem que é o moleque Gavroche mantém-se em pé de guerra, embora seja pequeno demais para carregar um fuzil e tenha que contentar-se com a pistola. Sua trajetória ocupa uma parte do enredo.

Em tempo: é dessa época (1833) o célebre quadro do pintor francês Delacroix, “A liberdade guiando o povo”, hoje no Louvre. No centro da tela a óleo de vastas dimensões, uma mulher portando o barrete frígio - alegoria da Revolução - galga a barricada juncada de mortos, empunhando numa das mãos um fuzil com baioneta calada e na outra a bandeira tricolor. Essa é a bandeira criada pela Revolução, extirpadas as insígnias da realeza, e que se tornaria a bandeira nacional. Ao lado dela, um menino avança, uma pistola em cada mão. Nada nos impede de pensar que seja um “retrato de Gavroche”, que Victor Hugo homenagearia em seu romance.

Outras alusões surgem quando os insurretos cantam as canções da Revolução, como *Ça Ira* e *La carmagnole* - aquelas que ameaçavam os aristocratas com o cadafalso - e a Marselhesa, apelo aos cidadãos para pegarem em armas contra os inimigos do povo, que se tornaria o hino nacional da França. E quando a bandeira vermelha dos revolucionários vem abaixo sob a fuzilaria inimiga, convoca-se alguém que queira enfrentar a morte certa subindo ao alto da barricada para alçar a bandeira de novo. Quem se apresenta é um velhinho, único por ali que participara da Revolução Francesa, tantos anos antes. Ele cumpre seu dever e tomba morto, baleado. Comenta um circunstante: “Que homens, esses regicidas!”.

Desse modo, o livro vai superando as críticas que se poderiam fazer ao romance novecentista pelo individualismo excessivo e pelo atrelamento ao projeto burguês. Aqui, o protagonista e o projeto burguês são postos pelo autor a serviço das lutas populares.

Entretanto, as barricadas parisienses, tão importantes na vida dos cidadãos e na obra de Victor Hugo, estavam com os dias contados⁶. Não escapara às autoridades que seu inesgotável nascedouro era o caldeirão dos bairros centrais de Paris onde se acotovelavam os sans-culottes, reduto de trabalhadores e marginais, refugio do corpo social. Ali nasciam as revoluções: becos e vielas, casas amontoadas, ruas em torcicolo apinhadas de gente, reino da insalubridade e das epidemias, miséria extrema, cadinho de motins. Medidas radicais se faziam urgentes, para dispersar e neutralizar essa população em perpétua sedição latente. Luís Bonaparte não teve dúvidas: chamou Haussmann para chefiar a prefeitura do Sena e deu-lhe carta branca.

Em pouco tempo o centro de Paris estava demolido e sua população expulsa para a periferia, em padrão que outras cidades imitaram a partir de então, inclusive o Rio de Janeiro do prefeito Pereira Passos. Rasgaram-se amplas avenidas (os boulevards) que se irradiavam a partir de focos

⁶ Nas jornadas estudantis e operárias de 1968 foram novamente erguidas barricadas no Quartier Latin, quando os amotinados descalçaram o leito das ruas para utilizar os *pavés* tanto para empilhar quanto para atacar a polícia.

como os raios de uma roda. Todas as moradias vieram abaixo e foram substituídas por prédios homogêneos de seis andares.

Dois objetivos estratégicos comandaram a violência dessa intervenção. Primeiro, criar avenidas e ruas de amplitude exagerada, para impedir o erguimento de barricadas: becos e vielas, nunca mais. Segundo, desimpedir perspectivas de linha reta entre os bairros populares e os quartéis, para que as forças da repressão chegassem rapidamente.

É essa Paris imperial e monumental que vemos hoje e que foi criada nessa época, com esse intuito. A metamorfose foi longamente estudada por Walter Benjamin, no que ele chamou de “Paris, capital do século XIX”, no trabalho das *Passagens*⁷.

Walnice Nogueira Galvão é professora emérita de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP. Foi Professora Visitante nas Universidades de Austin, Iowa City, Columbia, Paris VIII, Freie Universität Berlin, Poitiers, Colônia, École Normale Supérieure, Oxford, Berlin 2. Tem 45 livros publicados, sobre Guimarães Rosa, Euclides da Cunha, crítica da literatura e da cultura. Escreve assiduamente em jornais e revistas.

⁷ Walter Benjamin, *Passagens*. Belo Horizonte/São Paulo: UFMG/Imprensa Oficial, 2006.

O RITO INICIÁTICO E O ROMANCE DE FORMAÇÃO: UMA ANÁLISE MITOPOÉTICA DE *UMA HISTÓRIA COMUM*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i27p43-60>

Rafael Bonavina

Universidade de São Paulo (USP)

Bruno Gomide

Universidade de São Paulo (USP)

RESUMO

O artigo discute a ligação entre o rito iniciático e o romance de formação *Uma História Comum*, de Ivan Aleksándrovitch Gontcharóv. A análise centra-se, principalmente, na relação do indivíduo com o tempo e a característica intergeracional da formação do protagonista.

ABSTRACT

This article discusses the relation between the initiation rite and the novel of formation Same Old Story, by Ivan Aleksandrovich Goncharov. The analysis is centers on the subject-time relation, and the intergenerational characteristic of the protagonist's formation.

PALAVRAS-CHAVE:

Ivan Aleksándrovitch
Gontcharóv;
Uma História Comum;
Romance de Formação;
Bildungsroman;
Mito;
Rito de iniciação.

KEYWORDS:

*Ivan Aleksandrovich
Goncharov;
Same Old Story;
Novel of Formation;
Bildungsroman;
Myth;
Initiation Rite.*

1 . *Mutatis mutandis*

“Pretendeis, acaso, entrar no Paraíso, sem antes terdes de passar pelo que passaram os vossos antecessores?”

Corão 2:214

O primeiro romance de Ivan Aleksándrovitch Gontcharóv, *Uma História Comum*, foi publicado em 1847 e coincide, aproximadamente, com “a data do nascimento do realismo russo, chamado de o primeiro romance em prosa da Rússia. Portanto, reflete a atitude polêmica adotada pelo realismo em relação ao romantismo”¹. Seria lícito dizer que nasce também o *Bildungsroman* russo, ou para usar a expressão autóctone, o *Román Vospitániia*. A esse respeito, Bakhtin afirma, categórico:

Há uma particular variedade de gêneros romanescos, que recebem o nome de “romance de formação” (“Erziehungsroman” ou “Bildungsroman”). Geralmente, aqui aparecem (em ordem cronológica) os seguintes modelos da diversidade desse gênero: “Ciropédia”, de Xenofonte (antiguidade); “Parzival”, de Wolfram Von Eschenbach; “Gargantua e Pantagrue”, de Rabelais; [...] “Emílio”, de Rousseau (já que há bastantes elementos de romance nesse tratado de pedagogia); “Wilhelm Meister”, de Goethe (ambos romances); [...] “História Comum” e “Oblómov”, de Gontcharóv ²

O objetivo deste trabalho é demonstrar alguns pontos de contato entre o rito iniciático e o romance de formação, utilizando *Uma História Comum* para balizar a discussão. Começaremos pelo processo de amadurecimento “que separa o jovem sexualmente já maduro da mãe e das irmãs, do grupo de mulheres e crianças não iniciadas, e que o conduz ao grupo de homens-caçadores adultos com o posterior direito ao casamento, etc.”³, o rito iniciático. Trata-se de uma

¹ EHRE, M. *Oblomov and his creator*. Princeton: Princeton University Press, 1973. p. 117 (tradução nossa)

² BAKHTIN, M. K *Románu Vospitánia. Sobránie Sotchinéni*, tomo III. Moscou: Iazykí Slaviánskikh Kultúr, 2012. p. 327. (tradução nossa)

³ MELETÍNSKI, E. *Poética do Mito*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987. p. 264.

introdução do candidato nas técnicas, obrigações e prerrogativas de sua vocação com um radical reajustamento de sua relação emocional com as imagens parentais. O mistagogo (pai ou pai substituto) deve entregar os símbolos do ofício tão-somente ao filho que tiver sido efetivamente purgado de todas as catexes infantis impróprias⁴

Um breve aparte sobre os termos aqui adotados, descartaremos “pai” e “filho”, pois ressoam, de imediato, certas leituras psicanalíticas, demasiadamente calcadas nas teorias jungianas, que correm o risco de se distanciarem da literatura. Também tentaremos evitar o excesso de mitologização da literatura; na falta de capacidade para melhor expressão, uso as palavras de Luís da Camara Cascudo:

Não cito as escolas meteorológica, filológica, antropológica, historista, ritualista, a infalível eclética, afora uma dúzia de cisões e cismas eruditos. Ainda não me foi concedida a sabedoria para aproximar-me dessas discussões substanciais. Um dia, querendo Deus, irei também discutir se o Jabuti representa o Sol, a força criadora da Vontade, um *urmythus* ou simplesmente um Jabuti.⁵

Aqui, os mitos são o ritual posto no papel – ou seria melhor dizer no pergaminho, na pedra? –, a cristalização de uma prática cultural. Eles “não expressam complexos latentes e arquétipos do inconsciente, mas a anatomia do intelecto; ou seja, a estrutura intelectual primordial do inconsciente”⁶. No rito iniciático, as provas consistem em resistência física, determinação, e até mesmo riscos de morte. Ao final, se bem sucedido, o iniciando não será mais visto como uma criança, mas como adulto. “Neste sentido, não se limita a uma mera instrução, no sentido clássico do termo, mas antes se trata antes de uma formação [*Bildung*] no sentido que a formação transforma aquele que ela visa.”⁷ Obviamente, essa palavra alemã é a base da discussão a respeito do romance de formação (*Bildungsroman*).

Antes de falarmos sobre isso, comecemos com algumas considerações de Bakhtin a respeito do romance, *lato sensu*:

A esmagadora maioria dos romances (e variedades de romances) só conhece a imagem pronta do herói. Todos os movimentos dos romances, todas as representações dos eventos e aventuras dele movem o personagem no espaço, transportam-no nos degraus da escada da hierarquia social – de um

⁴ CAMPBELL, J. *O Herói de Mil Faces*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 1989. p. 133.

⁵ CASCUDO, L. *Contos tradicionais do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1986. p. 20.

⁶ MELETINSKI, E. *Ot mifa k literature*. Moscou: RGGU, 2001, p. 22 (tradução nossa).

⁷ ARAÚJO, A. “Labirinto e Iniciação. Da Natureza do Rito Iniciático do Herói”.

Revista Portuguesa De Filosofia, 69(2), 309-330. Disponível em:

<<https://www.jstor.org/stable/23631111>> Acesso em: 21 abr. 2018. p. 320

mendigo, ele se torna rico; de um sem-teto, um nobre –, o herói ora se afasta, ora se aproxima do seu objetivo – da noiva, da vitória, da riqueza, etc. Os acontecimentos transformam seu destino, mudam a sua posição na vida e na sociedade; mas ele mesmo, diante disso, permanece imutável, igual ao que era, o caráter dele não muda.⁸

Aos poucos se esquadrinha o conceito de “romance de formação”: o caráter do protagonista se transforma. Como veremos, esse é o caso de Aleksandr Adúiev em *Uma História Comum*. No entanto, não é comum que os personagens mudem, principalmente em narrativas que cubram um longo período, digamos dez anos? Seria muito fácil considerar quase qualquer narrativa desse tipo como um romance de formação. Diz Mazzari:

Tomar o conceito de *Bildungsroman* de maneira sincrética, larga e abstrata pode levar a um mosaico de títulos determinado pelo princípio do *anything-goes*. Trata-se afinal de um termo dotado de extraordinária força sugestiva, com a mais ampla aceitação, o qual parece corresponder plenamente a uma tendência universal e, porventura, até mesmo atemporal da literatura, isto é, pôr em cena personagens em processo de aperfeiçoamento, aprendizagem, educação, formação.⁹

Atemporal, com certeza, mas, talvez, não da literatura no sentido moderno da palavra, e, sim, no sentido mitológico, da representação da percepção do mundo; da literatura como narrativa. É preciso tomar o *Bildungsroman* em sentido estrito, senão corre-se o risco, como alerta Mazzari, de tornar inútil a nomenclatura. Em russo, o termo “*vospitániie*” (“formação”, “educação”), do qual “*vospitániia*” é o genitivo singular, também traz esse significado. Assim, *román vospitániia* pode ser entendido em semelhante chave, pois seu campo semântico não se limita à educação formal da escola, mas à transformação atrelada ao rito de iniciação, à educação intergeracional. Encerramos o aparte terminológico.

De acordo com Frye,

A forma completa do romance é claramente a da busca bem-sucedida, e tal forma bem acabada possui três estágios principais: o estágio da jornada perigosa e das aventuras preliminares menores; o esforço crucial, geralmente algum tipo

⁸ BAKHTIN, M. K. *Románu Vospitánia. Sobránie Sotchinéni*, tomo III. Moscou: Iazykí Slaviánskikh Kultúr, 2012. p. 328. (tradução nossa)

⁹ MAZZARI, M. *Labirintos da aprendizagem: Pacto fáustico, romance de formação e outros temas de literatura comparada*. São Paulo: Editora 34, 2010. p. 128.

de batalha em que tanto o herói, quanto seu inimigo, ou ambos, devem morrer; e a exaltação do herói.¹⁰

A grande diferença entre o mito iniciático e o *Bildungsroman* é a diferença substancial dos iniciandos. “Distinguimos o mito do romance pelo poder de ação do herói: no mito propriamente dito, ele é divino; no romance propriamente dito, ele é humano.”¹¹ Embora sejam divinos, os personagens do mito não são necessariamente perfeitos e, muitas vezes, é essa a razão de se contar a história. Na mitologia de diversos povos, não são raros os pecadilhos cometidos pelos deuses: artimanhas, traições, mentiras, intrigas, etc. Na verdade, sequer seria preciso deixar o seio da mitologia judaico-cristã: em Gênesis 6:6, diz-se que o “Senhor arrependeu-se de ter criado o homem na terra e teve o coração ferido de íntima dor”¹². Afloram por causa da corrupção humana duas características tipicamente humanas, o arrependimento e a dor – mesmo que metafórica. São indícios de certa reciprocidade quanto à imagem e semelhança, aproximando Deus dos deuses gregos, humanizados a ponto de enganarem uns aos outros, cultivar desavenças por orgulho, recusarem-se a admitir seus erros, etc.

A perda dessa potência divina cosmogônica, que subjuga a ordem cósmica aos caprichos de uma entidade, ou a certo número delas, é uma das características mais importantes nessa transição, pois é justamente por isso que

los mitos de la creación empiezan a dar lugar a la leyenda, como en el libro del Génesis, después de la expulsión del Paraíso. Los héroes se vuelven menos y menos fabulosos, hasta que al fin, en los estadios finales de las diversas tradiciones locales, la leyenda desemboca a la luz del día del tiempo hecho crónica.¹³

Quanto mais avançamos no processo de antropocentrização tanto maior será a distância entre o protagonista da narrativa ficcional e a essência divina. Essa transformação da própria estrutura textual implica na mudança do processo de formação do herói, pois as características conquistadas através do rito iniciático não serão mais as mesmas. Em linhas gerais: no caso do rito iniciático, há provas de resistência à dor; no mito, a realização do humanamente impossível; no romance de formação,

¹⁰ FRYE, N. *Anatomia da Crítica*. Tradução de Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações, 2014. pp. 327-328.

¹¹ FRYE, N. *Anatomia da Crítica*. Tradução de Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações, 2014. p. 328.

¹² BÍBLIA SAGRADA. *Gênesis*. Tradução pelo Centro Bíblico Católico. São Paulo: Ave Maria, 1993. p. 53.

¹³ CHAYO, J. El mito, el rito y la literatura. *Casa del Tiempo*, Cidade do México, p.54-71, out. 2002. p. 61. Mensal. Disponível em: <<http://www.uam.mx/difusion/revista/oct2002/asse.pdf>>. Acesso em: 21 abr. 2018

as provas não são físicas, deve-se resistir às provações emocionais, espirituais, intelectuais. Então, paulatinamente, a experiência do amadurecimento torna-se muito menos objetiva, material, corporal e mais subjetiva, espiritual, intangível.

Um rito iniciático malsucedido pode causar graves ferimentos, mutilações e até a morte. No mito, esse fracasso pode ter consequências ainda piores, graças à natureza sobrenatural dos envolvidos. Como exemplo, peguemos o mito de Faetonte: por causa de um mistagogo – ninguém menos do que Hélios – impaciente, por assim dizer, sua iniciação é turbulenta e repentina, portanto malsucedida. Como consequência, ele não é capaz de ocupar a posição do seu mestre; ao conduzir a carruagem do Sol pelos céus, Faetonte perde o controle, voando ora baixo demais, ora muito alto, assim, causa danos horríveis à ordem cósmica, queima os céus e a Terra. Para impedir que o dano seja ainda maior, Zeus abate Faetonte com um raio. A má formação do protagonista do *Bildungsroman* raramente tem consequências para o cosmos, pois ele seria incapaz de fazê-lo. É mais comum encontrarmos consequências que afetem a vida do próprio iniciando e, talvez, das pessoas à sua volta.

Embora isso ilumine um ponto na escuridão, a luz revela, na penumbra, uma pergunta tenebrosa: e como o rito iniciático tornou-se o romance de formação? A resposta é difícil em um espaço tão curto, pois se trata de um processo milenar. Felizmente, não estamos sozinhos a tatear no escuro, podemos contar com diversos guias – quiçá mistagogos nossos – para essa jornada crítica. Para discutir essa transformação, em primeiro lugar, é preciso considerar que a concepção de mundo do homem oitocentista é muito diferente da percepção primitiva. Como exemplo, pensemos no tempo; ele era observável, percebido em ciclos: as estações naturais, os dias e noites, as cerimônias. Diz Bakhtin:

Este tempo é coletivo, ele se diferencia e é medido apenas pelos acontecimentos da vida *coletiva*. Tudo o que nele existe, existe somente para o coletivo. A série individual da existência ainda não tinha se destacado (o tempo interior da vida individual ainda não existe, o indivíduo vive totalmente do lado de fora, num todo coletivo). [...] É o tempo do *crescimento produtivo*. É o tempo da vida vegetativa, da floração, da fecundidade, da maturação, da multiplicação dos frutos, da proliferação.¹⁴

Como veremos adiante, em *Uma História Comum*, a repetição do tempo não é observável na natureza; ela é interiorizada, pessoal, foi engolida pelo indivíduo e agora faz parte dele. O caráter cíclico está justamente em haver uma recorrência na trajetória de vida dos personagens, há uma constante troca de papéis entre diferentes indivíduos

¹⁴ BAKHTIN, M. *Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance*. São Paulo, Hucitec, 1990. p. 317.

dentro de determinada sociedade, a natural sucessão das gerações, o passar do bastão.

O tempo não é a única diferença entre o mito e a literatura.

o mito é antipsicológico e não se ocupa em absoluto dos destinos de indivíduos isolados. Isso é perfeitamente natural para uma sociedade psicológica e socialmente homogênea, na qual, tanto na vida real quanto na consciência dos indivíduos, o princípio do clã predomina decisivamente sobre o individual e por isso a coletividade coíbe com relativa facilidade qualquer rebeldia individual.¹⁵

Conforme Mazzari nos advertiu, a característica principal de um *Bildungsroman* é mostrar a maturação de um personagem; o que o faz ser, nesse sentido, absolutamente oposto ao mito. Mesmo que se fale metonimicamente sobre o desenvolvimento de todos nós, mesmo que as constantes desilusões do protagonista possam ser consideradas como punições causadas pela “rebeldia individual”, o romance não deixaria de descrever um trajeto individualizado.

À medida que o corpo social se divide em classes, o complexo sofre importantes modificações, e os motivos e temas correspondentes passam por reinterpretações. Ocorre a diferenciação gradual das esferas ideológicas. O culto separa-se da produção agrícola; a esfera do consumo isola-se e, até um certo grau, se individualiza. Os membros do complexo sofrem uma desintegração e uma transformação internas. Tais membros da vizinhança, como a comida, a bebida, o ato sexual, a morte, recuam para a *vida quotidiana*, que já se individualiza.¹⁶

A crescente fragmentação da percepção influencia diretamente na forma da narrativa mitológica: gradualmente, ela perde espaço, dá lugar ao conto e se transforma no romance. Por discutirmos um romance de formação do século XIX e a base estar muito distante, escolhemos um intermediário: o *Conto do Graal*, de Chrétien de Troyes, pois é “a partir da Idade Média que as provas da iniciação são vistas como uma das fontes do assim chamado ‘romance de formação’; a própria ‘iniciação’, nesses romances, era um equivalente *sui generis* e uma herdeira da iniciação arcaica”¹⁷. Não se trata da escolha arbitrária de um herói medievo, pois são bastantes e várias as semelhanças entre Perceval e Aleksandr Adúiev: ambos são provincianos e, por não conhecerem bem a vida em sociedade, tropeçam nas quinas dos tapetes da etiqueta; são criados apenas pela mãe,

¹⁵ MELETÍNSKI, E. *Poética do Mito*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987. pp. 263-264

¹⁶ BAKHTIN, M. *Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance*. São Paulo, Hucitec, 1990. p.321

¹⁷ MELETÍNSKI, E. *Os Arquétipos Literários*; tradução Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade, Arlete Cavaliere. Cotia: Ateliê Editorial, 2015. p. 57-58.

no caso de Perceval ela também desempenha o papel de mistagogo incapaz e, por isso, o cavaleiro tem a uma iniciação falha. Aliás nos dois romances há “a mãe que mantém junto a si o filho em crescimento que deseja seguir seu próprio caminho”¹⁸.

A história de Perceval é uma sequência de erros que “conferem verossimilhança ao processo educativo, demonstrando que Perceval não se transformou de repente”¹⁹, que ele é uma representação do ser humano. Ele erra por respeitar cegamente, sem muita reflexão, as diretrizes que lhe são dadas pelos diversos mistagogos espalhados por sua jornada. Diz Fernandes, “a trajetória do herói pode ser descrita justamente como a lenta percepção do verdadeiro significado dos ensinamentos ministrados”²⁰. Isso também pode ser dito de Aleksandr Adúiev, pois, assim que o jovem chega à capital, o tio o aconselha de diversas maneiras, mas ele não dá ouvidos.

Esta descoberta, uma verdadeira revelação, significa que o conhecimento de sua missão é o que permite ao jovem tomar consciência da própria identidade. Conclui-se, portanto, que o objetivo da educação de Perceval é duplo: permitir a solução da aventura do Graal, o que significa, ao mesmo tempo, oferecer condições para a aquisição da autoconsciência. Sendo que o processo ocorre de forma aparentemente casual mas sequenciada, parece haver um plano oculto predeterminado para o percurso do herói: com efeito, a educação de Perceval é fruto de um chamado misterioso, uma vocação.²¹

A autoconsciência é uma das características do desenvolvimento do protagonista do romance de formação. No caso de Perceval, ela se dá através da súbita descoberta do próprio nome; pouco antes da morte de sua mãe, Aleksandr percebe sua própria condição e sua (falta de) inserção na sociedade oitocentista. Em ambos os casos, seria possível falar em súbita tomada de consciência a respeito do próprio lugar no mundo; em uma palavra, epifania. No universo dos fidalgos, o nome do indivíduo é equivalente à função desempenhada pelo homem russo no século XIX, ou seja, diz quem é aquela pessoa, qual nicho social ela ocupa.

O romance de Troyes compartilha o motivo “chamado do Destino” com o conto folclórico de Iliá Múromets, o *bogatýr* – espécie de cavaleiro do folclore russo – de força inacreditável.

¹⁸ CAMPBELL, J. *O Herói de Mil Faces*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 1989. p. 112.

¹⁹ FERNANDES, R. “A formação do cavaleiro: Perceval ou O Conto do Graal”. *Mirabilia*, [s. L.], p.127-140, 2004. Disponível em: <http://www.revistamirabilia.com/sites/default/files/pdfs/2004_10.pdf>. Acesso em: 01/05/2018. p. 132

²⁰ Ibid. p. 133

²¹ Ibid. p. 134.

Na então famosa vila de Múrom, nas terras de Karatcharov, vivia o camponês Ivan Timofiêevitch. Ele tinha um filho amado, Iliá Múromets, que ficou deitado por trinta anos e, quando passou dos trinta, ele começou a andar a passos firmes, sentiu em si uma força imensa, forjou sua armadura e uma lança de aço, e montou em seu bom cavalo de *bogatýr*.²²

Nessa versão, Iliá simplesmente levanta depois de trinta anos, mas há variações em que curandeiros ou viajantes o visitam e lhe concedem o dom da força imensa (*síla velíkaia*), ora usando rezas poderosas, ora benzendo a água que ele bebe. Munido de seu equipamento, Iliá pede a bênção aos pais para “rezar para Deus na magnífica cidade de Kíev e curvar-me para o príncipe”²³, esse caberia, com alguma roupagem ocidental, no papel do Rei Artur. Por não ouvir os avisos dos seus pais, Iliá tem de provar sua força contra outro ser de poder sobre-humano, o Rouxinol-Assassino, cujo assovio é mortal.

Façamos uma justaposição de quatro personagens: Faetonte, Iliá Múromets, Perceval e Aleksandr Adúiev. Prestemos atenção à desmitologização da narrativa: Faetonte voa pelos céus em uma carruagem de fogo vestindo a coroa do Sol, trazendo o dia e a luz para o mundo; Iliá Múromets sobrevive ao assovio mortal do Rouxinol-Assassino e o derrota; Perceval vence o Cavaleiro Vermelho; Aleksandr Adúiev torna-se adulto. A cada passo, diminui o poder sobre-humano do protagonista até chegarmos à representação de uma pessoa comum, suas conquistas deixam de ser grandiosas e passam a ser prosaicas; por vezes, como em *O Capote*, até mesmo mesquinhas.

Na mesma medida que diminui o poder desses heróis, cresce a sua profundidade interior. Enquanto a iniciação de Iliá Múromets tem, no máximo, uma página e as primeiras aventuras de Perceval já somem algumas folhas, a formação de Aleksandr é o próprio livro. A diferença é ululante. Embora o potencial do herói oitocentista seja muito menos maravilhoso, sua substância é muito mais psicológica, humana, enfim, moderna. Dificilmente alguém, em sã consciência, acreditaria ser Múromets; por outro lado, é totalmente plausível para o leitor contemporâneo e brasileiro projetar a própria vida na trajetória de Aleksandr, apesar da distância cronológica, geográfica e cultural.

Nesse *crescendo* romanesco; melhor, nesse mergulho às profundezas da representação da alma humana, o surgimento do *Bildungsroman* faz eco a uma das mais profundas crises culturais da Europa Ocidental.

when status society starts to collapse, the countryside is abandoned for the city, and the world of work changes at an incredible and incessant pace, the

²² AFANÁSSIEV, A. *Rússkie Narodnye Skázki*. Moscou: Sovreménik, 1988. p. 373.

²³ Ibid. p. 373.

colourless and uneventful socialization of 'old' youth becomes increasingly implausible: it becomes a problem, one that makes youth itself problematic²⁴

Esse êxodo rural implica na mudança da estrutura social e da visão de mundo do homem citadino, principalmente o metropolitano. Em *Uma História Comum*, isso transparece com clareza meridiana, nas palavras de Ehre, “a oposição entre o racionalismo impessoal do tio e a defesa do sentimento e da afeição familiar do sobrinho também reflete um antagonismo entre a sociedade burocrática europeizada da capital e a aristocracia rural mais tradicional.”²⁵ Embora esse fenômeno não seja exclusividade da época, há sensível diferença quantitativa no período da Revolução Industrial. Nesse momento de modernização do trabalho, de desenvolvimento da literatura e da cultura russas, surge esse romance.

Como símbolos, o mito e o *Bildungsroman* voltam a se aproximar. Meletínski afirma que, para o romantismo alemão, “o mito é um fenômeno estético, um modelo da obra de arte, tem um sentido simbólico”²⁶. Semelhante é o caso do romance de formação. Eles são símbolos de suas épocas, nascidos da visão de mundo que lhes deu origem. Não pode ser gratuito que, perto do lançamento dos *Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, outras ocorrências tenham aparecido por toda a Europa. É possível, sim, falar do nascimento de um modelo literário que passou a ser reproduzido, mas há outra possibilidade, igualmente interessante, para a divulgação do romance de formação.

For Cassirer, and Panofsky, through such a form 'a particular spiritual content [here, a specific image of modernity] is connected to a specific material sign [here, youth] and intimately identified with it. 'A specific image of modernity': the image conveyed precisely by the 'youthful' attributes of mobility and inner restlessness. Modernity as a bewitching and risky process full of 'great expectations' and 'lost illusions'²⁷

Então, no *Bildungsroman*, o jovem é a imagem arquetípica por ser composto por aquelas “catexes infantis” a serem expurgadas pelo rito de iniciação, bem como as chagas da modernidade. Em certo momento, Aleksandr Adúiev se questiona: “não seria uma lei geral da natureza que a juventude deva ser ansiosa, turbulenta, por vezes estranho, tola, e que quaisquer sonhos acalmem-se com o tempo, como se acalmaram os meus?”²⁸, tomando consciência de sua própria trajetória, do seu papel de

²⁴ MORETTI, F. *The way of the world: the Bildungsroman in European culture*. Thetford: Verso, 1987. p. 4-5.

²⁵ EHRE, M. *Oblomov and his creator*. Princeton: Princeton University Press, 1973, p. 137.

²⁶ MELETINSKI, E. *Ot mifa k literature*. Moscou: RGGU, 2001. p.12 (tradução nossa)

²⁷ Op. cit. p. 5.

²⁸ GONTCHARÓV, I. *Sobránie Sotchiniéni v vosmí tomákh*, tomo I. Moscou: khudójestvennaia literatúra, 1977. p. 318. (tradução nossa)

iniciando e, sem saber, representando muito bem essa imagem da modernidade. Se o romance de formação é um fenômeno literário central, o jovem,

therefore, achieves its symbolic centrality, and the 'great narrative' of the Bildungsroman comes into being, this is because Europe has to attach a meaning, not so much to youth, as to modernity.²⁹

Essa transformação não poderia deixar de significar uma nova forma de representação do mundo, de percepção, de romance e, portanto, de iniciação, já que também mudaram as características do indivíduo plenamente formado. Embora o rito iniciático exista em *Uma História Comum* e seja tomado como algo absolutamente natural, imutável e eterno pelo protagonista Aleksandr Adúiev, não se trata de um fato humano estanque, justamente o contrário, como pretendíamos demonstrar, é o resultado de um processo lento e gradativo de desmitologização.

2. A História de Sempre

Talvez uma das melhores traduções para o inglês de *Obyknoviénnaia Istóriia* tenha sido encontrada por Stephen Pearl, que chamou a sua versão de *The Same Old Story*. Ele acerta em cheio o tom do romance. Aqui, optamos por *Uma História Comum*, na tentativa de preservar o jogo linguístico com o título do livro sobre o, suposto, plágio de Ivan Turguênev, *Neobyknoviénnaia Istóriia*, *Uma História Incomum*. Descartamos o par *História Ordinária – História Extraordinária* que, apesar de manter o jogo e caber bem no segundo, dá ao primeiro título um sentido pejorativo. Outras opções, como *Aquela Velha História*, *A História de Sempre* foram igualmente descartadas para facilitar a busca, já que não há, ainda, uma tradução consagrada em língua portuguesa. De qualquer forma, como o romance é pouco conhecido, faz-se necessário dizer duas palavras sobre a história em si.

O romance começa com Aleksandr Adúiev no interior do país, na casa de sua mãe. Ele se prepara para a viagem à capital, Petersburgo. Vale lembrar que, nos termos vistos anteriormente, isso pode ser visto como um tipo de iniciação, que

começa por um acto de rutura: a criança ou o adolescente é separado da mãe, e esta separação faz-se, por vezes, de um modo bastante brutal. [...] Por outras palavras, o noviço deve abandonar para sempre o mundo infantil,

²⁹ MORETTI, F. *The way of the world: the Bildungsroman in European culture*. Thetford: Verso, 1987. p. 4-5.

com a irresponsabilidade que o acompanha, para aceder a uma existência superior, isto é, aquela enriquecida com a tradição mítica da tribo³⁰

Como as “catexes infantis” a serem abandonadas pelo iniciando estão ligadas aos valores rurais, a casa no interior representa o papel de “mundo infantil” conforme descrito acima. Apesar das súplicas e apelos sentimentais da mãe, Aleksandr vence o primeiro obstáculo de sua trajetória e vai para Petersburgo visitar o seu tio, Piotr Adúiev, que será seu mistagogo.

Ao se encontrarem pela primeira vez, travam uma conversa para se conhecerem melhor. Aleksandr derrama os sonhos juvenis a respeito de Petersburgo, Piotr faz a barba e faz caretas para o espelho enquanto escuta. O tio pergunta-lhe a razão de vir à capital. Abismado, em primeiro momento, o jovem responde: “*jít*”; em russo os verbos “viver” e “morar” são expressos por essa palavra. Então, ao mesmo tempo, diz o iniciando que veio para morar em Petersburgo e para viver, talvez, em sentido metafórico. Depois de uma breve discussão, o mistagogo repete a pergunta, eis como segue a conversa.

- Para realizar esses sonhos que povoam...
- Você não seria de escrever versos? – perguntou de repente Piotr Ivanytch.
- E prosa também, titio; quer que eu traga?
- Não, não!.. fica para uma próxima; eu só perguntei.
- E então?
- É que você fala de um jeito...
- É ruim?
- Não, é muito bom, e estranho.³¹

Pela primeira vez, aparece o problema da forma de falar, tema recorrente ao longo da obra. Aleksandr diz que seu professor de estética falava dessa maneira. O tio pede que ele não imite o professor de estética da escola, mas fale de modo mais simples, como todo mundo. Afirmar Ehre, “o romance é, em certo nível, uma lição de linguagem. O sobrinho torna-se o seu tio por abandonar a sua própria linguagem e adotar a do outro”³². Piotr diz isso textualmente: “antes de qualquer coisa, esqueça todos esses sentimentos sagrados e celestiais, e acostume-se às coisas assim como elas

³⁰ ARAÚJO, A. “Labirinto e Iniciação. Da Natureza do Rito Iniciático do Herói”. *Revista Portuguesa De Filosofia*, 69(2), 309-330, p. 319. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/23631111>> Acesso em: 21 abr. 2018

³¹ GONTCHARÓV, I. *Sobránie Sotchinieni v vosmí tomákh*, tomo I. Moscou: khudójestvennaia literatúra, 1977, p. 69. (tradução nossa)

³² EHRE, Milton. *Oblomov and his creator*. Princeton: Princeton University Press, 1973, p. 121

são, mais simples; seria melhor e vocêalaria mais claramente”.³³ Aos poucos, os arroubos líricos de Aleksandr são trocados pelo sarcasmo.

Como o modo de se expressar é um reflexo do próprio indivíduo, do seu âmago, essa mudança não implica em mero abandono das palavras e, sim, dos campos semânticos implícitos nessas palavras. A troca de linguagem é um símbolo com muitas possíveis interpretações: a troca do romantismo pelo realismo; o êxodo do campo para cidade; a mudança dos valores tradicionais russos pelo cosmopolitismo de São Petersburgo, a “janela para a Europa”, como a cidade era chamada, e assim por diante.

Tomemos Wilhelm como protagonista-modelo, já que seu romance é um marco do romance de formação oitocentista, embora não seja a primeira narrativa de formação. “Se, portanto, os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister confluem para um final feliz, este consiste precisamente na efetiva conscientização, por parte do herói, da necessidade de estabelecer limites à aspiração individualista e incondicional”.³⁴ Infelizmente para o iniciando, isso não ocorre de imediato, demora alguns anos no caso dos Adúiev; sabendo disso, por experiência própria, o tio lamenta:

Isso não importa, talvez você seja dez vezes mais inteligente e melhor do que eu... é, parece que você não tem uma natureza que se entregue à nova ordem; e a velha – minha nossa! Por exemplo, você foi paparicado e mimado pela mãe; você aguentaria tudo o que eu passei? Você deve ser um sonhador, e aqui não dá tempo de sonhar; os do nosso tipo vêm para cá para fazer negócios.³⁵

Ele está resumindo o problema para o sobrinho, que, obviamente, não dará ouvidos às palavras do seu mistagogo, ou melhor, não entenderá o que isso significa, assim como Perceval não compreendeu. Em outras palavras, o tio diz: você deve abandonar essa antiga ordem e aderir à nova, andar *pari passu* com os nossos tempos, ombro a ombro com os contemporâneos. Ainda, já reforçando sua ironia característica, diz que ser mais inteligente, ou melhor, não importa, interessa, sim, é aprender a “fazer negócios” (*diélo diélat’*).

Já que as palavras não foram aladas, vejamos como acontece o aprendizado. Do interior, o jovem trouxe alguns objetos consigo. Uma mecha de cabelo e um anel de sua amada, alguns versos e guloseimas. A mecha e o anel são jogados pela janela pelo tio, assim que os vê. Depois de ridicularizados, os versos são usados para acender um charuto. Em

³³ Ibid. p. 71. (tradução nossa)

³⁴ MAZZARI, M. *Labirintos da aprendizagem: Pacto fáustico, romance de formação e outros temas de literatura comparada*. São Paulo: 34, 2010. p.114

³⁵ GONTCHARÓV, I. *Sobránie Sotchiniéni v vosmí tomákh*, tomo I. Moscou: *khudójestvennaia literatúra*, 1977. p. 70. (tradução nossa)

brevíssimo aparte sobre a ironia gontcharoviana, os versos de Aleksandr são, na verdade, trechos de um poema escrito pelo próprio Gontcharóv antes de abandonar a escrita de poesia. Então existe, aqui, uma camada auto-irônica sobre a tonalidade romântica da própria poesia juvenil. Retomemos. Depois vem um amor, uma decepção amorosa. O iniciando busca alguma forma de se distrair. O tio percebe sua facilidade com as palavras e descobre como começar sua introdução na vida adulta petersburguesa: um serviço de tradução. Imediatamente Aleksandr fica empolgado, mas isso também se prova prosaico demais para a poética juventude do sobrinho: é a tradução de um artigo alemão sobre batatas.

Embora para nós, leitores, seja um espetáculo, talvez tragicômico, o aprendizado do jovem Adúiev é amargo e duro. Depois de várias provações, e pouco antes da sua epifania, Aleksandr resmunga sobre o tratamento recebido do tio.

— Nada. Queria me provocar! Chamou-me de tolo! Queria brincar comigo, como uma bolinha, é um insulto! Não se é jovem pra sempre. A escola que passei serviu para alguma coisa. Como o senhor me passou um sermão! Acha que eu sou cego? O senhor só fez um truque, mas eu percebi.³⁶

A escola (*Chkóla*) a que Aleksandr se refere é o método de ensino que seu tio aplicara, a constante e ininterrupta deflação das expansões linguísticas, dos arroubos líricos do sobrinho. No entanto, ao herói do *Bildungsroman*

não basta que ele percorra um determinado desenvolvimento como se fosse um processo natural de crescimento; muito mais do que isso, ele tem de conscientizar-se expressamente de seu papel como indivíduo que se constitui na busca. Decorre daí que esse jovem, a exemplo de Wilhelm Meister, sinta-se compelido, nas diversas fases de seu desenvolvimento, a “passar em revista sua própria história”³⁷

Isso acontecerá posteriormente no romance. Já desiludido e cansado da vida na capital, Aleksandr volta para o campo e tenta retomar sua vida simples. No entanto, algo estava diferente. A província, em si, não havia mudado, pois há muito tempo ela que não muda, como exemplo, uma das cartas recebidas por Piotr vindas do interior é descrita desta maneira: “Era idêntica a um grande alfarrábio eslavo: trocaram a letra B por um traço com duas cruces em cima e em baixo, e a letra K eram dois traços; escrita sem pontuação”³⁸. Vale lembrar que a pontuação começa a ser amplamente

³⁶ GONTCHARÓV, I. *Sobránie Sotchiniéni v vosmí tomákh*, tomo I. Moscou: khudójestvennaia literatúra, 1977. p. 252. (tradução nossa)

³⁷ Apud JACOBS; MAZZARI, *Labirintos da aprendizagem: Pacto fáustico*, romance de formação e outros temas de literatura comparada. São Paulo: Editora 34, 2010. p.123.

³⁸ Ibid. p. 56. (tradução nossa)

utilizada a partir do século XVII. Com isso a carta provinciana indica para a manutenção de uma prática abandonada há séculos. Quem mudou foi Aleksandr. Ele passeia pelos campos, vai à floresta, flana pelas propriedades da família sem rumo certo. Em dado momento, ele se pergunta:

E o que estou fazendo aqui? [...] definho a troco de quê? Para que desperdiço os meus talentos? Por que não brilhar lá com os meus trabalhos? Agora eu estou ficando mais racional. Em que o titio é melhor do que eu? Eu realmente não conseguiria encontrar o meu caminho? Então, até agora eu não consegui, não fiz o que me cabia – e daí? Agora acordei: é hora, é hora!³⁹

Essa série de perguntas o leva à aporia e, depois, à epifania: Aleksandr decide voltar para São Petersburgo. A única coisa que o impede é a mãe. Agora ela cumpre o seu papel de mãe que impede a saída do filho-herói, mas é por pouco tempo, falece pouco depois. Em seguida, Aleksandr volta à capital.

Até os personagens percebem o amadurecimento de Aleksandr. No epílogo do romance, anos depois, Piotr o elogia por suas conquistas.

– É melhor falarmos de você, – disse ele – parece que você está seguindo os meus passos...

– Quem dera, titio! – cortou Aleksandr.

– Sim! – continuou Piotr Ivanytch, – aos trinta e poucos anos já é conselheiro colegiado, um bom serviço no Estado, ganha um bom dinheiro por fora e ainda está para se casar com uma moça rica... É, os Adúievs fizeram os seus negócios! Você é como eu, só faltam as dores na lombar...

– É, às vezes eu as tenho... – disse Aleksandr, esfregando as costas.⁴⁰

De um jovem poeta sonhador, cheio de arroubos líricos e rompantes emocionais para um conselheiro colegiado casado com “uma moça rica”. Não é à toa que nem todos os personagens tomem isso como algo absolutamente positivo. Pouco antes dessa conversa com o tio, o maduro Aleksandr fala com sua tia, Lizaviéta Adúieva, que mostrará claramente a diferença desse novo sobrinho. Ela se lembra melancolicamente de como ele era diferente.

– Não, não sonhava. Então, o senhor entendia, explicava a vida; era, então, magnífico, nobre, inteligente... Por que não ficou daquele jeito? Por que isso foi só nas palavras, no papel, e não de verdade? Essa bondade apagou, como o Sol por trás das nuvens, de repente...

– A senhora quer dizer, *ma tante*, que agora eu... não sou inteligente e... não sou nobre...

³⁹ GONTCHARÓV, I. *Sobránie Sotchiniéni v vosmí tomákh*, tomo I. Moscou: khudójestvennaia literatúra, 1977. p. 314 (tradução nossa)

⁴⁰ Ibid. p. 334. (tradução nossa)

– Deus me livre! Não! Mas agora é inteligente e nobre... de um jeito diferente, não do meu jeito...

– O que fazer, *ma tante*? – disse Aleksandr, com um grande suspiro, os tempos são esses. Eu ando de acordo com o tempo: não dá para perder o pé! Aí eu concordo com o titio, faço minhas as palavras dele...⁴¹

Nota-se que Gontcharóv retratou um tipo de desilusão, de amadurecimento amargo. Antes, Aleksandr era adorado pela tia por sua sinceridade, afetividade, espontaneidade; agora, ela mal o reconhece. Como diz Bakhtin, o ciclo de Aleksandr se fecha, revela-se um

tipo de ciclo de formação, que mantém a ligação (apesar de não ser tão próxima) com o crescimento, representa certo caminho, reiterado continuamente, da formação do homem do jovem idealista e sonhador à visível sobriedade e praticidade. [...] Para esse tipo de romance de formação é característica a representação do mundo e da vida como uma experiência, como uma escola, pela qual o homem deve atravessar e levar dela só um resultado: a sobriedade com maior ou menor grau de resignação.⁴²

Como vimos anteriormente, Aleksandr usa o mesmo termo que Bakhtin para se referir ao processo de aprendizagem, “escola” (*chkóla*). Não bastasse essa mudança de jovem sonhador a adulto prático e irônico, Gontcharóv demonstra como Piotr também passa por uma transformação, atravessa sua própria “escola”. Ao final do romance, ele “amolece”, ele encontra um ponto médio entre os extremos da irônica praticidade e do sentimentalismo exacerbado. Ele pensa em falar sobre isso com o sobrinho, mas hesita e deixa que ele descubra sozinho. A principal ação do livro é a transformação do jovem em adulto, o sucesso da iniciação, mas há uma peripécia cômica: em certa medida, o tio e o sobrinho trocam de papéis.

Nesse cenário, é “natural que o Tempo, como fenômeno (e não a sua forma histórica, social), venha ao primeiro plano em *Uma História Comum*; e, de fato, o Tempo torna-se um componente de organização da queda do protagonista e, conseqüentemente, o enredo do romance”⁴³, afinal a própria estrutura do romance assemelha-se ao maior símbolo temporal desde a sua invenção, a ampulheta. De acordo com Forster, um romance em formato de ampulheta, como *Thaïs*, de Anatole France, é definido desta forma:

⁴¹ GONTCHARÓV, I. *Sobránie Sotchiniéni v vosmí tomákh*, tomo I. Moscou: khudójestvennaia literatura, 1977. p. 334 (tradução nossa)

⁴² BAKHTIN, M. K. *Románu Vospitániia. Sobránie Sotchinéni*, tomo III. Moscou: Iazykí Slaviánskikh Kultúr, 2012. p. 330. (tradução nossa)

⁴³ KRASNOSCHIÓKOVA, E. A. I. A. Gontcharóv: Bildungsroman na rússkoi pótchvie. In: JDÁNOVA, M. B.; LOBKARIÓVA, A. V.; SMIRNÓVA, I. V. (Org.). *Materiály mejdunaródnói konfieriéntsii, posviaschiónnói 190-létiiu so dnia rojdiénia I. A. Gontcharóva: Sbórník rússkikh i zarubiéjnykh ávtorov*. Uliánovsk: Korporátsia Tekhnológi Prodvijiénia, 2003. p. 10. (tradução nossa)

dois personagens principais, Paphnuce, o asceta, e Thaïs, a cortesã. Paphnuce vive a salvo e feliz no deserto quando o livro se inicia. Thaïs leva uma vida devassa em Alexandria, e o dever dele é salvá-la. Na cena central do livro, eles se aproximam, e ele cumpre sua tarefa; ela entra num mosteiro e recebe a salvação, porque o conheceu, mas ele, porque a conheceu, recebe a danação. Os dois personagens convergem, cruzam-se e retrocedem com precisão matemática, o que é parte do prazer que o livro nos dá.⁴⁴

Trocando em miúdos, o papel de “absolvido”, desempenhado por Thaïs, é o de Piotr Adúiev, pois ele é retirado do extremo da racionalidade, do cinismo, para uma posição mais intermediária, sentimental. Já o papel de “condenado”, representado por Paphnuce, poderia ser dado ao Aleksandr que se torna amargo, se contamina, chega a ridicularizar o amor juvenil de Piotr, cujo mote é uma flor. Esse acontecimento é paralelo à ironia do tio sobre o amor de Aleksandr; eles trocam de papéis nessas duas cenas: o ridículo tornou-se ridente e a recíproca é verdadeira. Fecha-se, assim, um ciclo.

3. Considerações finais

Em *Uma História Comum*, o autor trata o tema da substituição de gerações com seu típico sorriso de canto de boca. Seu “juízo” ‘incompleto’ de Aleksandr e a revelação na vida de Piotr da ‘eterna ironia’ da existência demonstram a profunda (e é lícito dizer, goethiana!) sabedoria de Gontcharóv, que explora a vida em toda a sua complexidade e mutabilidade dialética⁴⁵. Além de o tema ser extremamente importante à modernidade, no ensaio sobre sua própria obra, *Antes Tarde do que Nunca* (*Lútchie Pózdno tchiem Nikogdá*), Ivan Aleksandrovitich Gontcharóv afirma:

vejo não três romances, mas um. Todos eles estão ligados por um traço comum, uma ideia sistemática: a passagem de uma época da vida russa, que eu vivi, à outra⁴⁶

O próprio autor percebia que sua obra é marcada pela unicidade, circularidade, pelo paralelismo e, portanto, pela mimese do tempo mítico, chamada de “mutabilidade dialética” por Krasnoschiókova. Em *Uma História Comum*, encontra-se o reflexo da crescente desmitologização da

⁴⁴ FORSTER, E. *Aspectos do Romance*. São Paulo: Globo, 2005. p. 162.

⁴⁵ KRASNOSCHIÓKOVA, E. A. I. A. Gontcharóv: Bildungsroman na rússkoi pótvie. In: JDÁNOVA, M. B.; LOBKARIÓVA, A. V.; SMIRNÓVA, I. V. (Org.). *Materiály mejdunaródnói konfieriétsii, posviaschiónnói 190-létiiu so dnia rojdiénia I. A. Gontcharóva: Sbórník rússkikh i zarubiéjnykh ávtorov*. Uliánovsk: Korporátsia Tekhnológi Prodvijiénia, 2003. p. 18. (tradução nossa)

⁴⁶ GONTCHARÓV, I. *Sobránie Sotchiniénii v vosmí tomákh*, tomo VIII. Moscou: khudójestvennaia literatúra, 1977. p. 107 (tradução nossa)

percepção humana do tempo; ele foi engolido pela humanidade, e ela passa a ser o metrônomo da circularidade. Em outras palavras, a passagem não é mais pautada por eclipses, verões, colheitas; ela é marcada por gerações, pelas ascensões e destronamentos, por personagens que passam as suas máscaras uns aos outros: agora, o tio ri do amor ingênuo do sobrinho; depois, Aleksandr ri da inocência do jovem Piotr; mais tarde, outro rirá de Aleksandr; etc. *ad nauseam*.

Assim, por trás da tessitura do romance, surge o personagem oculto a que se refere Krasnoschiókova. De fato, o Tempo é um personagem; aliás, o único personagem cuja máscara não pode ser vestida por outro. Relembremos o mito de Faetonte, o jovem herói que tentou conduzir a carruagem de Hélios e acabou por chamuscar o céu e a terra. Depois de tantas diluições da potência mítica de Faetonte, não há qualquer esperança de um personagem de *Uma História Comum* ser capaz de semelhante feito.

Rafael Bonavina é graduando em Letras com dupla habilitação em Português e russo pela Universidade de São Paulo. Contato: rafaelbonavina@gmail.com

Bruno Gomide é doutor em História Literária pela Unicamp e professor livre-docente de Literatura e Cultura Russa na Universidade de São Paulo. Contato: bgomide@hotmail.com

JAMES JOYCE E O ROMANCE DE FORMAÇÃO: *UM RETRATO DO ARTISTA QUANDO JOVEM*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i27p61-76>

Flavio Quintale

Universidade de Aachen (Alemanha)

RESUMO

Trata-se de uma interpretação de *Um retrato do artista quando jovem*, de James Joyce a partir da ideia de Bildungs- e Künstlerroman. Faz-se uma breve discussão sobre o conceito de “romance de formação” levantando elementos do romance joyceano que demonstram sua afinidade com esse gênero iniciado por Goethe. Aborda o rompimento do jovem artista com a família, a pátria e a religião, sua conversão à arte e os princípios que o nortearão.

ABSTRACT

This article presents an interpretation of James Joyce's *A portrait of the artist as a young man* based on the idea of Bildungs- and Künstlerroman. A short discussion about the concept of “apprenticeship novel” is exposed, trying to point out elements from Joyce's novel that demonstrates its affinities with this literary genre pioneered by Goethe. It shows the young artist breakup with family, country and religion, his conversion to art and the principles that will guide him.

PALAVRAS-CHAVE:

James Joyce;
Um Retrato do Artista Quando Jovem;
Künstlerroman;
Bildungsroman;
Romance do século XX.

KEYWORDS:

James Joyce;
A portrait of the artist as a young man;
Künstlerroman;
Bildungsroman;
Twenty Century Novel.

“Nunca se anunciou um novo evangelho sobre a terra sem que o mundo recorresse imediatamente às velhas profecias”.

Jens Peter Jacobsen. *Niels Lyhne*.

A ideia de *Bildungsroman*¹ iniciada por Goethe ganhou variações ao longo do tempo. Uma delas foi o *Künstlerroman* ou *Romance do artista*. O *Bildungsroman* de Goethe é apresentado em *Wilhelm Meisters Lehrjahre*² quando o protagonista Wilhelm enuncia: *Instruir-me a mim mesmo, tal como sou, tem sido obscuramente meu desejo e minha intenção, desde a infância*³. Instruir-se a si mesmo, “auto-formar-se”, *sich auszubilden*, é a busca de Wilhelm. Sua formação, ainda que interior, é para a vida exterior, para a ação. Lembra Lukács que o momento de transição para a educação de Wilhelm Meister consiste precisamente no afastamento dessa pura interioridade (*Bela Alma*), que Goethe condena como vazia e abstrata, como também Hegel mais tarde em sua *Fenomenologia do Espírito*. É certo que essa crítica à canonista é levada a cabo por Goethe com acentos muito leves e sutis⁴. Isso se confirma na *Carta de Aprendizado*:

Longa é a arte, breve a vida, difícil o juízo, fugaz a ocasião. Agir é fácil, difícil é pensar; incômodo é agir de acordo com o pensamento. [...] As palavras são boas, mas não são o melhor. O melhor não se manifesta pelas palavras. O espírito, pelo qual agimos, é o que há de mais elevado. Só o espírito compreende e representa a ação [...] O ensinamento do verdadeiro artista abre o espírito, pois onde faltam as palavras, fala a ação⁵.

¹ Para um estudo mais aprofundado do *Bildungsroman* ver o ensaio “Para uma interpretação do conceito de *Bildungsroman*”, de Flavio Quintale (In: *Revista Pandaemonium Germanicum*, n. 9, 2005) e *O cânone mínimo – O Bildungsroman na história da literatura*, de Wilma Patricia Maas.

² GOETHE, J.W. *Wilhelm Meister Lehrjahre*. In: *Werke*. (Hamburger Ausgabe, Band VII). München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988.

³ GOETHE, J.W. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ensaio, 1994, p. 286. *mich selbst, ganz wie ich da bin, auszubilden, das war dunkel von Jugend auf mein Wunsch und meine Absicht*.

⁴ LUKÁCS, Georg. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. In: *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ensaio, 1994, p. 602.

⁵ GOETHE, J.W. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ensaio, 1994, p. 482. Citação original: *Die Kunst ist lang, das Leben kurz, das Urteil schwierig, die Gelegenheit flüchtig. Handeln ist leicht, Denken schwer; nach dem Gedanken handeln unbequem. [...] Die Worte sind gut, sie sind aber nicht das Beste. Das Beste wird nicht deutlich durch Worte. Der Geist,*

O verdadeiro ensinamento não é autocontemplação, mas o agir no mundo. O artista é o homem da práxis, o agir na natureza e no mundo para a formação e o conhecimento de si mesmo e de toda a humanidade, *a personalidade humana só pode desenvolver-se agindo. Mas agir significa sempre uma interação ativa dos homens na sociedade*,⁶ lembra Lukács. A ação é que cria, recria e move o mundo e não a palavra. A mensagem humanista resume-se na ideia de que *No princípio era a Ação e não o Verbo*.

A formação no romance de Goethe reside nessa tentativa de conciliação entre espírito e matéria. Não se nega a busca da interioridade no processo de formação humanista, mas claramente se acentua a atividade do homem na sociedade, como sujeito da história. Promoveria, assim, a fusão da ideia hegeliana do absoluto que toma *consciência de si* através da reflexão subjetiva interior com a filosofia da *práxis* marxista, voltada para a esfera da ação. Entre o caminho do conhecimento reflexivo e da ação, se apresenta como mediadora da formação, a *Bildung*.

Assim, mais que uma formação nos princípios humanistas presentes no *Bildungsroman*, no *Künstlerroman* o aprendiz ou aluno é um artista potencial que desenvolve, ao longo da narrativa, as concepções artísticas que moldarão sua arte. No *Künstlerroman*, contudo, o enfoque se dá no indivíduo acima da média que se tornará um gênio artístico, não importa se da literatura, da música ou da pintura. Esse indivíduo excepcional é o jovem artista que está em fase de formação. No dicionário de literatura Metzler lê-se que no *Künstlerroman* e na *Künstlernovelle*, *trata-se do destino e da criação do artista*. Ursula Mahlendorf, ao elencar as características fundamentais do *Künstlerroman*, complementa:

A *Künstlernovelle* e o *Künstlerroman* contém a criação de uma obra de arte como o evento central de seu enredo. Baseado na obra criativa e na psicologia de um escultor, pintor, poeta ou músico fictício, as “histórias de artistas” fascinaram os autores e os leitores alemães continuamente desde os românticos do início do século XIX....Eles normalmente lidam com artistas imaginários ou de pouca expressão; e seus enredos são de acordo com a visão pessoal do escritor sobre o sentido da existência artística e das origens das conquistas artísticas...Durante sua formação, o futuro artista pode preferir um meio específico, uma forma de arte ou

aus dem wir handeln, ist das Höchste. Die Handlung wird nur vom Geiste begriffen und wieder dargestellt. [...] Des echten Künstlers Lehre schließt den Sinn auf; denn wo die Worte fehlen, spricht die Tat.

⁶ Georg LÚKACS. Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister. In: GOETHE. Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister / Anexo, p. 600.

modalidade de sentido...Nas histórias sobre artistas, os escritores tendem a usar o herói para retratar suas próprias lutas com a criação⁷.

Assim como o *Bildungsroman*, o *Künstlerroman* é um produto tipicamente alemão⁸. Daí a grande facilidade de encontrar histórias de artistas na tradição de língua alemã. Entretanto, isso evidentemente não exclui as outras tradições, que embora em menor frequência, também possuem histórias de artistas como *Um Retrato do Artista Quando Jovem*. Esse futuro artista luta com a própria arte, assim como o autor luta com a própria criação artística que se propõe a fazer. Nesse processo, continua Ursula Mahlendorf, *sua vida é uma transição, podemos observar a intrusão de uma nova dimensão na vida do artista, um distúrbio de seu equilíbrio, uma ruptura das fronteiras do ego, uma experiência de crise subjetiva que desencadeia uma sequência de eventos para a produção da obra. O protagonista, frequentemente, vive distante de casa, em trânsito, em uma viagem*⁹. Em *Um Retrato do Artista Quando Jovem* há a intrusão de uma “nova dimensão”: a entrada no colégio. O aluno protagonista, que sofre uma crise e busca sua identidade, além de estar sendo formado para a vida, desenvolve os princípios que nortearão sua formação como artista, afastado do lar.

Um Retrato do Artista Quando Jovem

Para se identificar a relação desse romance de Joyce com o *Bildungsroman* é importante lembrar que o narrador de *Um retrato* diz que Stephen estava destinado a aprender sua própria sabedoria separado dos outros ou a aprender sozinho a sabedoria dos outros, errando por entre as ciladas do mundo¹⁰. Stephen estava destinado a adquirir sabedoria aprendendo

⁷ MAHLENDORF, Ursula R. *The Wellsprings of Literary Creation*. Columbia, Camden House, 1985, p. xiii –xv. A *Künstlernovelle* and *Künstlerroman* contains the creation of a work of art as central event of its plot. Based on the creative work and psychology of a fictitious sculptor, painter, poet or musician, “artist stories” have fascinated German authors and readers continuously since the Romantics of the early 19th century... They usually deal with imaginary or little-known artists and their plot accords with the writer’s personal vision of the meaning of artistic existence and the origins of artistic achievement...In the course of development, the future artist may come to prefer a specific medium, art form, or sense modality...In fiction about artists, writers tend to use the hero to portray aspects of their own creative struggle.

⁸ Sobre o tema ver *Romance de Formação em Perspectiva Histórica* (O Tambor de Lata de Günter Grass) e *Representações Literárias da Escola* de Marcus V. Mazzari.

⁹ Ursula MAHLENDORF. *The Wellsprings of Literary Creation*. p. 188. *His life is in transition, we can observe the intrusion of a new dimension into the life of the artist, a disturbance of his equilibrium, a disruption of ego boundaries, a subjective crisis experience that triggers the chain of events related to the production of work. The protagonist is often away from home, on the move, on a journey.*

¹⁰ JOYCE, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. In: James Joyce Reader. London, Penguin Books, 1993, p. 423. *He was destined to learn his own wisdom apart from others or to learn the wisdom of others himself wandering among the snares of the world.*

sozinho ou, então, com os outros, nas armadilhas do mundo. Esse pensamento aparentemente sem pretensão é um dos principais fios condutores de *Um retrato*. O romance contará a formação do artista que rompe com seu passado e aposta no futuro. O artista peregrino da sabedoria vai em busca do conhecimento de si mesmo.

A própria forma do romance já sugere isso. O romance inicia-se como um conto de fadas, *Era uma vez e foi muito bom dessa vez*¹¹ e termina em forma de diário quando, comenta Caetano Galindo, *Dedalus se julga maduro e, portanto, dispensa um narrador*¹². O Stephen da infância é ingênuo e passivo. Sua formação é extremamente dependente do exterior. Já no final, tendo vivido o bastante para completar sua formação, o diário lhe é suficiente. A própria vivência e o próprio eu já se bastam. É como se Stephen passasse de criatura a criador. Para Weldon Thornton, considerar *Um retrato* como um exemplo de *Bildungsroman* é fundamental não só devido a origem e o desenvolvimento do *Bildungsroman* que pode clarear certos temas relevantes “antimodernos” da literatura moderna, mas também porque “*Um retrato*” preenche tão maravilhosamente bem certas potencialidades do gênero.¹³ Karl Ove Knausgård diz que se trata talvez do melhor exemplo do gênero na literatura de língua inglesa¹⁴. Harry Levin¹⁵ vai além. Sustenta que a obra poder ser entendida, em larga escala, não só como *Bildungsroman*, mas também, e mais propriamente, como *Künstlerroman* no sentido de que é um romance de formação do artista:

O tema desse romance de Joyce é a formação do caráter; seu parceiro habitual é o aprendizado ou a educação; e isso o enquadra na categoria que foi distinguida, pelo menos pela crítica alemã, como *Bildungsroman*. O romance de desenvolvimento ou formação, quando confinado à esfera profissional do romancista, torna-se romance do artista, um *Künstlerroman*. Wilhelm Meister de Goethe, Vie d’Henri Bulard de Stendhal e Way of All Flesh de Butler sugerem amplamente as potencialidades da forma¹⁶.

Esta citação e todas as outras de *A portrait...* serão indicadas conforme a edição referida na bibliografia. A tradução usada é de Caetano W. Galindo. As próximas citações do romance serão indicadas como PA por serem baseadas no texto original.

¹¹ PA, p.245. *Once upon a time and a very good time it was.*

¹² Caetano GALINDO. *Nota do tradutor*. In: JOYCE, James. *Um retrato do artista quando jovem*. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 7.

¹³ Weldon THORNTON. *The Antimodernism of Joyce’s Portrait of the Artist as a Young Man*, p.65. *Both because the origin and development of the Bildungsroman can clarify certain relevant “antimodern” themes of modern literature, and because Portrait so wonderfully fulfills certain potentialities of the genre*

¹⁴ Karl Ove KNAUSGÅRD. *O longo caminho de volta*. In: JOYCE, James. *Um retrato do artista quando jovem*. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 12.

¹⁵ LEVIN, Harry. James Joyce. New York: New Directions Book, 1960.

¹⁶ LEVIN, Harry. James Joyce. New York: New Directions Book, 1960, p. 41. *The theme of his novel is the formation of character; its habitual pattern is that of apprenticeship or education; and it falls into that*

De qualquer maneira, *Um retrato* pode ser apreendido como um romance de formação ou, mais especificamente, como romance de formação do artista um *Bildungsroman des Künstlers*.

A obra é plena de antecipações. Na parte inicial do primeiro capítulo, mais especificamente nas duas páginas introdutórias, já se antecipa o *leitmotiv* do romance. Contudo, a percepção dessa antecipação só é possível com um *close reading*. Logo no primeiro parágrafo, aparentemente despretensioso, tem-se: *Era uma vez, e foi muito bom dessa vez que a vaquinha mumu veio descendo a rua e não é que essa vaquinha mumu que vinha descendo a rua me encontra um menino bem fofo chamado “bebê tuckoo”*¹⁷. A linguagem é tendenciosamente oral, e a abertura, como nos contos de fada, *Era uma vez*, indica o ambiente da infância que moldará o futuro artista. Logo depois, uma passagem que nos propicia duas interpretações nada excludentes: primeiramente, como ironia, deboche, aos contos de fadas, *e como era bom esse tempo*, quebrando o ritmo característico de um conto de fadas; a seguir, como nostalgia da infância, como um momento de felicidade na vida do artista. A palavra *tuckoo* é um neologismo com importante valor simbólico. O tradutor José Geraldo Vieira optou por *Pequerrucho Fuça-Fuça* e Caetano W. Galindo por *Pitoco*. Manteremos *bebê tuckoo* para explorar sua simbologia. Para interpretarmos o sentido de *tuckoo*, podemos pensar em *tuck*, que equivale a embrulhar, dobrar. Dessa maneira o garoto “embrulhado”, preso, será encontrado pela *moocow* para ser libertado; ou ainda *tuckin*, gíria do inglês irlandês: festa, banquete. De qualquer maneira, o *bebê tuckoo* é o pequeno Stephen, já que dois parágrafos depois diz o narrador: *Ele era o bebê tuckoo*¹⁸. O fato apresentado figura o encontro da *moocow* com o *nice’s little boy, baby tuckoo*, o próprio Stephen Dedalus, que mais tarde será o *Bous Stephenoumenos*. Aqui identificamos duas interpretações sobre a *moocow*. A primeira baseia-se no folclore irlandês, *a vaca sobrenatural (branca) pega crianças e as levam para um reino insular onde elas são aliviadas do trivial controle e das dependências da infância e magicamente instruídas como heróis*

category which has been distinguished, by German criticism at least, as the *Bildungsroman*. The novel of development, when it confines itself to the professional sphere of the novelist, becomes a novel of the artist, a *Künstlerroman*. Goethe’s *Wilhelm Meister*, Stendhal’s *Vie d’Henri Brulard*, and Butler’s *Way of All Flesh* amply suggest the potentialities of the form

¹⁷ P.A, p. 245. *Once upon a time and a very good time it was there was a moocow coming down along the road and this moocow that was coming down along the road met a nice’s little boy named baby tuckoo....*

¹⁸ P.A, p. 245. *He was baby tuckoo.*

*antes de voltarem para seus pais surpreendidos e para a comunidade*¹⁹, comenta Don Gifford. Assim, o pequeno Stephen é “magicamente” instruído na infância pela *moocow*. Através dela o artista é aliviado de suas dependências e do controle de todos para criar. Quando crescer irá deixar seus pais surpreendidos e será o novo herói de seu povo, o novo messias de sua raça. A segunda relaciona-se com a mitologia grega. A *moocow* associa-se à Pasífae. Como se sabe, Dédalo construiu o labirinto onde foi encarcerado o Minotauro pelo rei Minos. Dédalo também será enviado ao labirinto por revelar à Ariadne a artemanha (o novilho de fio) de Teseu para sair do labirinto. Pasífae, mulher de Minos, apaixonou-se por um touro. Não conseguindo controlar sua paixão, pediu conselho ao artista Dédalo. Ele fabricou um simulacro. Uma vaca oca de carne e osso para enganar o touro. Pasífae entrou no simulacro e a cópula foi efetuada. Da união nasce o Minotauro. Dédalo é também condenado ao labirinto por cumplicidade. Pasífae, detentora de dotes de feiticeira, retribui a ajuda auxiliando Dédalo na fuga do labirinto.

Desse modo, a *moocow*, Pasífae, encontra o *baby tuckoo*, Dedalus. A primeira é cúmplice da fuga de Dédalo do labirinto, o segundo, cúmplice do sensualismo desregrado de Pasífae. A *moocow* é, ao mesmo tempo, símbolo do amor carnal e da sabedoria mágica. Instrui Stephen Dedalus intelectual e sensualmente. Ao longo do romance, Stephen fugirá de seu labirinto: a consciência católica e a libertação do corpo pelo pecado. Stephen revoltar-se-á, também intelectual e sexualmente, contra os dogmas católicos. O simbolismo da *moocow* identifica-se com Pasífae e a vaca do folclore irlandês, e as duas relações não se excluem, pelo contrário, se complementam.

Fuga do labirinto

Toda a formação escolar de James Joyce foi guiada por Jesuítas; primeiro no internato *Clongowes Wood College*, no condado de Kildare; depois no *Belvedere College*, em Dublin, e finalmente no *University College*, a Universidade Católica local²⁰. Toda a sua vida e obras foram marcadas pela guerra espiritual contra a religião, a família e o país que o educou. Em *Um retrato* isso aparece claramente. J. I. M. Stewart comenta que *Um Retrato do Artista quando jovem, essencialmente a história da própria ruptura de Joyce com a igreja católica e da descoberta de sua verdadeira vocação, foi publicado em 1916, terminando um processo de gestação*

¹⁹ Don GIFFORD. *Joyce Annotated*, p. 131. *The supernatural (white) cow take children across to an island realm where they are relieved of the petty restrains and dependencies of childhood and magically schooled as heroes before they are returned to their astonished parents and community.*

²⁰ Sobre o tema ver *Joyce among the Jesuits* de Kevin Sullivan.

que durou muitos anos ²¹. De fato, o romance foi escrito em dez anos. No final da obra o próprio autor revela que o começou a escrever no ano de 1904, em Dublin, terminando-o dez anos depois em Trieste. O romance ilustra o desenvolvimento do artista dos 6 aos 22 anos. Período que corresponde aos anos de estudo de Joyce, desde o primeiro colégio Clongowes até a University College.

O pequeno Stephen terá formação católica em Clongowes. Seu caráter e personalidade são moldados pela doutrina ensinada pelos jesuítas. Seu primeiro vacilo na fé é a descoberta da sensualidade. *É estabelecida na mente de Stephen uma associação simbólica entre arte e sexo, e essa revelação precoce o ajuda a decidir seu conflito posterior entre arte e religião*²², observa Harry Levin. A primeira substituição é a da devoção à virgem Maria pela musa, uma moça comum.

O primeiro momento de substituição do culto à virgem Maria para o culto a uma moça comum dá-se já no primeiro capítulo. *Eileen tinha as mãos brancas, longas, finas e macias porque era uma garota. Eram como o marfim; somente macias. Esse era o significado de Torre de Marfim, mas os protestantes não conseguiam entender isso e ficavam tirando sarro* ²³. As mãos de Eileen são como marfim. Uma das denominações dadas à virgem Maria pelos católicos é justamente *Torre de Marfim*. Depois, Stephen mesmo diz *Torre de Marfim* não se referindo à virgem Maria, mas a Eileen. Além disso, o jovem sugere a incompreensão dos protestantes que debocham da devoção à Maria porque não entenderam o verdadeiro sentido da expressão *Torre de Marfim*, ou seja, Eileen. A passagem, ambígua, mostra ao mesmo tempo um tom crítico e de sátira com relação aos protestantes, típico de Joyce, e ao mesmo tempo a profanação do culto à virgem Maria, culto que transfere à garota das mãos de marfim.

Terminado o período escolar em Clongowes, Stephen volta para casa para passar as férias. O garoto não irá resistir às tentações. Sua primeira queda será através da perda da castidade, a revolta do corpo contra as doutrinas ensinadas pelos jesuítas.

²¹ J.I.M. STEWART. *A portrait of the artist as a young man*. In: William M. SCHUTTE. *Twentieth Century Interpretations of A portrait of the artist as a young man*, p. 21. *A Portrait of the Artist as a Young Man, essentially the story of Joyce's own break with the Catholic Church and discovery of his true vocation, was published in 1916, at the end of a process of gestation covering many years*

²² LEVIN, Harry. James Joyce. New York: New Directions Book, 1960, p. 57. *In Stephen's mind a symbolic association between art and sex is established, and that precocious revelation helps him to decide his later conflict between art and religion*

²³ PA. p. 286. *Eileen had long thin cool white hands too because she was a girl. They were like ivory; only soft. That was the meaning of Tower of Ivory but Protestants could not understand it and made fun of it.*

Queria encontrar no mundo real a imagem insubstancial que sua alma contemplava com tanta constância. Não sabia onde procurar, nem como, mas uma premonição que o impulsionava lhe dizia que esta imagem, sem qualquer ato declarado de sua parte, acabaria por encontrá-lo. Eles se encontrariam silenciosamente como se já se conhecessem e tivessem combinado, talvez diante de um dos portões ou em algum lugar mais secreto. Estariam sós, cercados por trevas e silêncio: e naquele momento de supremo carinho ele seria transfigurado. [...] Fraqueza e timidez e inexperiência o abandonariam naquele momento mágico²⁴. [...] de jardim em jardim em busca de Mercedes²⁵.

O jardim que Stephen procura é o das delícias, tomado aqui no sentido de prazer sexual. Passado o período infanto-juvenil, Stephen transfere-se de escola, mas continua com os jesuítas. Belvedere College será onde o jovem passará sua adolescência dos 13 aos 16 anos provavelmente. Nesse ínterim que sinaliza a mudança de colégio, Stephen está em férias. É quando o jovem estudante terá a sua iniciação sexual, primeiro sintoma de sua futura apostasia. Ele já não se importava mais em viver em pecado: *pouco se lhe dava estar em pecado mortal, que sua vida tivesse passado a ser uma colcha de subterfúgios e falsidades*²⁶. Stephen dirige-se então à rua de prostituição, *red light district*, e inicia sua vida sexual. No entanto, Stephen fica perturbado com o seu estado de pecado e teme as punições do inferno. *Tinha pecado mortalmente não uma, mas várias vezes, e sabia que, por mais que corresse o risco da danação eterna apenas por causa do primeiro pecado, cada pecado seguinte multiplicava sua culpa e seu castigo*²⁷. Palavras do Padre Arnall no retiro espiritual onde se aplicam os *Exercícios Espirituais* de Inácio de Loyola ressoam e perturbam a mente do jovem artista:

Como, por ordem de Deus, o fogo da fornalha da Babilônia perdeu o calor mas não a luz, assim, por ordem de Deus, o fogo do inferno, ainda que mantendo a intensidade de seu calor, arde eternamente no escuro. É uma

²⁴ PA. p. 311. *He wanted to meet in the real world the unsubstantial image which his soul so constantly beheld. He did not know where to seek it or how: but a premonition which led him or told him that this image would, without any overt act of his, encounter him. They would meet quietly as if they had known each other and had made their trust, perhaps at one of the gates or in some more secret place. They would be alone, surrounded by darkness and silence: and in that moment of supreme tenderness he would be transfigured.[...] Weakness and timidity and inexperience would fall from him in that magic moment.* Sobre a relação entre Mercedes de Stephen e a personagem do romance *O Conde de Monte Cristo* de Alexandre Dumas ver a dissertação de mestrado *A revolta luciferina* de Flavio Quintale Neto.

²⁵ PA. p. 313. *garden to garden in search of Mercedes*

²⁶ PA. p. 350. *He cared little that he was in mortal sin, that his life had grown to be a tissue of subterfuge and falsehood.*

²⁷ PA. p. 355. *He had sinned mortally not once but many times and he knew that, while he stood in danger of eternal damnation for the first sin alone, by every succeeding sin he multiplied his guilt and his punishment.*

tempestade infinita de trevas, chamas negras e fumaça negra do enxofre em chamas, entre as quais os corpos se empilham sem nem uma réstia de ar. De todas as pragas com que foi amaldiçoada a terra dos Faraós apenas uma, a das trevas, foi chamada de horrível. Que nome, então, podemos dar às trevas do inferno que não hão de durar apenas três dias, mas toda a eternidade? ²⁸ [...] O enxofre, também, que arde ali em quantidades tão prodigiosas, toma todo o inferno com seu fedor intolerável; e os corpos dos próprios condenados exalam um odor tão pestilento que, como diz são Boaventura, um único deles bastaria para contaminar o mundo todo. O próprio ar deste nosso mundo, elemento tão puro, torna-se fétido e impossível de respirar quando fica tanto tempo fechado. Considerai então o que deve ser o fedor do ar do inferno. Imaginai que um cadáver nojento e pútrido ficou apodrecendo e se decompondo na cova, massa gelatinosa de líquida degradação. Imaginai esse cadáver jogado às chamas, devorado pelo fogo do enxofre ardente e soltando densa fumaça asfixiante de decomposição nauseabunda e repulsiva. E então imaginai tal fedor repugnante multiplicado por um milhão e novamente multiplicado por um milhão pelos milhões de milhões de fétidas carcassas amontoadas na escuridão fedorenta, imenso fungo humano que apodrece. Imaginai isso tudo, e tereis alguma ideia do horror que é o fedor do inferno. ²⁹.

O inferno, nas palavras do padre, é a pior punição que o homem pode receber. Sua descrição é terrível e gera o medo e o temor que perturba Stephen. Queima sem iluminar, cheira mal e não deixa nem um mínimo de espaço para se acomodar para respirar. É pior que todas as maldições do Egito, que viveu nas trevas por três dias como é narrado no Êxodo, pois as trevas são eternas. Na retórica do Padre Arnall, os jovens, em não se preocupando com a salvação da própria alma, sofrerão o terror do inferno. Mas o discurso não tem efeito. A resposta

²⁸ P.A. , p.374. *As, at the command of God, the fire of Babylonian furnace lost its heat but not its light so, at the command of God, the fire of hell, while retaining the intensity of its heat, burns eternally in darkness. It is a never-ending storm of darkness, dark flames and dark smoke of burning brimstone, amid which the bodies are heaped one upon another without even a glimpse of air. Of all the plagues with which the land of Pharaohs was smitten one plague alone, that of darkness, was called horrible. What name, then, shall we give to the darkness of hell which is to last not three days alone but for all eternity?*

²⁹ P.A. , p.374-375. *The brimstone too which burns there in such prodigious quantity fills all hell with its intolerable stench; and the bodies of the damned themselves exhale such a pestilential odour that as saint Bonaventure says, one of them alone would suffice to infect the whole world. The very air of this world, that pure element, becomes foul and unbreathable when it has been long enclosed. Consider then what must be the foulness of the air of hell. Imagine some foul and putrid corpse that has lain rotting and decomposing in the grave, a jellylike mass of liquid corruption. Imagine such a corpse a prey to flames, devoured by the fire of burning brimstone and giving off dense choking fumes of nauseous loathsome decomposition. And then imagine this sickening stench, multiplied a millionfold and millionfold again from the millions upon millions of fetid carcasses massed together in the reeking darkness, a huge and rotting human fungus. Imagine all this and you will have some idea of the horror of the stench of hell*

de Stephen não deixa dúvida. É a mesma de Lúcifer: *non serviam*, – não servirei³⁰.

A arte como nova religião

A servidão passa a ser à arte. Sua conversão é à beleza. O resultado é a constituição de uma poética que fundamente sua produção literária, *the priest of imagination*. O sacerdote da imaginação é chamado para outra vocação, *venha aqui, Dédalos! Bous Stephanoumenos!*³¹. O *Baby-tuckoo* do início agora é *Bous Stephanoumenos*. Em grego *Bous* significa boi. Stephen será a oferenda do sacrifício, como faziam os judeus do Antigo Testamento. *Bous Stephanoumenos* é o aluno de alma-boi. Isso indica uma clara referência a Tomás de Aquino, conhecido como o boi mudo da Sicília. Stephen Dedalus é o novo doutor angélico às avessas.

A poética do jovem artista é baseada fundamentalmente, mas não apenas, em Tomás de Aquino, Gabriele D'Annunzio e Gustave Flaubert. O primeiro lhe dá fundamentação metafísica, o segundo, estética, e o terceiro, a forma.

O aristotelismo tomista está enraizado em Stephen. *Ele perdeu a fé, mas permaneceu fiel ao sistema ortodoxo*³², contudo comenta Umberto Eco, *é de se perguntar quanto o escolasticismo do jovem Joyce seja substancial e quanto não seja aparente (menos formal, portanto), simplesmente devido ao gosto malicioso da contaminação, ou ainda à tentativa de contrabandear ideias revolucionárias sob o manto do Doutor Angélico*³³. Esse “gosto malicioso da contaminação” e o contrabando de “ideias revolucionárias sob o manto do Doutor Angélico” pode ser entendido vendo até que ponto Stephen incorpora a concepção tomista à sua estética.

*Para a beleza requiere-se o seguinte, expõe Tomás de Aquino, primeiro, a integridade ou perfeição, pois o inacabado, por ser inacabado, é feio. Também se requiere a devida proporção ou harmonia. Por último, precisa-se da claridade, daí o que tem nitidez de cor chama-se belo*³⁴. A beleza seria a união da integridade com a proporção e com a clareza – juntas formam a beleza. O belo é aquilo que é acabado, proporcional e claro. Essas três características devem pertencer à unidade intrínseca do objeto, como a

³⁰ P.A., p.371. *non serviam: I will not serve*

³¹ P.A., p. 429. *Come along, Dedalus! Bous Stephanoumenos!*

³² ECO, Umberto. *Le Poetiche di Joyce*. 3ª ed. Milano: Bompiani, 1994, p. 16. *Egli perdette la sua fede ma rimase fedele al sistema ortodosso*. Ver também de Umberto Eco, *Il Problema Estetico in Tommaso D'Aquino*.

³³ Id., p. 17. *quanto lo scolasticismo del primo Joyce sai sostanziale e quanto non sai apparente (meno, dunque, che formale), semplicemente dovuto al gusto malizioso della contaminazione, o ancora al tentativo di contrabbandare idee rivoluzionarie sotto la cappa del Dottore Angelico*.

³⁴ AQUINO, Tomás de. *Suma de Teologia* (5 vols.). 2 ed. Madrid: BAC, 1994, I, q.39, a8.

Trindade ou Deus-Pai, Filho e Espírito Santo, sendo Um só Ser em três Pessoas distintas. Stephen, ao contrário de Aquino, vê essas características como fases da apreensão ou maneiras de o sujeito representar o objeto. Nisso está a diferença fundamental. Enquanto para Aquino a apreensão é a partir do objeto, para Stephen é a partir do sujeito:

Três coisas são necessárias para a beleza, integridade, harmonia e radiância [...].A primeira fase da apreensão é uma linha delimitadora desenhada em torno do objeto a ser apreendido. Uma imagem estética nos é apresentada ou no espaço ou no tempo. [...]Você a apreende como uma coisa. Você a vê como um todo íntegro. Você aprende a sua integridade. Isso é a integritas. [...] Tendo primeiro sentido que ela é uma coisa você agora sente que ela é uma coisa. Você a apreende como algo complexo, múltiplo, divisível, separável, composto por suas partes, resultado de suas partes e soma delas, harmonioso. Isso é a consonantia. [...] A conotação da palavra — Stephen disse — é algo vaga. Aquino usa um termo que parece ser inexato. Ele me deixou desorientado muito tempo. Você poderia ser levado a pensar que ele tinha em mente o simbolismo ou o idealismo, sendo a suprema qualidade do ser uma luz vinda de algum outro mundo, de cuja ideia a matéria é mera sombra, de cuja realidade ela é simples símbolo. Eu achei que ele podia querer dizer que claritas é a descoberta e a representação artística do propósito divino em qualquer coisa ou uma força ou generalização que faria a imagem estética se universalizar, fazer que brilhasse mais que suas condições próprias. Mas isso é conversa literária. Eu entendo assim. Depois de apreender aquele cesto como uma coisa só e depois o analisar segundo sua forma e o apreender como coisa você faz a única síntese que é lógica e esteticamente permissível. Você vê que ele é o que é e nada mais. A radiância de que ele fala é a quidditas escolástica, a coisidade da coisa. Essa qualidade suprema é sentida pelo artista quando a imagem estética é originalmente concebida em sua imaginação. A mente naquele misterioso instante que Shelley assemelhou lindamente a uma brasa que se apaga.* O instante em que aquela suprema qualidade do belo, a clara radiância da imagem estética, é apreendida de maneira luminosa pela mente que foi detida por sua integridade e fascinada por sua harmonia é a luminosa estase silente do prazer estético, um estado espiritual muito afim à condição cardíaca que o fisiologista italiano Luigi Galvani, empregando uma expressão quase tão linda quanto a de Shelley, chamou de encantamento do coração.³⁵

³⁵ PA, p. 479-481. *Three things are needed for beauty, wholeness, harmony and radiance[...] The first phase of apprehension is a bounding line drawn about the object to be apprehended. An esthetic image is presented to us either in space or in time[...] You apprehend it as one thing. You see it as one whole thing. You apprehend its wholeness. That is integritas[...] Having first felt that it is one thing you feel now that it is a thing. You apprehend it as complex, multiple, divisible, separable, made up of its parts, the result of its parts and their sum, harmonious. That is consonantia[...] The connotation of the word (claritas), Stephen said, is rather vague. Aquinas uses a term which seems to be inexact. It baffled me for a long time. It would lead you to believe that he had in mind symbolism or idealism, the supreme quality of beauty being a light*

Para Stephen, ao contrário de Tomás de Aquino, *integritas*, *consonantia* e *claritas* seriam três fases distintas e sucessivas de apreensão do belo. Enquanto o *integritas* de Aquino é a obra acabada, completa, para Stephen é a apreensão total da obra por parte do sujeito. Aquino parte do objeto para o sujeito, e Stephen, do sujeito para o objeto. Em Joyce é uma questão puramente espacial, já no tomismo se trata da integridade do ser enquanto uno, ou seja, aquilo que torna o ente um ser em ato. Já com relação ao conceito de *consonantia*, Aquino refere-se à proporção que deve estar presente nas coisas para elas serem belas, entretanto, para Stephen é, simplesmente, a apreensão da coisa como uma composição de partes distintas em harmonia. A propósito do termo *claritas*, a distinção é ainda maior. Aquino refere-se à clareza que deve existir na coisa para ela ser compreendida e ser chamada de bela. Para Stephen, Aquino é impreciso, pois o conceito não teria ficado claro. Assim, para o jovem, a ideia de *claritas* seria simplesmente perceber que a coisa é a própria coisa e não outra. Além disso, Stephen relaciona sua releitura dos conceitos tomistas ao instante do êxtase estético que sente o artista no momento de sua criação. Para tanto, vale-se da comparação feita por Shelley entre o instante misterioso que o poeta capta uma imagem estética e a brasa se extinguindo, *fading coal*. O *integritas*, *consonantia* e *claritas* (que Stephen fala em nome de Aquino) são concebidas por Aquino como qualidades das coisas que a mente vem a conhecer, não como “etapas” no ato de apreensão da mente³⁶, argumenta William Noon. Assim, Joyce apropria-se do termo tomista e o revoluciona incluindo seu conceito de iluminação próximo ao simbolismo e ao idealismo. Joyce rompe com a identidade do ser aristotélico-tomista para introduzir sua própria concepção dialética do ser, tese, antítese e síntese. Aqui Joyce é muito mais hegeliano do que tomista.

from some other world, the idea of which the matter is but the shadow, the reality of which its is but the symbol. I thought he might mean that *claritas* is the artistic discovery and representation of the divine purpose in anything or a force of generalisation which would make the esthetic image a universal one, make it outshine its proper conditions. But that's literary talk. I understand it so. When you have apprehended that basket as one thing and have then analysed it according to its form and apprehend it as a thing you make the only synthesis which is logically and esthetically permissible. You see that it is that thing which it is and no other thing. The radiance of which he speaks is the scholastic *quidditas*, the whatness of a thing. This supreme quality is felt by the artist when the esthetic image is first conceived in his imagination. The mind in that mystery instant Shelly likened beautifully to a fading coal. The instant wherein that supreme quality of beauty, the clear radiance of the esthetic image, is apprehended luminously by the mind which has been arrested by its wholeness and fascinated by its harmony is the luminous silent stasis of esthetic pleasure, a spiritual state very like to that cardiac condition which the Italian physiologist Luigi Galvani, using a phrase almost as beautiful as Shelly's, called the enchantment of the heart.

³⁶ NOON, William T. *Joyce and Aquinas*. New Haven: Yale U.P., 1957, p., 22. *The integritas, consonantia, and claritas (of which Stephen speaks in Aquinas' name) are conceived by Aquinas as qualities of things which the mind comes to know, not as "stages" in the mind's own act of knowing*

De D'Annunzio, Stephen incorpora a ideia de epifania, ou revelação, já tão cara a Percy B. Shelley. Stephen quer explorar a ideia de manifestação da divindade, de revelação, de epifania do fogo. O poeta seria uma espécie de profeta, mensageiro da divindade, que recebe a revelação por meio de um êxtase místico.

No romance *Il fuoco*³⁷ de Gabriele D'Annunzio, ao final do primeiro capítulo, lê-se:

Gloria ao milagre! Um sentimento sobre-humano de poder e de liberdade soprou no coração do jovem como o vento soprou a vela por ele transfigurada. No esplendor púrpuro da vela ele esteve como no esplendor de seu próprio sangue. Parecia-lhe que todo o mistério daquela beleza pedia o ato triunfal. Se for capaz de compreendê-lo. "Criar com alegria!" E o mundo será seu.³⁸

E em *Um retrato*:

Sua alma se erguera da tumba da infância, recusando sua mortalha. Sim! Sim! Sim! Ele criaria altivamente a partir da liberdade e do poder de sua alma, como o grande artífice cujo nome carregava, uma coisa viva, nova e alcandorada e linda, impalpável, imperecível.³⁹

A comparação desses trechos permite depreender que o artista, num momento de êxtase poético, concebe a sua criação como um sopro, ou melhor, como um sopro da divindade, revelador do segredo mais profundo do Belo. Em D'Annunzio o êxtase estético é chama e epifania, em Joyce, a epifania é a sensação que o artista nota quando sua imaginação começa a conceber a imagem estética⁴⁰. A imagem, porém, de "fading coal" usada por Shelley e incorporada por Stephen enfatiza a ideia de revelação, presente no poeta inglês, no sentido do poeta ser um profeta ao receber a revelação da divindade e expressá-la sob a forma de arte. Diz Shelley:

A poesia é, na verdade, algo divino. É, simultaneamente, o centro e a circunferência do conhecimento; é aquilo que compreende toda ciência e

³⁷ D'ANNUNZIO, Gabriele. *Il Fuoco*. Milano: Mondadori, 1996.

³⁸ D'ANNUNZIO, 1996, p.126. Gloria al Miracolo! Un sentimento sovrumano di potenza e di libertà gonfiò il cuore del giovine come il vento gonfiò la vela per lui transfigurata. Nello splendore purpureo della vela egli stette come nello splendore del suo proprio sangue. Gli parve che tutto il misterio di quella bellezza gli chiedesse l'atto trionfale. Si sentì capace di compierlo. "Creare con gioia!" E il mondo era suo.

³⁹ PA., p. 431-432. His soul had arisen from the grave of boyhood, spurning her graveclothes. Yes! Yes! Yes! He would create proudly out of the freedom and power of his soul, as the great artificer whose name he bore, a living thing, new and soaring and beautiful, impalpable, imperishable.

⁴⁰ ECO, Umberto. "Sobre uma noção joyceana". In: *Joyce e romance moderno*. São Paulo: Editora Documentos, 1969, p. 55.

a que toda ciência deve ser referida. É, ao mesmo tempo, a raiz e a flor de todos os outros sistemas de pensamento; é aquilo de onde tudo emerge e que tudo adorna; é aquilo que, maculado, nega o fruto e a semente, e priva o mundo estéril do sustento e da sucessão da árvore da vida [...]. Ninguém pode dizer: “Vou compor poesia”. Nem o maior poeta o pode dizer, pois o espírito em criação é como brasa que vai se apagando e que uma influência invisível, como o vento inconstante, desperta para um brilho transitório; esta força surge de dentro, como a cor de uma flor que murcha e muda à medida que vai crescendo; e a parte consciente da nossa natureza não pode profetizar, quer a sua aproximação quer o seu afastamento[...]. A poesia redime da queda as visitas da divindade no homem.⁴¹

Só o poeta seria capaz de obter essa iluminação, essa epifania, e transformá-la em revelação do Belo. Ele é propriamente o profeta, mensageiro da manifestação espiritual da beleza. É a epifania que revelaria a *coisa em si*.

De Flaubert, finalmente, Stephen herda a concepção de forma a dar à arte. O artista, sendo criador, tem de ser como Deus, onipotente, onisciente e onipresente em sua obra. Gustave Flaubert na famosa carta de 18 de março de 1857 endereçada à Mademoiselle Leroyer de Chantepie escreve que *o artista deve estar em sua obra como Deus na criação, invisível, e todo-poderoso; que se sente por toda parte, mas que não se vê*⁴². A influência de Flaubert em Stephen é clara quando diz que *o artista, como o Deus da criação, permanece no interior, ou atrás, ou para além, ou acima da sua obra, invisível, subtilizado, evaporado da existência, indiferente, entregue à limpeza das unhas*⁴³. A ideia do artista como criador, brincando de Deus, insere-se na tradição poeta-profeta divino, porta-voz da religião “arte”. Sacerdote da palavra divina.

Estabelecidos os princípios fundamentais de sua arte, o jovem escritor, Dédalo, já está pronto para alçar voo e deixar família, pátria e fé: *Não continuarei a servir aquilo em que já não acredito, meu lar, minha pátria*

⁴¹ P.B.SHELLEY. *A Defence of Poetry*. In: *Poems and Prose*, p. 273-275. *Poetry is indeed something divine. It is at once the centre and circumference of knowledge; it is that which comprehends all science, and that to which all science must be referred. It is at the same time the root and blossom of all other systems of thought; it is that from which all spring, and that which adorns all; and that which if blighted denies the fruit and seed, and withholds from the barren world the nourishment and succession of the scions of the tree of life. [...] A man cannot say, I will compose poetry. The greatest poet even cannot say it: for the mind in creation is as a fading coal which some invisible influence, like an inconstant wind, awakens to transitory brightness: this power arises from within, like the colour of a flower which fades and changes as it is developed, and the conscious portions of our nature are unprophetic either of its approach or its departure.[...] Poetry redeems from decay the visitations of the divinity in Man*

⁴² Gustave FLAUBERT. *Correspondance*, p. 324. *L'artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans la création, invisible, et tout-puissant; qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas*

⁴³ PA., p. 483. *The artist, like the God of the creation, remains within or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails.*

*ou minha religião. E tratarei de exprimir-me em algum modo de vida ou de arte tão livremente como possa, tão plenamente como possa, usando para minha defesa as únicas armas que me permito usar: silêncio, exílio e astúcia*⁴⁴. A primeira etapa da sua formação de artista está concluída. O que segue já é *Ulysses*.

Flávio Quintale é tradutor literário, doutor em Teoria Literária Literatura Comparada pela USP e pela Universität Konstanz. Foi professor de literatura comparada na Universidade de Aachen (Alemanha), entre outras. *As palavras não são deste mundo* de Hugo von Hofmannsthal, *Reflexões sobre o nacional-socialismo* de Robert Musil, *Memórias de um editor* de Kurt Wolff e *Ocidente sem Utopia* de Massimo Cacciari, são algumas de suas traduções.

⁴⁴ PA., p. 519. *I will not serve that in which I no longer believe whether it call itself my home, my fatherland or my church: and I will try to express myself in some mode of life or art as freely as I can and as wholly as I can, using for my defence the only arms I allow myself to use – silence, exile and cunning*

CRISE DO ROMANCE – CRISE DE UM PAÍS: *BERLIN ALEXANDERPLATZ*, DE ALFRED DÖBLIN

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i27p77-94>

Willi Bolle¹

Universidade de São Paulo (USP)

RESUMO

A obra principal de Döblin, publicada em 1929, é analisada simultaneamente como um romance de formação e uma epopeia moderna. Ao acompanhar o caminho de vida do protagonista Franz Biberkopf, passamos a conhecer a praça central que simboliza a capital da Alemanha. A metrópole moderna é apresentada através de uma montagem de elementos múltiplos, em que se destacam os botecos como lugares de encontro e os jornais, proporcionando uma imersão na atmosfera social e política da República de Weimar, na época da grande crise econômica de 1929, que acabou levando o país para a ditadura nazista. Paralelamente aos crimes cotidianos comuns, nos quais se envolve também o protagonista, são evocados os crimes na esfera política. A narração do assassinato de uma moça tem como pano de fundo a visão de um ataque aéreo, sugerindo que a guerra de 1914-1918 teria continuidade numa segunda guerra mundial. Com base no principal traço de caráter de Franz Biberkopf – a burrice, ligada à soberba e à ingenuidade – é estabelecida uma analogia com a burrice de um povo, descrita por Robert Musil, em 1937. A análise termina com uma discussão crítica da postura moralizante do narrador de Döblin.

ABSTRACT

Döblin's mainwork, published in 1929, is considered simultaneously as a *Bildungsroman* and as a modern epos. By following the way of life of the protagonist Franz Biberkopf, we get to know the central square which symbolizes the capital of Germany. The modern metropolis is described through a montage of multiple elements, especially the bars as meeting places and the newspapers, providing an immersion into the social and political atmosphere of the Republic of Weimar, at the time of the big economic crisis of 1929, which at the end conducted the country into dictatorship. In comparison with the customary daily crimes, in which also the protagonist is involved, are evoked the crimes in the political sphere. The murder of a young woman is narrated showing in the background an air raid, suggesting that the big war of 1914-1918 would have a continuation in a second world war. Based on the main characteristic of Franz Biberkopf – his stupidity, together with arrogance and ingenuity – is shown an analogy with the stupidity of people, as described by Robert Musil in 1937. This study ends with a critical analysis of the moralizing attitude of Döblin's narrator.

PALAVRAS-CHAVE:

Alfred Döblin;
Berlin Alexanderplatz;
romance de
formação;
epopeia moderna;
metrópole;
República de
Weimar.

KEYWORDS:

Alfred Döblin;
Berlin Alexanderplatz;
Bildungsroman;
modern epos;
metropolis;
Republic of Weimar.

¹ Professor do Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. E-mail: willibolle@yahoo.com.

Alfred Döblin (1878-1957) é, ao lado de Franz Kafka, Bertolt Brecht, Thomas Mann e Robert Musil, um dos principais escritores de língua alemã do século XX. Durante a República de Weimar, ele foi uma das personalidades mais importantes da cena literária alemã. Depois da tomada do poder pelos nacional-socialistas, Döblin saiu da Alemanha para o exílio, retornando somente após o término da Segunda Guerra Mundial. A sua obra *Berlin Alexanderplatz*, publicada em 1929,² é a principal contribuição alemã à literatura universal, enquanto retrato da metrópole moderna com os meios da ficção. Ela inspirou um filme, em 1931, dirigido por Piel Jutzi e, em 1979/1980, um seriado de televisão, produzido por Rainer Werner Fassbinder.

Romance de formação ou epopeia moderna?

Esta questão, que é fundamental para a interpretação do livro publicado por Döblin em 1929, foi levantada por Walter Benjamin em sua resenha intitulada “Crise do romance” (1930): “Por que o livro se chama *Berlin Alexanderplatz*, enquanto *A história de Franz Biberkopf* só aparece como subtítulo?”³ Como será explicado, a obra tem dois eixos de composição que estão entrelaçados. Enquanto história de um indivíduo chamado Franz Biberkopf, o livro filia-se à tradição do gênero romance, especificamente do romance de formação. Ao mesmo tempo, ao escolher Alexanderplatz – a praça emblemática da capital da Alemanha – como lugar central do enredo e como cenário da história desse país, num de seus momentos cruciais, o autor reatualiza o gênero antigo da epopeia, que focaliza a história de um povo. O próprio Döblin, num retrospecto em 1932, refere-se ao seu livro como “obra épica”, reiterando a sua concepção de escrita que ele tinha explicado numa conferência de 1928, intitulada “A construção da obra épica”.⁴ Analisaremos aqui o livro *Berlin Alexanderplatz* simultaneamente nos seus dois níveis de composição.

² Usei aqui a edição *Berlin Alexanderplatz*, Munique: dtv, 1965; e a tradução de Irene Aron, São Paulo: Martins Fontes, 2009. A esta versão brasileira referem-se daqui em diante todas as citações que vêm acompanhadas apenas da indicação da(s) página(s). – Nesta e nas demais traduções do alemão aqui citadas tomei a liberdade de fazer às vezes algumas alterações.

³ W. Benjamin, “Crise do romance: Sobre *Berlin Alexanderplatz*, de Döblin”, In: *Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 57.

⁴ A. Döblin, “Der Bau des epischen Werkes”, in: *Die Neue Rundschau* 4 (1929), p. 527-551. – Características épicas marcam também várias outras obras do autor: *Die drei Sprünge des Wang-*

No prólogo, o narrador nos introduz à história do operário Franz Biberkopf, que acaba de sair da cadeia. Ele cumpriu uma pena de quatro anos, por ter matado, num ataque de raiva, a sua noiva. Ao procurar retomar as suas atividades cotidianas, ele se propõe “levar uma vida decente” (p. 9). Mas, como anuncia o narrador, esse plano de vida acaba não dando certo. Franz vai sofrendo uma tripla derrota, que resumo aqui com as minhas palavras: 1) Como vendedor ambulante, ele é enganado por um colega. 2) Ao participar da ação de uma quadrilha, sem ter noção disso, ele é atirado por um falso amigo para fora de um carro, perdendo com isso o braço direito. 3) A sua namorada, que sempre lhe foi fiel, é assassinada por esse mesmo falso amigo. No final, Franz é internado num manicômio, onde vive oscilando entre um estado de catatonia e de inconsciência. Aparece-lhe então a figura alegórica da Morte, que lhe explica quais foram as causas de sua derrota: a ingenuidade e a soberba, o atrevimento misturado com a covardia, e uma fraqueza geral. O personagem de Franz morre, e é substituído por um novo protagonista chamado Franz Karl, moralmente “endireitado” e que trabalha numa fábrica como porteiro. O prólogo conclui com uma frase moralizante, típica das antigas narrativas populares: “Observar e ouvir isto valerá a pena para muitos que, como Franz Biberkopf, habitam uma pele humana e aos quais acontece o mesmo que a ele”.

Para o leitor poder ter, desde o início, uma visão de conjunto da história do protagonista, eis

Um breve resumo da história de Franz Biberkopf

Prólogo (p. 9-10):

O narrador explica que se trata de uma história moralizante.

Iº Livro (p. 11-47):

Franz Biberkopf (FB) sai da prisão após quatro anos. Ele procura reorientar-se na metrópole de Berlim. Propõe-se levar daqui em diante uma vida decente.

IIº Livro (p. 47-114):

Como ganhar a vida? FB vende jornais nazistas, embora não tenha nada contra os judeus. Por causa da suástica que ele usa, é provocado por militantes comunistas.

IIIº Livro (p. 115-132):

lun (1915), sobre a China; *Manas* (1927), sobre a Índia; e a chamada “Trilogia do Amazonas” (1937/38), composta pelos livros *Das Land ohne Tod*, *Der blaue Tiger* e *Der neue Urwald*.

Conhece Lüders (L), um desempregado. F lhe conta como ganhou 20 marcos de uma viúva. L vai lá e extorque dinheiro dela. F percebe que foi enganado e rompe com L.

IVº Livro (p. 133-182):

F frequenta bares e vive cochilando e bebendo. É a época da grande inflação na Alemanha. F precisa de dinheiro, mas não consegue ajuda.

Vº Livro (p. 183-243):

F continua vendendo o jornal nazista. Num boteco, conhece Reinhold (R) que ele admira. Junto com R e uma quadrilha participa de um roubo. Na fuga, R atira F para fora do carro.

VIº Livro (p. 245-344):

F recebe ajuda do casal Herbert e Eva. Submetido a uma cirurgia, tem um braço amputado. Eva arruma para F uma namorada, Mieze, que lhe é fiel e trabalha para ele como prostituta.

VIIº Livro (p. 345-406):

F participa de mais um roubo da quadrilha chefiada por Pums. Ele gaba-se com Mieze diante de R. Este marca um encontro com Mieze e a assassina.

VIIIº Livro (p. 407-470):

Desentendimento na quadrilha de Pums: R é denunciado. Numa batida da polícia nos botecos, F é preso.

IXº Livro (p. 471-521):

F é internado num manicômio e está definhando. A figura alegórica da Morte lhe explica quais foram as causas da sua derrota. FB morre, e surge um novo protagonista, de nome Franz Karl, moralmente “endireitado”.

Introdução ao ambiente da Metrópole

Ao acompanhar os passos do protagonista Franz Biberkopf, somos introduzidos ao espaço central do enredo: Alexanderplatz, a praça que simboliza a capital alemã e passa a ser a super-personagem do livro. De lembrar que Berlim, no final dos anos 1920, com quatro milhões de habitantes, era, depois de Nova York, Londres e Paris, a quarta maior cidade do mundo.

No segundo dos nove capítulos ou “livros”, a cidade de Berlim é apresentada graficamente por dez ícones (além do emblema principal, que

é o Urso): Comércio e indústria; Limpeza e transportes urbanos; Serviço de saúde; Construção subterrânea; Arte e educação; Trânsito; Caixa econômica e Banco municipal; Companhia de gás; Corpo de bombeiros; e Finanças e impostos. É nesse espaço urbano, de organização complexa e, ao mesmo tempo, com características labirínticas e caóticas, que as pessoas precisam se orientar. Pois é aqui que elas têm que viver e sobreviver, o que significa: trabalhar para ganhar o dinheiro necessário para o seu sustento.

Existe uma correspondência latente entre o nome do protagonista – *Biberkopf* = “Cabeça de Castor” – e a super-protagonista, que é a “Capital” ou “Cabeça do país”; ambos sendo derivados do latim *caput*. O castor representa o animal que constrói e ao mesmo tempo destrói, desmonta e monta. Com isso, é um ser que simboliza também a Alexanderplatz como canteiro de obras, o que ela foi, de fato, naquele final dos anos 1920: “Na Alexanderplatz, estão quebrando a rua para o metrô. Caminha-se sobre tábuas” (p. 135). E mais adiante diz o texto: “Brumm, brumm, moureja o bate-estacas a vapor diante do [restaurante] Aschinger na Alex. Tem a altura de um andar e crava as estacas no chão como se fossem nada” (p. 185). Com a onomatopeia “brumm, brumm”, o narrador reforça o fascínio que a técnica moderna, representada aqui pelo bate-estacas que domina e subjuga o material, exerce sobre os transeuntes: “Ali, homens, mulheres e sobretudo os jovens ficam parados, contentes de ver como aquilo funciona perfeitamente: zás, a viga leva um golpe na cabeça” (p. 185).

Um canteiro de obras é também o romance no qual está descrita essa cena. Muito apropriadamente, Walter Benjamin observa em sua resenha que “o princípio estilístico desse livro é a montagem”. E “a verdadeira montagem”, que “se baseia no documento”, “faz explodir o ‘romance’, estrutural e estilisticamente, e abre novas possibilidades, de caráter épico”.⁵ Quais são – além do já referido conjunto de ícones mostrando a capital alemã como um complexo *network* de serviços administrativos, industriais, comerciais e culturais, e da caracterização de Alexanderplatz como canteiro de obras – os demais materiais e as técnicas de construção utilizados por Döblin em sua montagem da fisionomia da metrópole?

Um fator importante é o registro das múltiplas impressões sensoriais que o ambiente urbano causa nos habitantes da metrópole: a circulação de milhares e milhares de pessoas, o agito e o barulho do trânsito, os anúncios comerciais, os chamados dos jornais, a propaganda política, as histórias de acidentes e escândalos e as músicas de sucesso. Além da descrição de algumas moradias, o narrador focaliza sobretudo os botecos como lugares de encontros e conversas entre as pessoas. Muito importantes são também os meios de comunicação de massas. Através de notícias da imprensa e trechos de discursos políticos, o romance traça um retrato da capital alemã

⁵ “Crise do romance: Sobre *Berlin Alexanderplatz*, de Döblin”, p. 56.

como lugar de graves problemas sociais e de acirradas lutas ideológicas e partidárias. Um lugar emblemático para mostrar a metrópole como lugar de perigo e de violência é também a descrição do matadouro, sugerindo analogias entre o destino dos animais que são abatidos e dos soldados que são enviados para os campos de batalha como “material humano” a ser desgastado. A grande cidade é associada também à “Grande Puta Babilônia”. E, não por último, ela é o lugar onde circulam todos os tipos de linguagem: desde os gritos dos animais e as vozes das crianças, passando por canções populares e falas tipicamente berlinenses, até citações de obras literárias, versículos da Bíblia e expressões científicas, artísticas e filosóficas. Com essa quantidade enciclopédica de informações, o escritor transforma a sua obra numa oficina e num laboratório de linguagem, um dispositivo para perceber a metrópole moderna em toda a sua complexidade.

Alfred Döblin, que foi morar em Berlim a partir de seus dez anos, conhecia perfeitamente essa cidade e seus habitantes, sobretudo a parte central e a zona Leste, onde se concentrava a população operária. Vejamos mais de perto alguns dos elementos da topografia e da composição da obra.

Nos botecos:

conversas sobre momentos decisivos da política e da história alemã

Muitos dos episódios de *Berlin Alexanderplatz* passam-se em botecos. Estes costumam ser fundamentais como lugares de encontro para os habitantes da cidade e também para o nosso Franz Biberkopf. Aqui estabelecem-se contatos, travam-se conversas, iniciam-se namoros, discutem-se negócios e outros assuntos, planejam-se crimes (como acontece em diversos capítulos do livro), e também se pode ter uma ideia de como era a atmosfera política na República de Weimar.

Num dos botecos ocorre um confronto ideológico, que era típico para aqueles anos por volta de 1928 e 1929: o enfrentamento entre militantes da extrema direita e da extrema esquerda. Para ganhar dinheiro, Franz vende jornais, no caso, *Der Völkische Beobachter* (O Observador do Povo), que era publicado pelo Partido Nacional-Socialista. Por causa de sua braçadeira com a suástica, Franz é provocado, num dos botecos, por um grupo de militantes comunistas que cantam o hino da “Internacional” (p. 97). Franz replica com a canção nacionalista “A Guarda do Reno”: “Ressoa um brado como um trovão, o retinir de espadas e o embate das ondas: Ao Reno, ao Reno, o Reno alemão, que queremos todos guardar! [...]” (p. 100).

Essas canções políticas estabelecem uma ligação entre os dois eixos de construção da obra: a história de Franz Biberkopf e a história alemã, representada por Alexanderplatz. O nome dado a essa praça, em 1805, foi uma homenagem ao Czar Alexandre I, que governou a Rússia de 1801 a

1825, e cujo exército derrotou em 1812 a Grande Armée de Napoleão. A batalha decisiva, na travessia do rio Beresina, é evocada no capítulo final da obra de Döblin. Com o referido confronto entre a canção “A Guarda do Reno” (escrita em 1840 e musicada em 1854) e o hino da Internacional (1871), são evocados os conflitos militares entre a Alemanha e a França. A fundação do Segundo Reich alemão ocorreu em 1871, após a vitória do exército dos vários estados alemães sobre as tropas francesas. É instrutivo lembrar a esse respeito um comentário crítico publicado em 1873 por Friedrich Nietzsche:

Uma grande vitória é um grande perigo. [...] De todas as consequências prejudiciais que a última guerra contra a França trouxe, a pior seja talvez [...] o erro da opinião pública [...] que também a cultura alemã tenha vencido nessa guerra.. [...] Esse desvario é altamente nefasto [...], porque é capaz de transformar a nossa vitória numa completa derrota: na derrota ou mesmo extirpação do espírito alemão em prol do “Reich” alemão.⁶

Essas palavras de alerta, e mesmo proféticas, acabaram sendo faladas ao vento. Na opinião pública alemã, sobretudo na classe dominante e entre os militares, prevaleceu a ideia, reforçada a partir de 1888 pelo governo do Imperador Guilherme II, de que para o Reich alemão teria chegado o momento de começar a luta para “tornar-se uma potência mundial”.⁷ Neste contexto, vem ao caso citar a expressão “den dicken Wilhelm rausbeißen”, que foi traduzida por “contar bravatas”, e que significa literalmente “bancar o balofo Guilherme”. Diz Reinhold sobre Franz: “esse tonto, o atrevido, com aquele único braço, contando bravatas” (p. 371). Com a caracterização de Franz Biberkopf por meio do modo irônico com o qual os berlinenses se referiam ao rei da Prússia, Friedrich Wilhelm II (1786-1799), que tinha fama de paspalhão, Döblin conecta mais uma vez a trajetória do seu protagonista com a história da Alemanha.

Durante as conversas que Franz mantém nos botecos com seus antigos companheiros, são evocados também alguns acontecimentos históricos que acabaram levando à criação da República de Weimar e influíram decisivamente no seu destino. Antes de mais nada: a Guerra Mundial de 1914-1918, que foi perdida pela Alemanha, uma derrota que repercutiu traumáticamente na população do país. O narrador evoca as batalhas de Langemarck (1914) e do Chemin des Dames (1917): “estrondo de canhões, estouro de granadas de mão, fogo cerrado”; “as trincheiras soterradas, sepultados os soldados” (p. 508) E um companheiro de trabalho de Franz lhe faz lembrar a situação deles nos campos de batalha: “Eu

⁶ F. Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1964, p. 3. Tradução: W.B.

⁷ Cf. Fritz Fischer, *Griff nach der Weltmacht: Die Kriegszieldpolitik des kaiserlichen Deutschland 1914/18*, Düsseldorf: Droste Verlag, 2009 (1ª ed., 1961).

conheço você de longa data, desde Arras e Kowno” (batalhas de 1917). “Nós simplesmente não conseguimos nada” [...], não havia disciplina. [...] Eu saí correndo da trincheira e você junto comigo”. Essa fuga, segundo ele, ocorreu “porque fomos traídos, Franz, em 1918 e 1919, pelos chefões, que trucidaram a Rosa e o Karl Liebknecht” (94).

O argumento da traição, dos alemães por alemães, foi usado tanto pela ideologia da direita quanto pela esquerda. Segundo o Comando Supremo das Forças Armadas, o exército alemão não foi vencido nos campos de batalha pelas tropas inimigas, mas “apunhalado pelas costas” por militantes do Partido Democrático Social e comunistas. Os militantes de esquerda, por outro lado, como o referido companheiro de Franz, atribuíram a sua derrota aos chefões capitalistas, aliados dos militares e dos grupos paramilitares. A um desses grupos pertenciam os assassinos dos líderes comunistas Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht, que organizaram em janeiro de 1919 com o grupo Spartakus uma revolta contra o governo, predominantemente burguês, da incipiente república, criada a partir da Revolução de Novembro de 1918. Ao longo de toda a década de 1920, a política interna na Alemanha foi fortemente determinada pelas organizações paramilitares: Freikorps, Stahlhelm, a S.A. nazista, e a Rotfront comunista.

Através dos jornais: uma imersão na atmosfera da República de Weimar

Complementando as conversas nos botecos, também as notícias da imprensa proporcionam um mergulho na atmosfera social e política da República de Weimar. Depois de ter sido malsucedido como vendedor ambulante, Franz Biberkopf, postado na Alexanderplatz, ganha o seu sustento com a venda do jornal *Der Völkische Beobachter*. É por mera necessidade financeira, não por motivos ideológicos, como observa ironicamente o narrador, que caracteriza a ingenuidade política do protagonista nestes termos: “Franz não tem nada contra os judeus, mas é a favor da ordem. Pois é preciso haver ordem no paraíso, isto qualquer um tem de reconhecer. E o Capacete-de-Aço [a organização paramilitar *Stahlhelm*] é uma coisa e tanto” (p. 89). Através de várias citações de notícias de jornais, montadas na narrativa, são apresentadas amostras da ideologia e da propaganda nacional-socialista:

Enquanto são escritas estas linhas, acontece a audiência de um processo contra os cavaleiros da Bandeira do Reich que [...] atacaram um punhado de nacional-socialistas, surrando-os e matando de maneira brutal o nosso companheiro de partido Hirschmann. [...] Federalismo verdadeiro é antissemitismo, luta contra o judaísmo [...]. Até a abertura da reunião, a nossa vigorosa banda da S.A. [a *Sturm-Abteilung*, tropa de choque nazista]

alegrava o público com a briosa execução de marchas e melodias ligeiras. (p. 89-90)

As consequências que a guerra perdida e o Tratado de Versalhes, assinado em junho de 1919, tiveram para a situação econômica da Alemanha nos anos subsequentes são assim resumidas por um companheiro operário de Franz:

Quatro anos depois de 1918, estive em Berlim. [...] Tivemos inflação, dinheiro de papel, milhões, bilhões, nada de carne, nada de manteiga, pior do que antes [...]. Não havia nada. [...] Só andamos por aí e roubamos batatas dos camponeses. (p. 92)

Uma das manchetes citadas – estamos no início de 1928 – é esta: “Alarme de crise no Reichstag, fala-se de eleições, em março, provavelmente abril; qual será o rumo, Josef Wirth” (p. 190). O referido político, do Partido do Centro, tinha sido chanceler da República, de maio de 1921 a novembro de 1922. Ele saiu do cargo, porque seu engajamento no sentido de cumprir as exigências do Tratado de Versalhes causou um pesado endividamento ao Estado alemão e a hiperinflação de 1923, que foi traumática para o povo. Desde o começo de 1928, o número de desempregados na Alemanha aumentou cada vez mais. O narrador observa: “Krupp deixa seus aposentados morrerem de fome, um milhão e meio de desempregados, em 15 dias houve um crescimento de 226.000” (p. 105). Como é sabido, nas grandes cidades alemãs daquela época era comum encontrar pessoas que carregavam cartazes dizendo: “Procuro trabalho. Faço qualquer coisa”. Era uma situação histórica, na qual a confiança num estado de justiça social estava profundamente abalada e no qual se aguçaram os confrontos entre os militantes da extrema esquerda e da extrema direita.

A referida notícia sobre novas eleições no parlamento alemão e as lutas partidárias é seguida, na mesma frase, por uma notícia sobre um crime cotidiano: “assalto na Tempelherrenstrasse” (p. 190). Esse tipo de justaposição, de notícias sobre “crimes comuns”, tais como aparecem todo dia nas páginas policiais, com informações sobre o que se passa nas altas esferas políticas é um procedimento estratégico de composição na obra de Döblin. De fato, em 1929, quando termina a história de Franz Biberkopf e quando o romance foi publicado, o crime na Alemanha não se limitava à ação de delinquentes praticando roubos e assaltos a residências, estabelecimentos comerciais, bancos etc. – crimes que as instâncias policiais e jurídicas estavam preparadas para combater. A referida crise nas instituições governamentais, fortemente agravada a partir de 1929 pelo crescente desemprego, causado pela crise econômica mundial, foi

aproveitada por um bando de criminosos que se preparava para conquistar o poder político no país.

Mas vejamos primeiro como o indivíduo Franz Biberkopf é atraído para dentro do mundo do crime.

Dos crimes comuns, noticiados na página policial, ...

Como sobreviver na metrópole? Como ganhar dinheiro? Esta pergunta se coloca, de forma reiterada, também para o protagonista:

Franz Biberkopf sai à procura, é preciso ganhar dinheiro, sem dinheiro o homem não vive. (p. 62)

Franz Biberkopf marcha pela Rosenthaler Platz, está contente e diz: [...] preciso ganhar dinheiro, [...] tenho de arranjar dinheiro.

Vocês teriam de ver Franz Biberkopf, como foi à caça de dinheiro. (p. 274)

Depois de suas experiências como vendedor de quinquilharias e de jornais, abre-se para Franz ainda uma terceira possibilidade. Num dos botecos, um lugar de encontro dos comerciantes de frutas e de gado, ele chega a conhecer o Reinhold e o Sr. Pums, que é chefe de uma quadrilha, o que Franz não sabe. Como, nesse dia, um dos bandidos não compareceu, Pums faz uma proposta: “O senhor vai no lugar dele, Biberkopf. [...] Às nove horas precisamos pegar a mercadoria. [...] Hoje é domingo, e o senhor não tem mesmo o que fazer. Compenso suas despesas e ainda lhe pago um extra” (p. 234). Franz aceita.

O seu motivo principal não é a vantagem pecuniária, mas a vontade de estar ao lado de Reinhold, que faz parte da quadrilha e que Franz admira. O personagem de *Reinhold* – literalmente, “o puro e o atraente” –, cujo nome é irônico, não é nenhum exemplo de pureza moral, mas Franz “sentia-se fascinado por ele” (p. 199). A expressão original “fühlte sich mächtig von ihm angezogen” contém uma alusão ao *opus magnum* de Goethe, quando o Gênio, que aparece dentro de uma labareda, declara a Fausto: “Du hast mich mächtig angezogen” (Me atraíste poderosamente).⁸ Reinhold ganha a simpatia de Franz através de um “próspero tráfico de moças” (p. 200), ou seja, ele lhe passa uma série de mulheres, que ele já não quer mais: primeiro a Fränze, depois a Cilly, e em seguida a Trude. O resultado: “Com admiração e prazer, Franz agora sempre encontrava seu Reinhold” (p. 205).

⁸ Cf. J. W. von Goethe, *Fausto: uma tragédia*, parte I, ed. bilíngue, São Paulo: Editora 34, 2004, p. 70-71.

Quanto à oferta de Pums, de Franz ajudar a “pegar a mercadoria”, o nosso protagonista ingênuo percebe que se trata de um roubo, apenas quando já está inteiramente envolvido na ação criminosa. Quando os bandidos, fugindo de carro, são perseguidos por um outro carro, Reinhold atira Franz para fora do veículo. No capítulo final, o personagem de Reinhold é descrito pelo narrador com atributos diabólicos: “o fogo infernal lampeja-lhe dos olhos e crescem-lhe chifres na cabeça” (p. 502). E muito antes, quando Franz olha fascinado para o Reinhold e sorri para ele, enquanto este “não sorri nada”, as ações futuras de Reinhold são anunciadas pelo narrador, que associa esse criminoso com a figura da Morte, através de uma canção popular da época barroca: “Existe uma ceifadeira, chamada Morte; do grande Deus vem o seu poder. Hoje afia a foice, que já corta muito melhor; não tardará a ceifar, vamos ter que suportar” (p. 208).

Os crimes cotidianos comuns – roubos, assaltos e outras ações violentas –, noticiados na página policial dos jornais, com vários exemplos citados em *Berlin Alexanderplatz*, aparecem diante do pano de fundo de uma grave crise política.

... aos crimes políticos, que podem decidir o rumo de um país

A respeito do crime na sociedade alemã, Alfred Döblin, no seu retrospecto de 1932, informa:

Minha atividade profissional como médico proporcionou-me contatos frequentes com criminosos. Alguns anos atrás trabalhei também num centro de observação para infratores. Advém disso muita coisa interessante e digna de ser mencionada. E quando encontrava essas pessoas e outras semelhantes, do lado de fora, adquiria então uma imagem singular da nossa sociedade: não existe nela uma fronteira rigidamente detectável entre elementos criminosos e não-criminosos; em todas as camadas possíveis a sociedade [...] está subvertida pela criminalidade. (p. 523)

De fato, especialmente naqueles anos entre 1929 e 1932 – quando, em consequência da crise econômica mundial, o número de desempregados na Alemanha subiu para o número alarmante de seis milhões de pessoas –, um bando de criminosos conseguiu, por meio de discursos demagógicos e ações de grupos paramilitares, assumir o poder político no país. Em 30 de janeiro de 1933, o chefe desse bando, Adolf Hitler, foi nomeado chanceler do Reich. Como uma visão divinatória desse país que estava caminhando para a ditadura aparece esta observação sarcástica do narrador: “O Reich alemão é uma república, e quem não acredita nisso, recebe um golpe na nuca” (p. 304).

Um estudo que complementa as informações de *Berlin Alexanderplatz* sobre a presença das ideias de Hitler na Alemanha daquela época é o livro de Hans Ulrich Gumbrecht, *In 1926: living at the edge of time* (1997).⁹ Ele descreve como Hitler, em *Mein Kampf* (1926), mostrou compaixão com “a trágica miséria dos operários”.¹⁰ Nessa situação, argumenta Hitler, o povo deve confiar no “instinto de preservação da espécie”, no sentido de um darwinismo social, e nos “poderes supremos”. O racismo é justificado por ele como “lei da natureza” e “vontade de Deus”.¹¹ A tarefa mais importante do Líder, que se considera um gênio e um profeta, é “colocar as massas em movimento”.¹² Como chefe político, ele até justifica os crimes, contanto que sejam cometidos “em nome da nação”:

Anunciar e liderar uma “guerra de extermínio” na esfera pública, cometer assassinato em nome da nação – estas são opções que nascem do colapso da relação entre o indivíduo e a sociedade. Se o fascínio pelo assassinato é o sintoma mais óbvio da desintegração da ordem, o papel do líder político carismático como promotor da síntese entre a individualidade e a coletividade se torna a solução mais amplamente aceita para essa crise. Líderes assim têm o poder de declarar o assassinato como legítimo.¹³

Amputação e anestesia

Como e porque Franz Biberkopf perdeu o seu braço direito, é um enigma tanto para o casal que lhe ajuda, Herbert e Eva, quanto para a sua namorada Mieze, uma vez que Franz não denuncia o perpetrador Reinhold, que ele continua admirando. Mieze fica sabendo do acontecido apenas por parte do próprio Reinhold durante um passeio na floresta, sendo logo em seguida assassinada por ele:

Uma vez Franz ficou de tocaia lá onde tínhamos um trabalho. E ele diz que não vai participar de nada, que é um homem decente. [...] Digo então que ele tem que ir junto com a gente. E ele tem que ir junto no carro, e eu ainda não sei o que fazer com o sujeito, sempre falou demais, então lá vem um carro atrás de nós e penso, agora vê se toma cuidado rapaz, você com essa fanfarronice de ser decente. E fora do carro. Agora você sabe onde foi parar o braço dele. (p. 402-403)

Depois de Franz ter sido levado pelos seus amigos Herbert e Eva para uma clínica, ele foi submetido a uma cirurgia: “O braço direito é amputado à altura da articulação do ombro” (p. 253). Com o estado da

⁹ H. U. Gumbrecht, *Em 1926: vivendo no limite do tempo*; tradução de Luciano Trigo, Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 1999.

¹⁰ Cf. Gumbrecht, 1999, p. 397.

¹¹ Cf. Gumbrecht, 1999, p. 351 e 323.

¹² Cf. Gumbrecht, 1999, p. 343 e 435.

¹³ Gumbrecht, 1999, p. 42-43.

anestesia, que é necessária para uma amputação, o protagonista já tinha se familiarizado antes. “Biberkopf anestesiado”: assim começa um subcapítulo do 4º livro, quando Franz, após ter sido enganado por Otto Lüders, se retira e não quer ver mais nada, ficando “sempre deitado no quarto, e nada além de beber, cochilar e cochilar!” (p. 141). – A amputação e a anestesia do protagonista de *Berlin Alexanderplatz* tornam-se histórica e politicamente significativas, *a posteriori*, quando lemos paralelamente um relato sobre a Alemanha escrito em 1934 pelo etnólogo Curt Nimuendajú. Nascido em 1883 na cidade de Iéna, com o nome de Curt Unckel, ele emigrou em 1903 para o Brasil, onde se dedicou ao estudo da cultura dos indígenas, dos quais recebeu também o seu nome definitivo. Em 1934 fez uma breve estadia no seu país de origem, enviando de lá para o diretor do Museu Goeldi em Belém o seguinte relato:

O nacional-socialismo [= NS] exige do indivíduo que ele mergulhe no rebanho e odeia o individualismo do qual o cientista, por sua natureza, é o representante. Ciência ele só compreende e admite até onde ela se relaciona com os problemas do NS [...]. Causou-me pena o aspecto atual das vitrines das livrarias na Alemanha, porque elas formam um índice para o nível intelectual de um povo. Hoje são transformadas em meras agências de propaganda do NS, formando um contraste desagradável com o que se vê na Inglaterra, na Dinamarca e na Suécia. [...].

O NS me parece um fenômeno patológico. Permita-me uma comparação: Um homem recebe um ferimento grave numa perna. [...] Surge um médico, que leva o paciente para a mesa de operação, anestesia-o, corta-lhe a perna e o homem está salvo. Muito bem. Mas o que não se concebe é que aquele médico queira agora sugerir ao paciente que doravante não só o seu estado normal, mas a condição ideal para ele seja a da anestesia ou da narcose. É o que Hitler está fazendo [com a Alemanha].¹⁴

Assassinato e guerra

Voltando ao assassinato de Mieke, a namorada de Franz. Da palavra alemã *Mordtat* (assassinato) originou-se provavelmente a *Moritat*, que designa uma canção ou história exemplar, contendo um ensinamento moral. Como Walter Benjamin observou em sua resenha, Döblin estruturou os capítulos de sua obra com “anúncios no estilo das narrações populares moralizantes”.¹⁵ Depois do assassinato de Mieke por Reinhold,

¹⁴ C. Nimuendajú, “Carta para Carlos Estevão, de 10/05/1934”, citada por Elena M. Welper, *Curt Unckel Nimuendajú: um capítulo alemão na tradição etnográfica brasileira*, dissertação de mestrado, Rio de Janeiro: UFRJ, 2002, p. 74.

¹⁵ W. Benjamin, 1985, p. 57.

numa floresta nos arredores de Berlim, a parte final do episódio é apresentada por meio de uma montagem de sons horripilantes:

Uu, u, u-uu-u, a tempestade retorna, é noite. [...]
 Agora é isso que acontece: rumm, rumm [...]. As árvores balançam para a direita e para a esquerda. Rumm, rumm. Mas não conseguem manter o ritmo [...], elas se vergam, estalam, estalejam, rangem, estouram, crepitam. Rumm faz a tempestade [...]. Uuuuu, u, uu [...]. Rumm, lá vem ela outra vez. Atenção, rumm, rumm, rumm, são bombas aéreas, ela quer arrancar a floresta, quer esmagar a floresta inteira.
 As árvores gemem [...], elas racham [...], a vida é atingida, rumm, rumm [...]. Sou sua, venha, logo chegaremos, sou sua. Rumm, rumm. (p. 405-406)

A sequência dos verbos – “elas se vergam, estalam, estalejam, rangem, estouram, crepitam” – sugere uma onda de violência, representada pelas forças da natureza e o uso da moderna técnica bélica. O assassinato da moça é transportado para o ambiente de uma guerra: um ataque aéreo com bombas. E em baixo: um sussurro de palavras de amor, a saudade de ter um último encontro, antes que tudo acabe.

O fim da história mostra o novo personagem Franz Karl, assistindo, como porteiro de uma fábrica, a tropas que “passam marchando, com bandeiras e música e canto”. Franz reflete: “Se houver guerra e eles me convocarem e eu não souber por quê [...], então terei culpa e será bem feito para mim”. Por isso, ele se propõe: “Ficar desperto, olhos abertos, atenção [...], quem não despertar será ridicularizado ou aniquilado”. Em meio ao rufar dos tambores e à marcha dos soldados, o narrador conclui: “Biberkopf é um pequeno operário. Sabemos o que sabemos, tivemos de pagar caro por isso” (p. 520-521).

“Marchamos para a guerra” (p. 521) está escrito na última frase do livro. Com isso, a história do indivíduo Franz Biberkopf e a história da Alemanha mais uma vez se entrelaçam. Tudo indica que o autor de *Berlin Alexanderplatz* tinha um nítido pressentimento de que a guerra de 1914-1918 teria continuidade numa segunda guerra mundial.

Burrice de um indivíduo e burrice de um povo

La sottise (a burrice), a palavra com a qual Baudelaire começa as *Fleurs du Mal* (1861), o mais importante livro de poemas sobre a metrópole moderna, poderia ser a epígrafe desta nossa leitura de *Berlin Alexanderplatz*. A moral da história de Franz Biberkopf é que ele próprio foi o principal culpado por toda a sua desgraça. Os personagens que opinam sobre ele, e também o narrador, que no final toma a palavra atrás da máscara da figura alegórica da Morte, concordam que o principal traço de caráter do

protagonista é a sua burrice. Reinhold, numa conversa com Pums, traça de Franz este retrato:

Esse cara é um idiota [...], sempre rindo e sorrindo, ele é burro demais, deve ter um parafuso solto. [...] Imagine só, eu atiro o homem fora do carro, e ele reaparece aqui. [...] Não está regulando direito. Esse Biberkopf é um idiota, um paspalho. (p. 355-356)

Diante de tamanha burrice, com a qual Franz se apresenta diante dele, Reinhold se vê motivado a “brincar com esse cara”. A própria Mieke, que ama o seu Franz, nota nele os sintomas de burrice: “fizeram o Franz fazer o papel de bobó”; “o Franz é um bocadinho tonto, ele deixa que usem e abusem dele” (p. 377). O julgamento inicial do narrador, de que o protagonista é “arrogante e ingênuo” (p. 9), é confirmado e agravado no final pela figura da Morte:

Três vezes vergonha. Ela [Mieke] veio até junto de ti, era encantadora, te protegia, ficava alegre contigo, e tu? [...] Tu vais e te gabas com ela diante do Reinhold [...], atizando-o com ela. Pensa bem se não é tu mesmo o culpado por ela não estar viva. E nenhuma lágrima derramaste por ela, que morreu por ti. (p. 497)

À limitação da inteligência – Franz se exhibe com sua namorada diante do seu pior inimigo, motivando-o com isso a tirá-la dele – acrescenta-se a pobreza do sentimento.

É instrutivo ler a história do tolo Franz Biberkopf da perspectiva de um discurso que o romancista Robert Musil proferiu em março de 1937 em Viena com o título “Sobre a burrice”.¹⁶ À luz desse texto pode ser realçada a sugestão subliminarmente presente no livro de Döblin, de que existe uma relação entre a burrice do indivíduo e o caminho de um povo rumo à burrice. De forma semelhante a Döblin, também Musil aponta para uma inter-relação entre a burrice e a soberba, especialmente no plano coletivo e político:

O homem público atuante, desde que está com o poder, diz [...] que foi escolhido por Deus e destinado a atuar na História. Isso se mostra sobretudo quando uma certa camada inferior da classe média – em termos intelectuais e morais – se manifesta protegido por um partido, uma nação ou uma seita e se sente autorizada a dizer “nós” em vez de “eu”.¹⁷

Essa passagem é uma alusão ao partido de Adolf Hitler, que se preparou para anexar a Áustria ao Reich alemão, o que aconteceu em

¹⁶ R. Musil, “Über die Dummheit”, in: *Gesammelte Werke*, vol. 8, *Essays und Reden*, ed. por Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978, p. 1270-1291. Tradução das citações: W.B.

¹⁷ Musil, 1978, p. 1275.

março de 1938. No seu texto, Musil explica também que a burrice coletiva, quando entra em ação, assume a forma da bruteza. Em “pessoas, quando aparecem em grande quantidade”, numa “maioria, que quer viver tudo o que deseja”, ele observa “uma tendência de se permitir tudo o que lhes é proibido enquanto indivíduos”.¹⁸ Numa referência mais acima, ao livro *Minha Luta*, de Hitler, vimos que este considerou crimes como justificados, quando eram cometidos “em nome da nação”.¹⁹ Musil conclui o diagnóstico de sua época com a observação de que “a burrice ocasional de um indivíduo pode facilmente se transformar numa burrice constitucional de todos”, e acrescenta que “os exemplos para essa situação saltam aos olhos”.²⁰

Podemos encontrar exemplos concretos disso, consultando o *Volume complementar*, editado em 1935, sobre o regime nazista, e acrescentado aos 20 volumes anteriormente publicados da enciclopédia *Der Große Brockhaus*.²¹ No verbete “Brecht, Bertolt”, encontra-se esta informação lacônica: “Escritor, expatriado em 1935, vive no exterior”. E no verbete “Einstein, Albert”, está escrito: “Foi demitido em 1933, como diretor do Instituto Kaiser-Wilhelm de Física, foi expatriado e desde então vive no exterior”. – Assim, a Alemanha daquela época liquidou com a sua inteligência.

Uma versão trapaceira do romance de formação?

Walter Benjamin conclui a sua resenha de *Berlin Alexanderplatz* com esta observação: “A história desse Franz Biberkopf [...] é o estágio extremo, *schwindelnd*, último, mais avançado do antigo romance burguês de formação”.²² O epíteto propositalmente ambíguo “*schwindelnd*” pode significar tanto “vertiginoso” quanto “trapaceiro”. Com este segundo significado, a obra de Döblin acaba sendo avaliada de forma bastante severa. Também nas suas observações anteriores, Benjamin se manifesta de forma um tanto oscilante. Por um lado, ele acha que o fato de Döblin ter criado um segundo protagonista, de nome Franz Karl, foi “um grande lance artístico”. Pouco depois, ele afirma: “No momento em que o herói ajuda a si mesmo, a sua existência não ajuda mais a nós, como leitores”.

¹⁸ Musil, 1978, p. 1276.

¹⁹ Cf. *supra*, nota 13.

²⁰ Musil, 1978, p. 1289. Neste contexto deve ser lembrada também a obra principal desse escritor: o romance épico *Der Mann ohne Eigenschaften*. Depois de Musil ter publicado, em 1931 e 1933, as partes I e II, ele trabalhou até o fim de sua vida (em 1942) na terceira parte do romance, à qual deu o título “Ins Tausendjährige Reich [Die Verbrecher]” – uma referência explícita ao “Império de Mil Anos”, planejado por Adolf Hitler e seu bando de criminosos.

²¹ *Der Große Brockhaus: Handbuch des Wissens in zwanzig Bänden*, vol. 21, *Ergänzungsband A-Z*, Leipzig: 1935.

²² Cf. W. Benjamin, 1985, p. 57.

Existe de fato uma ambiguidade na concepção dessa obra, que continua se filiando à tradição do romance de formação, mas ao mesmo tempo procura renovar esse gênero através da opção por uma epopeia moderna.

Se avaliamos a obra da perspectiva do romance de formação, existe uma contradição no modo como ela é construída. A liberdade de o leitor fazer a sua própria aprendizagem diante das dificuldades do protagonista de levar uma vida decente naquela época conturbada, é tolhida pelo narrador onisciente, que se coloca numa posição superior em relação ao protagonista e lhe ministra conselhos. Essa concepção de o personagem “ser conduzido”, no sentido etimológico da *e-duca-ção* (do latim *ducor*, “eu sou conduzido”), não é uma “formação” (*Bildung*) e nem um “romance de formação” (*Bildungsroman*), no sentido de o indivíduo poder se desenvolver livremente, podendo cometer erros e aprender autonomamente a corrigir os seus erros.

Uma vez que o próprio Döblin optou por duas diferentes versões finais de sua história – na primeira, Franz Biberkopf morre; na segunda, ele renasce como o personagem Franz Karl – e que, além disso, na conferência “A construção da obra épica”, ele defende a ideia de uma participação ativa do leitor, eu proponho uma terceira versão final para a ideia de formação, que não é trapaceira, mas é avançada, no sentido de desafiar o indivíduo a cuidar ele próprio de sua aprendizagem. Trata-se de um texto que tomo emprestado a um outro autor daqueles anos 1920. O narrador e o protagonista são idênticos. Trata-se de um indivíduo que, assim como Franz Biberkopf, se vê confrontado com a grande cidade moderna e não sabe qual é o caminho que ele deve tomar:

Eu ainda não sabia me orientar naquela cidade. Felizmente estava ali perto um guarda. Corri até ele e, já sem fôlego, perguntei pelo caminho. Ele sorriu e disse “É de mim que você quer saber o caminho?” “Sim”, eu disse, “pois eu próprio não consigo encontrá-lo”. “Desista”, ele disse, “desista”, e virou-se para o outro lado, como fazem pessoas que querem ficar a sós com a sua risada.

Certamente, todo o mundo conhece o autor que acabo de citar. O seu nome é idêntico ao do protagonista de *Berlin Alexanderplatz*: Franz. O sobrenome é: Kafka.²³

²³ Cf. F. Kafka, “Gib auf!”, in: *Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1969, p. 410-411; “Desista!”, in: *Essencial Franz Kafka*, tradução, seleção e comentários de Modesto Carone, São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 183.

Willi Bolle nasceu em 1944, perto de Berlim, veio para o Brasil em 1966, a fim de estudar este país à luz do romance *Grande sertão: veredas*. Em 1971, na Universidade de Bochum: doutorado sobre a evolução da técnica narrativa nos contos de J. G. Rosa (cf. *Fórmula e fábula*, 1973). Em 1984, na USP: livre-docência sobre Walter Benjamin e a cultura da República de Weimar. Desde 1990 é professor titular de Literatura Alemã na USP; depois de aposentado em 2009, exerce a função de professor sênior. Principais publicações: *Fisiognomia da metrópole moderna* (1994), *grandesertão.br – o romance de formação do Brasil* (2004) e *Amazônia: região universal e teatro do mundo* (org., 2010). É também co-organizador de *Cinco séculos de relações brasileiras e alemãs* (2013) e *Relações entre Brasil e Alemanha na época contemporânea* (2015).

“UMA HISTÓRIA DAS IDEIAS EM VEZ DE UMA HISTÓRIA DO MUNDO” – A DIMENSÃO DA FORMAÇÃO EM *O HOMEM SEM QUALIDADES*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i27p95-113>

Érica Gonçalves de Castro

Universidade de São Paulo (USP)

RESUMO

Para Robert Musil, “o Bildungsroman de uma ideia é o romance enquanto tal”. Partindo dessa premissa, o artigo demonstra como sua obra principal, o romance *O homem sem qualidades*, redimensiona a noção tradicional de formação (Bildung) à luz das exigências do presente, atribuindo ao processo reflexivo da personagem uma importância muito maior do que a mera narração de eventos. Ao acompanhar a aventura intelectual de uma personagem que procura ampliar as possibilidades de existência a partir da representação de uma experiência real de vida, o leitor é convidado a participar do esforço formativo do herói, e a engajar-se numa nova modalidade de reflexão.

ABSTRACT

To Robert Musil, the Bildungsroman of an idea is the novel as such. Starting from this premise, this article shows how his main work, the novel *The man without qualities*, gives a new dimension to the concept of Bildung according to the historical conditions of his time. To this end, it assigns a greater weight to the reflexive process of the protagonist than to the narrative as such. Following this intellectual adventure that extends the possibilities stemming from the representation of real life, the reader is invited to participate in his formative development and to engage in a new form of reflexion.

PALAVRAS-CHAVE:

Robert Musil;
Romance de formação;
Romance moderno;
Ensaísmo;
Reflexão.

KEYWORDS:

Robert Musil;
Bildungsroman;
Modern novel;
Essayism;
Reflection.

“A explicação real dos eventos não me interessa. Minha memória é ruim. [...] O que me interessa é o intelectualmente típico – ou, simplesmente: o que há de espectral no que acontece.”

Robert Musil, em entrevista de 1926.

1. ● O romance enquanto tal

Tendo como temática o desenvolvimento do indivíduo burguês dentro das condições sociais e históricas de seu tempo, o romance de formação ou de aprendizagem será uma modalidade que já nasce sujeita a transformações essenciais. Nesse sentido, sua obra icônica, *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* (1795/6), já surge como um expoente único, por explorar a noção de formação (*Bildung*) à luz de um modelo utópico, onde cabe uma integração harmônica do indivíduo ao seu meio. No entanto, as contingências históricas viriam a dificultar cada vez mais o ideal de uma formação plena dos indivíduos. Já é possível observar ecos desse processo na própria continuação dos “anos de aprendizagem” – *Os anos de peregrinação de Wilhelm Meister*, escrito cerca de vinte anos depois –, onde a formação plena e de viés profundamente humanista assume contornos mais especializados. Em vez de uma comunhão com o todo, a finalidade formativa volta-se, agora, para uma autoafirmação pessoal e profissional.

À medida que a sociedade burguesa atesta a falência de seus valores e o mundo mergulha numa crise sem precedentes, ocorre necessariamente uma retomada crítica e radical desse modelo literário. Assim, nas primeiras décadas do século XX, sobretudo na literatura de expressão alemã, surgem romances que questionam, ou mesmo invertem, a proposta formativa do *Meister* – naquele momento da história, o esforço de adequar-se à ordem vigente parecia representar o caminho mais curto para a aniquilação do sujeito. Pensemos em Hans Castorp descendo da *Montanha mágica* para encontrar a morte no campo de batalha ou em Franz Biberkopf, cuja “reintegração” à sociedade o converte numa figura apática, quase um

morto-vivo em meio à metrópole berlinense¹. Contemporâneo dessas duas figuras, Ulrich, o protagonista de *O homem sem qualidades*, adota uma postura mais radical: antes de ser massacrado pelo rumo do que se convencionou chamar de “história”, ele decide tirar “férias da vida”, a fim de viver “uma história das ideias em vez de uma história do mundo”².

É notório que Musil foi um leitor atento da obra de Goethe, como atestam as várias referências a esse autor nas anotações e cartas que compõem seu vasto espólio. Sobre o *Wilhelm Meister*, chamam a atenção algumas linhas que ele escrevera para um projeto de aforismos que alimentou em seus últimos anos de vida. Diz o fragmento intitulado “Romance”:

1) Quando se diz romance de formação, pensa-se logo no *Meister*. O percurso de uma formação pessoal. Ver formação.

No entanto, também existe formação num sentido, ao mesmo tempo, mais estrito e mais abrangente: em toda vivência importante forma-se um ser espiritual. É a plasticidade orgânica do homem. Nesse sentido, todo romance digno desse nome é um romance de formação. [...]

2) O romance de formação de uma pessoa é um tipo de romance. O romance de formação de uma ideia é o romance enquanto tal.³

À primeira vista, chama a atenção que, apesar da referência ao *Wilhelm Meister*, o tema do fragmento é o “romance” em sentido amplo. Ainda que reconheça a autoridade do modelo goetheano, Musil observa a existência de um elemento intrínseco à toda empresa romanesca, que é o “percurso de uma formação pessoal”. Como observa Lukács, a “alma que sai a campo para conhecer a si mesma”⁴, é a busca clássica de todo herói romanesco. A segunda parte do fragmento vem confirmar uma espécie de subdivisão do modelo do *Bildungsroman* que havia sido apenas aludida, e que corresponde à concepção de romance que Musil leva a termo no *Homem sem qualidades*: o “romance enquanto tal” é o romance de formação de uma *ideia*. Ou seja: para Musil, é no mundo das ideias, e não no da

¹ *A montanha mágica*, de Thomas Mann, foi publicado em 1924 e *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin, em 1929. O primeiro volume de *O homem sem qualidades* sai em 1930.

² MUSIL, Robert. *O homem sem qualidades*. Trad. Lya Luft e Carlos Abbenseth. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, pp. 66 e 395, respectivamente. Devido ao grande número de referências a essa obra, de agora em diante empregaremos, no corpo do texto, a sigla HsQ (*O homem sem qualidades*) seguida do número da(s) página(s).

³ Musil, Robert. *Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, autobiographisches Essays und Reden, Kritik (PAER)*. Reinbeck b. Hamburg: Rowohlt, 1978, pp. 830-1. Como no caso das referências ao romance, optaremos pela sigla PAER no corpo do texto, seguida do número da(s) página(s), quando se tratarem de citações deste volume.

⁴ LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. Trad. José Marcos M. de Macedo. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2000, p. 689.

realidade empírica, que reside a possibilidade de um autoaperfeiçoamento do indivíduo.

A proposta de Musil é, portanto, desviar a representação do “destino individual” do herói e da sociedade que o cerca para a representação das “ideias”. Ulrich, o homem sem qualidades que dá título ao romance, busca por uma outra forma de vida, mais legítima, dentro dos limites impostos pela realidade empírica. Essa busca será apresentada pela primeira vez por Musil em uma entrevista de 1926 – quando o romance finalmente começava a adquirir a forma definitiva:

Introduzo um homem que é versado nas principais disciplinas de seu tempo, nos dias de hoje – pois, mais uma vez, meu romance não deve fornecer o que também não seria válido hoje em dia. E que, portanto, percebe, para seu espanto, que a realidade está ao menos 100 anos atrás do que pensamos. Dessa diferença de fases tiro meu tema principal: como um ser espiritual deve comportar-se hoje diante da realidade? (PAER, p. 940)

A tentativa de responder a essa questão resultaria em um projeto romanesco dos mais ambiciosos, que se inicia por volta de 1910 e que só será publicado em 1930 (o primeiro volume) e 1932 (o segundo). Com a morte repentina de Musil, em 1942, o terceiro e último volume permaneceu inacabado, interrompendo sua intenção de “contribuir para o desenvolvimento espiritual do mundo” – como ele encarava o trabalho no romance (cf. a entrevista referida acima). Nesse sentido, é significativo que o fragmento sobre o romance tenha sido escrito num momento de impasse criativo de Musil: coagido pelo editor e pelas urgências da vida no exílio a concluir uma obra que, por suas próprias premissas, parecia fadada ao inacabamento, ele vê no aforismo uma espécie de contraponto ao imenso material reunido para o romance. Mas, como veremos, o inacabamento de ambos os projetos não impede que as relações se estabeleçam. Vamos a elas.

2. A formação das ideias

Como observa Musil no mesmo fragmento, o aspecto intelectual cumpre um importante fundamental no conceito de formação. Ao redimensionar esse conceito à luz das exigências impostas pelo curso da história, seu romance se engaja no questionamento dos limites e das possibilidades da razão moderna e na busca por uma reflexão original, que se vinculasse tanto a critérios racionais quanto subjetivos e que fosse condizente com a “plasticidade orgânica do homem”. Eis o processo formativo possível – e urgente – nos novos tempos.

Enquanto “romance de formação de uma ideia”, *O homem sem qualidades* assume o desafio de adotar a forma romanesca para narrar uma

aventura intelectual; seu objetivo é justamente representar, por meio de um romance, a inviabilidade da épica tradicional: o conflito de Ulrich é perceber que perdeu o “fio narrativo” de sua existência, “a repetição arrebatadora da vida numa única dimensão” (HsQ, p. 689). A seu modo, a obra de Musil evoca a afirmação lapidar de Walter Benjamin no célebre ensaio sobre “O narrador”: “A arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção”⁵. Seu protagonista partilha da desorientação do narrador moderno que não recebe conselhos nem tampouco sabe dá-los:

A verdade que conheço, será a minha verdade? Os objetivos, vozes, realidades, tudo isso que me seduz, me atrai e me leva, que sigo e em que me precipito... será a verdade real ou dela se mostra apenas um sopro inacessível, pousado sobre a realidade oferecida? (HsQ, p. 151)

Enquanto “romance de formação de uma ideia”, *O homem sem qualidades* não encena propriamente a vida de um herói, mas, antes, o que se passa dentro dele, ou sua busca por possibilidades paralelas à realidade efetiva. Devido às inserções de longos trechos ensaísticos que impedem uma narração linear dos eventos, a crítica literária costuma caracterizar essa obra como “romance ensaístico”, no qual o mundo da reflexão corre paralelo ao dos eventos e, muitas, vezes, sobrepõe-se a ele. No caso de Musil, o ensaísmo não é só um princípio construtivo, mas também crítico. Mais do um recurso formal, ele consiste numa atitude, ou mesmo numa filosofia que envolve tanto o autor quanto o personagem – tanto que Ulrich definirá a aventura a que se propõe como a “utopia do ensaísmo”.

Na verdade, aquilo que a terminologia crítica classifica como “romance ensaístico” equivale, para Musil, ao processo de “formação das ideias” no interior do romance – uma das poucas qualidades atribuídas a Ulrich é seu aguçado “senso de possibilidade”, a “muito capacidade de pensar tudo aquilo que também poderia ser, e não julgar que aquilo que é seja mais importante do que aquilo que não é” (HsQ, p. 34). Já a alegada ausência de qualidades que caracterizaria o herói e dá título ao romance relaciona-se diretamente com a noção de experiência. A ausência de motivação pessoal para viver as próprias experiências, a imposição de assumir determinados papéis fez com que surgisse “um mundo de qualidades sem homem”: “as vivências agora independem das pessoas” – conclui Ulrich a certa altura (HsQ, p. 173). As experiências nos determinam, “ainda que não sejamos identificados com elas” (HsQ, p. 172). Ulrich sente que as coisas ligam-se “muito mais umas às outras do que a ele” (HsQ, p. 171) e não conhece suas qualidades próprias, “pois, como

⁵ BENJAMIN, Walter. “O Narrador. Considerações sobre a obra de N. Leskov”. In : *Magia, técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo : Brasiliense 1985, 200-201.

muitas pessoas, nunca se analisara senão no cumprimento de alguma tarefa, e em relação a ela” (idem). A falta de qualidades se coloca, na verdade, como um problema ético-moral: se não temos experiências autênticas, não podemos conhecer e, por conseguinte, caberia questionar o que conhecemos de fato e, ainda, qual a relação daquilo que supostamente conhecemos com nossa subjetividade ou essência? A dificuldade de estabelecer essa relação deve-se à separação entre as esferas do sentimento (ou da alma) e do intelecto.

O principal problema do homem moderno, segundo Musil, é que seu sentimento ainda não aprendeu a se servir de seu entendimento. A solução desse problema dependeria de uma redução da distância entre os polos da razão e do sentimento. A importância atribuída à esfera do sentimento está relacionada a uma tentativa de transformação da ordem que funda a objetividade. Em um artigo de 1922, “A Europa desamparada” (PAER, p. 1075ss.) Musil reflete sobre a deficiência humana em lidar adequadamente com suas experiências, ou de aprender algo com elas: o homem moderno teria perdido a capacidade de se modificar, tendo se tornando uma “massa moldável” por fenômenos que são estranhos às suas inclinações mais pessoais. Haveria um desequilíbrio entre fatos e ideais. O indivíduo tem a falsa impressão de viver numa realidade ordenada porque está habituado a ela, e o que lhe foi imposto pelas contingências e não faz parte de sua essência; portanto, do que lhe é característico⁶. O protagonista de seu romance, na medida em que é um representante de sua época, é necessariamente alguém que não sabe de fato quem é e nem por onde começar seu processo de autoconhecimento ou de atribuir alguma personalidade às suas experiências.

Antes de assumir a disposição de um ser que experimenta, buscando romper com o esquema de uma realidade sempre tornada ficção, Ulrich empreende três tentativas de se tornar um homem “importante”, ou “com qualidades”. Sua expectativa é a de que alguma qualidade se cole nele, fazendo com que possa ser reconhecido por uma determinada função. Assim, ele tenta as carreiras de soldado, engenheiro e, finalmente, matemático. Nenhuma das tentativas se conclui porque, no decorrer das experiências, Ulrich sempre se ressentia de uma ligação entre pensamento e vida, reflexão e ação. Se a profissão de soldado lhe parecia, de início, “um palco de aventuras que abalassem o mundo, cujo herói seria ele próprio” (HsQ, p. 55), Ulrich não demora a perceber que, àquela altura da história, a carreira militar se tornou tão burocrática e entediante quanto qualquer outra.

⁶ Em alemão: *eigen*, que está na origem do substantivo *Eigenschaft* que aparece no título do romance: *Der Mann ohne Eigenschaften*. O “homem sem qualidades” deve ser entendido, pois, como alguém sem “atributos” (como aparece na tradução espanhola) ou sem características próprias.

A técnica e a exatidão o atraem para a carreira de engenheiro, que ele logo abandona ao constatar que essas instâncias se limitam à existência profissional. E então a matemática lhe surge como uma nova possibilidade, até mesmo a de uma transformação moral. Enquanto um engenheiro se deixa “absorver por sua especialidade, em vez de entregar-se à liberdade e amplidão do mundo dos pensamentos”, a matemática parece ser o caminho para “a nova lógica, o próprio espírito”; nela residem “as fontes do tempo e a origem de uma extraordinária transformação” (HsQ, p. 57). É ao tentar o caminho da matemática que Ulrich percebe o valor da ciência em seu sentido original.

Musil atribui à ciência um papel determinante no tratamento de temas subjetivos. No crescente processo de abstração da vida, os assuntos da existência passam a demandar o mesmo tratamento que as ciências da natureza dispensam aos fenômenos que analisa⁷. Mas Ulrich ainda não atingiu, no início da obra, essa maturidade analítica. Por enquanto, ele apenas “sente” - “*ahnen*” em alemão, verbo que por vezes aparece no romance em substituição a “pensar” - que existe uma outra forma de associar ciência e vida, que ele mesmo ainda vai aprender:

[...] mas na ciência acontece periodicamente que algo que até então era considerado erro, de repente inverte todas as ideias ou que um pensamento insignificante e desprezado comece a dominar todo um novo reino de ideias; e esses fatos não são apenas revoluções, mas constituem um caminho ascendente, como uma escada para o céu. [...] E Ulrich sente [*ahnte*]: as pessoas apenas não sabem disso; não têm ideia de como se pode pensar; se pudéssemos ensiná-las a pensar diferente, também viveriam de modo diferente. (HsQ, p. 59, grifos meus)

A imagem da ciência esboçada por Ulrich nessa passagem difere da que vigora em um mundo “de qualidades sem homens para vivê-las”, que lida com fatos e verdades definitivas, pois o que é exaltado aqui é o caráter genuinamente experimental da ciência, que se submete a *ensaios*, num “caminho ascendente” - o mesmo caminho a ser trilhado pelo herói. E assim como a imagem de uma “escada para o céu” já alude à experiência do outro estado, a noção de ciência esboçada aqui também evoca as utopias do ensaísmo e da exatidão que Ulrich, à medida em que “aprende a pensar”, consegue formular de forma mais direta. Como “era menos um cientista do que alguém apaixonado pela ciência” (ibidem), essa terceira tentativa de Ulrich também fracassa, mas apenas pelo fato de que ele não se torna um cientista profissional. Dentre as três, essa é a tentativa mais importante, como se lê no título do capítulo, não só porque significa que

⁷ A esse respeito, vale citar uma passagem do próprio romance: “É de se pensar que conduzimos muito irracionalmente nossos assuntos humanos, se não os atacamos conforme a ciência, que teve um progresso tão exemplar”. (HsQ, p. 272)

ele faz “de um objetivo profissional uma forma de existência”⁸, mas também porque Ulrich percebe que possui apenas “fragmentos de uma nova maneira de pensar e sentir”, suas reflexões sempre se perdem “em detalhes cada vez mais abundantes”, o que o faz sentir-se como “um homem que escalou uma montanha após a outra sem avistar seu objetivo” (HsQ, p. 65).

Uma vez que as três tentativas que não renderam o objetivo esperado – Ulrich não se torna “importante” nem adquire “qualidades” – só lhe resta tirar férias da vida, assumindo definitivamente uma postura passiva diante da realidade. Assim, se o leitor supõe que essa terceira tentativa será a derradeira, significando a conciliação do herói com seu meio, ele se frustrará. Além de romper com a expectativa de que a narração enfim se desenrole nos moldes tradicionais, essa sequência de tentativas também permite a Musil inverter a tópica do romance de formação tradicional⁹: pois é ao abandoná-las que Ulrich decide engaja-se num autêntico processo “formativo” – o de suas ideias.

Subliminar ao fracasso das tentativas está o fato de que, num mundo em que a subjetividade não tem mais lugar, o esforço de se tornar alguém importante sempre será em vão. Ulrich não pode se tornar um herói romanesco porque isso supõe uma relação entre sua personalidade e os acontecimentos. Musil, porém, busca naquilo que parece inviabilizar por completo o papel da narração o ponto de partida para o surgimento de uma nova forma de narrar: não se trata mais de descrever fatos reais ou que poderiam sê-lo, mas de explorar possibilidades. O comportamento de Ulrich é pautado por uma dialética de passividade ativa e atividade passiva¹⁰: enquanto atividade passiva leva a um agir irrefletido, a passividade ativa se liga ao senso de possibilidade, e ambos se opõem ao senso de realidade, constituindo-se como um pensamento no conjuntivo, em que a realidade é vista como a realização momentânea de uma entre várias possibilidades.

Tocamos agora na questão central no romance – a de “um mundo de qualidades sem homens para vivê-las” – uma consequência do anonimato do pensamento, de nossa impossibilidade de identificar o que há de pessoal e de impessoal no que pensamos. Pois toda experiência elevada ao nível do pensamento se encontra inscrita num complexo de elementos que, na medida em que tem bases objetivas, sai da esfera do ser puramente subjetivo. O homem não faz experiências privadas porque o *eu* perde sua

⁸ ARNTZEN, Helmut. *Musil. Kommentar zum Roman >>Der Mann ohne Eigenschaften<<*. München, Winkler, 1982, p. 111.

⁹ Cf. ZELLER, Rosmarie. «Musils künstlerische Lösungen zur Darstellung der Krise des Wertsystems und in der Ideologie der Moderne». In: *Musil an der Schwelle zum 21. Jahrhundert*. Org. Marie-Louise Roth & Pierre Béhar. (Musiliana 10). Bern: Peter Lang, 2005, pp. 62-3.

¹⁰ MARINI, Loredana. *Der Dichter als Fragmentist. Geschichte und Geschichten in Robert Musils Roman >>Der Mann ohne Eigenschaften<<*. (Musiliana 8). Bern: Peter Lang, 2001, p. 137 ss.

importância, não é mais o soberano que decreta as leis, numa antecipação do que viria a ser o descentramento do sujeito, que não tem como organizar as experiências num campo homogêneo nem como fundar sua continuidade de um outro modo que não “estatístico”.

Não se trata de outra coisa a não ser de um mal-entendido, uma confusão entre entendimento e alma. Não é que temos muito entendimento e pouca alma, mas temos pouco entendimento nas questões da alma, [...] não agimos nem pensamos acerca do nosso eu. Nisso reside a essência de nossa objetividade, ela relaciona as coisas entre elas mesmas [...] Daí a objetividade não fundar uma ordem humana, mas sim objetiva. (PAER, p. 1092)

Essas reflexões que Musil desenvolve no já citado “A Europa desamparada”, encontram várias passagens análogas no romance, sendo a principal delas no capítulo 28, que, segundo diz seu título, “pode ser omitido pelos que não tiverem opinião favorável sobre a atividade de pensar”:

[...] sentimos com um vago espanto que os pensamentos se fizeram por si, em vez de esperarem pelo seu autor. Essa sensação de assombro é o que muita gente chama hoje em dia de intuição, [...] e acreditam dever enxergar nela algo de suprapessoal, mas é apenas algo impessoal, isto é, a afinidade e solidariedade das próprias coisas que se encontram dentro de uma cabeça. [...] o pensamento, enquanto não está acabado, é um estado muito miserável, [...] e quando fica concluído já não tem a forma de um pensamento, como se experimentou, mas de algo pensado, o que infelizmente é impessoal, pois o pensamento se dirige para fora e se comunica com o mundo. Praticamente não se consegue surpreender o momento entre o pessoal e o impessoal, quando alguém pensa, e por isso o pensamento é um fato tão embaraçoso para os escritores que estes o preferem evitar. (HsQ, p. 134).

Esse “instante de passagem” do pensamento, de um “estado miserável” até a sua comunicação para o mundo representa, de fato, um desafio para o escritor: o de expressar um encadeamento de ideias sem adotar um discurso abstrato como o filosófico. O que torna possível essa expressão é o fato de esse encadeamento ser concebido como uma compreensão fugaz, uma apreensão momentânea, que escapa às contingências do tempo e às limitações da linguagem conceitual. Nesse sentido, o herói é alguém predisposto à reflexão, mas, antes, segundo o espírito ensaístico predominante na forma: “Ele não era filósofo. Filósofos são déspotas que não dispõem de nenhum exército, por isso submetem o mundo todo encerrando-o em um sistema” (HsQ, p. 280). Se fosse filósofo, ou mesmo um escritor, Ulrich cumpriria mais uma atividade “especializada”, e não estaria mais em condições de estendê-la a todos os domínios da existência. Assim, legitima-se o esforço empreendido pelo romance de surpreender o “momento entre o pessoal e o impessoal”, no

qual reflexão e realidade empírica se sobrepõem no pensamento do protagonista. Nesse processo, o romance acena com a possibilidade de reescrituras da história ou da própria realidade que não se subordinam à lógica causal ou cronológica. A possibilidade de novas contextualizações de uma obra que se pretende um *experimento* em sentido pleno confirma a ideia de que a realidade é apenas uma versão entre várias possíveis.

Mais do que realizar uma crítica da razão histórica, a obra de Musil pretendeu instrumentalizá-la para que conservasse seu potencial crítico e criativo em meio ao processo de massificação da cultura moderna e, para tanto, fez da literatura seu medium. Sendo a arte é uma renúncia consciente à totalidade, um processo de regeneração do poder figurativo original da linguagem, o esforço de suspender o pensamento em formação pode ser mesmo muito “embaraçoso”, e mesmo fadado ao inacabamento – do que o próprio romance será testemunha.

Como foi demonstrado, o que aproxima o ensaio do conhecimento é o esforço do intelecto em articular o sentimento, fazer dele objeto de uma experiência comunicável. No romance “ensaístico”, cabe ao narrador articular as reflexões que atingem Ulrich “involuntariamente” ou “de repente” – advérbios que, não por acaso, são frequentes no romance. Nesses momentos, podemos perceber com mais nitidez como se realiza a vida interior de Ulrich – um processo que só poderia ser expresso numa forma literária.

Na natureza de Ulrich havia algo que agia de modo distraído, paralisante e desarmante, contra toda a ordem lógica, contra a vontade clara, contra os ordenados impulsos da ambição; também isso se ligava ao nome que ele escolhera: ensaísmo [...] pois um ensaio não é a expressão secundária nem provisória de uma convicção que em melhores condições poderá ser considerada verdade ou reconhecida como erro [...] mas um ensaio é a forma única, e irrevogável, que a vida interior de uma pessoa assume num pensamento decisivo. (HsQ, p. 280).

Esse “modo distraído”, que se opõe à “ordem lógica” não é, pois, índice de arbitrariedade ou de subjetivismo acentuado; ao contrário, a natureza aberta de Ulrich é a tradução de uma busca por uma forma autêntica de se colocar no mundo – o que ele tenta a partir do próprio pensamento.

3. Uma dança silenciosa

Ricœur¹¹ aponta o papel fundamental da narração na constituição

¹¹ RICŒUR, Paul. *Temps et récit I*. Paris: Gallimard, 1983.

da identidade: o sujeito se conhece a partir do que conta e daquilo que contam dele. Para Musil, o romance moderno não pode mais se interessar por “destinos individuais” porque, àquela altura da história, o indivíduo passou a ser apenas mais um elemento num grande todo, suas “forças morais” se tornaram muito frágeis em relação ao mundo que o cerca, e a literatura não pode correr o risco de “reforçar seu enquadramento” nessa ordem opressora (PAER, p. 1246). É nesse sentido que Musil se empenha numa tentativa de salvar o indivíduo – começando pelo herói romanesco – desse processo de massificação. Para que o indivíduo volte a ser tema de um romance, é preciso encontrar um caminho o mostre como parte de um todo e, ao mesmo tempo, acene com a possibilidade de uma desvinculação dessa mesma ordem. Esta terceira possibilidade, em que “as esferas interior e exterior se condicionam mutuamente” (idem, p. 1249) é o programa que uma obra como *O Homem sem Qualidades* pretende cumprir, ao subordinar a narração de eventos – ou a representação de situações e personagens num contexto específico – à narração de uma aventura intelectual de um herói que tenta escapar dos perigos da razão moderna.

A verdadeira tentativa de Ulrich de se tornar “importante” não se desenvolve no âmbito da realidade, mas no da reflexão: é quando formula as utopias da exatidão e do ensaísmo. Já afirmamos que ele não busca suas respostas na filosofia, mas num caminho intermediário entre esta e a ciência. Assim, a exatidão será, paradoxalmente, o reconhecimento da imprecisão dos fatos e da impossibilidade de verdades definitivas. Exatidão e espírito ensaístico supõem a convivência entre os âmbitos objetivo e subjetivo, sem que um se sobreponha sobre o outro. Nesse sentido, as utopias do ensaísmo e da exatidão se configuram como um campo intermediário entre pensamento e alma, ou ciência e arte; além de uma legitimação do senso de possibilidade, uma vez que o sujeito mantém sua autonomia, mas sem desligar-se por completo da realidade empírica. A atitude ensaística diante da realidade é o que resta de ético ao indivíduo, em um mundo que insiste em simplificar os fenômenos, em que domina a ideia de que “acontece sempre a mesma coisa”¹².

A utopia do ensaísmo se configura no romance como condição para uma experiência de si e do mundo ao mesmo tempo positiva – quando alude a uma possibilidade de experiência – e negativa – por permanecer na impossibilidade dessa realização. Contudo, é investindo no caráter utópico da postura de Ulrich que o romance atinge a realidade. As personagens que circundam Ulrich são todas vítimas de uma confusão geral de valores, dessa ordem objetiva que “sacrifica a interioridade das

¹² “A mesma coisa acontece” é o título da segunda parte do primeiro volume. No original: “*Seinesgleichen geschieht*”. Vale observar que, na crítica musiliana de língua alemã, o termo “*Seinesgleichen*” acabou adquirindo o estatuto de um conceito, que se refere à história enquanto repetição ou eterno retorno.

coisas". E todas elas, inclusive Ulrich, representam diferentes manifestações de um mesmo processo: um esforço coletivo de remediar uma ausência de sentido.

No que se refere ao "mundo dos eventos" no romance, temos uma "ação" que se situa às vésperas da Primeira Guerra Mundial, entre os anos 1913-1914, e que conta com dois eixos principais: a "Ação Paralela" e o processo de julgamento do carpinteiro Moosbrugger. Na composição inicial do romance, a ação romanesca propriamente dita se concentraria na figura de Moosbrugger, cuja condenação à morte por causa do assassinato de uma prostituta mobiliza a opinião pública e, em especial, os pensamentos de Ulrich. Nos primeiros esboços do romance, quando este ainda tinha como título provisório *"Der Spion"*, Musil anota que apenas a figura de Moosbrugger lhe parecia insuficiente para desenvolver o número de personagens do qual necessitava para conferir ao romance uma dimensão múltipla, que permitisse inúmeras associações entre eventos e reflexões. Foi a partir de então que surgiu a ideia de uma "Ação paralela" que complementasse os episódios dedicados ao processo de Moosbrugger.

A "Ação paralela" – uma iniciativa da elite vienense para celebrar o jubileu de setenta anos do reinado do imperador habsburgo Friedrich Joseph, que ocorreria em 1918 – corresponde ao princípio do real e do possível no romance: ela é a "mesma coisa que acontece", o modelo de realidade recusado por Ulrich. Seus membros visam uma ação definitiva, não são caudatários do senso de possibilidade nem questionam o processo de transmissão da história, ou como esta poderia surgir. A partir do entrecruzamento dos perfis, da mistura de discursos inteligentes e vazios, Ulrich percebe seu abandono e decide desligar-se desse meio: e assim como a ação é "paralela"¹³, sua participação no comitê também será. Enquanto secretário do comitê organizador – função conseguida por seu pai, incomodado com suas "férias" – Ulrich assume a postura de um "espião". Contudo, não se trata de uma espionagem que tenha por objetivo contribuir para o malogro da "Ação"; a despeito da imposição paterna, Ulrich acaba tomando parte das reuniões não por convicções ideológicas ou pessoais, mas tão somente como forma de tomar uma medida de si mesmo, na posição de livre observador. Vemos assim que, num primeiro momento, Ulrich estaria adotando a postura típica de herói que se "forma" no sentido tradicional, inserindo-se "no encadeamento do mundo e adquire nele um ponto de vista adequado" (Hegel, 2000, 329). No entanto,

¹³ O nome se deve ao fato de a festividade ter sido proposta para concorrer com a comemoração que aconteceria na Alemanha no mesmo ano, pelo trigésimo jubileu do reinado de Wilhelm II. Do ponto de vista da estrutura da obra, no entanto, trata-se de uma ação paralela em sentido literal – em relação ao outro mundo do romance, o da reflexão – e, de modo mais abrangente, a qualquer possibilidade de intervenção na realidade. Assim como o leitor tem a ilusão de que esses capítulos imprimirão um ritmo linear à narrativa, as personagens envolvidas nessa "Ação" esperam, com sua iniciativa, movimentar o curso de suas existências e da história da Áustria.

o ponto de vista adquirido não lhe agrada, e ele decide manter-se distante desse “encadeamento”. Pois as personagens da “Ação paralela” encarnam de modo emblemático o ridículo e as contradições de um mundo que não sabe mais para onde vai. A ideia redentora que não ocorre a ninguém, contrariando a esperança de colocar atribuir um “encadeamento” à história, é sintoma de uma crise da qual a Áustria era, naquele momento, o exemplo mais eminente.

Como contraponto a essa sociedade presa a valores já sem sentido, surge a figura de Moosbrugger. Antes instintivo do que racional, é de sua natureza alterar estados de loucura, realidade e sonho. Num primeiro momento, esta personagem parece representar a barbárie oculta por trás da máscara de civilidade da sociedade burguesa; no entanto, seu processo de julgamento é emblemático da confusão de valores que o romance busca tematizar. Sua condenação capital pelo assassinato de uma prostituta que o assediou é apenas mais um dos vértices de um processo de objetivação que atinge todos os âmbitos da vida. Moorsbrugger, essa criatura singular, quase primitiva, para quem o assédio verbal representa a mais cruel das violências, precisa ser “objetivado” perante a opinião pública porque sua existência representa um impasse: nem a liberdade, nem a prisão e nem o hospício solucionam seu problema. Juristas, religiosos e médicos fracassam na tentativa de encontrar uma terminologia adequada para seu comportamento fora dos padrões de conduta preestabelecidos. Ulrich verá a sala do tribunal como um “retrato da vida”: é o hábito de “racionalizar tudo o que está a seu alcance” que faz com que os jurados, reflexo da opinião pública, optem pela solução que lhes parece a mais plausível, seja por ser a única que conhecem, seja por serem incapazes de pensar na “possibilidade de agir de outra maneira” (HsQ, p. 275), ainda que a própria realidade lhes ofereça situações atípicas que pudessem despertá-los para essa possibilidade¹⁴.

Enquanto para as demais personagens o processo de Moosbrugger representa a encarnação distorcida de elementos próprios à nossa existência – e é sabido que Musil compôs esta personagem a partir de um caso verídico que teve grande repercussão na Áustria do início do século XX – Ulrich se identificará com ele justamente por sua resistência à realidade empírica, seu sentimento de isolamento em relação a uma ordem à qual não consegue aderir totalmente. Na verdade, Moosbrugger representa, de forma radical, o sentimento de falta de qualidades de Ulrich.

¹⁴ A imagem do julgamento também será evocada por Lukács em seu conhecido escrito sobre o ensaio, só que justamente para ilustrar o caráter inacabado deste: “O ensaio é um tribunal; no entanto, o essencial nele não é o veredicto, mas sim o processo de julgar” (LUKÁCS, *Die Seele und die Formen*, Berlin /Neuwid Luchterhand, 1971, p. 31). Ora, no romance, Ulrich também atribui importância maior ao processo de julgamento e a todas as suas implicações do que à sentença final.

Ambos fazem a mesma experiência, a despeito da diferença de suas capacidades intelectuais distintas¹⁵. Em Moosbrugger, aflora aquilo que, nas pessoas ditas normais, é dissolvido pelas convenções sociais e pela exigência de ordem:

Essa debilidade das conexões, a crueldade de um pensamento, que opera com conceitos que lhe agradam, sem se importar com o peso da dor e da vida que dificulta qualquer decisão: era isso que a alma geral tinha em comum com a dele; mas o que em sua mente de louco era sonho, lenda, aquele ponto falho ou confuso no espelho de sua consciência que já não devolvia a imagem do mundo, mas deixava passar a luz, isso faltava a ela, ou quando muito aparecia, aqui e ali, em algum indivíduo em sua difusa excitação. (HSQ, p. 567).

E, nesse momento, o narrador se refere a ele como “esse *exato* Moosbrugger”. Seu déficit intelectual em relação a Ulrich não o impede ter as mesmas percepções que aquele. Ambos sentem a realidade como um eterno retorno; a ordem que, para Ulrich, liga as coisas “muito mais umas às outras do que a ele” (HsQ, p. 171), Moosbrugger a sente como “uma armadilha, recoberta da sensação de que tem de ser assim” (HsQ, p. 425)¹⁶. A diferença é que ele apreende o mundo de modo mais intuitivo e imediato, sem o aprofundamento próprio a uma consciência reflexiva como a de Ulrich. Moosbrugger não consegue se colocar num horizonte hipotético, pois ele é “exato”, é “apenas dentro e fora” (HsQ, p. 426); ou ele se entrega a seus devaneios, ou é chamado à realidade pelas contingências desta. Nesse sentido, ele não vê diferença entre vida e morte, a intenção de executá-lo não o afeta, porque já sente que não vive: “E tudo estava de alguma forma unido numa só coisa: as estradas, as cidades, os guardas e os pássaros, os mortos e a morte dele” (HsQ, p. 429). Moosbrugger é um exemplo de que a exatidão como fato, e não como utopia, sucumbe diante da realidade. Quando ela tem o ensaísmo como contraponto, funda-se uma variação entre agir e pensar, que substitui o ser exato pelo ser em potencial.

¹⁵ Isso explicaria porque o julgamento de Moosbrugger é o ponto de partida de um dos capítulos centrais do livro, no qual Ulrich consegue enfim formular a utopia do ensaísmo. Da mesma forma, sua natureza inadaptada já alude às experiências de Ulrich com o “outro estado” (no segundo volume da obra), quando este projeta um estágio em que as conquistas do intelecto não eliminassem o contato com um mundo não conceitual, em que sentir fosse tão essencial quanto compreender ou descrever.

¹⁶ É interessante mencionar a passagem em que Moosbrugger percebe a realidade como repetição, pois é um dos momentos do livro em que seus pensamentos praticamente parafraseiam os de Ulrich (cf. citação da p. 8-9) “Não queria mais saber o que acontecia lá fora. Havia guerra em algum lugar. Em algum lugar, celebrava-se um grande casamento. [...] Por toda parte, os soldados faziam exercícios, as prostitutas vagavam, os carpinteiros estavam parados sob as armações dos telhados. [...] As mulheres são todas iguais. Os médicos nos hospitais são todos iguais. Quando voltamos do trabalho à noite, as pessoas estão nas ruas e não fazem nada. Sempre e por toda parte a mesma coisa; as pessoas não têm ideias novas”. (HsQ, p. 566).

Albertsen¹⁷ observa que ambos, Moosbrugger e Ulrich, são “homens sem qualidades”, sendo que o primeiro o é no “indicativo”; enquanto o segundo o é no “subjuntivo”: enquanto o primeiro é um homem sem qualidades porque ele tem e é todas as qualidades ao mesmo tempo, Ulrich o é porque sabe que poderia assumir qualquer qualidade que quisesse. Por isso os pensamentos de Ulrich sempre o conduzem a um sentimento paradoxal de, ao ansiar por uma unidade, constatar o quanto está distante desta. Mas, enquanto um ser “subjuntivo”, Ulrich se encaminhará para uma apreensão ensaística do mundo; Moosbrugger, por sua vez, só consegue se aproximar de uma unidade quando dança, num estágio muito próximo de um transe. Como reunião de todas as qualidades, será apenas dançando que ele encontra uma forma de equilíbrio.

Uma dança silenciosa substituía aquele zumbido insuportável com que o mundo costumava atormentá-lo. [...] Uma dança digna e invisível, ele que na vida nunca dançara com ninguém, levado por uma música que se tornava cada vez mais recolhimento e sono, regaço da mãe de Deus e, por fim, a própria paz de Deus, um estado maravilhosamente inacreditável, dissolvido como a morte; dançava dias a fio, sem que ninguém visse, até tudo sair dele, ficar do lado de fora como uma teia de aranha arruinada pela geada, pendendo das coisas. (HsQ, p. 428).

Moosbrugger tem vontade de dançar quando seus pensamentos o incomodam como um mal-estar físico: eles “comicham debaixo do crânio” (HsQ, p. 427) e depois se transformam num “zumbido insuportável”, que é a forma pela qual ele expressa seu desconforto em existir. A passagem desse desconforto para a ausência total de pensamento, quando “tudo sai dele”, será definida por ele como um “feitiço” – numa outra imagem que substitui o raciocínio que não conseguiria formular.

Ulrich também tenta definir a sensação de começar a pensar e o faz, de início, em termos muito próximos dos de Moosbrugger: “o pensamento, enquanto não está acabado, é um estado muito miserável, parecido com uma cólica de todas as volutas do cérebro...”. O que o difere do carpinteiro é que, à medida em que se esforça, Ulrich consegue aprofundar sua reflexão: “...e quando fica concluído já não tem a forma de um pensamento, como se experimentou, mas de algo pensado, o que infelizmente é impessoal, pois o pensamento se dirige para fora e se comunica com o mundo”. (HsQ, p. 134, op. cit.).

A natureza de Ulrich não lhe permite esvaziar-se como a de Moosbrugger. Em vez de dançar, Ulrich caminha, como que para se deixar

¹⁷ ALBERTSEN, Elisabeth. *Ratio und “Mystik” im Werk Robert Musils*. München: Nymphenberger, 1997, p. 89.

invadir por pensamentos¹⁸. Só uma personagem como ele poderia oferecer este “instante de passagem” que faz da leitura do romance um processo de conhecimento que não é imediato. Ao tentar surpreender o “momento entre o pessoal e o impessoal”, sobrepondo reflexão e realidade empírica, o romance acena com a possibilidade de reescrituras da história ou da própria realidade que não se subordinam à lógica causal ou cronológica, que mais se assemelha ao “perder-se por aí” (HsQ, p. 392) de um pensamento que se ensaia.

Considerações finais

A essa altura, vale um breve excursus pelo momento inaugural dessa concepção de obra de que estamos tratando. É no primeiro romantismo alemão que aflora a consciência do presente como uma época sem coesão ou identidade pré-definida e que se funda uma estética caracterizada por obras de cunho fragmentário, projetadas com vistas a um acabamento futuro. Em vez da tentativa de imitação da beleza e da perfeição do passado, a obra de arte, desde a época romântica, passa a refletir a insuficiência do sujeito moderno, tornando-se expressão da verdade íntima de seu criador. É nesse sentido que o primeiro romantismo alemão inaugura a modernidade autorreflexiva, cujo pensamento se move em direção à unidade, à transmissão de uma ideia e ao seu acabamento, mas sem nunca perder a consciência de si e de seu caráter fragmentário. Trata-se, enfim, do florescimento da dinâmica própria de toda *mise en forme* da produção poética da modernidade – ou, ainda, da produção de “algo inédito”, cujo nome, como observam Nancy e Lacoue-Labarthe, os próprios românticos ignoram: “eles falam tanto de poesia, quanto de obra, de romance, de... romantismo. E acabarão mesmo por chamá-lo... de *literatura*”¹⁹.

Ora, a constante possibilidade de recontextualização de uma obra que se pretende ensaística confirma a ideia de que a realidade é apenas uma versão entre várias possíveis. Vimos que o romance de Musil descreve a situação precária do sujeito, mas dá um passo além ao se propor a experiência de descobrir “no seio mesmo daquilo que parece constituir sua negação mais irrefutável, uma utopia viável, isto é, novas fontes éticas que ainda estariam aí adormecidas”²⁰.

¹⁸ Vale lembrar o título do capítulo crucial da primeira parte, “A caminho de casa”, que tanto alude à ideia de que Ulrich está em vias de completar seu percurso reflexivo, quanto chama a atenção para a situação concreta da caminhada, já que a descrição do espaço percorrido pela personagem mostra o quanto este influencia no ritmo de seus pensamentos.

¹⁹ In: *L'absolu littéraire*. Paris: Seuil, 1978, 21.

²⁰ COMETTI, Jean-Pierre. *Musil Philosophe. L'utopie de l'essayisme*. Paris : Seuil 2001, 156-7.

Como foi demonstrado, a fonte dessa descoberta é a reflexão, a “ideia de como se pode pensar” que a obra se propõe a transmitir; voltando-se para si mesmo, Ulrich mantém sua subjetividade livre de qualquer determinação. Assim, se por um lado esse processo evidencia cada vez mais sua insuficiência e dissonância em relação ao todo; por outro, é só ao tornar-se objeto de si mesmo que Ulrich se aproxima de sua verdade. Talvez seja esse o mais intransponível de todos os paradoxos musilianos: “o homem sem qualidades, aquele que se retira da vida e da ação, é um autêntico expoente de uma tentativa de mudar o mundo”²¹. Ora, é somente ao colocar em primeiro plano a formação das ideias de Ulrich, e não de seu caráter “burguês”, que Musil permite ao seu herói que este desenvolva suas potencialidades sob as condições históricas dadas²². E sob esse aspecto, a “falta de qualidades” converge, também paradoxalmente, na mais importante das qualidades que Ulrich poderia desenvolver, pois é isso que o liberta para “viver uma história das ideias em vez de uma história do mundo” (HsQ, p. 395, op. cit.).

Como apontam, entre outros, Obaldia²³, Renner²⁴ e Moser²⁵, o romance que Musil deixou inconclusivo será, ironicamente, o representante mais “bem acabado” de tendências que se perpetuarão ao longo da literatura moderna e pós-moderna. Talvez à sua revelia, ele parece incorporar à *la lettre* não só a noção de obra autorreflexiva, como também a própria tese musiliana de que o “romance de formação de uma ideia” é o romance enquanto tal.

Ensaio e literatura estão destinados a se complementarem. Ambos são, a seu modo, momentos em que “todos os sentimentos e experiências que estavam aquém e além da forma, recebem uma forma”²⁶ – momentos inacabados mas que aludem a um acabamento futuro. O autor moderno, herdeiro da disposição ensaística de Montaigne²⁷, tem consciência de que seu material será sempre um recorte de um todo extremamente complexo e, por isso, não ousa “impor à vida uma ordem que ela própria já não

²¹ BACHMANN, Dieter. *Essay und Essayismus*. Stuttgart: Kohlhammer 1969, 189.

²² Como se lê no tópico da *Estética* hegeliana que trata do *Bildungsroman*: “O romanesco”, In: HEGEL. *Cursos de estética II*. Trad. Marco A. Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2000, pp. 328-329.

²³ OBALDIA, Claire. *L'esprit de l'essai. De Montaigne a Borges*. Paris: Seuil, 2005.

²⁴ RENNER, Rolf. “Postmoderne Perspektiven im Text der klassischen Moderne: Robert Musil”, In: *Die postmoderne Konstellation. Theorie, Text und Kunst im Ausgang der Moderne*. Freiburg: Rombach, 1989, pp. 124-144.

²⁵ MOSER, Walter. “La mise à l'essai des discours dans *L'Homme sans qualités* de Robert Musil”, In: *Canadian Review of Comparative Literature / Revue canadienne de littérature comparée* (March/Mars 1985), pp. 12-45.

²⁶ LUKÁCS, *Die Seele und die Formen*, op. cit., p. 17

²⁷ Tratamos mais detidamente da relação entre experiência e ensaio em Montaigne e Musil In: CASTRO, Érica, “A arte de recitar o homem. Aspectos da relação entre ensaio e experiência em Montaigne e Musil”, In : Remate de Males Capinas, Unicamp : 2011, pp. 78-33.

oferece”²⁸. É natural, portanto, que o ensaísmo adquira um novo fôlego no romance, quando o discurso estabelecido não se adapta mais à representação da realidade.

A presença de extratos ensaísticos no seio da ficção conduz inevitavelmente a uma interrupção mútua da teoria e da ficção, tendendo para a realização de um romance fragmentário. Nesse sentido, o pressuposto original do romance de formação – o indivíduo isolado que, ao aperfeiçoar plenamente suas capacidades, representa a humanidade como um todo – será contestado no romance moderno e, de modo mais radical, pelo ensaísmo.

[...] o ensaio rivaliza com e limita a possibilidade de narrar, de dar à experiência descrita um sentido definitivo. Essa limitação é representada na dupla desintegração do sintagma narrativo da unidade (cartesiana) do sujeito. O mundo moderno não se concebe mais nos termos de uma narrativa hegeliana, com começo, meio e fim, e o esforço do homem em atribuir um sentido ao mundo e à história ao “informar” uma série arbitrária de eventos, nesse sentido, só pode revelar-se vão.²⁹

Não basta, porém, identificar a forma literária adotada por Musil como mais um exemplo de uma “crise do romance”, ou da fragmentação da forma romanesca, tal como se observa em diversos autores do início do XX; no caso do *Homem sem qualidades*, trata-se, antes, do “espelhamento de uma crise externa no médium do romance”³⁰. O leitor é levado a romper com o hábito de uma representação “explicada” de um recorte da realidade. Ao abrir mão de um fio narrativo linear, a obra se aproxima da incoerência da história, e da impossibilidade de explicar o enredamento dos diferentes aspectos da existência. E assim, o pressuposto de composição da obra se converte na grande revelação de Ulrich: a de ter perdido o “fio narrativo” da própria vida – essa necessidade de “enfileiramento de tudo que acontece no tempo e no espaço” (HsQ, 689) que não é apenas uma convenção literária. Deste modo, o *Homem sem qualidades* traz para o primeiro plano uma dinâmica que, ainda seguindo com Obaldia, subjaz a todo romance ensaístico: a arte surge como força capaz de reconciliar e transcender os polos opostos do cognitivo e do estético. Nesse sentido, o romance ensaístico realiza o ideal romântico de uma “poesia da poesia”:

A predileção dos primeiros românticos pelo romance liga-se às potencialidades poéticas do gênero e à sua aptidão constitutiva para a autorreflexão. Todo escritor deve refletir ou filosofar sobre sua arte, e todo

²⁸ AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 494.

²⁹ OBALDIA, op. cit., 290, tradução minha.

³⁰ BACHMANN, Essay und Essayismus, op. cit., 180.

romance deve incluir uma filosofia do romance. Essa filosofia [...] culmina em uma teoria do romance que deve ‘representar a representação’, tornando-se, ela mesma, um romance. A indivisibilidade da questão da verdade e da verdade na arte sublinha assim o desvio de um método crítico que consiste no retorno da ficção narrativa para o ensaio, atribuindo a esse último um estatuto independente ou extratextual.³¹

Na modernidade ainda presa ao modelo das grandes narrativas, a arte precisa ser (auto)reflexiva para conservar seu poder interventor; nesse sentido, todo romance será necessariamente um *Bildungsroman* porque sempre representa um desenvolvimento humano dentro das condições historicamente dadas. E será um romance de formação das ideias quando, furtando-se a reproduzir essa realidade tal como ela se apresenta – como eterno retorno e como causalidade forjada – tentar decifrar seu caráter “espectral” – enfim, aquilo que ela poderia ser.

Poderíamos afirmar com Chardin³² que Musil inverte o *topos* do romance de formação tradicional: do ponto de vista “formativo”, a leitura de *O homem sem qualidades* pode ser mesmo frustrante, uma vez que seu “herói” é de uma passividade calculada e seu processo de autoconhecimento não se completa. Porém, como não se trata de uma forma convencional, mas, antes, de uma releitura à luz das contingências do presente, o esforço formativo se desloca do herói para o leitor, convidado a “viver uma história das ideias em vez de uma história do mundo” e a abrir caminho para um aperfeiçoamento do espírito, a partir dele mesmo.

Érica Gonçalves de Castro é doutora em Literatura Alemã pela Universidade de São Paulo. Possui pós-doutorados em Teoria Literária (2013) e Filosofia (2016) pela mesma universidade. É autora de *A aprendizagem da crítica. Literatura e história em Walter Benjamin e Antonio Candido* (Intermeios, 2014). Contato: ericastro@yahoo.com

³¹ OBALDIA, op. cit., 296, tradução minha

³² CHARDIN, Philippe. *Musil et la littérature européenne*. Paris : PUF, 1998, p. 235ss .

UM HERÓI DE DUAS FACES – SOBRE AS AMBIGUIDADES DO *IMPOSTOR FELIX KRULL*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i27p114-130>

Mário Luiz Frungillo

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

RESUMO

O romance *Confissões do Impostor Felix Krull* (*Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*), de Thomas Mann, combina elementos do romance de formação e da novela picaresca. Essa mescla confere uma forte ambiguidade ao caráter do protagonista, que justifica suas imposturas elaborando o que poderíamos chamar de uma “teoria da permutabilidade”: numa sociedade em que os papéis sociais poderiam ser trocados sem que ninguém percebesse, a impostura deixa de ser uma transgressão para se tornar a própria regra.

ABSTRACT

Thomas Mann's novel *Confessions of Felix Krull, Confidence Man* (*Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*) combines elements of the *Bildungsroman* and the picaresque novel. This mixture confers a strong ambiguity to the character of the protagonist, who justifies his impostures by elaborating what we might call a "theory of interchangeability": in a society in which social roles could be exchanged without anyone noticing, imposture ceases to be a transgression to become the rule itself.

PALAVRAS-CHAVE:

Romance de formação;
Novela picaresca;
Thomas Mann;
Felix Krull.

KEYWORDS:

Bildungsroman;
Picaresque novel;
Thomas Mann;
Felix Krull.

Ao abrir o romance *Confissões do Impostor Felix Krull* (*Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*), de Thomas Mann, o leitor se depara, logo de início, com uma série de afirmações desconcertantes por parte do narrador. Ao mesmo tempo que se preocupa em afirmar seu pertencimento a uma classe social respeitável, ele acrescenta aos elementos que dão apoio a esta afirmação uma série de outros que a põem em dúvida: descende de uma família burguesa distinta, porém licenciosa. Esteve, juntamente com sua irmã, aos cuidados de uma preceptora suíça, mas esta teve de deixar a casa quando veio à tona seu relacionamento com o pai de ambos. Este, por sua vez, era produtor de um vinho espumante de apresentação pomposa, porém de qualidade suspeita. Se demonstra aspirações de gosto requintado, ficamos também sabendo que se evadiu da escola, viveu uma vida de fraudes e passou uma temporada na prisão¹.

Essa série inusitada de afirmações conflitantes nos prepara não tanto para a descrição de uma vida singular (pois a biografia de um impostor não seria propriamente uma raridade), mas para o modo peculiar que o protagonista escolhe para nos dar a conhecer sua biografia. Ele se apresenta como alguém que desde cedo aspira a fugir de seu ambiente estreito e opressivo, da cidadezinha mesquinha em que nasceu e da escola que frequenta, com seus professores autoritários e seus alunos medíocres. Ficamos desde logo conhecendo suas aspirações à nobreza, ditadas pela certeza de ter sido “talhado em madeira mais fina” e destinado a um futuro mais promissor do que aquele ambiente lhe pode proporcionar. Em suma: ao iniciar sua autobiografia, Felix Krull faz o possível para nos convencer de que a história de sua vida, contada por escrito, daria um belo romance, mas não um folhetim qualquer, e sim um exemplar da prestigiosa vertente do romance de formação, colocando-o na ilustre linhagem que tem como protótipo *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795-6), de Goethe. Essa intenção fica visível logo no subtítulo do romance, “*Der Memoiren erster Teil*” (Primeira parte das memórias), vazado numa sintaxe meio antiquada, que evoca imediatamente a de Goethe no *Fausto*: “*Der Tragödie erster / zweiter Teil*” (Primeira / segunda parte da tragédia). Assim também as circunstâncias de seu nascimento, parto difícil num dia favorável – a posição das estrelas no caso de Goethe, um domingo de maio no caso de

¹ MANN, Thomas. *Confissões do impostor Felix Krull*. Tradução e posfácio de Mário Luiz Frungillo. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, pp. 1 ss.

Felix – evoca o início da autobiografia do maior poeta alemão, *De minha vida: poesia e verdade*. Não contente com isso, Felix como que se apropria, sem mencioná-la textualmente, de uma expressão paradoxal de Goethe para justificar suas pretensões de nobreza: a do mérito inato. De fato, assim como Goethe afirmava que, ao receber seu diploma de nobreza seu sentimento foi o de que apenas estavam lhe dando aquilo que lhe cabia desde sempre², Felix chega a especular com uma possível irregularidade em sua linhagem que o colocasse na descendência em linha direta de algum nobre, pois ao examinar a galeria dos retratos de seus antepassados pendurados nas paredes da casa, não encontra entre eles nenhum que pudesse ser responsável por um rebento daquela qualidade.

Ocorre que, no desenrolar de sua narrativa, ele sai da cidadezinha renana onde nasceu para uma temporada de vagabundagem em Frankfurt, dali para Paris, onde se exercita numa vida dupla de empregado de hotel e bon-vivant, mantida à custa de fraudes e furtos e, por fim, trocando de identidade com um marquês frequentador do hotel, a Portugal, onde se faz passar por um jovem aristocrata no início de uma viagem de formação ao redor do mundo. Assim, o protagonista desse suposto romance de formação poderia também ser comparado a um pícaro, o que aparentemente nos colocaria diante de um novo paradoxo pois, se é inegável que há algo em comum entre o romance de formação e o romance picaresco, uma vez que ambos, em linhas gerais, descrevem, o percurso rico em vicissitudes, experiências e aprendizado de uma personagem até o ponto em que ela encontra seu lugar no mundo, também se deve levar em conta que cada um deles tem características que os tornariam, em sua forma tradicional, inconciliáveis.

Tendo isso em vista, não se pode afirmar que as *Confissões do impostor Felix Krull* são uma espécie de híbrido na qual se combinam tanto elementos do romance de formação quanto da novela picaresca sem antes resolver as dificuldades teóricas implicadas em tal afirmação. Ao empreender sua análise do romance, Helmut Koopmann chega mesmo a afirmar taxativamente que a ideia de formação e a prática da impostura se excluem mutuamente, e apresenta um sumário das dificuldades da crítica para classificar o romance. Quanto a ser um romance de formação temos que, de um lado o próprio protagonista acrescenta um caráter formador à suas experiências, e indica a necessidade de uma socialização crescente (o que, no entanto, deveria ficar para o segundo volume, jamais publicado, do romance, quando o protagonista se casaria e se tornaria pai). Além disso, diálogos e aventuras teriam, no romance, as mesmas funções estruturais que têm num romance de formação tradicional. Por outro lado,

² ECKERMANN, Johann Peter. *Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida: 1823-1832*. Tradução de Mário Luiz Frungillo. São Paulo: Editora Unesp, 2016, pp. 608-9.

a ideia da formação de um caráter individual estaria ausente das *Confissões*, e faltaria ao mundo e à sociedade descritas nelas a qualidade de pontos de orientação para a formação de um indivíduo excepcional. Também o acúmulo de cenas teatrais, nas quais Felix está continuamente desempenhando um papel, daria a suas aventuras apenas o caráter de mutações de seu próprio ser, pois apesar de todas as transformações ele permaneceria sempre o mesmo.

Como elementos da picaresca, a crítica apontou a busca de ascensão social a partir de uma posição inferior. Além disso, as viagens do protagonista, descritas de um modo um tanto exibicionista, teriam de fato algo da peregrinação de um pícaro. A isso viria se acrescentar o caráter episódico da narrativa, que apresenta uma série contínua de aventuras das quais o herói em geral se sai bem, aí incluídas suas experiências eróticas. Como argumentos contrários, as condições sociais de que Felix parte não correspondem às de um pícaro como o Lazarillo de Tormes, são de fato muito superiores a elas, e as dificuldades com que este tem de lutar são também muito maiores. Faltaria ainda a Felix uma atitude de oposição, pois ele reafirma o tempo sua perfeita concordância com os padrões sociais vigentes. Por isso, Koopmann considera que categorias como romance de formação, ou paródia deste, e novela picaresca são insuficientes para caracterizar a obra. Poderíamos encontrar nela traços isolados de tudo isso, sem que por isso ela pudesse constituir um exemplar de qualquer um desses gêneros³.

O primeiro problema de considerações como essas é ignorar que a obra não pretende mesmo ser um representante tradicional nem de um nem de outro desses gêneros. Trata-se de um experimento com ambos, e é só o seu caráter experimental que permite ao autor realizar a síntese entre características tão díspares.

A abordagem de Koopmann também parece partir do princípio de que é possível estabelecer uma tipologia mais ou menos firme dessas duas vertentes do romance (ou de quaisquer outras). A primeira dificuldade surge quando tomamos cada caso em particular e tentamos enquadrá-lo nessa tipologia. O conceito de romance de formação tem uma história acidentada. Inicialmente foi tido como uma espécie exclusivamente alemã, mas com o correr do tempo foi atribuído a uma profusão tão grande de romances que por fim sua pertinência não podia deixar de ser questionada, a não ser que se admitisse uma abertura maior para o conceito a fim de poder situar nele a diversidade de exemplos que em maior ou menor grau se aproximam de seu protótipo e reivindicam seu parentesco com ele⁴.

³ KOOPMANN, Helmut. "Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull". In: Helmut Koopmann (Org.) *Thomas Mann Handbuch*. Frankfurt: Fischer, pp. 529-30.

⁴ Para uma abordagem abrangente desse problema, ver: MAAS, Wilma Patrícia. *O cânone mínimo. O Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora Unesp, 2000, pp. 9-81.

Do mesmo modo, o conceito de romance picaresco, que de início foi considerado uma espécie exclusivamente espanhola, surgiu das interpretações de duas obras que se situam em sua origem, o *Lazarillo de Tormes* (1554), de autor anônimo, e o *Guzmán de Alfarache* (1599-1604), de Mateo Alemán, e também foi utilizado para designar uma longa série de romances que em maior ou menor grau se aparentavam a elas. E uma tentativa de se estabelecer, a posteriori de seu largo emprego ao longo do tempo, uma caracterização muito rígida dessa vertente, pode chegar a um resultado tão desconcertante quanto o de um especialista como Francisco Rico, para quem só há dois romances picarescos que mereçam de fato esse nome, justamente aqueles que estão no início de sua linhagem. Parece muito pouco para consolidar uma vertente dentro do gênero, além de ser uma resposta insatisfatória para o largo uso que se fez do conceito ao longo do tempo⁵.

Além do mais, é preciso considerar que, na passagem da literatura espanhola para a alemã, quando, tomando por modelo o romance picaresco, se originou o que viria a ser chamado de *Schelmenroman*, algumas coisas se perderam, e outras se ganharam. Para citar um exemplo: ninguém poderá negar ao *Schelmuffsky* (1696-7) de Christian Reuter a reivindicação de ser um *Schelmenroman*, pois esta vem expressa não apenas no título do livro, como também no local de publicação informado no frontispício da primeira edição, a cidade fictícia de Schelmerode. No entanto, Reuter parece ter compreendido a picaresca como uma série de aventuras e burlas, não necessariamente no mesmo sentido que ocorrem numa obra como o *Lazarillo de Tormes*. Ao seu *Schelmuffsky* faltam a origem irregular e suas aventuras, embora às vezes o levem a situações difíceis, não são determinadas pela pobreza extrema, devem-se antes ao seu desejo de viajar, de escapar à perspectiva de uma existência rotineira mergulhada no tédio de uma profissão convencional. Em lugar de servir a um amo por quem será explorado e maltratado, ele se associa a um duque, que o acompanha durante boa parte da narrativa, até morrer num naufrágio.

Claro que se poderia argumentar que Reuter não compreendeu de fato o que vem a ser um romance picaresco, mas não se pode deixar de reconhecer que frequentemente, passando ao largo do anseio sistematizador da crítica, a história de como um gênero novo é assimilado, imitado e distorcido por outros autores em outros contextos dilui fronteiras e delimitações estreitas, criando dificuldades teóricas por vezes intransponíveis.

⁵ Uma apresentação exaustiva do problema pode ser encontrada em: GONZÁLEZ, Mario M. *A saga do anti-herói. Estudo sobre o romance picaresco espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994, pp. 204-277.

Quanto à filiação do *Felix Krull* a essas duas vertentes do romance, ela foi feita pelo próprio autor, mas em momentos diferentes e ao longo de um processo de composição dos mais acidentados⁶. Certamente a solução mais fácil para resolver a dificuldade de conciliar os dois seria tratar o caso como uma paródia do romance de formação. O próprio Thomas Mann o apresentou assim em texto escrito como introdução à leitura pública de um de seus capítulos. O *Felix Krull* seria, segundo o autor, produto de um processo que ele define como “da politização, da literarização, da intelectualização, da radicalização da Alemanha”, o que significaria “sua ‘humanização’ no sentido ocidental político e sua desumanização no sentido alemão”. Esse processo, visto de forma muito negativa, só seria representável por meio da paródia⁷. Mas, para além do fato de esta afirmação estar contaminada por seu trabalho, naquele mesmo período, nas *Considerações de um apolítico*, visível no tom nacionalista e na desconfiança em relação à democracia que perpassam o texto, ele também se refere a um estágio da composição da obra em que esta avançara apenas até o Sexto Capítulo do Livro Segundo. Devemos levar em conta que o *Felix Krull*, é obra de longuíssima gestação, iniciada por volta de 1905, ainda antes de *A morte em Veneza* (1912), mas que estava destinada a ser a última publicada por Thomas Mann, em 1954. Planejada inicialmente como uma novela, foi crescendo ao longo da escrita, até se tornar um romance que teria possivelmente pelo menos o dobro da extensão atual, caso sua composição não fosse interrompida pela morte do autor.

Ao retomar o trabalho com vistas à sua conclusão, Mann menciona também seu débito para com o *Schelmenroman*, mas ao fazê-lo se refere expressamente ao romance *O aventureiro Simplicissimus* (1668-9), de Grimmelshausen. Contudo, embora seja comum considerá-lo como um *Schelmenroman*, o *Simplicissimus* é obra que encontramos citada como parte da genealogia do romance de formação com a mesma frequência que a vemos filiada à picaresca. Pois seu herói Simplicius parte de uma situação de pobreza e ignorância para, através das tribulações da Guerra dos Trinta Anos, atingir de fato um grande conhecimento do mundo. Mas sua conclusão é um *desengano*, abandonando o mundo para ir viver numa ilha deserta. Assim, o protagonista do romance também tem e não tem relações com o pícaro. É de origem pobre, porém não irregular: seus pais são camponeses de vida honrada. Mais que isso, como, saberemos depois, ele é filho adotivo; seus verdadeiros pais pertenciam a nobreza e foram

⁶ Uma detalhada história da composição do romance se encontra nos comentários elaborados por Thomas Sprecher e Monica Bussmann em colaboração com Eckhard Heftrich para a *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, publicada pela S. Fischer em 2012.

⁷ MANN, Thomas. “O romance de formação”. In: *Travessia marítima com Dom Quixote: Ensaios sobre homens e artistas*. Tradução de Kristina Michahelles e Samuel Titan Jr. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, pp. 54-5.

separados dele pelas vicissitudes da guerra. E será também à guerra que se deverão suas sucessivas ascensões e quedas, das quais não lhe virá, contudo, um entendimento com o mundo, e sim uma oposição a ele, muito diferente, porém, da de um pícaro em sentido estrito. Poderíamos chamar de formação a esse processo, embora não num sentido de estabelecer um equilíbrio entre eu e mundo, como seria de esperar num romance de formação em sentido estrito, e sim um afastamento intransponível entre eles.

Podemos, então, dizer que a filiação do *Felix Krull* à vertente da picaresca se dá tomando por referência um romance que transcende os limites daquela vertente, inclusive por uma ambientação social bem mais ampla e matizada do que a de seus modelos tradicionais. Tendo isso em vista, seria possível concluir que o *Felix Krull* não é mera paródia do romance de formação, seu herói não é meramente um pícaro travestido de burguês. A dimensão paródica desse romance atinge um grau de sofisticação e sutileza muito mais profundo. Não podemos afirmar que no seu protagonista o burguês seja mais ou menos falso do que o pícaro. Felix é as duas coisas ao mesmo tempo e na mesma medida.

Para compreender como o autor pôde operar essa fusão, é preciso primeiro considerar que, apesar de tudo, é possível apontar algumas semelhanças entre o romance de formação e a novela picaresca.

Como pontos em comum, podemos mencionar o início da narrativa na infância ou, pelo menos, na primeira juventude do protagonista, a busca de horizontes mais abertos, o abandono da casa paterna, uma série de aventuras que não sejam meramente uma sucessão de episódios, mas sim etapas de um processo de desenvolvimento, embora este não seja necessariamente linear, sendo antes marcado por erros, enganos e recuos antes de chegar a seu termo. Mas, dentro dessas semelhanças, as diferenças são fundamentais. O romance de formação, surgido em finais do século XVIII, nasce das aspirações burguesas a uma educação universalizante, que ultrapassasse as limitações a que seus protagonistas estariam de antemão condenados. Isso fica claro numa passagem chave de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Numa carta ao amigo Werner, seu futuro cunhado e antípoda no que se refere às aspirações na vida, Wilhelm afirma seu desejo de buscar essa formação universalizante, que ele considera apanágio da nobreza, em contraposição à educação utilitária que lhe estaria destinada como burguês cuja perspectiva mais imediata seria suceder o pai à frente dos negócios familiares. E é em busca de satisfazer essa sua aspiração que Wilhelm deixará a casa paterna para juntar-se a uma companhia teatral, primeira etapa e primeiro grande engano de sua trajetória. Mais tarde ele descobrirá que seu desenvolvimento vem sendo desde algum tempo monitorado pela Sociedade da Torre, uma associação de homens nobres e de aspirações elevadas que, fiéis à doutrina do

aprendizado pelo erro, nos momentos decisivos intervém para ajudá-lo a encontrar seu caminho. Por fim, seu casamento com a nobre Natalie lhe abre as portas do mundo da nobreza a que aspirava desde o início. Desse modo, num modelo tradicional, o protagonista de um romance de formação busca algo que se poderia classificar como um ideal. É verdade que, em sua busca, Wilhelm não deixa de recorrer à fraude, quando desvia o dinheiro que seu pai lhe confiara para as operações comerciais de que o encarregara para investir em sua carreira teatral. Nessa passagem do romance, como nota Wilma Patrícia Maas, Wilhelm age como um pícaro, o que colocaria em xeque a afirmação de Koopmann de que a ideia de formação e a prática da impostura são mutuamente exclusivas⁸. Mas Wilhelm justifica seu ato aos olhos do leitor com o elevado propósito por trás de sua fraude, e o desenrolar do romance parece confirmá-lo.

O pícaro genuíno é diferente. É desde o início alguém que se encontra à margem, o que vale dizer que seu lugar natural entre as personagens literárias seria antes a galeria dos anti-heróis. Isso significa que seu ponto de partida é consideravelmente inferior ao do protagonista de um romance de formação, e seu ponto de chegada, mesmo quando sua trajetória é apresentada como um sucesso, um ponto de equilíbrio entre eu e mundo, também fica muito aquém das aspirações deste, como podemos ver no *Lazarillo de Tormes*, obra em geral considerada como a fundadora do gênero. Lázaro descendo de uma família bastante irregular, e ao fim de suas aventuras só consegue se estabilizar na profissão de pregoeiro, que o coloca numa das posições mais baixas da escala social⁹. Além disso, seu casamento, ao contrário do de Wilhelm Meister, não passa de uma fachada para esconder as relações ilícitas de sua esposa com o arcipreste de San Salvador, que se faz de seu protetor. Para o pícaro, portanto, as fraudes e burlas são um meio de sobrevivência indispensável, e a ascensão que propiciam é das mais modestas. Estão muito distantes de seu universo a aspiração burguesa de uma formação universal, com uma janela aberta para o mundo das artes, e a idealização das experiências eróticas como elevação intelectual, comuns nos romances de formação tradicionais¹⁰.

Colocando as *Confissões do impostor Felix Krull* sob essa perspectiva, podemos dizer, então, que desde sua origem a personagem traz consigo, combinadas, as marcas dos protagonistas de ambos os gêneros, dependendo do ângulo pelo qual os encararmos. Sua família “burguesa” é também “licenciosa”, e não goza de respeitabilidade irrestrita junto à sociedade local, embora more numa *villa* luxuosa e suas recepções sejam sempre cheias e animadas. Todas as suas ambiguidades futuras serão

⁸ MAAS, Wilma Patrícia, op. cit., p. 73.

⁹ GONZÁLES, Mario M. “*Lazarillo de Tormes*: Estudo crítico”. In: *Lazarillo de Tormes*. Tradução de Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves. São Paulo: Editora 34, 205, p. 215.

¹⁰ MAAS, Wilma Patrícia, op. cit., p. 62.

decorrentes dessa primeira, tudo que ele fará terá duas faces. Se podemos chamar tranquilamente de fraudes algumas de suas atitudes, como falsificar a letra do pai para escrever cartas justificando sua ausência na escola ou encenar com perfeição uma doença para o mesmo fim, não podemos deixar de reconhecer nelas a manifestação de um talento de artista. O mesmo que, quando ele posa travestido de divindade, de personagem histórica ou mesmo nu para seu padrinho, o pintor Schimmelpreester, se manifesta com aparente inocência. Apenas aparente, pois antecipa seu empreendimento mais ousado: a troca de identidade com o marquês de Venosta.

Mais tarde, depois da falência da fábrica de espumante e do suicídio do pai, quando ele e sua mãe tentam se estabelecer em Frankfurt, Felix também desempenhará papéis dúbios. Vagando pelas ruas da grande cidade como um miserável que posa de *flanêur*, viverá diversas aventuras, entre elas o relacionamento com uma prostituta húngara, Rosza. Ao mesmo tempo que demonstra simpatia e afeto por todas as mulheres desta condição, ele não deixa de aceitar o dinheiro dela, comportando-se como um gigolô, mas um gigolô que condena a violência que os outros de sua espécie praticam contra suas amantes. E não perde de vista o propósito de dar um caráter nobre à sua narrativa, referindo-se à relação entre ele e Rosza como uma “severa escola de amor”.

Não são apenas manifestações de uma desfaçatez sem limites. Por trás de todas essas ambiguidades está um princípio filosófico, que Felix interpreta à sua própria maneira, assim como faz um uso muito peculiar do conceito goethiano de mérito inato. Segundo as palavras do próprio autor, nas origens do romance estão as considerações de Arthur Schopenhauer, em *O mundo como vontade e representação*, sobre o véu de Maya, que cobre os olhos dos mortais, fazendo-os ver um mundo que se assemelha ao sonho¹¹. Comentando essa passagem num ensaio famoso, Thomas Mann tira daí a conclusão de que a variedade no tempo e no espaço é apenas aparência, e a diversidade e a diferença se tornam, sob esse ponto de vista, mera ilusão¹². Na trama do romance, essa ideia encontra sua expressão mais acabada naquilo que poderíamos chamar a “teoria da permutabilidade” de Felix. Observando de seu posto de ascensorista e garçom a movimentação da sociedade que se hospeda num hotel de luxo em Paris, Felix chega à conclusão de que várias daquelas pessoas poderiam permutar entre si suas posições sem que ninguém destoasse de seu papel. Assim, podemos dizer que sua descrição de si mesmo nas primeiras páginas do romance o apresenta como alguém que desde cedo se exercitou

¹¹ SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Tradução de M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001, p. 14.

¹² MANN, Thomas. “Schopenhauer”. In: *Leiden und Größe der Meister*. Frankfurt: Fischer, 1957, p. 188.

para praticar essa permutabilidade, e só então nos damos conta da extensão de seu aprendizado quando encenava estar doente para faltar à escola ou se travestia para servir de modelo ao pintor seu padrinho. Da mesma maneira, sua família tem tantos traços burgueses genuínos (a formação francesa do pai, a casa luxuosa sempre cheia de comensais) quanto os característicos da família de um pícaro (o pendor para a falcatrua do pai, a sensualidade exacerbada e algo grosseira da mãe e da irmã). E o protagonista, em especial, se esmera cada vez mais para desenvolver ambas as tendências em igual medida. Seus pendores para a encenação têm tanto a dimensão da arte quanto da impostura, e nos damos conta pela primeira vez de sua eficácia e do grau de perfeição a que chegou no capítulo em Felix narra como conseguiu ser dispensado do serviço militar simulando sofrer um ataque devido a uma enfermidade que o tornaria inapto para ele, mas dando, mesmo ao leitor que está ciente da fraude, a impressão de que de fato sofre esse ataque, pois o efeito que alcança não parece de modo algum ser apenas fingido.

Similar é sua maneira de interpretar as passagens marcantes de sua vida. Logo ficará claro que a “severa escola de amor” que ele frequentara com Rosza será de grande valia para sua vida futura, embora o romance, em seu estado inacabado, só nos deixe conhecer uma dessas ocasiões: a noite passada nos braços de Diane Philibert. Ele roubara as joias dela quando ambos passavam pela inspeção da alfândega na fronteira francesa (o que, fiel ao seu método, em sua descrição ele transforma num ato imperceptível, guiado pelo acaso). Ao reencontrá-la no hotel, tem a oportunidade de viver uma aventura erótica com ela. Mas jamais poderia imaginar as surpresas que lhe estavam reservadas. Pois logo ela se revela como alguém que também vive em duas esferas distintas. De um lado, ela é Madame Houpflé, a burguesa casada com um rico fabricante de vasos sanitários; de outro, Diane Philibert, uma mulher lasciva, com pendor para a perversão. Ajudando a evitar a vulgaridade dessa combinação tão batida, uma intensa imaginação poética: Diane é escritora de verdade, provavelmente uma típica representante do esteticismo *fin-de siècle*. A reunião desses elementos todos desnorteiam Felix, que sucessivamente se encanta com uma conquista tão fascinante, e logo depois se ofende quando ela o trata como um simples criado com o qual se entrega ao prazer infinito da degradação, num jogo erótico que ele não consegue compreender. Mas o leitor não pode deixar de notar que essa personagem tão exuberante confirma Felix em sua duplicidade. Pois se de início se excita ao saber que se trata de um ladrãozinho que lhe surrupiara as joias na alfândega, logo a seguir o envolve numa aura de poesia e o eleva às alturas de Hermes, o deus ladrão. Do mesmo modo, o produto do furto que ela o incentiva a fazer no escuro, enquanto se deleita em ouvi-lo remexer suas coisas, terá duas dimensões inseparáveis: será um “butim de roubo e arroubo”, um

fruto tanto do furto quanto do amor. Não lhe será dado em pagamento pelo prazer que ele lhe proporcionara e do qual também compartilha, “dando-lhe o seu melhor e desfrutando dela”, ao contrário, será algo de que ele se apropriará por que tem o direito de fazê-lo.

Que Felix não é apenas um impostor vulgar buscando sobreviver de suas fraudes, prova-o sua atitude diante de outras personagens com as quais vai se relacionando ao longo da narrativa: Stanko, o colega de hotel, cuja proposta para assaltarem juntos uma casa ele recusa, e, sobretudo, aquelas que lhe oferecem uma oportunidade de impostura aparentemente vantajosa: a jovem Eleanor Twentyman, que lhe propõe que fujam juntos e ele a engravide a fim de forçar o aceite da união desigual por parte dos pais dela, e Lord Kilmarnock, que lhe oferece fazer dele seu herdeiro caso aceite se tornar seu companheiro de vida sob o disfarce de um mordomo, ou mesmo de um filho adotivo. Em ambos os casos a impostura é por demais evidente, totalmente desprovida de qualquer possibilidade de se lhe atribuir uma dimensão positiva, pelo contrário, o marcaria para sempre como um aproveitador dos sentimentos que aquelas duas personagens infelizes demonstram por ele, e talvez por isso ele não se sente minimamente atraído por nenhuma dessas ofertas, embora, mais uma vez demonstrando seu caráter complexo, tenha plena consciência do sofrimento que causa aos dois pretendentes ao recusá-los, e sinta sincera compaixão por eles.

Vamos aí o quanto, à sua maneira peculiar, Felix está envolvido na esfera artística, própria de tantas personagens de Thomas Mann. Em suas obras, essa esfera é sempre duvidosa. Já em *Os Buddenbrook* era sinal de decadência. Isso talvez ainda não fosse tão evidente no destino de Hanno Buddenbrook, por que este morre cedo demais. Mas se sobrevivesse seu destino decerto não seria diferente do de Tonio Kröger, com quem tem tanto em comum. E será Tonio Kroger, cujo nome o próprio Thomas Mann utilizava para assinar algumas de suas primeiras tentativas literárias, que afirmará ser o ofício de artista algo duvidoso, impróprio para um bom burguês. Segundo ele, “é preciso sentir-se em casa em algum tipo de prisão para se tornar um poeta”¹³. Felix dá um passo além: no seu desenvolvimento de artista da simulação, que poderia fazer dele um grande ator – e mais uma vez colocá-lo nas proximidades de Wilhelm Meister, cuja primeira tentativa de ampliação de seus horizontes se dá no teatro –, ele atravessa a fronteira que separa a arte do crime, e faz de suas fraudes uma arte. Aqui se revela por inteiro a extensão produtiva da teoria da permutabilidade de Felix. Pois ao assumir em todas essas ocasiões as duas faces – a do burguês e a do pícaro – ele de fato a coloca em prática, e

¹³ MANN, Thomas. “Tonio Kröger”. In: *A Morte em Veneza e Tonio Kröger*. Tradução de Herbert Caro (*A Morte em Veneza*) e Mário Luiz Frungillo (*Tonio Kröger*). São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 112.

suas imposturas são bem-sucedidas justamente por que ele encarna em si os dois princípios, ele contém em si todas as dimensões que podem ser permutadas entre si, e disso faz parte também sua bissexualidade declarada, embora não efetivamente vivida.

Demonstrando total confiança nessa teoria, Felix embarca em sua maior aventura: a troca de identidade com o Marquês de Venosta. Este era um frequentador assíduo do hotel Saint James and Albany, em que Felix trabalha. Originário de Luxemburgo, o marquês se encontra em Paris supostamente para estudar e desenvolver seus dotes artísticos. Envolve-se com Zaza, uma atriz de teatro de revista e de bom grado a desposaria, não fosse a oposição decidida de seus pais, ciosos da posição que a família ocupa. Temendo que a situação se tornasse irremediável, estes imaginam um ardil para afastá-lo da amante. Propõem-lhe uma viagem de formação ao redor do mundo. O marquês, que não quer de modo algum se separar de Zaza, descobre em Felix o substituto ideal para empreender a viagem em seu lugar e enganar seus pais com uma correspondência enviada das diversas partes do mundo que deve visitar. As habilidades que ele desenvolvera assumindo identidades diferentes ao posar para seu padrinho e falsificando a caligrafia do pai serão aqui levadas a um novo grau de perfeição. Felix assume integralmente a identidade de Venosta e parte para Lisboa, a primeira etapa de sua viagem, de onde deveria embarcar num navio para a Argentina. Durante a viagem trava relações com o Professor Kuckuck, um paleontólogo alemão estabelecido na capital portuguesa, cuja ciência lhe desperta um interesse ainda não demonstrado anteriormente.

Durante a maior parte do tempo de sua estada em Lisboa, Felix orbitará em torno da família Kuckuck, fazendo-se passar pelo marquês de Venosta e cortejando a filha do casal, a bela e inacessível Zouzou. Em suas relações com a moça, veremos a que ponto Felix de fato encarnou o papel que assumiu: ele de certa forma projeta nela uma espécie de amor saudosos por Zaza, a amante do verdadeiro marquês, chegando a chamá-la assim por engano. Zouzou, por outro lado, parece intuir o que se passa com seu pretendente, pois desde o primeiro momento o trata com desdém e ironia. Não obstante, termina por sucumbir quando ele lhe mostra uns desenhos que fizera, supostamente inspirado por ela. São, na verdade, desenhos que o verdadeiro Venosta fizera de sua Zaza nua, aos quais Felix acrescenta traços de Zouzou. A visão deles a desarma e lhe vence a resistência. O triunfo de Felix só não se consuma por que ambos são surpreendidos pela mãe da moça que, numa reviravolta vertiginosa, o afasta dela e mais uma vez envolve Felix nas redes de uma aventura erótica inesperada. Com essa cena se encerra o que deveria ser apenas a primeira parte do romance, e ficamos privados de seu desenvolvimento posterior.

A conquista inesperada da Sra. Kuckuck não é único grande triunfo de Felix em Lisboa. Antes disso ele fizera uma visita ao embaixador de Luxemburgo, que se oferecera para apresentá-lo ao rei de Portugal. A visita é tão bem-sucedida que lhe valerá uma condecoração e um título de nobreza genuíno, a Ordem do Leão Vermelho. Assim, Felix alcança sem maiores esforços aquilo que Wilhelm Meister busca ao longo de todos os seus anos de aprendizado, e só pode alcançar filiando-se à Sociedade da Torre e casando-se com a nobre Natalie. Mas aqui se revela ao leitor que o que se passa no romance de Thomas Mann é uma inversão daquilo que temos no de Goethe: durante a conversa em que Venosta lhe faz a proposta de assumir seu lugar, Felix afirma não conhecer muita mitologia, ao que o marquês lhe responde:

E para que precisa disso? Erudição, sobretudo erudição profunda, não é para o *gentleman*. Isso ele tem em comum com o nobre. É uma boa tradição do tempo em que um membro da aristocracia só precisava saber montar um cavalo com dignidade, e não aprendia mais nada além disso, nem mesmo a ler e escrever.¹⁴

Ou seja: aquilo que Wilhelm Meister acredita ser apanágio da nobreza, uma formação universal, deixou de ser uma aspiração desta, tornando-se uma necessidade burguesa.

Aqui podemos ver o quão longe Thomas Mann leva a interpretação das considerações de Schopenhauer expressa pelo romance, e o significado mais profundo de da teoria da permutabilidade. Para onde quer que olhe, Felix só vê pessoas agindo como atores desempenhando um papel. As pessoas com que se relaciona no hotel Saint James and Albany escondem, por baixo do brilho de uma vida de luxo e riqueza, abismos insondáveis e insatisfações de toda ordem. Madame Houpflé vive num acordo conjugal tácito com o marido: ele a trai com atrizes do teatro de revista, ela com os mocinhos, adolescentes com os quais satisfaz suas fantasias eróticas, e seu talento de escritora de romances “muito belos e inteligentes” faz submergir sob uma aura poética a sordidez da situação. A proposta da jovem Eleanor Twentyman de que ele, um simples empregado de hotel, a engravide para criar uma situação irreversível, resultaria numa história das mais vulgares, mas é produto de seu desejo torturante de viver uma aventura amorosa intensa, que rompa a estreiteza de seu horizonte familiar e social. A homossexualidade de Lord Kilmarnock o obriga a uma vida dissimulada, e seu desejo de constância e estabilidade amorosa não vê outra saída senão o sonho de perpetuar essa dissimulação numa relação com Felix que garantisse a aparência de respeitabilidade. Já Venosta parece querer evitar para o seu relacionamento com Zaza a solução mais corriqueira para

¹⁴ MANN, Thomas. *Confissões do impostor Felix Krull*, op. cit., p. 211.

alguém de sua classe, que seria embarcar num casamento de conveniência e manter com ela uma relação extraconjugal. Também a família Kuckuck, apesar da reputação científica do pai, da altivez da mãe e das veleidades de independência da filha, termina por revelar o seu outro lado. A Senhora trai o marido com Felix – já não o terá feito outras vezes? E a insolente Zouzou, por desejo expresso do pai, em breve se casará com o assistente dele, um arranjo dos mais convencionais.

O quadro composto por essas personagens não deixa dúvidas: o mundo descrito por Felix em sua autobiografia se assenta sobre bases muito instáveis. Se ao seu redor Felix só encontra uma sociedade feita de aparências, se o próprio brilho eterno da cidade de Paris não esconde suas misérias, como podemos ver pelo bando de excluídos que o assediam quando se senta num café, então sua teoria da permutabilidade encontra sua mais plena justificação.

As *Confissões do impostor Felix Krull* compartilham com muitos romances publicados entre o final do século e o período entre-guerras a visão de uma sociedade desprovida de substância, fundada nas aparências ou agarrando-se a símbolos de estabilidade que disfarçam o solo movediço sobre o qual procura se equilibrar. Em *Effi Briest* (1894-5), a obra-prima de Theodor Fontane, autor que deu o melhor de si já nos anos da velhice, o Barão von Instetten desafia e mata num duelo o sedutor de sua jovem esposa. É sem vontade que o faz, por puro apego às convenções e às aparências, e se não tivesse confidenciado a traição da esposa a um amigo, não podendo suportar a ideia de que alguém nesse mundo além das três pessoas diretamente envolvidas com a história tenha conhecimento dela, desistiria de bom grado de bater-se com o rival. Ao final do romance, depois da morte de Effi, ele confessa jamais ter deixado de amá-la, e que seu desejo era ter-lhe perdoado a traição e continuado a viver com ela. No primeiro volume da trilogia *Os sonâmbulos* (1930-2), de Hermann Broch, o major Von Pasenow, numa atmosfera evocadora dos romances de Fontane, busca no “romantismo da farda” um refúgio para as inseguranças da vida civil. No segundo o guarda-livros Esch busca opor à ameaça de anarquia da época uma honestidade e dignidade mais formais que reais. E Huguenau, o desertor do exército na Primeira Guerra por motivos muito distantes de um pacifismo consciente, será o novo homem dessa época, completamente desprovido de escrúpulos fundados em valores sólidos. Talvez nada seja mais evocativo do esvaziamento das aspirações burguesas de uma formação universal do que o protagonista de *O anjo azul* (1905), de Heinrich Mann. O professor a quem os alunos, num trocadilho com seu nome de família, deram a alcunha de “lixo” (*Unrat*) se serve da peça *A donzela de Orleans*, de Friedrich Schiller, para preparar “pegadinhas” nas provas e levar os alunos à reprovação. Quando sua degradação atinge o auge, ele se utiliza do verso das folhas em que estava

escrevendo um livro erudito sobre Homero para escrever cartas de amor à cantora de cabaré a cujos encantos sacrificara toda sua aura de respeitabilidade e sua carreira de tirano do magistério. Todas essas personagens estão à beira do abismo, buscando escapar dele agarrando-se às ruínas de uma concepção de mundo em profunda crise. E se fôssemos citar todos os exemplos, a lista se tornaria interminável.

Se é lícito tomarmos este como o diagnóstico a respeito de sua época realizado também por esta obra de Thomas Mann, então poderemos compreender como foi possível combinar numa só personagem as figuras do protagonista de um romance de formação e a de um pícaro, e o sentido de fazê-lo: tanto as aspirações burguesas de uma formação universal quanto o julgamento moral a respeito da sociedade presentes naquelas vertentes do romance europeu dependem de bases sólidas e valores bem definidos. Num cenário de esvaziamento e redução a mera aparência dos ideais burgueses que deram origem ao romance de formação, todas as aspirações das personagens que povoam as páginas dos vários representantes dessa vertente deixam de fazer sentido. Onde as aparências dominam e são a chave para o sucesso, o charlatão está mais em casa que um burguês cheio de aspirações nobres, as burlas e falcatruas de um pícaro também perdem seu aspecto condenável, e até ganham uma aura romântica que pode conferir uma aparência de ideal àquilo que em outras circunstâncias pareceria condenável. Num contexto desses, um romance de formação pode ser também uma novela picaresca, e vice-versa.

Dá mostras do progressivo esvaziamento dos valores e significados implicados na construção de um romance como o *Wilhelm Meister*, o tema das *mésalliances*, que marca o ponto de chegada das errâncias do protagonista. Não se trata, como poderia parecer a um exame mais ligeiro, de uma solução forçada. Esse desfecho é cuidadosamente preparado pelas discussões a respeito do papel da nobreza e da hereditariedade de seus privilégios que ocupam boa parte do livro. Nem se pode também afirmar que com isso Goethe conceda toda a primazia à nobreza. Há críticas suficientes a ela, tanto nas “Confissões de uma bela alma”, que constituem o Livro VI do romance quanto nos retratos dos próprios membros da aristocracia que entram em cena no decorrer da história. Se lembrarmos também a afirmação de Goethe, segundo a qual o diploma de nobreza apenas lhe deu aquilo que ele já possuía, podemos pensar que o desfecho se deve, do mesmo modo, ao mérito inato de Wilhelm, e que conceder a ele o acesso à nobreza não deixa de ser uma maneira de afrontá-la nos seus direitos de hereditariedade. É como se Goethe compensasse em Wilhelm as humilhações sofridas por Werther na casa do conde seu amigo, quando é expulso de uma reunião social pela chegada de outros aristocratas. Goethe mesmo sentiu isso na pele, pois sendo íntimo do Duque de Weimar

e ocupando o cargo de Conselheiro Privado, só pôde se sentar à mesa com ele depois de lhe terem arranjado o título de nobreza.

Contudo, é evidente também que a solução guarda algo de um desfecho idealizado, distante da realidade, e o tema dificilmente terá tido novamente um tratamento semelhante. No romance balzaquiano as *mésalliances* têm outro sentido, o de uma conjunção de interesses muito mais concretos do que a do *Wilhelm Meister*. Posteriormente, em folhetins românticos como, por exemplo, *O salteador* (1857), de Alexandre Dumas, servem para costurar, de modo algo voluntarioso e arbitrário (para não dizer inverossímil) um *happy end* em que sejam corrigidas as injustiças cometidas contra o herói e a honra da heroína seja salva. Mais estranho ainda é o seu tratamento em outro folheto, o *Romance de um moço pobre* (1858), de Octave Feuillet, no qual um nobre arruinado pela imprudência paterna toma sobre si a missão de salvar a honra e a situação da família pelo trabalho, recusando-se a buscar um casamento vantajoso que viesse a resolver a situação pelas vias mais curtas e costumeiras. Uma estranha atitude burguesa por parte de alguém educado como nobre. Diante da situação intrincada e quase insolúvel que criou, o autor por fim arranja ao rapaz uma inesperada herança que lhe permita se casar com a burguesa rica pela qual se apaixonara sem que seu ato mereça o conhecido epíteto pejorativo de um golpe do baú. Feuillet parece ter causado uma impressão profunda em José de Alencar, que o cita nominalmente, embora se referindo a outra de suas obras, em *Senhora* (1874), tentativa muito mais séria, embora quase desesperada, de purificar pelo amor um ato tão demonstrativo dos vícios da sociedade que ele quer denunciar. A uma distância ainda maior se encontra o final de *Em busca do tempo perdido* (1913-27), de Marcel Proust: Charles Swann não pode levar a amante e futura esposa, a *cocotte* Odette de Clèrcy, às recepções em casa dos Guermantes. Por causa dela, começa a frequentar a casa dos Verdurin, onde ela é recebida de bom grado, inclusive por que os donos desta casa gostam de fazer comentários desdenhosos sobre os salões aristocráticos, em especial o dos Guermantes. Mas durante uma longa ausência de Marcel, a Sra. Verdurin e o duque ficam viúvos e, quando regressa, já depois da Primeira Guerra Mundial, ele os encontra casados. Nada poderia falar de modo mais eloquente sobre a nova face daquela sociedade depois de 1918. Por fim, em *O leopardo* (1958), de Lampedusa, a decisão do príncipe Tancredi de romper o acordo tácito de desposar sua prima Concetta para se casar com a bela e sedutora Angelica, plebeia até a medula dos ossos, é a continuação na vida civil de sua decisão militar de aderir às tropas de Garibaldi durante a luta pela unificação da Itália. Uma forma de garantir a permanência na mudança, ou, nos termos do romance, que “tudo mude, para que tudo permaneça como é”.

Se o segundo volume do romance tivesse sido escrito, estava previsto que Felix se casaria e se tornaria pai. Mas não sabemos em que condições o faria. Em todo caso, naquilo que podemos conhecer da obra, ele não pensa em casamento. Quem pensa, e justamente numa *mésalliance*, é Venosta. Mas nem ele nem Zaza estão em busca de algo mais que viver seu amor algo insensato até o fim. O que ele quer, no final das contas, é um desfecho que a moralidade convencional sempre vedou a romances como *A dama das camélias* (1848) e *Lucíola* (1862), sob pena de se tornarem inverossímeis, e que os pais de Zouzou, controlando com decisão férrea os destinos matrimoniais da filha, não querem senão evitar.

Em todos esses casos, a *mésalliance* está longe de ser uma solução idealizada para os problemas propostos pelo enredo, como no *Wilhelm Meister*. Nunca, ou raramente, está desligada de considerações de ordem material. É antes um indício de que as aspirações expressas no romance de Goethe progressivamente deixaram de ser atuais.

As *Confissões do impostor Felix Krull* nos evocam um mundo pretérito, mas que é a antessala das investigações em profundidade que Thomas Mann leva a cabo em sua impressionante obra de romancista das transformações e catástrofes que marcaram a primeira metade do século XX e continuam reverberando até hoje. Põe termo a essa obra, ao mesmo tempo em que, ao fazer o enredo recuar para o final do século XIX, lhe serve de prelúdio. Sob sua aparência leve de farsa, não deixa de ser algo como um sismógrafo.

Mário Luiz Frungillo é doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas. Foi professor da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás de 1997 a 2006. Atualmente leciona no Departamento de Teoria Literária da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Traduziu, entre outras obras, *O aventureiro Simplicissimus*, de Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen (Ed. UFPR, 1998), *Effi Briest*, de Theodor Fontane (Estação Liberdade, 2013), *Tonio Kröger*, de Thomas Mann (Companhia das Letras, 2015), *Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida*, de Johann Peter Eckermann (Edunesp, 2016) e *Confissões do impostor Felix Krull*, de Thomas Mann (Companhia das Letras, 2018).

NO MEIO DA TRAVESSIA

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i27p131-145>

Maria Cecilia Marks

Universidade de São Paulo (USP)

RESUMO

Neste artigo, são analisados comparativamente o romance de formação paradigmático *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, e *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, sob a perspectiva teórica de Mikhail Bakhtin.

PALAVRAS-CHAVE:

Romance de formação;
Goethe;
Guimarães Rosa;
Bakhtin;
Cronótopo;
Dialogismo.

ABSTRACT

In this article, the paradigmatic Bildungsroman Wilhelm Meister's Apprenticeship, by Goethe, and Grande sertão: veredas, by João Guimarães Rosa, are analyzed comparatively under the theoretical perspective of Mikhail Bakhtin.

KEYWORDS:

*Bildungsroman;
Goethe;
Guimarães Rosa;
Bakhtin;
Chronotope;
Dialogism.*

“O real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.”

João Guimarães Rosa

O pensador russo Mikhail Bakhtin construiu um referencial teórico relevante acerca das obras de Dostoiévski e de Rabelais. *Problemas da Poética de Dostoiévski* e *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento – O contexto de François Rabelais* são títulos fundamentais para a pesquisa não só desses romancistas como também para a compreensão da história da arte literária no Ocidente. O terceiro grande escritor ao qual se dedicou o ensaísta foi Goethe, que, conforme biógrafos de Bakhtin, “desempenhou papel imenso no pensamento do crítico russo durante toda a sua vida”¹. Contudo, enquanto as obras sobre Dostoiévski e Rabelais foram publicadas na íntegra – a primeira em 1929 e, revisada pelo autor, em 1963; a segunda em 1965 –, do livro sobre Goethe, escrito entre 1936 e 1938, restaram apenas fragmentos. Os originais chegaram a ser entregues para a editora, mas a deflagração da II Guerra Mundial interrompeu o processo e o texto integral desapareceu². Com o título “O romance de educação e sua importância na história do realismo” foram publicados postumamente, na coletânea *Estética da Criação Verbal*³, três fragmentos arrolados entre os materiais preparatórios do livro, os quais indicam ser “Goethe e o romance de educação” o tema central da obra⁴.

Como é frequente em Bakhtin, no plano desse trabalho ele privilegia a contextualização histórica, iniciando por uma visão abrangente, que compreende amplos períodos e abarca as raízes da constituição e evolução da forma romanesca, para depois restringir a análise, desenhando uma tipologia de romances de formação, cujas variações podem se mesclar, assim como se altera o “grau de assimilação do tempo histórico real”⁵. São estes os tipos de romance de formação mencionados por Bakhtin: o de natureza cíclico-idílico, em que se apresenta a sucessão das fases da vida e as transformações decorrentes da idade; o que supera a simples divisão etária e descreve a trajetória do herói do idealismo juvenil ao pragmatismo

¹ Katerina Clark, Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 290.

² *Idem, ibidem*, p. 335.

³ Mikhail Bakhtin. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2011. Publicado originalmente na União Soviética em 1979.

⁴ *Idem, ibidem*. Conforme Nota do tradutor Paulo Bezerra, p. 441.

⁵ *Idem, ibidem*, p. 220.

da maturidade, tido pelo ensaísta como o tipo clássico de romance de formação; o biográfico ou autobiográfico, que leva em conta as condições de vida e os acontecimentos para a formação do indivíduo; o didático-pedagógico, em cujo cerne se encerra claramente uma proposição dessa espécie. Por fim, cita aquele que considera ser o mais importante tipo de romance de formação: “Nele, a formação do homem se apresenta em indissolúvel relação com a formação histórica. A formação do homem efetua-se no tempo histórico real com sua necessidade, com sua plenitude, com seu futuro, com seu caráter profundamente cronotópico”⁶.

Nesse sentido, a formação se dá em perspectiva histórica, com a dinâmica da formação individual ocorrendo em interação com um mundo também em transformação, o que leva a um desenvolvimento cujos resultados não são particulares, pois acontece concomitante e reflexivamente a um movimento coletivo. Para Bakhtin, esse é o tipo de romance de formação realista, em que o herói que se forma reflete a imagem do homem numa época de transição histórica em um lugar determinado, aspecto relevante em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*⁷ e em importantes romances de formação, entre os quais incluímos *Grande sertão: veredas*, abordado em chave comparativa nesta análise.

Conforme aponta Marcus Mazzari⁸, a narrativa de Guimarães Rosa, apesar de oscilar entre o fáustico e a formação, pode ser considerada um legítimo exemplar de romance de formação e desenvolvimento, uma vez que coloca “em primeiro plano a trajetória de um homem pelas vicissitudes e contradições da realidade, (...) sofrendo revezes e amadurecendo paulatinamente no sentido de uma conscientização de seu papel no mundo”⁹.

Origens e História

Embora o caminho traçado por Riobaldo siga, em linhas gerais, o roteiro de formação prototípico – a saída da casa do pai, as aventuras e experiências adquiridas na estrada, as quais configuram o período de aprendizado, e, por fim, a reconciliação com a realidade assumindo a condição paterna herdada –, destacamos dois pontos em que esse percurso

⁶ *Idem, ibidem*, p. 221

⁷ Johann Wolfgang von Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo: Editora 34, 2006. No posfácio dessa edição consta o ensaio em que Georg Lukács também ressalta a perspectiva histórica desse romance, porém de um prisma diferente da visão de Bakhtin, relacionando-o diretamente com transformações decorrentes da Revolução Francesa. Já Erich Auerbach, em *Mimesis* (São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 400), posiciona-se contrariamente, considerando que em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* “o mundo da classe média repousa diante dos olhos do leitor numa calma quase atemporal”.

⁸ Marcus Vinicius Mazzari, *Labirintos da aprendizagem – Pacto fáustico, romance de formação e outros temas de literatura comparada*. São Paulo: Editora 34, 2010.

⁹ *Idem, ibidem*, p. 90.

se distancia daquele descrito pelo herói paradigmático do romance de formação, com implicações no próprio processo de desenvolvimento do protagonista. O primeiro deles é a origem de Riobaldo, bem diferente da de Wilhelm Meister, o que assinala distinções de ordem histórica entre as épocas e os lugares onde se passam os respectivos enredos. Assim, mesmo sendo ambas as narrativas deliberadamente marcadas por um esfumaçamento de datas, fatos e referências históricas precisas, tais dados da biografia de cada um dos heróis, assim como muitos outros detalhes e caracterizações distribuídos ao longo dos romances, contribuem para contextualizar as obras no tempo e no espaço de uma realidade identificável pelo leitor. Isso significa que os autores não se furtaram a integrar ao cenário e à trama conflitos e contradições peculiares ao local e ao momento histórico, embora o processo interior dos protagonistas seja preponderante, privilegiando a percepção temporal e espacial vivenciada pelos heróis. De qualquer forma, “por trás da totalidade do romance está essa grande totalidade real do mundo e da história”¹⁰.

A despeito da consciência que Wilhelm tem das limitações socialmente impostas à sua condição burguesa, ele não é de “escuro nascimento”¹¹ como Riobaldo, que passou a infância como agregado da família Guedes e, depois de perder a mãe, é recebido na fazenda São Gregório, onde vive “na lordeza”¹², mas ainda em situação de amparo, agora por parte do padrinho Selorico Mendes, que, todavia, proporciona ao protagonista acesso à formação escolar básica. Quando Riobaldo descobre que o protetor é, na verdade, seu pai biológico, foge da casa paterna, motivo bem diverso do sentimento de busca por formação, conforme explicita Wilhelm na carta em que declara a sua escolha pelo teatro: “Para dizer-te em uma palavra: instruir-me a mim mesmo, tal como sou, tem sido obscuramente meu desejo e minha intenção, desde a infância.”¹³ Dessa forma, enquanto Wilhelm abandona uma vida estável e previsível à procura de uma alternativa ao seu destino burguês, firmemente delineado pela condição familiar, de acordo com a estrutura social, Riobaldo, cuja origem está na classe mais humilde, deixa a casa paterna levando consigo a dolorida revelação da ascendência até então obscura, acompanhada de uma sensação de não pertencimento: “Aquele hora eu queria só gente estranha, muito estrangeira, estrangeira inteira!”¹⁴, diz o protagonista, expressando não só a vergonha e necessidade de se

¹⁰ M. Bakhtin. *Estética da Criação Verbal*, op. cit., p. 249.

¹¹ João Guimarães Rosa. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976, p. 35

¹² *Idem*, *ibidem*, p. 95.

¹³ J. W. Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, op. cit., p. 284. Em *Labirintos da aprendizagem*, op. cit., p. 109, Marcus Mazzari utiliza a seguinte tradução desse trecho: “Para dizer-te em uma palavra: formar-me plenamente, tomando-me tal como existo, isto sempre foi, desde a primeira juventude e de maneira pouco clara, o meu desejo e a minha intenção”.

¹⁴ J. G. Rosa, *Grande sertão: veredas*, op. cit., p. 96.

libertar do fato recém-revelado, mas também uma identificação com aqueles de origem e destino desconhecidos, de frágeis raízes, à deriva, como ocorre consigo. Esse sentimento de perceber-se estranho em um grupo e estrangeiro em um lugar, de se sentir diferente dos demais jagunços, persiste, evidenciando-se em seu discurso e em vários episódios da trama, inclusive atuando como força propulsora para o seu desenvolvimento e influenciando suas escolhas.

Mesmo se tratando de classes sociais distintas, podemos considerar esses dados biográficos dos protagonistas reveladores do aguçado sentido de tempo histórico dos autores, pois configuram a condição particular de origem dos heróis em conexão com a realidade, com os valores e circunstâncias correntes nos respectivos locais e épocas, condição essa plena de significados e reverberações da situação social e política em que se dá a formação. Especialmente em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, essa caracterização é determinante para o desenrolar da história, mas também em *Grande sertão: veredas* a menção à filiação do protagonista é oportunidade para o autor pontuar, ainda que de forma sutil, o fenômeno da migração da população pobre no Brasil e o consequente desenraizamento e abandono da família.

Órfão de conhecença e de papéis legais, é o que a gente vê mais, nestes sertões. Homem viaja, arrancha, passa: muda de lugar e de mulher, algum filho é o perdurado. Quem é pobre, pouco se apega, é um giro-o-giro no vago dos gerais, que nem os pássaros de rios e lagoas. O senhor vê: o Zé-Zim, o melhor meeiro meu aqui, risonho e habilidoso. Pergunto: – “Zé-Zim, por que é que você não cria galinhas-d’angola, como todo o mundo faz?” – “Quero criar nada não...” – me deu resposta: – “Eu gosto muito de mudar...” Está aí, está com uma mocinha cabocla em casa, dois filhos dela já tem. Belo um dia, ele tora. É assim. Ninguém discrepa.¹⁵

A elucidação da conjuntura de infância, ou seja, do contexto embrionário da formação dos heróis, é exposta na parte inicial das obras. Wilhelm relata para sua amada Mariane, com enlevo e riqueza de detalhes acerca do ambiente doméstico burguês em que vivia, episódios que enfatizam o seu gosto pelo teatro desde tenra idade. Já Riobaldo, dono de uma memória prodigiosa, afirma recordar tudo da fase de meninice. “Me lembro dela com agrado; mas sem saudade. Porque logo sufusa uma aragem dos acasos.”¹⁶ A despeito da disparidade das condições, o exemplo demonstra o caráter cronotópico das obras, que contam com muitas outras passagens capazes de contextualizar historicamente o enredo sem se valer de menções históricas diretas. No caso de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, Bakhtin faz uma analogia da representação

¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 35.

¹⁶ J. G. Rosa, *Grande sertão: veredas*, op. cit., p. 35.

profunda, mas não óbvia, dos fundamentos socioeconômicos, políticos e morais no romance com a pulsação das montanhas, conforme uma ideia do próprio Goethe de que a atividade imperceptível das montanhas interferiria no clima. “Em *Wilhelm Meister*, esse fundo dos alicerces do mundo começa a pulsar como os maciços no exemplo citado, e essa pulsação determina o movimento mais superficial e a mudança dos destinos humanos e das concepções humanas”¹⁷.

Tomado das ciências exatas, o termo cronótopo significa, literalmente, tempo-espço. O conceito aparece no trabalho sobre Goethe e posteriormente foi desenvolvido por Bakhtin na sua teoria do romance¹⁸. No “esboço relativamente concluído sobre o tempo e o espaço nas obras de Goethe”¹⁹, publicado em *Estética da criação verbal*, o teórico russo frisa a capacidade visual, a acuidade ao contemplar o espaço e o senso de concretude do escritor, que conseguia “ler os indícios do curso do tempo em tudo”²⁰, ilustrando com relatos do poeta sobre sua viagem à Itália e outros textos autobiográficos. Bakhtin afirma que essa é a ideia de formação para Goethe, processo que não se limita ao homem, pois o observa na natureza e em tudo o que é transformado por mãos humanas, em uma continuidade ininterrupta, de maneira a ver o passado no presente e este no futuro²¹. Um artista como Goethe, por exemplo, tende para a série em formação. Procura perceber todas as contradições existentes como diferentes etapas de um desenvolvimento uno, tende a ver em cada fenômeno do presente um vestígio do passado, o ápice da atualidade ou uma tendência do futuro.²²

Em *Questões de literatura e de estética – A teoria do romance*²³, Bakhtin retoma e desenvolve o conceito de cronótopo. Sem perder a abrangência da ideia tal como se apresenta no texto acerca da obra de Goethe, delimita a representação da relação entre tempo e espaço à artisticamente assimilada na literatura. Assim, cronótopos são unidades de conteúdo que aliam, de forma indissolúvel, aspectos de tempo e espaço e possibilitam o

¹⁷ M. Bakhtin, *Estética da Criação Verbal*, op. cit., p. 231

¹⁸ *Idem*, *ibidem*, p. 440. Nota do tradutor Paulo Bezerra.

¹⁹ *Idem*, *ibidem*, p. 441. Nota do tradutor Paulo Bezerra.

²⁰ *Idem*, *ibidem*, p. 229, grifo do autor.

²¹ Tal pensamento coaduna-se com um aspecto do conceito de carnavalização, elaborado por Bakhtin a partir do estudo da obra de Rabelais. O teórico enfatiza a ambivalência das imagens da morte e do nascimento, pois o velho traz em si o novo e o novo ainda faz parte do velho. Nesse sentido, a permanência se dá pela impermanência, pela morte do ser que sobrevive no novo ser. “Onde há morte, há também nascimento, alternância, renovação” (Mikhail Bakhtin, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – O contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2008, p. 359). Assim, o conceito de carnavalização reforça a dinâmica em que se aliam os polos negativo e positivo, morte e vida, não havendo, portanto, polaridade estática, mas movimento e transformação constantes.

²² Mikhail Bakhtin, *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense, 2010, p. 31.

²³ Mikhail Bakhtin, *Questões de literatura e de estética – A teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 2010.

andamento do enredo. “Eles são os centros organizadores dos principais acontecimentos temáticos do romance. É no cronotopo que os nós do enredo são feitos e desfeitos.”²⁴

Dois tipos de cronótopo basilares e interligados, frequentes na representação literária desde a Antiguidade, são constitutivos dos romances em análise: o cronótopo do encontro e o cronótopo da estrada²⁵. Tanto Wilhelm quanto Riobaldo passam seus anos de aprendizado na estrada, transitando pelo país natal, pois não se trata aqui de aventuras em paisagens exóticas, e ambos são marcados por encontros decisivos para o desenrolar do enredo. Bakhtin destaca a enorme importância do motivo do encontro, em que são indissociáveis as noções de tempo e de espaço – para que o encontro ocorra é preciso que os elementos estejam no mesmo momento em um único lugar – e pode se caracterizar por forte intensidade emocional. O cronótopo da estrada também reflete com muita clareza a unidade indissolúvel tempo-espaço, podendo trazer as marcas do transcurso do tempo histórico e sinais da época²⁶.

No romance, os encontros ocorrem frequentemente na “estrada”. Ela é o lugar preferido dos encontros casuais. Na estrada (“a grande estrada”) cruzam-se num único ponto espacial e temporal os caminhos espaço-temporais das mais diferentes pessoas, representantes de todas as classes, situações, religiões, nacionalidade, idade. Aqui podem se encontrar por acaso, as pessoas normalmente separadas pela hierarquia social e pelo espaço, podem surgir contrastes de toda espécie, chocarem-se e entrelaçarem-se diversos destinos.²⁷

Acaso e destino

Neste ponto, tangenciamos outro aspecto em que as trajetórias formativas dos heróis se distanciam. O caminho de Riobaldo, do nascimento ao período de andanças, ocorre de maneira aleatória, ao sabor do acaso e do destino. Já Wilhelm, mesmo argumentando em favor desses dois fatores, tem encontros que não são casuais, embora ele desconheça que sua formação está sendo guiada. Nesses contatos aparentemente fortuitos com pessoas que depois se revelarão responsáveis por seu desenvolvimento, Wilhelm é contestado a respeito do valor que dá ao destino.

A trama deste mundo é tecida pela necessidade e pelo acaso; a razão do homem se situa entre os dois e sabe dominá-los; ela trata o necessário como a base de sua existência; sabe desviar, conduzir e aproveitar o acaso, e só

²⁴ *Idem, ibidem*, p. 355.

²⁵ *Idem, ibidem*, p. 222-223.

²⁶ *Idem, ibidem*, p. 350.

²⁷ *Idem, ibidem*, p. 349.

enquanto se mantém firme e inquebrantável é que o homem merece ser chamado um deus na Terra.²⁸

Firme e inquebrantável não se mostra o herói goetheano e tampouco chegará a ser o hesitante Riobaldo, ambos marcados por dúvidas, questionamentos e conflitos interiores. Contudo, enquanto este se autodefine “um pobre menino do destino”²⁹ – sintagma em que os termos se reforçam mutuamente para dar corpo à ideia de que o personagem foi sempre levado pelas circunstâncias, o que também justificaria seus atos –, Wilhelm demonstra, desde cedo, um interesse, um propósito, uma aptidão. “Acreditava entender o claro sinal do destino que, através de Mariane, lhe estendia a mão para arrancá-lo àquela arrastada e inerte vida burguesa, da qual há muito desejava se libertar. (...) Não tinha mais dúvida alguma de que fora destinado para o teatro”³⁰. Questão perene na literatura, o destino da vida humana está no centro dos romances de Goethe e de Guimarães Rosa. O primeiro, que escreveu *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* sob os influxos revolucionários de uma época de intensa transição para a sociedade europeia, busca mostrar a possibilidade de limitar o arbítrio do destino por meio da razão e do desenvolvimento das potencialidades humanas, visando à evolução individual em prol também da coletividade, de acordo com pressupostos humanistas. Eis outra manifestação do educador de Wilhelm:

– O destino – replicou o outro, sorrindo – é um preceptor excelente, mas oneroso. Eu preferiria ater-me ao julgamento de um mestre humano. O destino, a cuja sabedoria rendo total respeito, tem no acaso, por meio do qual age, um órgão muito canhestro. Pois raras são as vezes em que este parece realizar com acerto e precisão o que aquele havia determinado.³¹

Já Guimarães Rosa salienta a ambiguidade, a inconstância da vida e as forças imponderáveis, externas e internas, diante das quais o ser humano defronta-se permanentemente. Ele expõe teses como as “pessoas ainda não foram terminadas”³² e “tudo é e não é”³³, ressaltando a impossibilidade de completude e a precariedade da condição humana – instável, inacabada e inapreensível –, tão bem metaforizada na imagem do rio, em seu movimento perpétuo, sempre novo e nunca repetido. Tantos anos depois dos acontecimentos, Riobaldo ainda pergunta a si mesmo e ao seu interlocutor:

²⁸ J. W. Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, op. cit., p. 83.

²⁹ J. G. Rosa, *Grande sertão: veredas*, op. cit., p. 16.

³⁰ *Idem*, *ibidem*, p. 50.

³¹ J. W. Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, op. cit., p. 127.

³² J. G. Rosa, *Grande sertão: veredas*, op. cit., p. 20.

³³ *Idem*, *ibidem*, op. cit., p. 12.

Por que foi que eu conheci aquele Menino? O senhor não conheceu, compadre meu Quelemém não conheceu, milhões de milhares de pessoas não conheceram. O senhor pense outra vez, repense o bem pensado: para que foi que eu tive de atravessar o rio, defronte com o Menino? (...) Deveras se vê que o viver da gente não é tão cerzidinho assim?³⁴

Aqui não há espaço para o utópico projeto educativo da Sociedade da Torre – que acompanhou Wilhelm durante seu aprendizado –, mas a chamada para uma reflexão sobre quanto o destino pode ter de aleatório e de volitivo em cada circunstância que se nos apresenta; como somos levados por paixões e pulsões e, animais racionais, agimos emocionalmente, sendo conduzidos pelo afeto às nossas escolhas; quanto a realidade é cambiante e fugidia. “De noite o destino da gente às vezes conversa, sussurra, explica, até pede para não se atrapalhar o devido, mas ajudar. Crendice? Mas coração não é meio destino?”³⁵ Uma síntese que aproxima as posições dos dois autores – Goethe direcionado para a razão, a despeito da sensibilidade de seu personagem; Guimarães Rosa ressaltando a vulnerabilidade emocional a que o ser humano está sujeito, e ambos traçando o longo arco de desenvolvimento dos respectivos protagonistas –, é proposta por Marcus Mazzari como “um ‘estar a caminho’ rumo a uma maestria ou sabedoria de vida, que Goethe representa todavia menos como meta a ser efetivamente alcançada do que como direção ou referência a ser seguida”³⁶. Nesse sentido, a formação não se completa, prossegue ao longo da vida, como se pode constatar no reflexivo Riobaldo, que, ao baldear de uma margem à outra a sua história, aprimora a compreensão da existência humana, mesmo diante da impossibilidade de abarcar todos os seus mistérios.

Aprendizado pelo amor

O sofrimento provocado pelo amor – “uma dura escola”³⁷, conforme qualifica o narrador goethiano – e pela morte do ser amado é relevante no percurso de aprendizado de ambos os heróis. A paixão e a dor por ela causada promovem transformações que podem redundar em uma jornada de amadurecimento e autoconhecimento. Após o violento golpe ocasionado pela morte e revelação da verdadeira identidade de Diadorim, o herói de *Grande sertão: veredas* ultima o jagunço Riobaldo e se “desapodera”³⁸, sai errante pelos caminhos, adoece, perde os sentidos e a

³⁴ *Idem, ibidem*, p. 86.

³⁵ *Idem, ibidem*, p. 302.

³⁶ M. Mazzari, in J. W. Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, op. cit., p. 14.

³⁷ J. W. Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, op. cit., p. 32.

³⁸ J. G. Rosa, *Grande sertão: veredas*, op. cit., p. 455.

memória – “Eu estava um saco cheio de pedras”³⁹. No entanto, é essa experiência solitária, de consternação e tristeza profunda, com seu potencial transformador, que proporciona a ruptura capaz de levar o protagonista a avaliar sua trajetória e galgar um novo patamar de consciência. Todavia, o processo de formação ocorre ininterrupta e gradualmente, por meio de tais vivências complexas e excepcionais, mas também pelas cotidianas e intuitivas, que se acumulam e se conectam, dando sentido à vida. Tal processo, portanto, não acontece de forma “cerzidinha”, pois quase sempre percorre rotas inesperadas para levar a objetivos que, no final, podem se revelar distantes daqueles inicialmente imaginados.

Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo! – só estava era entretido na idéia dos lugares de saída e de chegada. Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda é num ponto muito mais embaixo, bem diverso do em que primeiro se pensou.⁴⁰

Conjunto imagético semelhante é usado por Goethe para ilustrar o momento em que Wilhelm é orientado a ler Shakespeare, o que influenciará no seu desenvolvimento e elevará o seu conhecimento da arte dramática.

Por vezes, estando próximo de uma evolução de suas forças, de suas capacidades e de seus conceitos, o homem cai numa perplexidade da qual pode facilmente livrá-lo um bom amigo. Assemelha-se então a um andarilho que, não longe de seu albergue, cai na água; se alguém lhe esticasse de pronto a mão e o puxasse para a terra, tudo não teria passado de um banho, ao passo que, se ele próprio tivesse se livrado por si só e saído na outra margem, teria feito um longo e penoso desvio rumo a seu objetivo determinado.⁴¹

Para Wilhelm, o sofrimento decorrente da morte da amada também é significativo, mas essa fatalidade é amenizada pela revelação de ela ter lhe deixado um filho, do qual não tinha conhecimento até então. Feliz com o horizonte que se abre diante de si por essa nova vida, com “o sentimento de pai”⁴², chega ao fim de seus anos de aprendizado e então expressa o verdadeiro sentido da formação, conforme Bakhtin atribui a Goethe e semelhante ao conteúdo das citações acima:

Tudo que pensava plantar devia crescer ao encontro do menino, e tudo que estabelecesse devia durar por várias gerações. (...)

³⁹ *Idem, ibidem*, p. 457.

⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 30.

⁴¹ J. W. Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, op. cit., p. 184.

⁴² *Idem, ibidem*, p. 479.

– Oh, que inútil severidade da moral, quando a natureza, a seu modo amoroso, nos forma para tudo aquilo que devemos ser! (...) Pobre de toda forma de cultura que destrói os meios mais eficazes da verdadeira formação e nos indica o fim, ao invés de nos tornar felizes no caminho, propriamente!⁴³

Nesse momento de mudança de condição, em que, como pai, deve estar apto a dar respostas ao filho que está descobrindo o mundo, Wilhelm sente “a necessidade de se instruir sendo convocado para ensinar”⁴⁴, para em seguida perceber que “na verdade era mais o menino que o educava do que ele ao menino”⁴⁵. Também Riobaldo declara: “Mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende”⁴⁶ e no final da narrativa, quando reencontra Zé Bebelo, ouve deste: “– A bom, eu não te ensinei; mas bem te aprendi a saber certa a vida...”⁴⁷ Assim colocadas, ensinar e aprender são ações que “são as quase iguais”⁴⁸, parodiando a resposta do Compadre meu Quelemém à questão crucial de Riobaldo, se vendou ou não a alma ao diabo.

Tal dialética remete a outro conceito bakhtiniano, uma vez que demonstra quão dialógico é o aprendizado. Considerada por Paulo Bezerra a “quintessência da teoria bakhtiniana do discurso”⁴⁹, a concepção de dialogismo é fulcral no pensamento do ensaísta russo e ultrapassa os limites do romance, abarcando a sua feitura, na relação autor-personagem; a sua recepção, na relação obra-leitor, podendo-se incluir aqui o diálogo entre autores por meio de suas obras; e se constituindo também na vida da palavra no dia a dia de indivíduos reais.

As relações dialógicas – fenômeno bem mais amplo do que as relações entre as réplicas do diálogo expresso composicionalmente – são um fenômeno quase universal, que penetra toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana, em suma, tudo o que tem sentido e importância.⁵⁰

Riobaldo, cujo talento pedagógico logo fora identificado pelo professor das primeiras letras⁵¹, iniciou a vida autônoma dando aulas a Zé Bebelo⁵², com o qual estabeleceu um convívio que transcendeu a tarefa didática, pois se configurou de forma dialógica no sentido da aprendizagem mútua. Riobaldo admira a inteligência, o tirocínio e a

⁴³ *Idem, ibidem*, p. 479.

⁴⁴ *Idem, ibidem*, p. 475.

⁴⁵ *Idem, ibidem*, p. 480.

⁴⁶ J. G. Rosa, *Grande sertão: veredas*, op. cit., p. 235.

⁴⁷ *Idem, ibidem*, p. 459.

⁴⁸ *Idem, ibidem*, p. 460.

⁴⁹ Paulo Bezerra, Prefácio, In: Mikhail Bakhtin, *Problemas da poética de Dostoiévski*, op. cit., p. V.

⁵⁰ *Idem, ibidem*, p. 47.

⁵¹ J. G. Rosa, *Grande sertão: veredas*, op. cit., p. 89.

⁵² *Idem, ibidem*, p. 99.

capacidade expressiva desse chefe, que se torna um modelo para ele e de quem absorve importantes lições de vida⁵³. Em diversas circunstâncias, pautava suas ações questionando-se qual seria a atitude de Zé Bebelo diante da situação, e teve oportunidade de demonstrar a sagacidade e habilidade retórica aprendidas com o líder em episódios como o julgamento do próprio Zé Bebelo e, em uma reviravolta do enredo, ao confrontar com este e lhe tomar o poder. Mas, por fim, foi no reencontro dos dois, após transcorrida a história, que Zé Bebelo conduziu Riobaldo àquele que se tornou seu mentor espiritual, o kardecista Compadre meu Quelemém, citado ao longo da narrativa. Além desses dois preceptores, há ainda Diadorim, que dialógica e amorosamente ensina Riobaldo não só o valor da coragem, mas também a se lembrar da bondade da mãe⁵⁴; a adotar hábitos de higiene e cuidados pessoais⁵⁵; até a amar Otacília, quando se põe a descrever o imaginado futuro casamento em que não há espaço para ele, Diadorim⁵⁶; e, recorrentemente, a apreciar as belezas da natureza.

O Reinaldo mesmo chamou minha atenção. O comum: essas garças, enfileirantes, de toda brancura; o jaburu; o pato-verde, o pato-preto, topetudo; marrequinhos dançantes; martim-pescador; mergulhão; e até uns urubús, com aquele triste preto que mancha. (...)

Até aquela ocasião, eu nunca tinha ouvido dizer de se parar apreciando, por prazer de enfeite, a vida mera deles pássaros, em seu começar e descomeçar dos vôos e pouso. Aquilo era para se pegar a espingarda e caçar.⁵⁷

Esse tipo de aprendizado informal e constante decorre da “natureza dialógica do pensamento humano”⁵⁸, resultando da interação de consciências em diálogo, de maneira que o discurso reverbera a palavra do outro e provoca uma réplica, que por sua vez ecoa na outra consciência, a qual reage em consonância ou dissonância, provocando um entrelaçamento das próprias palavras com as alheias e repercutindo na consciência com desdobramentos nos discursos. Fenômeno afim é descrito por Riobaldo: “a opinião das outras pessoas vai se escorrendo delas, sorrateira, e se mescla aos tantos, mesmo sem a gente saber, com a maneira da idéia da gente!”⁵⁹. É dessa forma dialógica que ele aprende o passo a passo para fazer o pacto, ouvindo conversas, perguntando a companheiros, inteirando-se de detalhes e observando o pactário Hermógenes.

⁵³ Ver M. V. Mazzari, *op. cit.*, p. 82-83.

⁵⁴ J. G. Rosa, *Grande sertão: veredas*, *op. cit.*, p. 34.

⁵⁵ *Idem, ibidem*, p. 113.

⁵⁶ *Idem, ibidem*, p. 285-286.

⁵⁷ *Idem, ibidem, op. cit.*, p. 111.

⁵⁸ Mikhail Bakhtin. *Problemas da poética de Dostoiévski*, *op. cit.*, p. 98.

⁵⁹ J. G. Rosa, *Grande sertão: veredas*, *op. cit.*, p. 349.

Em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, essa formação aleatória e inevitável, efeito da interação dialógica de consciências, soa um tanto negativa na voz do narrador, que condena o comportamento de Wilhelm de procurar conhecer opiniões e experiências de terceiros, por meio de conversações ou livros, e as valorizar excessivamente, “o que vinha sempre dar em erro. (...) retendo infelizmente dessa maneira tanto o falso quanto o verdadeiro, (...) perdendo assim sua natural maneira de pensar e de agir ao seguir no mais das vezes luzes estranhas como se fossem estrelas-guias”⁶⁰. Por outro lado, é justamente o fato de não assimilar um ensinamento, de se fechar a uma palavra alheia, que salva da morte o pequeno Felix, filho de Wilhelm. Órfão de mãe desde o nascimento e ainda sem saber quem era o pai, o menino vivia sob os cuidados da atriz Aurelie, que, atormentada por uma frustração amorosa, era impaciente e intolerante com a criança. Esta retribuía com um comportamento agitado e desobediente, como o hábito de beber água diretamente da garrafa, o que irritava sobremaneira Aurelie. Em uma circunstância trágica, supõe-se que o menino tenha bebido o líquido envenenado que estava em um copo, o que ele mesmo confirma, pois conhece a regra de boas maneiras, mas mentia por temer censura e punição. Na realidade, ele havia ingerido o conteúdo da garrafa que estava junto ao copo e não continha veneno. Assim, a atitude de não aderir a uma norma de educação, de não ser “educado”, evita a fatalidade e preserva a vida do garoto.

Nesse sentido, a formação pode se dar quase “às avessas”, como também fica patente na trajetória de Serlo. O desenvolvimento desse ator, talentoso por natureza, começa com maus-tratos na infância, pois o pai acreditava nos efeitos pedagógicos das surras. Jovem e tecnicamente evoluído na arte da imitação, foge da casa paterna e, durante suas peripécias, vivencia outras experiências de natureza violenta, porém apresentadas de forma paródica, em imagens que dialogam com a obra de François Rabelais⁶¹. Serlo iniciou representando farsas picarescas, depois assumiu a organização de mascaradas clericais em um convento, saindo-se muito bem ao interpretar papéis cada vez mais importantes em peças religiosas e “finalmente, como Salvador do mundo, mereceu ser escarnecido, flagelado e pregado na cruz”⁶², o que foi feito com “excessiva naturalidade”⁶³ por alguns dos figurantes. Para vingar-se destes, planeja um estratagema e os espanca na cena do Juízo Final, atirando-os ao inferno. Depois, foi acolhido pela sociedade “Os Filhos da Alegria”, cujos integrantes, “sensatos, espirituosos e cheios de vida”, uma vez por semana “comportavam-se como loucos, castigando-se reciprocamente mediante

⁶⁰ *Idem, ibidem*, p. 280.

⁶¹ François Rabelais. *Gargântua e Pantagruel*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2003.

⁶² J. W. Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, *op. cit.*, p. 265.

⁶³ *Idem, ibidem*, p. 266.

representações alegóricas daquilo que, durante os outros dias, haviam observado de insensato neles próprios e nos outros”⁶⁴. Nessas ocasiões, Serlo podia exercer com liberdade seu talento para a imitação e sua verve mordaz, o que o tornou imprescindível para as atividades da excêntrica sociedade. Em Rabelais, são muitas as cenas de surras, espancamentos e despedaçamentos, assim como são importantes a loucura e personagens loucos. Conforme analisa Bakhtin, ambos elementos exercem papel fundamental no sistema de imagens carnalizado criado pelo escritor, em que o desmascaramento, o destronamento e a morte do que é velho e ultrapassado pressupõem o surgimento de algo novo.

Serlo segue em busca de aperfeiçoar sua arte “assimilando características de todas as obras e de todos os atores”⁶⁵ e aprendendo “aquilo que tão poucos atores parecem ter idéia: economizar seus órgãos e gestos”. Obtém sucesso crescente, a despeito do cinismo decorrente da “íntima frialdade de sua índole”⁶⁶. A dedicação e o empenho para receber o aplauso incondicional do público acabaram por transformá-lo em um consumado ator, capaz de transmitir “verdade, liberdade e espontaneidade” em suas apresentações, ao passo que no contato interpessoal mostrava-se “artificial e dissimulado”⁶⁷. Diferentemente de Wilhelm, que encarava com extrema seriedade o trabalho teatral, buscando “fixar regras explícitas, definir o justo, belo e bom e o merecedor de aplauso”, Serlo agia com certa displicência, porém “sabia, por meio de uma história ou de uma facécia, apresentar a explicação mais completa e satisfatória, instruindo ao mesmo tempo em que distraía seus ouvintes”⁶⁸.

Desse modo, Goethe pontua o seu paradigmático romance de formação com episódios que problematizam a questão e a relativizam, abrindo o leque de possibilidades interpretativas. “Tudo que nos acontece deixa-nos rastros, tudo contribui, ainda que de maneira imperceptível, para nossa formação”⁶⁹, diz o preceptor de Wilhelm, afirmação que corrobora o aspecto dialógico da aprendizagem. Também Riobaldo estabelece um intenso diálogo consigo mesmo, com a sua história, com o seu tempo, com o seu lugar e com a humanidade e as ideias com as quais conviveu, percorrendo uma trajetória de desenvolvimento que, ao contrário de visar um fim, estende-se e se aprofunda. “Vivendo, se aprende; mas o que se aprende, mais, é só a fazer outras maiores perguntas”⁷⁰.

⁶⁴ *Idem, ibidem*, p. 266.

⁶⁵ *Idem, ibidem*, p. 267.

⁶⁶ *Idem, ibidem*, p. 268.

⁶⁷ *Idem, ibidem*, p. 269.

⁶⁸ *Idem, ibidem*, p. 269.

⁶⁹ *Idem, ibidem*, p. 406.

⁷⁰ J. G. Rosa, *Grande sertão: veredas*, *op. cit.*, p. 312.

Chamado por Günter Lorenz de “*Wilhelm Meister do sertão*”⁷¹, o próprio Guimarães Rosa enumera as etapas de sua formação: “Como médico conheci o valor místico do sofrimento; como rebelde, o valor da consciência; como soldado, o valor da proximidade da morte...” E acrescenta a diplomacia, o trato com cavalos, vacas, religiões e idiomas como os elementos que configuram seu mundo interior.⁷² Para o autor, *Grande sertão: veredas* significou “o término de um desenvolvimento e, ao mesmo tempo, algo que um dia, espero, levar-me-á à meta final”⁷³ Entretanto, haverá final para o autor e para os leitores de uma narrativa que se encerra com o símbolo do infinito? Que com sua prosa poética abre caminhos para que cada um possa encontrar o “homem humano” em seu caminho de aprendizado? Assim, consideramos *Grande sertão: veredas* um romance de formação e de transformação ao propor uma travessia que não tem ponto de partida nem de chegada, pois é uma fonte contínua e inesgotável de autodescoberta e autorreflexão.

Maria Cecília Marks é doutora em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo. Possui mestrado em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo (2012) e graduação em Comunicação Social pela Faculdade Cásper Líbero, com habilitação em Jornalismo (1999). Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Jornalismo Especializado, tendo atuado como repórter, redatora e editora em diversas publicações e na concepção e desenvolvimento de projetos editoriais. Já colaborou em revistas da grande imprensa e em publicações segmentadas, além de trabalhar com preparação de originais, redação, revisão e edição de livros. Contato ceciliamarks@uol.com.br.

⁷¹ Günter Lorenz. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: João Guimarães Rosa. *Ficção completa*. Volume I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 35.

⁷² *Idem, ibidem*, p. 31-32.

⁷³ *Idem, ibidem*, p. 58.

A EDUCAÇÃO PELA LINGUAGEM EM *PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM* E *A MAÇÃ NO ESCURO*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i27p146-157>

Mona Lisa Bezerra Teixeira

Universidade de São Paulo (USP)

RESUMO

Em *Perto do coração selvagem* e *A maçã no escuro*, os protagonistas oscilam entre a aproximação junto a outros indivíduos e o isolamento, como uma espécie de exercício de aprendizagem diante da existência. E nesse processo de educação dramático, a linguagem é muitas vezes expressa de maneira contraventora. Joana e Martim nunca estão satisfeitos com os questionamentos que fazem e tampouco com as respostas que alcançam. Mas suas trajetórias de angústia evidenciam, sob várias nuances, o desamparo da condição humana, tão bem representado pela forma do romance.

ABSTRACT

In *Near to the wild heart* and *The apple in the dark*, the protagonists oscillate between the approach with other individuals and the isolation, like a kind of exercise of learning before the existence. And in this process of dramatic education, language is often expressed in a way transgressive. Joana and Martim are never satisfied with the questions they ask and so little with the answers they reach. But his trajectories of anxiety show, under various nuances, the helplessness of the human condition, so well represented by the form of the novel.

PALAVRAS-CHAVE:

Clarice Lispector;
Romance e aprendizagem;
Linguagem e indivíduo;
Memória e imaginação;
Literatura brasileira;
Teoria do romance.

KEYWORDS:

Clarice Lispector;
Romance and learning;
Language and individual;
Memory and imagination;
Brazilian Literature;
Theory of the novel.

A reflexão crítica a respeito do romance e de sua forma esteve vinculada a uma trajetória, desde os seus primórdios até as primeiras décadas do século XX, ligada à realidade objetiva, configurada em ambientes e espaços geográficos precisos e com personagens bem delimitados. Aspectos históricos, personagens baseadas em figuras reais, peripécias envolvendo viagens, guerras e disputas pelo poder predominaram por um período significativo de expansão do romance, privilegiando, na maioria das abordagens, o foco em uma detalhada trajetória cronológica do indivíduo, expondo fases de sua vida. Mas escritores como James Joyce, Virgínia Woolf, Franz Kafka e William Faulkner deram expressão às inquietações da modernidade com um modo de narrar mais próximo à intimidade e ao imaginário do indivíduo comum, distante de grandes feitos e preso a amarras insólitas da realidade.

Com relação ao Brasil, no período dos anos 30 e no começo da década de 40 alguns escritores como Dyonélio Machado, Lúcio Cardoso e Graciliano Ramos produziram romances que apresentaram de modo mais denso a interioridade de suas personagens, como se prenunciassem o advento da obra de Clarice Lispector, cujo primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, em 1943, realizou uma busca obsessiva pela manifestação plena das palavras, seja no plano da consciência, seja na perspectiva da lida com o real.

A personagem Joana, na obra citada, como também Martim, em *A maçã no escuro*, o quarto romance da escritora, publicado em 1961, são representações de uma estética baseada na linguagem que tudo quer dizer e que pretende expandir a condição humana para além de um circuito de comunicação baseado no uso da língua de maneira uniforme e esquematizada. A ausência de diálogos em boa parte de suas narrativas, a alternância radical do tempo cronológico, assim como o enfoque no sujeito coagido diante da existência e das normas reguladoras de comportamento, reforçam uma espécie de busca incessante para entender a nossa condição diante do mundo.

Benedito Nunes, em “O mundo imaginário de Clarice Lispector”¹, no tópico sobre “A estrutura dos personagens”, observa que Martim e Joana se aproximam pela transcendência dos nexos objetivos, sociais e históricos estabelecidos, para revelarem uma força dominadora, primitiva

¹ NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 115.

e caótica diante dos outros indivíduos e dos espaços que os envolvem. Partindo dessa constatação do crítico, é possível pensar em um outro aspecto que tem presença significativa no percurso dos protagonistas desses romances: a presença da palavra como extensão das suas existências. A aprendizagem, a formação sempre incompleta de suas trajetórias ocorre pela expressão, muitas vezes incomum, da fala, como também se manifesta pela carência do diálogo. Essa combinação resulta em personagens que estão mais além de certos traços psicológicos e representações de comportamentos inseridos em uma estrutura social delimitada, pois revelam nas suas histórias, como condição humana, o fardo e a felicidade de nomear as coisas.

Joana, desde menina, inventa palavras, pergunta sobre o significado dos nomes, questiona, ainda criança, o princípio da ideia de felicidade: “Ser feliz é para se conseguir o quê?”, pergunta desorientando a professora. Um outro aspecto característico dessa narrativa, que tanto ressalta o nominar, é a estruturação dos capítulos, que apresenta seus títulos sem identificar nomes próprios: “O pai”, “A tia”, “A mulher da voz”, “O professor”, “O homem”. Todos esses indivíduos terão posições significativas na formação e na aprendizagem de Joana. Com relação ao pai, que é nomeado somente assim, ele é a figura mais presente nos primeiros anos de sua vida, anos fundamentais para a aquisição da linguagem e interação social, mas devido ao trabalho solitário deste, sempre à máquina de escrever, a menina fica entregue por conta própria à descoberta do poder inventivo do uso da palavra, quando, por exemplo, dá voz aos seus brinquedos, interagindo com esses objetos que só criam vida a partir da sua interferência.

No primeiro e terceiro capítulos, que retratam a sua infância, Joana observa o espaço da casa e interage com ele numa espécie de escola solitária, frente à convivência com o pai sempre atarefado. Ela inicia o seu aprendizado fantasiando com os seus brinquedos, observando o quintal do vizinho onde estavam as galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer, imaginando a boneca Arlete morrer ao ser atropelada. Esses traços revelam um contato com a realidade trágica de sua condição sem a mãe, que já estava morta. Joana, como toda criança em seu divertimento, pode matar e dar vida aos objetos, movimento extraordinário da imaginação que já não pode realizar com a figura materna. No capítulo “A mãe”, ela irá escutar a conversa do pai com um amigo:

Chamava-se... – olhou para Joana – chamava-se Elza. Me lembro que até lhe disse: Elza é um nome como um saco vazio [...] E mesmo aquela cor seca – felizmente a guria não puxou, –, aquela cor não combinava com uma camisola...[...] Ela não precisava de mim. Nem eu dela, é verdade. Mas

vivíamos juntos. O que eu ainda agora queria saber, dava tudo para saber, é o que ela tanto pensava.²

Contrariando o que desejava o pai, Joana terá a mesma sina da mãe. E vai percorrer um caminho de experiências da infância à vida adulta, sempre demonstrando inquietude e insatisfação diante do convívio com outros indivíduos. Não há paz na sua existência. O seu conjunto de ações durante o romance será pautado pela contestação no ambiente escolar, nas relações familiares, no casamento com Otávio, nas formalidades sociais e até mesmo nas suas transgressões, pois o contato com “o homem” realiza-se alheio às expectativas amorosas do senso comum, uma vez que Joana não vivencia a relação em um plano de idealização da figura masculina, limitando sua aventura a um laboratório com o sexo oposto, para ouvir suas histórias e observar o seu comportamento, o seu envolvimento com outra mulher. E em cada uma das partes do romance o modo de se expressar da personagem nos diálogos evidencia a sua personalidade argumentativa, como nos capítulos “Otávio”, seu marido, e “A víbora”:

– Sim, eu sei, continuava Joana. A distância que separa os sentimentos das palavras. Já pensei nisso. E o mais curioso é que no momento em que tento falar não só não exprimo o que sinto como o que sinto se transforma lentamente no que eu digo. Ou pelo menos o que me faz agir não é, seguramente, o que eu sinto mas o que eu digo. (p. 95).

– Quando eu me aproximei, disse ele sardônico, pensava que você ia me ensinar alguma coisa a mais do que isso. Eu precisava, prosseguiu mais baixo, daquilo que adivinhava em você e que você sempre negou. (p. 179).

Como observou Antonio Candido em “Uma tentativa de renovação”³, a autora inicia sua carreira literária dando continuidade às inovações manifestadas por nomes como Oswald de Andrade e Mário de Andrade, com relação à exploração estilística da língua portuguesa. Para o crítico, até aquele momento na literatura brasileira, os romancistas não haviam encontrado “a verdadeira exploração vocabular, a verdadeira aventura de expressão”, conformando-se a padrões já estabelecidos. Sendo assim, Clarice Lispector o surpreende por evidenciar processos mentais de assimilação e reelaboração da língua na composição de sua protagonista, Joana:

² LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 27-28.

³ CANDIDO, Antonio. *Brigada ligeira*. São Paulo: Ed. Unesp, 1992, p. 93-102. Esse ensaio, publicado originalmente em duas partes no jornal *Folha da Manhã*, em 1944, também esteve presente nas primeiras edições de *Vários escritos* (1970), com algumas supressões, sob o título “No raiar de Clarice Lispector”.

Com efeito, este romance é uma tentativa impressionante de levar a nossa língua canhestra para domínios pouco explorados, forçando-a a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério, para o qual, se sente, a ficção não é um exercício ou aventura afetiva, mas um instrumento real do espírito, apto a nos fazer penetrar em alguns dos labirintos mais retorcidos da mente. (p. 98).

Para *Candido*, a trajetória de Joana se configura perante um caminho que tem como objetivo evidenciar mais a essência do que a existência, mais o ser do que o estar, dando ênfase ao tempo psicológico – o que permite ao crítico qualificar *Perto do coração selvagem* como um “romance de aproximação”. Constata que há um ritmo de procura, e para isso os vocábulos abandonam o seu sentido usual para se ajustarem “às necessidades de uma expressão muito sutil e muito tensa”. Daí o caráter dramático de sua linguagem expressiva.

A aprendizagem da personagem acontece pela impossibilidade de completude, o que a aproxima da condição da língua, fonte inesgotável de sentido e formulação, além de conduzi-la sempre adiante do sentido gramatical padrão utilizado pelos outros indivíduos. E, como está dito na narrativa, “as palavras são seixos rolando nos rios”, mas Joana também as inventa, e mesmo em silêncio não consegue se desvincular de uma espécie de compulsão verbal e da aflição diante do que está por vir:

– Palavras muito puras, gotas de cristal. Sinto a forma brilhante e úmida debatendo-se diante de mim. Mas onde está o que quero dizer, onde está o que devo dizer? (p. 69).

A configuração de Joana dentro da narrativa é sempre de distanciamento diante dos outros personagens mesmo quando estão no mesmo espaço físico, como no período em que convive com os parentes após a morte de seu pai. O ambiente descrito é sufocante, com o tio sempre preocupado com os seus negócios e a tia vivendo em função das aparências sociais. Mas contrariando uma posição de gratidão a esses familiares, devido a sua condição de menoridade, que a torna incapacitada para gerir a herança do pai, ela não se mostra subjugada e os enfrenta até o momento de ser mandada para o internato:

O tio e a tia já estavam à mesa. Mas a quem deles ela diria: tenho cada vez mais força, estou crescendo, serei moça? Nem a eles, nem a ninguém. Porque também a nenhum poderei perguntar: diga-me, como são as coisas? e ouvir: também não sei, como o professor respondera. (p. 61).

Nos momentos em que o período da vida escolar é retratado, Joana se enxerga numa condição de superioridade com relação às suas colegas: ela comanda as ações do grupo e revela “maturidade” ao interpretar uma linguagem de expressões faciais, sob sua concepção, a respeito de algumas

pessoas ao redor, como no momento cômico em que as outras meninas, ingenuamente, mostram-se admiradas com sua capacidade de adivinhar o comportamento daqueles desconhecidos:

– Olhem aquele homem... Toma café com leite de manhã, bem devagar, molhando o pão na xícara, deixando escorrer, mordendo-o, levantando-se depois pesado, triste...

[...]

As colegas riam, mas aos poucos nascia alguma coisa de inquieto, doloroso e incômodo na cena. (p. 146).

Como observa Antonio Candido: assim como a vida, *Perto do coração selvagem* é um romance de relação, mesmo que Joana insista no seu isolamento e na sua força de exceção, afirmando: “Eu posso tudo”. Na verdade, ela nada pode, pois “os outros vivem mais do que ela, porque são capazes de se esquecerem”⁴. Essa afirmação do crítico é muito instigante pelo fato de destacar a condição de Joana com relação aos demais personagens, que reprimem suas experiências mal vividas e outras situações de angústia. Mas Joana está fadada ao desassossego porque parece não desejar esquecer nada do que viveu, seja pelo pensamento compulsivo vinculado à imaginação, seja na transformação desse pensamento em palavras que sempre controvertem. Não há descanso em seu caminho, o passado é sempre retomado, o presente está sempre em embate com suas fantasias, e quanto ao futuro, que encerra a narrativa no último capítulo, “A viagem”, o tormento dessa linguagem, que quanto mais tem mais quer, vai continuar.

Em *A maçã no escuro*⁵, preso a essas mesmas inquietações, em comunhão com o plano das ideias e da presença da linguagem como um fator de aprendizagem, Martim, o único protagonista masculino nos romances da autora, talvez seja o personagem mais dinâmico nas narrativas de Clarice Lispector. A sua história começa a ser contada a partir de sua fuga, após ter cometido um crime, delito que será revelado quase ao final da narrativa. O personagem tem como objetivo esquecer o seu passado, buscando uma outra existência através de disfarces e comportamentos sobre os quais ele acredita ter controle, o que mais adiante se mostrará como uma expectativa frustrada. Como Joana, Martim no decorrer dos acontecimentos vai revelar sua personalidade solitária, mesmo quando interage com outras pessoas.

Nos romances de formação (*Bildungsroman*)⁶, o caminho percorrido pelo herói começa da infância e se estende até à maturidade. Existe um

⁴ CANDIDO, Antonio. *Brigada ligeira*. São Paulo: Ed. Unesp, 1992. p. 100-101.

⁵ LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

⁶ Termo divulgado por Karl Morgenstern em 1803, e utilizado para qualificar, destacadamente, a obra de Goethe, *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* – ver discussão e histórico detalhado

predomínio da presença de mentores, de localidades circunscritas, de personagens que se movimentam no enredo de maneira relevante, impulsionando ou retendo as ações do protagonista. Mas acima de tudo, a formação desses indivíduos se dá através da experiência, dos tormentos e júbilos que envolvem a existência. Em meio a isso, os romancistas, através da ficção, acabam revelando mecanismos da sociedade à qual pertenciam, padrões de comportamento e a face histórica do seu tempo. Além dos romances alemães como *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, obras como *David Copperfield* e *As aventuras de Huckleberry Finn* podem ser associadas a esses aspectos.

Vemos, assim, que as características do que poderia ser um romance de formação em Clarice Lispector são revertidas da exterioridade do real para dentro de uma “tentativa de renovação” (Antonio Candido) da linguagem. Em *A maçã no escuro*, a narrativa começa em um ritmo de peripécia, numa noite qualquer de março, com o personagem principal, Martim, fugindo de um hotel, depois de suspeitar que o dono do local, cismado com o seu comportamento arredo, teria ido denunciá-lo à polícia. Há duas semanas em fuga, agora o homem era “O único próprio ponto de partida”. Avançava caminhando terra adentro, mas com o intuito de alcançar o mar, e nesse percurso chega a um campo vasto coberto de pedras. Nele acontece uma espécie de aprendizagem autossuficiente, pois o homem, que “a vida inteira tivera medo de um dia levar uma queda numa ocasião solene”, tenta criar uma nova maneira de conduzir sua existência no campo da linguagem, sem ater-se às normas de convívio social. Para Martim é preciso elaborar uma nova existência que possibilite uma vivência distanciada de seu passado. Essa condição imaginada pelo personagem, pode ser aproximada, dentro do foco narrativo do romance de Clarice Lispector, do que diz Theodor Adorno em seu ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo”⁷:

O momento antirrealista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo. (p. 58).

Nessa travessia solitária, Martim captura um passarinho, que consegue fugir por alguns instantes, mas depois é novamente aprisionado pelas mãos do homem. Sem soltá-lo, começa a dialogar com o animal, com as pedras, e também consigo, parecendo moldar-se à natureza para se

sobre a complexidade do tema em: MAZZARI, Marcus Vinicius. Metamorfoses de Wilhelm Meister: *O verde Henrique* na tradição do *Bildungsroman*. In: _____. *Labirintos da aprendizagem*. Pacto fáustico, romance de formação e outros temas de literatura comparada. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 93-158.

⁷ ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*. São Paulo: Editora 34, 2003.

expressar sem censura, e diz não saber mais falar, que perdeu a linguagem dos outros. E, assim, “com enorme coragem, aquele homem deixara enfim de ser inteligente”. Desaprendendo a viver sob um mundo ambientado em linguagens estandardizadas e de imitação, agora ele reflete sobre a fuga com o peso da liberdade, pois vale salientar que o modo como Clarice Lispector elabora as manifestações de liberdade de Martim não é revestido de sensações harmoniosas – pelo contrário, como Joana durante sua jornada de conhecimento, sua rotina é obsedante:

“Na verdade”, pensou então experimentando com cuidado esse truque de defesa, “na verdade apenas imitei a inteligência assim como poderia nadar como um peixe sem o ser!” [...]. Na verdade, concluiu então muito interessado, apenas imitara a inteligência com aquela falta essencial de respeito que faz com que uma pessoa imite. E com ele, milhões de homens que copiavam com enorme esforço a ideia que se fazia de um homem, ao lado de milhares de mulheres que copiavam atentas a ideia que se fazia de mulher e milhares de pessoas de boa vontade copiavam com esforço sobre-humano a própria cara e a ideia de existir [...]. Mas tão distanciados estamos pela imitação que aquilo que ouvimos nos vem tão sem som como se fosse uma visão que fosse tão invisível como se estivesse nas trevas que estas são tão compactas que mãos são inúteis. Porque mesmo a compreensão, a pessoa imitava. A compreensão que nunca fora feita senão da linguagem alheia e de palavras. (p. 34).

Rejeitando a linguagem dos outros, e tentando elaborar a sua linguagem própria, Martim nomeia o sentido da palavra crime, não mais como uma infração, delito ou falta imputáveis, mas como um gesto de coragem, de rebeldia e libertação: o seu “grande pulo”, “a espantada vitória”. Com essa única ação ele fez os inimigos que desejava ter: os outros. Agora, no intento de construir outra consciência, não poderia se comportar como antes, pois, se fizesse isso, ele seria seu próprio inimigo, “uma vez que na linguagem de que até então vivera ele simplesmente não poderia ser amigo de um criminoso” (p. 36).

Nessa primeira parte do romance, com o título “Como se faz um homem”, o passado vai sendo revelado, muito mais a partir de suas reflexões do que propriamente por uma sequência de fatos rememorados. Evidencia-se que ele pretende esquecer as anterioridades e tencionar-se para o futuro, mas, ainda preso à tradição da trajetória romanesca, agora acirrada, o herói não tem controle sobre o seu destino. Durante um curto espaço de tempo, quando está à solta no “deserto de pedras”, Martim assume uma altivez que logo será suprimida ao chegar à propriedade de Vitória. Neste local, depois de muita insistência com a dona da fazenda, emprega-se fazendo trabalhos braçais, mesmo dizendo, para o espanto da mulher, ser engenheiro. Assim começa o seu estranho convívio com os outros moradores do lugar.

Daí, sua aprendizagem se dará no contato que terá com os animais, nos diálogos com Vitória e Ermelinda, e diante de todas as atividades que terá de fazer no local. O espaço decadente e mal cuidado da fazenda será a sua nova escola. E da labuta com a enxada aos cuidados com as plantas, da colocação de cercas à limpeza do curral, o homem terá que fazer tudo sozinho. E, nesses instantes, o silêncio se apresenta como uma espécie de linguagem:

E se a visibilidade atingia o terreno, revelavam-se folhas mortas se decompondo, pardais que se confundiam com o chão como se fossem feitos de terra [...] A planta grudava uma boca no chão [...] E o sentido daquilo era o sentido mais primeiro daquele homem. (p. 82-83).

Martim vivencia as experiências temporais e espaciais de maneira distinta dos outros moradores da fazenda, que parecem estar tão acostumados a uma ligação com a natureza que não a observam mais. Quando o lugar é descrito, é possível notar que a estrutura física da fazenda está deteriorada, mas a natureza que a envolve é vicejante. Isso será notado pelo homem, que fará desta última uma aliada para suportar o silenciamento a respeito de sua verdadeira identidade.

Ernest Cassirer em ‘O mundo humano do espaço e do tempo’⁸, considera que há dois níveis de experiências relacionadas ao espaço. A primeira estaria relacionada ao espaço orgânico, característico de seres vivos menos desenvolvidos intelectualmente. Mas dentro desse espaço orgânico há o “espaço de ação”, em que os animais, por exemplo, por sua natureza instintiva, são superiores ao homem. A segunda experiência estaria relacionada ao espaço perceptual, característico da diversidade de sentidos: óptico, tátil, cinestésico, acústico. Nesse aspecto, o homem supera as limitações orgânicas através da capacidade de pensar, e é pelo pensamento que o ser humano alcança a ideia de um espaço abstrato, extrapolando a compreensão da existência apenas pela relação com os objetos sensíveis. Na sua situação de fugitivo, o personagem apura os seus sentidos, começa a perceber sinais da natureza antes desprezados pela sua atividade limitada a lidar com dados numéricos, pois a verdadeira profissão de Martim era a de estatístico. No seu caminho de aprendizagem, além do alheamento proposital da convivência com os outros homens, o mundo passa a ser interpretado também pelos impulsos interiores.

No período em que vive na fazenda, Martim lida com o concreto através dos trabalhos braçais no campo, no depósito de lenha, na manutenção dos objetos, mas sempre escapa da realidade concreta pela potência do pensamento, imaginando e articulando suas reflexões. Nessa

⁸ CASSIRER, Ernest. *Ensaio sobre o homem*. Introdução a uma filosofia da cultura humana. São Paulo: Martins Fontes, 2016, p. 73.

realidade mais objetiva, ele tem o contato da linguagem interativa com Ermelinda e Vitória. Entretanto, como observou Benedito Nunes em “*A maçã no escuro* ou o drama da linguagem”⁹, esses diálogos mais distanciam do que aproximam esses personagens. Ainda assim temos explícitas as relações baseadas na articulação dos raciocínios e nos pontos de vista, mesmo divergentes em sua predominância.

Para escapar dessa concepção racional, Martim se aproxima mais uma vez do espaço da natureza, como no começo da narrativa. Os animais, as montanhas, as árvores, o vento, a terra, todas as manifestações advindas do que não é humano serão a ponte para uma realidade paralela à sua existência solitária. Durante sua trajetória ele se animaliza para também aprender sobre a existência, pois a linguagem humana não é suficiente para compreender o mundo corrente, que aos seus olhos perdeu a magia. Essa espécie de inversão da ordem dos saberes mantém, sob a nova chave exasperada do aprendizado da linguagem, a fissura sujeito-objeto cuja expressão, no romance, Lukács viu como forma do “desterro transcendental”¹⁰, e que Anatol Rosenfeld¹¹ encontrou na modernidade como “desrealização” das formas artísticas com o desmanche da perspectiva e do figurativismo.

Assim, na crise da modernidade em meados do século XX, os caminhos das personagens de Clarice Lispector serão colhidos pela interioridade. Ao limpar o curral pela primeira vez, Martim parece ter uma revelação. É nesse ambiente escuro, fétido e habitado pelos bichos que o homem se identifica com uma essência mais primitiva.

E, ofuscado, estacou. No começo nada viu, como quando se entra numa grotá. Mas as vacas habituadas à obscuridade haviam percebido o estranho. E ele sentiu no corpo todo que seu corpo estava sendo experimentado pelas vacas: estas começaram a mugir devagar e moviam as patas sem ao menos olhá-lo – com aquela falta de necessidade de ver para saber que os animais têm, como se já tivessem atravessado a infinita extensão da própria subjetividade a ponto de alcançarem o outro lado: a perfeita objetividade que não precisa mais ser demonstrada [...]. Em júbilo trêmulo, o homem sentiu que alguma coisa enfim acontecera. Deu-lhe então uma aflição intensa como quando se é feliz e não se tem em que aplicar a felicidade, e se olha ao redor e não há como dar esse instante de felicidade. (p. 96).

⁹ NUNES, Benedito. *O drama da linguagem*. Uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1995.

¹⁰ LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000, p. 61, 127.

¹¹ ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/Contexto*. Ensaaios. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 76.

Martim vai realizando de modo contínuo os trabalhos na fazenda, como uma espécie de continuidade de sua fuga para não se aproximar de Vitória, da prima Ermelinda e dos outros empregados do lugar. Mas mesmo interagindo e aprendendo com os animais e o universo natural da fazenda, sente a necessidade da comunicação. Suas pretensões de isolamento são quebradas em muitos momentos, principalmente a partir da segunda parte do romance, “Nascimento do herói”, em que ele recorda de momentos vividos com o filho pequeno, aproxima-se mais de Ermelinda e tem diálogos cada vez mais ásperos com Vitória. Tenta escrever quando está sozinho no depósito de lenha, mas a linguagem que elabora não tem como se desprender das estruturas que, pretensiosamente, intenciona superar, pois não há como comunicar sem se fazer entendido pelo outro. E esses outros estão estabelecidos numa vivência medida pela manutenção dos costumes. Como aponta Benedito Nunes¹², esse herói rebelde, que foi gerado pela palavra transformadora, tem características de poeta e de apóstolo. É um infrator tanto do código moral, pelo seu crime, quanto do código linguístico, pois quer colocar-se acima da linguagem comum. Mas essa tarefa é impossível de ser cumprida pelo homem:

Quando o homem releu a sua obra, já com os olhos piscando de sono, a realidade deu uma reviravolta, e ele se defrontou no papel com a concretização física e humilde de um pensamento, e teve um riso vazio e largo – onde pela primeira vez o senso do ridículo apareceu, solapando pela primeira vez a sua grandeza [...] esbarrou com o fato de que ele era apenas uma pessoa confusa que esquecera os livros que lera mas deles haviam ficado muitas imagens dúbias que ele perseguia, sua terminologia estava fora de moda, ele ficara nas suas primeiras leituras. (p. 178).

A inabilidade do homem para concretizar a dimensão experimental da linguagem em forma de função representativa revela, como de hábito, o caráter malogrado das ações dos protagonistas ao final dos romances de Clarice Lispector. O que foi exposto aqui em *Perto do coração selvagem*, com relação a Joana e sua tendência semiplena, ocorre com outras personagens, como Lucrécia, em *A cidade sitiada*. Nessa mesma trajetória de consternação se encontra Virgínia, em *O lustre*, que ao final da narrativa encontra a morte. Em *A paixão segundo G.H.*, esta revela uma experiência solitária dramática que não pode oferecer outra alternativa que não seja o isolamento. Como uma das raras exceções na obra da escritora, temos a ausência de desfecho adverso em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, obra muito insólita no percurso criativo da autora, repleta de clichês nos diálogos amorosos entre Lóri e Ulisses, quase insuportáveis pelo seu didatismo. E na novela *A hora da estrela*, a ‘incompetência’ de Macabéa para

¹² NUNES, Benedito. *O drama da linguagem*. Uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1995, p. 46.

uma vida regrada por normas de conduta que visam à integração social já é anunciada de antemão pelo narrador, Rodrigo S.M..

Ainda em “O mundo humano do espaço e do tempo”, Ernest Cassirer considera que o ser humano vive muito mais em função de suas dúvidas e temores, das ansiedades e esperanças com relação ao futuro. As lembranças, assim como as experiências no presente vivido não têm a mesma importância na totalidade do sujeito. Essa percepção do filósofo evidencia que a sensação de incerteza só existe na nossa condição, e esse aspecto está diretamente ligado à capacidade de pensar e elaborar formas de linguagem. Isso possibilita uma pretensa autonomia, assim como uma problemática sensação de domínio e superioridade mediante as outras formas de vida no mundo, mas em muitos momentos, essa mesma potencialidade é uma condenação pelo estado de expectativa gerado em torno de uma existência reflexiva.

Na última parte, “A maçã no escuro”, é possível notar a ansiedade de Martim diante dos acontecimentos, pois ele vive sob tensão quanto ao futuro. A história que contou para conseguir ficar na fazenda sempre foi vista com suspeita por Vitória, que acabou cedendo aos pedidos de trabalho e abrigo feitos por ele, impressionada desde os primeiros momentos com a beleza e obstinação do homem. Mas para reprimir o amor que sentia pelo forasteiro, acaba entregando-o às autoridades, com a ajuda de um professor e do prefeito da cidade. Não deixa de ser simbólico, nessa trajetória de aprendizagem, que Martim seja levado à prisão por intermédio de um educador, que é retratado com uma postura conservadora e punitiva, e também pela maior autoridade da cidade, que representa o poder de fiscalizar alguma anormalidade nas terras de Vila Baixa.

Descoberto então o seu crime, a tentativa de matar a mulher, Martim segue agora para o castigo do Estado, legitimado pelas figuras repressivas dos dois policiais, para cumprir as normas de educação através da restrição de sua liberdade. Ele constata que não é possível consolidar a sua linguagem de oposição além da perspectiva da imaginação, que não é possível desligar-se da sociedade e das estruturas que a regulam. Agora para o herói fracassado só resta a desobediência no plano das ideias, disfarçada e silenciosa, como um simples homem impotente no embate com os poderes instituídos.

Mona Lisa Bezerra Teixeira é doutora pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP, com a tese *Imagens da infância na obra de Clarice Lispector* (2010). Contato: mona.lisabt@uol.com.br

APRENDIZAGEM E FRACASSO DO JOVEM ALFREDO: DALCÍDIO JURANDIR E O ROMANCE MODERNO DE FORMAÇÃO NA AMAZÔNIA ORIENTAL

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i27p158-174>

Gunter Karl Pressler¹

Universidade Federal do Pará (UFPA)

RESUMO

O artigo discorre sobre o Romance de Formação de origem alemã, considerando nesta trilha, no início do século 20, um tipo de “romance moderno de formação/educação” na literatura brasileira. Os romances de D. Jurandir cumprem o que R. Selbmann (1994) considera a “instância obrigatória” de um romance de formação (Bildungsroman), a presença da formação (escolar e/ou profissional). O termo “romance moderno de formação” indica que se trata de uma narrativa de desenvolvimento, aprendizagem e educação, sob as condições da primeira metade de século 20 e da barbárie da Segunda Guerra Mundial, de uma esperança política e humanista fracassada, mas presente.

ABSTRACT

The purpose of this article is to appeal to the Romance of Formation of German origin, considering on this track, at the beginning of the 20th century, a kind of “modern romance of formation / education” in Brazilian literature. The novels of D. Jurandir fulfill what R. Selbmann (1994) considers to be the “obligatory instance” of a novel of formation (Bildungsroman), the presence of the formation (school and/or professional). The term “modern novel of formation” indicates that it is a narrative of development, learning and education, under the conditions of the first half of the 20th century and the barbarism of World War II, of a political and humanist hope that is failing but present.

PALAVRAS-CHAVE:

Romance de Formação
(Bildungsroman);
Dalcídio Jurandir;
Literatura amazônica;
Milton Hatoum;
Literatura Brasileira.

KEYWORDS:

*Novel of formation
(Bildungsroman);
Dalcídio Jurandir;
Amazon literary;
Milton Hatoum;
Brazilian Literature.*

¹ Agradeço ao CNPq para a Bolsa de Produtividade, entre 2013 e 2016, e à CAPES pela Bolsa de Pós-Doutorado no Interdisciplinar Center for Narratology (ICN) da Universidade de Hamburgo/Alemanha, de 2014/2015.

“Fora de seitas e igrejas, a arte se oferecia como uma religião leiga e liberal, o meio por excelência da Bildung, no duplo sentido de ‘educação’ e ‘formação’. Sem ser didática, a literatura servia”.

Luís Costa Lima, *Mímesis*²

“**A** Escrita Sagrada, a *Bíblia*, é a mãe de todos os romances de formação, do *Guilherme Mestre* até a virada de Joschka Fischer, [ex-] ministro das Relações Exteriores da Alemanha”, diz um subtítulo da manchete central do jornal alemão *Die Zeit* (Hamburgo), no dia 27 de março de 2002. A mesma página informou que uma biografia sobre Deus havia sido publicada por Jack Miles (teólogo e ex-jesuíta; 2009)³.

Primeiramente, o artigo do hebdomadário é interessante por fazer duas, três observações acerca do nosso tema: percebe-se que o título do romance de Goethe faz parte do conhecimento geral do leitor alemão, no mínimo daquele aluno do ensino médio (analogicamente para o público brasileiro: *Memórias Póstumas*, de Machado de Assis), e foi introduzido no debate crítico brasileiro há um certo tempo (epígrafe). Percebe-se, também, que faz parte do conhecimento geral o termo *Bildungsroman* (“romance de aprendizado” ou “de formação”)⁴ e o terceiro ponto de observação visa à relação literatura e sociedade (realidade) que se encontra implícita neste subgênero do romance. Sabemos que *Guilherme Mestre* é um personagem fictício, Joschka Fischer real. Este terceiro ponto emergia no momento histórico da implantação do conceito no debate da literatura crítica da Alemanha, uma relação entre romance e (auto)biografia. O filósofo Wilhelm Dilthey usou-o no contexto da obra *A Vida de Schleiermacher* (1870,

² LIMA, Luís Costa. *Mímesis: Desafio ao Pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 2000, p. 371.

³ MILES, Jack. *Deus – uma Biografia*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras 2009, 1ª ed. 1997 [1995] (Companhia de Bolso).

⁴ A segunda parte do cognato típico do alemão é um internacionalismo *Romance*; a primeira parte, “Bildung”, torna-se difícil para traduzir; pode significar educação e/ou formação, o núcleo da palavra é “Bild” que significa imagem, que se tornou um substantivo com outro sentido pelo sufixo “ung”. Cf. JACOBS, Jürgen/KRAUSE, Markus. *Der Deutsche Bildungsroman. Gattungsgeschichte vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*. München: C.H.Beck 1989, p. 19; MAZZARI, Marcus Vinícius. *Labirintos da Aprendizagem. Pacto Fáustico, Romance de Formação e outros Temas de Literatura Comparada*. São Paulo: Editora 34 2010, p. 106. O conceito “Bildung” identifica um processo de desenvolvimento, de se formar pessoal e profissionalmente. Mas, os autores alertam, sobre a grande variedade de conotações que o termo recebeu no decorrer da história e do subgênero romanesco.

sem tradução em português), tradutor e fundador da hermenêutica moderna que marcou toda a recepção posterior⁵.

O termo *Bildungsroman* já tinha aparecido, na Alemanha, logo depois do romance de Johann Wolfgang von Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*⁶. O segundo romance sobre a história de Wilhelm Meister (Guilherme Mestre), *Os Anos de Peregrinação*, saiu em 1829. O termo foi usado em vários artigos e conferências do filólogo e professor de estética e de história de arte, Johann Karl Simon von Morgenstern (1770-1852), na Universidade em Dorpat (hoje Tartu/Estônia) que, naquela época, pertenceu ao Império Russo (cf. JACOBS/KRAUSE, 1989, p. 22; MAAS, 2000⁷, p. 13s; MAZZARI, 2012, p. 7). Com a consolidação dos estudos germanísticos como tarefa da nação unida posterior à guerra franco-prussiana, em 1870/71, o termo renasceu e entrou no debate em que Goethe tornou-se a referência canônica da literatura alemã. Não por acaso, a capital escolhida da República foi Weimar; a invocação do “espírito clássico de Weimar” deve estar na fonte batismal do regime democrático.

No contexto do processo de escolarização e formação profissional com o avanço da classe burguesa (*Bürgertum*), na Alemanha, na situação particular de ter poder econômico, mas não o poder político, surge um novo tipo de romance no espírito iluminista e romântico. Neste momento de mudança significativa no âmbito da economia e da política, expressa-se a necessidade de resolver o conflito entre a autoridade tradicional (aristocracia, clero), o indivíduo e a sociedade, marca das literaturas pré-romântica e romântica. Os primeiros romances de J. W. von Goethe representam a transição desta literatura ao Realismo e manifestam a força e o desejo do indivíduo de se realizar. O ápice desta forma literária como conciliação dos conflitos e contradições é o *Wilhelm Meister*; conciliar de maneira como as ciências humanas buscaram sua cientificidade: identificar

⁵ Cf. MAZZARI, 2010, p. 97; o referido Otto Maria Carpeaux não conhece Ulrich Bräker, nem Dalcídio Jurandir.

⁶ “Ein Roman. Herausgegeben von Goethe. Erster Band. Berlin. Bey Johann Friedrich Unger, 1795”; http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/goethe_lehrjahre01_1795, acesso 10/03/2018. Isto consta na capa da primeira edição, publicado por J. F. Unger. O romance foi publicado em quatro volumes, em duas editoras diferentes. A partir do segundo volume, somente as cidades Frankfurt e Leipzig aparecem. O terceiro volume termina com as “Confissões de uma Bela Alma”. O volume quatro (1796), que contém os capítulos 7 e 8, revela a “Sociedade da Torre” e marca a “virada” do romance e do herói Wilhelm Meister, cf. MAZZARI, Marcus Vinícius, “Apresentação”, in: GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34 2012 (1ª reimpressão da 2ª. ed. 2009 [1795]), p. 15. O título de nobreza, recebido em 1782, não aparece na capa. Simplesmente Goethe. Ressaltamos que primeira edição tinha um anexo de composições de J. F. Reichardt (1752-1814), assim se apresentou bem no espírito romântico e recebeu elogios de Friedrich Schlegel. O compositor foi esquecido, não sabia que a famosa canção de ninar (“Schlaf Kindchen schlaf” – “Dorme nenê, dorme”) é dele.

⁷ MAAS, Wilma Patrícia. *O Cânone Mínimo. O Bildungsroman na História da Literatura*. São Paulo: EDUSP 2000, p. 13s).

uniformidade, regularidade e legalidade (leis) no mundo concreto. Wilhelm Meister, personagem central e emblemático, torna-se cidadão (*Bürger*) exemplar da sociedade burguesa⁸, aprendidas as lições da vida, respeitando e considerando os desvios necessários e formativos. O sexto livro, as “Confissões de uma Bela Alma” construiu a ponte entre as paixões da juventude e o pragmatismo-realismo do cidadão burguês moderno.

Mas o que era válido, no século 19, não permaneceu na virada ao século 20; a sociedade moderna e industrializada não tem mais um herói clássico de formação como Wilhelm Meister, norteado pelos valores burgueses e pela autoridade absoluta da Maçonaria, da “Sociedade de Torre”. Henrique, o Verde, personagem central e título do romance (1855 e 1879), parcialmente autobiográfico, de Gottfried Keller, já é um modelo mais prosaico da segunda metade do século 19, enquanto o outro suíço, Ulrich Bräker (1735 – 1798), de um século anterior, foi esquecido, como também os romances e dramas de Friedrich Maximilian Klinger (1752 – 1831)⁹. Bräker tinha apresentado um modelo de aprendizagem quase “pícaro” de personagem central, uma autobiografia romanceada, muito antes da formação de uma sociedade moderna. Ele – o pobre homem, ou o homem pobre de Toggenburg¹⁰, no interior da Suíça – queria educação, queria sair para o mundo, do mesmo modo como, no século 20, o “herói” da região amazônica, Alfredo, o personagem central de nove romances (1941 a 1978), de Dalcídio Jurandir (1909 – 1979).

O objetivo desse artigo é discorrer sobre o Romance de Formação de origem alemã, considerando nesta trilha, no início do século 20, um tipo de “romance *moderno* de formação/educação” na literatura brasileira. Percebe-se que o segundo termo não existe na crítica ou na teoria literária. Neste instante, não posso e não pretendo abordar todo o debate sobre o *Bildungsroman*. Trata-se, unicamente, de encaminhar a questão do “romance *moderno* de formação”, conceito que não está em debate no campo acadêmico, mas resolveria muitos impasses da caracterização e atualização do conceito.

A crítica literária brasileira “se dispõe a reconhecer a existência de um *Bildungsroman* brasileiro”, constata Wilma Patrícia Maas (2000, p. 14), no seu trabalho pioneiro na terra *brasilis* sobre o Romance de Formação.

⁸ A sociedade burguesa compreendida como sociedade capitalista em desenvolvimento como Karl Marx empregou o termo *bourgeoise*. Georg Lukács é um leitor dialético desta relação configurada no romance de Goethe, cf. posfácio 2012.

⁹ Klinger nasceu em Frankfurt como Goethe e foi nomeado curador da Universidade em Dorpat, onde Morgenstern lecionou. Entre seus romances encontram-se personagens e temáticas como Orfeu e Fausto. O seu drama *Sturm und Drang* deu o nome ao movimento pré-romântico da literatura alemã.

¹⁰ *Der arme Mann von Toggenburg* (*O Pobre Homem de Toggenburg*), publicado no ano da revolução francesa, 1789, em Zurique, na Suíça. BRÄKER, Ulrich. *Der arme Mann im Tockenburg*. Zürich: Diogenes 1993 [1789].

Ela ressalta com Renato Janine Ribeiro, o contexto histórico do romance, pois ele considerou o romance de Goethe “em si mesmo uma obra constitutiva do mundo burguês” (MAAS, 2000, p. 14). Em relação à discussão da particularidade deste subgênero (*Gattungsbegriff*), há uma longa história no debate alemão e europeu (cf. JACOBS/KRAUSE, 1989), questões psicológicas ou estéticas marcam os estudos. O debate recente salienta a “refletividade da forma do narrar no desdobramento da estrutura do ficcional” (Monika Schrader) e as “funções das figuras do narrador e leitor” (Rolf Selbmann)¹¹. O termo “*Moderner Bildungsroman*” (“Romance Moderno de Formação”) aparece numa resenha sobre o romance de Jeanette Winterson, *Oranges are not the Only Fruit* (1985), em 2013¹². A característica do conceito visa à personalidade (“*Persönlichkeitsbegriff*”) e à experiência da vida que se revela cada vez mais como marca de um romance de indicação “romance de formação”. “O sentido de uma história de vida, o princípio, no qual tudo se resume, não se deixa compreender pelos dados empíricos, mas surge apenas como resultado de um confronto hermenêutico com o material da vida” (JACOBS/KRAUSE, 1989, p. 21). Georg Lukács já tinha ressaltado, no início do século 20, a mudança significativa do romance e conceitua uma “*transzendente Obdachlosigkeit*” (“vive numa condição de ‘sem-teto’ transcendental”¹³) na situação do indivíduo na sociedade moderna. A

¹¹ SELBMANN, Rolf. *Der deutsche Bildungsroman*. Stuttgart/Weimar, J. B. Metzler, 1994; cf. JACOBS/KRAUSE, 1989, p. 31-32, que se referem aos dois autores, Schrader e Selbmann, para pontar as mudanças do debate para abordagens mais narratológicas. O livro reúne a literatura básica até aquele momento sobre o conceito; cf. as atualizações bibliográficas e do debate MAZZARI, 2010, p. 93-158.

¹² TAZ, die Tageszeitung (Berlin), <http://www.taz.de/!498950/>, acesso 11/03/2018. TAZ, die Tageszeitung (Berlin), 11/04/2013. A tradução para o alemão, *Orangen sind nicht die einzige Frucht*, foi publicado em 1993. O romance é marcado pela presença forte de traços autobiográficos. Desta vez, a personagem principal é uma menina adotiva de sete anos que, posteriormente, entra em conflito com o mundo religioso por causa do amor lésbico. O tratamento da menina pela família lembra muito a figura da Luciana em três romances de Dalcídio Jurandir. Ela é rejeitada e punida pela mãe e as irmãs, cf. MENEZES DE SOUZA, Flávia Roberta. *Em busca da Luciana: Um Estudo das Instâncias Narrativas em Três Romances de Dalcídio Jurandir*. 2016. Dissertação (Letras: Linguística e Teoria Literária) – Universidade Federal do Pará (2016); em geral, sobre o romance feminino de formação, cf. PINTO, Cristina Ferreira, *O Bildungsroman Feminino: quatro Exemplos Brasileiros*. São Paulo: Perspectiva 1990 (debates crítica, no. 233). “O *Bildungsroman* aparece raramente na produção literária contemporânea”, sabe um blog de literatura (www.literaturtipps.de) e refere-se a uma exceção: Judith Schalansky, *Der Hals der Giraffe* (2011). Trata-se de “*umgekehrter Bildungsroman*” (“um *Bildungsroman* invertido”), diz a crítica no jornal FAZ (<http://www.literaturtipps.de/autor/kurzbeschreibung/schalansky.html>, acesso 11/03/2018). Mas o que é um romance de formação invertido?

¹³ LUKÁCS, Georg. “Posfácio” [Goethe und seine Zeit]. In: GOETHE, Johann Wolfgang von (2012). Em geral, Lukács caracteriza o romance como “epopeia do mundo abandonado por Deus” (2000 [1916], p. 89), i.e., o tipo de narrador correspondente, o onisciente-onipresente não combina mais com a forma de narrar. Mais tarde, em 1936, Lukács aproxima o *Wilhelm Meister* ao mundo do Realismo Socialista, com o termo “romance de educação” que visa a objetividade e rejeita a “atitude puramente interior”; cf. Mazzari, 2010, p. 115-117.

peregrinação do “indivíduo problemático” se espelha na estrutura narrativa – o narrador onisciente-onipresente (“narrador *não-diegético*”, SCHMID, 2014, p. 83)¹⁴, na terminologia tradicional, se ausenta cada vez mais diante de um “narrador *diegético*” (a presença de um Eu-narrador) que, numa narrativa não linear, assume a responsabilidade, a relatividade e a subjetividade da narração. Em Goethe, ele encontrou o exemplo paradigmático para o romance futuro. “Um legado muito atual, pois precisamente a configuração terna e harmoniosa e, ao mesmo tempo, sensível e plástica dos importantes desenvolvimentos espirituais e anímicos é uma grande tarefa que o realismo socialista tem de solucionar” (LUKÁCS, 2012 [1936], p. 601)¹⁵.

Exatamente, nesta década de 1930, Dalcídio Jurandir escreveu seu segundo romance, *Marajó*, publicado somente em 1947, sobre as possibilidades de um “nobre” ou burguês (no caso de Goethe, Lothario e Natalie) no sentido de buscar soluções sociais e políticas¹⁶. No caso de Dalcídio, perante a alternativa de seguir a herança e a tradição do coronelismo, o filho Missunga se revolta e ergue um projeto “socialista”, *Felicidades*.

Missunga mandou o Eritânio da vila pintar uma tabuleta com letras azuis, pregada na seringueira diante do igarapé. Alaíde correu para ver, o que pôde foi contar quantas letras havia. Voltou-se para Missunga, os olhos muito abertos, interrogando.

- O nome, sua boba, não adivinha?

Segurando-a pela nuca, fez que ela virasse o rosto inteiro contra o sol e lhe gritou no ouvido, sob o espanto dos velhos cães famintos:

-É Felicidade, ouviu? Felicidade. E você vai já-já aprender a soletrar este nome, está me ouvindo?

Compreendia que estava gritando também para si mesmo (JURANDIR, 1992, p. 119)¹⁷.

Mas, o projeto e a revolta pessoal do jovem Missunga (“príncipe [...] uma palavra tipicamente africana”; SALLES, 1992, p. 369-70¹⁸) fracassa. Dalcídio é realista, e quando o filho assume a herança do pai, ele se desfaz do apelido da infância e assume seu verdadeiro nome: Manuel Coutinho. A ficcionalização ou, como diz Lukács, “a forma interna do processo e sua possibilidade de configuração mais adequada, a forma biográfica, revelam, da maneira mais aguda possível, a grande diferença entre a ilimitação

¹⁴ SCHMID, Wolf. *Elemente der Narratologie*. Berlin/Boston: De Gruyter 2014 (3ª ed.).

¹⁵ LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance: um Ensaio Histórico-Filosófico sobre as Formas da Grande Épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009 (2ª Edição). 240 p. (Coleção Espírito Crítico).

¹⁶ Cf. MAZZARI, 2012, p. 11-14, 19.

¹⁷ JURANDIR, Dalcídio. *Marajó*. Belém: CEJUP 1992 3ª ed. [1947].

¹⁸ SALLES, Vicente. “Chão de Dalcídio” [1978]. In: Dalcídio Jurandir, *Marajó* (1992), p. 365-381.

descontínua da matéria romanesca e a infinidade contínua da matéria da epopéia” (LUKÁCS, 2000, p. 82). O escritor e militante Dalcídio considera, depois deste romance ambientado no mundo dos coronéis, a história de Alfredo, filho do secretário municipal e de uma descendente de escravos, mais apropriada e mais realista para um “romance de formação”. O estudioso Lukács considera toda “a forma artística [como] definida pela dissonância metafísica da vida” (2000, p. 71), i.e., a vida “levanta um problema de forma” e, diante disso, ele valoriza e idealiza, no romance de Goethe e no romance do século 19, a tentativa de harmonizar as contradições.

A figura de linguagem preferida e adequada é o símbolo, na sua presença concreta, e não a alegoria que, pela abstração, suprime as contradições. A forma harmônica na arte complica, por exemplo, na ópera *Tosca*, a vida do pintor Cavaradossi e sua amada que fica com ciúme, pois acredita que o quadro representa uma outra amante do pintor¹⁹. O tema da arte no romance e nas artes²⁰, em geral, provoca e expressa a realidade moderna numa forma metadiscursiva da própria arte, assim, a figura da alegoria é substancial para este discurso, no “romance moderno de formação”; a estrutura narrativa, os tipos de narradores e a própria “formação” (*Bildung*) são levados em questão. Recentemente, os romances que tematizam a arte e, implicitamente, a formação de artistas chamam cada vez mais atenção; aparentemente, o discurso teórico sobre a arte se esgotou e pode ser questionado somente pela própria arte ficcional como no filme *Square – a Arte da Discórdia* (2017), de Ruben Östlund²¹, e nos romances de Michael Cunningham (2010)²², Michel Houellebecq (2010)²³ e Siri Hustvedt (2014)²⁴.

Importante lembrar que o romance clássico de Goethe começou com o manuscrito não publicado em vida. O romance publicado em 1795/96 surgiu do fragmento de 1777 – 85, intitulado *A Missão Teatral de Guilherme Mestre*. E, com este intuito, o *Bildungsroman* clássico começa: “O espetáculo durava muito tempo. De quando em quando a velha Barbara assomava à janela e punha-se a ouvir o tilintar dos coches. Esperava por Mariana, sua bela senhora, que, em trajes masculinos de jovem oficial, encantava o público” (GOETHE, 2012, p. 27). O que se desenvolve diante do leitor é

¹⁹ O exemplo da ópera *Tosca*, de Giacomo Puccini (1899), articula na ária do pintor Cavaradossi, “Dammi i colori... Recondita armonia de bellezze diverse! [...] Tu azzuro hai l’occhio, Tosca ha occhio nero!” Assim, mesmo a amada tem olhos negros, ele pinta olhos azuis – motivos estéticos.

²⁰ Pensa-se em romances como *Morte em Veneza* (1912) e *Doutor Fausto* (1947), de Thomas Mann e *O último Verão de Klingsor* (1920), de Hermann Hesse.

²¹ <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-248683/>, acesso 18/03/2018.

²² CUNNINGHAM, Michael. *By Nightfall*. London: Fourth Estate 2012 [2010].

²³ HOULLEBECQ, Michel. *O Mapa e o Território*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Record 2012 [2010].

²⁴ HUSTVEDT, Siri. *The Blazing World*. London: Sceptre 2014.

uma história de amor, o jovem filho de um comerciante se tinha apaixonado pela bela atriz. Ele vai ao teatro todas as noites para apreciar seu amor; durante o dia segue suas tarefas na empresa do pai e a noite segue seu coração.

Mas, mesmo com todas as mudanças históricas, do gênero e da estrutura narrativa, Rolf Selbmann considera uma “instância obrigatória” como marca do *Bildungsroman*, a presença da formação (escolar e/ou profissional), se não seria uma história da vida como no gênero romance em geral desde o início. Por que aparece, na crítica atual sobre os romances de Milton Hatoum²⁵, o termo romance de formação? Porque os personagens centrais, Raimundo (Mundo), que quer ser artista²⁶, como o Wilhelm Meister queria ser ator de teatro, e Martim, que está se formando numa situação política difícil, estão ligados pelo termo romance de formação? Três personagens diferentes pela idade, Meister é um homem trabalhando no negócio do pai e sente uma paixão pela atriz Mariana; Mundo desenha já com treze anos e, aparentemente, é a única coisa que lhe interessa, Martim conclui sua formação no exterior, mas estão ligados interpretativamente pelo conceito “formação”. Trata-se da “instância obrigatória” (SELBMANN) como marca do tipo de romance, a presença da formação (escolar e/ou profissional)?

No meio desta história (brasileira), um autor do Norte foi esquecido, Dalcídio Jurandir que escreveu com uma “disciplina religiosa” onze romances (contando o primeiro esboço de 1929, publicado em 1941, até 1978). Nove romances trazem a figura de Alfredo, desde a idade de 10, 11 anos, aluno da escola do seu Proença, até os vinte, já como secretário no município no interior.

Que desânimo para Alfredo aquela escola do Proença. O seu Anglo-Brasileiro ia se desfazendo aos poucos, ou pelo menos, se esfumando. Já

²⁵ Sobre o novo romance, o primeiro volume de uma trilogia, M. Hatoum responde à pergunta do entrevistador: “É, de fato, um romance de formação... e com um forte externo, que foi a presença militar durante a ditadura, e o fator interno, que move o romance, o drama de Martim” (“Hatoum inicia trilogia sobre a ditadura militar”, in: *O Liberal* (Belém), 29 de novembro de 2017, Magazine, p. 6).

2017, p. 6). A contracapa do romance mais recente, *A Noite da Espera* (2017), traz explicitamente o termo: “Este romance de formação – no qual as memórias do narrador são transcritas e repensadas em Paris – ecoa com força no nosso tempo”.

²⁶ HATOUM, Milton. *A Noite na Sombra*. São Paulo: Companhia das Letras 2017; Id. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras 2010 (Companhia de Bolsas, 3ª reimpressão) [2005]. O mentor de Mundo, o artista Arana (contestado implicitamente pela narração do personagem tio Ranulfo, *Cinzas do Norte*, 2010, p. 75-78), pode ser comparado com o anão artista Bebra, no romance de G. Grass, *O Tambor de Lata* (1982 [1959]). E, também, Mundo tem semelhanças com Oskar Matzerath, “não é personagem movida pela busca; não é um indivíduo problemático [problemático no outro sentido, sim], não é portador de ideais” (MAZZARI, Marcus Vinicius. *O Romance de Formação em Perspectiva Histórica. O Tambor de Lata de Gunter Grass*. São Paulo: Ateliê Editorial 1999, p. 55-56). Ele é uma figura alienada, sobre isso mais adiante.

queria ficar ao menos em Belém, nalgum grupo escolar. Mas a escola de Proença com a Flor, D. Rosa, o recreio à tarde [...] Tudo aquilo era justamente o anti-Anglo-Brasileiro. Tudo fazia para que Alfredo se encharcasse de sonho, de imaginações [...] Agora, menino solitário, ia criando prevenção contra o mundo [...] Faltava quem o compreendesse, o animasse, o ensinasse não só estudar como lhe mostrar a vida (JURANDIR, 1998 [1ª ed. 1941], p. 248-250)²⁷.

Dalcídio Jurandir supera os alemães. Com nove romances chegou somente ao primeiro passo da formação: o jovem Alfredo de mais ou menos 20 anos volta do Rio de Janeiro à sua terra.

Aí a um passo me espera meu degredo, contam que lugar de abacate e febre. Meus vinte anos onde não é mais o mundo ao pé deste bicho rio que se cevou no dilúvio [...] Aqui desembarco, não como no cais do Rio de Janeiro, descarregado nas muletas da Sem Nome e nos mais minguados quinze mil-réis deste mundo. Aqui Secretário o lavrador de pratos do Café São Silvestre na Saúde [...] Secretário quem volta a Belém, aquela tarde, com a cara no chão, e que fez por primeiro? (JURANDIR, 1978, p. 9)²⁸.

Alfredo, filho do português Major Alberto Coimbra, secretário municipal, e da D. Amélia (o sobrenome nunca aparece), descendente de escravos, no vilarejo na Ilha de Marajó, imagina o ideal da formação escolar e para realizar seu sonho deve ir à grande cidade, cursar o Liceu e o ginásio para seguir via Sul e frequentar um Colégio Anglo-Brasileiro e, posteriormente, o Politécnico na capital Rio de Janeiro. Este desejo e seu fundo imaginativo nos dois primeiros romances sobre Alfredo, *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941) e *Três Casas e um Rio* (1958)²⁹, ainda estão presentes no romance que traz a mudança para Belém, realizado pelo esforço da mão, *Belém do Grão-Pará* (1960)³⁰.

Ele termina o ensino fundamental no romance *Passagens dos Inocentes* (1963)³¹ e frequenta, a partir de *Primeira Manhã* (1968)³² o ginásio, o constrangimento aumenta; ele começa a sentir cada vez mais que está no lugar errado e aquele sonho da formação se desilude. Cada vez mais se deslocando para a periferia da cidade (*Ponte de Galo*, 1971; *Os Habitantes*, 1976)³³, Alfredo está mais “ausente do ginásio” (*Chão dos Lobos*, 1976, p. 5)³⁴, trabalha como professor particular e, de repente, tenta sua sorte no Rio de

²⁷ JURANDIR, Dalcídio. *Chove nos campos de Cachoeira*. Belém: UNAMA 1998 [1941] (edição crítica de Rosa Assis).

²⁸ Id. *Ribanceira*. Rio de Janeiro: Record 1978.

²⁹ Id. *Três Casas e um Rio*. Belém: CEJUP 1994 (3ª ed.) [1958].

³⁰ Id. *Belém do Grão-Pará*. Belém: EDUFPA/Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa 2004 [1960].

³¹ Id. *Passagem dos Inocentes*. Belém: Falangola 1984, 2ª.ed. [1963].

³² Id. *Primeira Manhã*. Belém: EDUEPA 2009 [1968].

³³ Id. *Ponte do Galo*. São Paulo: Martins 1971; Id. *Os Habitantes*. Rio de Janeiro: Artenova 1976.

³⁴ Id. *Chão dos Lobos*. Rio de Janeiro: Record 1976.

Janeiro. As últimas cinquenta páginas do romance *Chão dos Lobos* se passam na capital e Alfredo ganha dinheiro como lavador de pratos até não aguentar mais as péssimas condições de trabalho. Perambulando pelo centro, encontra, de repente, um conhecido político e fazendeiro da sua terra. Assim, termina o romance.

– Ó seu Paula! Ó seu Paula!

– Mas seu menino! Que me anda fazendo, assim de maleta na mão, com cara de perdido neste colosso?

Neste colosso, perdido? Alfredo não vacilou: está rumo da Escola de Agronomia de Piracicaba.

[...] E isso deu a Alfredo:

- O senhor pode já-já me pagar a passagem de vota? Lá lhe saldo. Pode?

Corre no cais, um cargueiro, pulou a bordo (JURANDIR, 1976, p. 291).

De volta ao Pará, logo Alfredo recebe o convite de trabalhar como secretário num município do interior, na beira do rio Amazonas.

Aquele desejo de formação escolar que se expressa no mundo de classes sociais pobres (na Suíça e na Alemanha dos séculos 18 e 19) é atendido pela industrialização, pois precisa de trabalhadores alfabetizados; este desejo também se articula no início do século 20 na Amazônia, uma região rica e importante, mas fora do eixo da industrialização e da democracia moderna. Alfredo, personagem central, quer sair da Ilha de Marajó para se formar em Belém. Seu pai, o Major Alberto, dirige o jornalzinho *Cachoeira*; embaixo do título tinha uma legenda: *Vitam Impendere Vero*. A legenda é o final do lema de J. J. Rousseau: *Nec civis erat, qui libera posset / verba animi proferre et vitam impendere vero*, quer dizer, não havia um cidadão que livremente poderia expressar seu pensamento e sacrificar sua vida à verdade. Desde o início, Alfredo pensa e imagina a cidade e deseja a formação escolar completa: “Mas Alfredo acorda com aquela cidade cheia de torres, chaminés, palácios, circos, rodas giratórias que lhe encham o sonho e o carocinho. De olhos abertos para o telhado, pensa na sua ida para Belém. Seu grande sonho é ir para Belém, estudar” (JURANDIR, 1998, p. 188).

No romance polifônico de Dalcídio, a voz interna da mãe, que sabe do desejo do filho reclamando tanto, surge. “Amélia fica na janela, pensando em Eutanázio, na viagem de Alfredo. Seu Alberto sempre adiando. Não se movia. Os catálogos, na verdade, conspiravam contra a partida de Alfredo. Quem tinha de arrumar tudo era ela. Era ela [...] Se pudesse botava no fogo todos os catálogos de seu Alberto. Todos” (JURANDIR, 1998, p. 270). As referências culturais chegam em forma de antologias, catálogos e dicionários – até no interior do interior do mundo, na casa do Intendente major Alberto Coimbra. Tornaram-se “referências exóticas”. O pai mergulha nos seus catálogos, mas também eles abriram ao

Alfredo o mundo como aquela “caixa do cinema”. “Mal anoiteceu, na varanda fechada e escura, começou a projeção. Alfredo viajava naqueles vidros coloridos, vestindo trajes estranhos, no Tirol ou na Índia, ora num trem, ora montando num urso de neve. Depois, uma casa alta, de telhado em bico, em meio de um bosque, com uns meninos na relva. A Alfredo pareceu um colégio, o seu colégio” (JURANDIR, 1958, p. 29). Depois da fuga para o interior da Ilha, à fazenda Marinatambalo, na segunda vez, Alfredo se esconde no barco.

Pulou na lancha, varou entre o cordame no primeiro barco e ocultou-se na sombra da verga do segundo [...] perder a noção de tudo até que alguém de cima gritasse, lá está a caixa d’água, é Belém.

Principiou a rezar para que a lancha largasse depressa. Apalpou no bolso os cinco mil-réis furtados do chalé e a cédula velha de Lucíola. Esquecera a medalha que Andreza lhe dera. Poderia vendê-la na cidade junto com o livro da mitologia [...] Como a lancha demorava (JURANDIR, 1994, p. 296-297).

A mãe assustada e não esperando mais o pai resolve a mudança do filho.

Sua mãe continuando a pilar o alho, exclamou:

- Meu filho, tu vais, sim, pro colégio.

- [...] Meu filho, nós vamos embora.

- [...] Meu filho, te levo pra cidade (JURANDIR, 1994, p. 214, 215).

No final do romance *Três Casas e um Rio*, ele vai junto com a mãe para Belém. “A mãe lhe sorria, quieta como a fidelidade. Alfredo tocou-lhe o ombro e nele inclinou o rosto. Ah, se a sua mãe voltasse a sorrir como agora sorria, tranquila como estava naquela manhã da chegada a Belém” (JURANDIR, 1994, p. 396).

No romance *Belém do Grão-Pará* (1960), é desenhada a experiência do jovem na grande cidade. Das coisas simples e costumeiras do interior, Alfredo deve se despedir. Cortar os cabelos e ir de sapato. Ele se adapta – “Com outro quadro de honra no peito, Alfredo ganhou a amizade do Lamarão, um colega mais velho” (JURANDIR, 2004, p. 153) – e hospedado numa casa da família Alcântara, que depois da queda do senador Lemos também está próximo dos “covões”, conhece os sonhos da filha Emilinha querendo subir de novo na escala social – no que fracassa. A família muda para uma casa na primeira rua, não por muito tempo, pois uma casa já em ruínas: “A noite andando, Libânia tornou à Ala para avisar que ouviu novo estremecimento, desta vez no corredor da cozinha [...] Fez ver: tinham que mudar aquela hora mesma. Para onde, não sabia, mas tinham. Pelo menos retirar a bagagem para a calçada, não no quintal, porque, conforme desabasse, não poderiam depois atravessar o entulho [...] E o piano?” (JURANDIR, 2004, p. 524).

Nos romances *Passagem dos Inocentes* (1963) e *Primeira Manhã* (1968) é contada a entrada e o término do ensino fundamental assim como a entrada no ginásio da elite da cidade.

Sempre de volta às férias no seu vilarejo, Alfredo se confronta com os colegas e sua amiga da infância Andreza. Ela já crescia bastante e está “em cima do cavalo em pelo, na malhada, na garupa de vaqueiro, comia nas trancas do curral a mal-assada das ferras, dum bezerro curou a bicheira. Cabeça tinha. Ia longe. O vaqueiro estoriava, abrindo um jenipapo mal maduro, como se abrisse aquela de quem falava. Alfredo tão zinho sentiu-se, ah, perdia a sua musculatura estudando em Belém e a endiabrada a virar moça nos atoleiros no meio de onça, dela a escola era um lombo de búfalo” (JURANDIR, 1984, p.15). Os parentes e amigos da família do vilarejo apoiam e incentivam Alfredo a seguir para frente, o caminho da formação.

– Estude, meu filho, que o saber é o único ouro. O meu quis não. Estudar? Quis não. Pulou na borda do ‘Gama Filho’, era pelas águas mortas nem o meu-Deus-te-abençoe.

Salu torce o bigode como quem torce o desgosto.

Alfredo via-lhe o anel de aço – para não ter nervoso.

– Você, meu bom camarada, pois estude. Cisme que aproveitar o estudo só a pessoa pobre. Tiro isso da cabeça não. Não vê o Dr. Campos? O Dr. Bezerra? O Dr. Lustosa? Aquele condenado em cima do búfalo, que veio da Inglaterra? O estudo na cabeça deles ricos, ganha maldição. O saber deles vira peçonha, sim (JURANDIR, 1971, p. 24-25).

Nos romances, *Ponte do Galo* (1970), *Os Habitantes* (1976) e *Chão dos Lobos* (1976), o personagem Alfredo atravessa desiludido os anos de ginásio até que, finalmente, o abandona e perde a ideia de se formar na escola para uma vida profissional e para o mundo. Neste instante, se articula a renúncia da formação tão desejada. Alfredo foge para conseguir pressionar seus pais a encaminhá-lo para a cidade – e lembre-se que fugas de casa, por outros personagens centrais nos romances de Dalcídio (Missunga e Eutânazio), diferentes nos motivos, expressam questões de formação. O filho do fazendeiro, Missunga, no romance *Marajó* (1947), não quer se formar e Eutanázio, o filho do primeiro casamento do Major Alberto, foge duas vezes, da casa e, depois, do fracasso de um “poeta” na cidade³⁵. Neste penúltimo romance, *Chão dos Lobos*, Alfredo “foge” da formação e compra uma passagem de navio para São Luís, mas segue até Rio de Janeiro, trabalhando na cozinha do navio³⁶. Na capital daquele tempo, ele tenta a sorte, mas só consegue ganhar dinheiro como lavador de pratos nos restaurantes do porto. Um encontro casual com um político da

³⁵ Sobre renúncia e fuga de Wilhelm Meister, veja MAZZARI, 2010, p. 80-81.

³⁶ A própria situação biográfica do romancista.

sua terra permite a volta a Belém e a promessa de um emprego como funcionário-secretário municipal no interior do Estado.

Infelizmente, Dalcídio Jurandir não tinha mais tempo para escrever outros dez ou vinte romances – mas, ele queria abordar uma história linear de desenvolvimento? Escutemos o final do romance *Ribanceira*:

D. Dudu: – Queres café, menino?

Sai do banheiro, menino, menino – a mãe lá em Cachoeira na sombra da nuvem que avança sobre o chalé – menino, menino – apanha a xícara [...] Novamente na pedra. Os santos na mesa. Quero abrir uma janela. Roçando a cabeça na palha do teto, o Santo Antônio: te desengana, meu filho, que não faço milagres. A máquina de costura, as três cadeiras velhas.

Novamente na pedra. Toda faca, nessa pedra, acha o seu gume?" (JURANDIR, 1978, p. 330).

Quais são as possibilidades do personagem do romance de formação de tomar decisões autodeterminadas (*selbstbestimmt*), em vez de ser alienado (*fremdbestimmt*)? O papel do tipo de narrador é fundamental e as entradas dos discursos próprios dos personagens, aquilo que Mikhail Bakhtin (1997 [1929])³⁷ entende como “arquitetura do romance” e sua “polifonia”. No romance de formação, “seus temas não se resolvem na estrutura narrativa, se esta é determinada pela teleologia”, salienta Klaus-Dieter Sorg (JACOBS/KRAUSE, 1989, p. 33-34) e aponta para a questão deste subgênero ficcional no seu desenvolvimento como romance moderno. Autodeterminação, medo da alienação, idiossincrasia e obediência e subordinação ao destino, no romance moderno, são representados e estão à mercê da interpretação. Se o debate sobre o *Bildungsroman*, na Alemanha, é difícil e multifacetado, imagine-se num contexto muito diferente de um país como o Brasil, com uma história de colonização e de um sistema de formação escolar e profissional importado e dependente dos objetivos das classes dominantes assim como de outros países e do governo nacional. Uma situação social e política altamente alienada.

Levando em consideração as “instâncias obrigatórias ou determinantes” (SELBMANN) e seguindo uma definição do romance de formação, podemos dizer que na configuração e aplicação das características do romance de formação³⁸, as histórias se diferenciam

³⁷ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitário 2ª ed. 1992 [1929].

³⁸ “Uma das características do romance de formação é que seu protagonista tem uma consciência mais ou menos explícita de passar não apenas qualquer série de aventuras, mas um processo de autodescoberta e orientação no mundo. Em regra, as ideias do herói sobre o objetivo de sua vida são inicialmente determinadas por erros e equívocos de julgamento e apenas correm-se a si mesmos à medida que seu desenvolvimento avança. As experiências típicas dos heróis de formação [*Bildungshelden*] são a distinção com os pais, os efeitos dos mentores e das instituições

devido às culturas e épocas representadas. Podemos dizer que o personagem central do romance *Cinzas do Norte, Mundo*, não “tem uma consciência mais ou menos explícita [...] autodescoberta e orientação no mundo”. Ele já “sabe” o que quer, desde a adolescência, e as atitudes diante do pai, particularmente, expressam pura revolta, diferentemente do narrador Lavo, que mostra compreensão, na descrição do pai de Mundo, e percebe um outro lado. Ao contrário do personagem principal nos romances de Dalcídio Jurandir. O narrador não-diegético e, em vários momentos (pelo discurso indireto livre) envolvido e confundível com o personagem Alfredo, mostra esta consciência e sabe que deve passar por “um processo de autodescoberta e orientação no mundo”, mas sente a dissonância entre seus sonhos e a vida real. “Mundo contingente e indivíduo problemático são realidades mutuamente condicionantes [...] O perigo só surge quando o mundo exterior não se liga mais a ideias, quando estas se transformam em fatos psicológicos e subjetivos” (LUKÁCS, 2000, p. 79). O Lukács da *Teoria do Romance*, de 1916, está mais próximo do romance moderno do que o Lukács de 1936. Entretanto, este percebe muito bem que “o *Meister* está ideologicamente na fronteira entre duas épocas [...] é um produto de uma crise de transição” (2012, p. 598).

A continuação da reflexão do Lukács, de 1916, encontra-se em Erich Auerbach e em Theodor W. Adorno, como ressalta Marcus V. Mazzari. “Auerbach fala justamente da renúncia de escritores modernos à esperança de alcançar uma ordenação narrativa relativamente satisfatória no tratamento de ‘um conjunto de acontecimentos que se estende por espaços temporais maiores’ [e seguindo] conduzir à individuação, como outrora o percurso de um Tom Jones ou de um Wilhelm Meister, seria não apenas incorrer no obsoleto, mas também reforçar a ‘fachada’ de uma sociedade determinada pela reificação e pela alienação universais” (2010, p. 20).

Dalcídio talvez sentisse desde o início do seu projeto literário essa melancolia do fracasso diante do mundo moderno. O ideal da educação para a classe dos trabalhadores, articulado politicamente pela socialdemocracia e pelo partido comunista (“*Bildung ist Macht*” – Educação/formação é poder – uma fala programática de August Bebel, líder do partido socialdemocrata, foi o lema dos movimentos de trabalhadores) – Dalcídio o apoia e assume também em todos os romances, mas sentindo também a desilusão, desde o primeiro esboço em 1929.

Voltou muito cansado. Os campos o levaram para longe. O caroço de tucumã o levava também, aquele caroço que soubera escolher entre muitos no tanque

educacionais, os encontros com a esfera da arte, as aventuras eróticas, o auto-teste em uma profissão e às vezes o contato com a vida pública. Os diferentes romances diferem enormemente no desenho e avaliação desses motivos. No entanto, ao se concentrar em um fim harmonioso, eles necessariamente adquirem uma estrutura teleológica” (JACOBS/KRAUSE, 1989, p. 37).

embaixo do chalé. Quando voltou já era bem tarde. A tarde sem chuva em Cachoeira lhe dá um desejo de se embrulhar na rede e ficar sossegado como quem está feliz por esperar a morte. Os campos não voltaram com ele, nem as nuvens nem os passarinhos e os desejos de Alfredo caíram como borboletas mortas. Mais longe já eram os campos queimados, a terra preta do fogo e os gaviões caçavam no ar os passarinhos tontos. E a tarde parecia inocente, diluída num sossego humilde e descia sobre os campos queimados se os consolasse. Voltava donde começavam os campos escuros. Indagava porque os campos de Cachoeira não eram campos cheios de flores, como aqueles campos de uma fotografia de revista que seu pai guardava. Ouvira Major Alberto dizer à D. Amélia: campos da Holanda. Chama-se a prados (JURANDIR, 1998, p. 15).

O romance *Chove nos Campos de Cachoeira* inicia com a narração: “Voltou muito cansado”. A narração continua na quarta frase: “Quando voltou já era bem tarde” e, desta forma, o advérbio de tempo indica, na superfície do narrado, o final da tarde através de uma descrição que nomeia o lugar do enredo (Cachoeira) e desemboca numa reflexão alegórica do personagem sobre a vida: “A tarde sem chuva em Cachoeira lhe dá um desejo de se embrulhar na rede e ficar sossegado como quem está feliz por esperar a morte”. A palavra “tarde”, mesmo com um pé fincado no presente, concorda semanticamente com “morte” e “cansado”, ou seja, o jovem personagem já é velho psicologicamente. De todo modo, o personagem volta, então não é tarde demais. Com a volta começa a narrativa. Digamos que o narrador e o leitor estejam situados nesta saliência de expressão verbal do sentimento real do “já”, um estar conformado de tempo avançado, “era bem tarde”, mas se sente um tom eufórico como esperança do não-acabado, pois a narrativa começará. O primeiro paralelismo do “voltar” enfatiza o advérbio da ação inicial de forma contraposta “bem tarde”, reforçado como locução adverbial: “já era bem tarde”. O trecho, no final, combina tudo na mesma frase, o passado e o presente, pois a expressão de surpresa “já” (o tempo passou agora mesmo) e a conotação de decepção/frustração no verbo “era” desembocam num silêncio do dia que sabe do outro dia, do recomeço – faltava só a chuva; chuva como símbolo da fertilidade, criação e, depois de uma “queimada de campos”, da regeneração. O “princípio esperança” faz parte da condição histórica do homem (BLOCH 2005 - 2006 [1954]³⁹) e é tão essencial na escrita de Dalcídio Jurandir como a “melancolia marxista” (Benjamin⁴⁰). Alfredo, querendo ir para Belém, vive na esperança da

³⁹ BLOCH, Ernst. *O Princípio Esperança*. Trad. Nélio Schneider e Werner Fuchs. Rio de Janeiro: Contraponto 2005-2006 [1954].

⁴⁰ Leandro Konder focaliza em Walter Benjamin o “Marxismo da Melancolia”. A consciência revolucionária não pode se prosternar diante das representações usuais do passado. A crítica revolucionária do que está acontecendo implica a crítica revolucionária do que aconteceu. “Redenção do passado é revolucionamento do presente [...] coincidem, para Benjamin”

renovação biográfica, vive na expectativa sufocante do triunfo da vontade de se formar no mundo e pelo mundo.

O discurso narrativo abre mão do narrador não diegético e está próximo do discurso indireto livre: “lhe dá um desejo [...] ficar sossegado como quem está feliz”. A construção chama a atenção: “está feliz por esperar a morte”. A figura retórica do paradoxo aplica-se muita na lírica para abrir o espaço do pensamento cruzado⁴¹, da inquietação da reflexão no meio de uma descrição quase ingênua: “embrulhar na rede e ficar sossegado”. O segundo cruzamento ocorre com a constatação descritiva de que a falta de chuva dá aquela vontade de ficar na rede, pois – numa leitura comum – uma tarde sem chuva permite sair e brincar, pensando no personagem central, que se revela logo como criança de mais ou menos dez, onze anos. O jovem está em cada momento, independentemente da época histórica, num romance de formação de modo explícito, está numa encruzilhada⁴². Na conversa entre Wilhelm e Werner, sobre o útil e o prazeroso, Wilhelm fala de um achado: “Acaba de cair nas minhas mãos *O jovem na encruzilhada* [...] tirando um caderno dentre os demais papéis [...] – Põe-no de lado, atira-o ao fogo! – respondeu Werner – O argumento não tem nenhum mérito [...] Ainda me lembro de tua personificação do Comércio, de tua encarquilhada e deplorável sibila” (GOETHE, 2012, p. 53). Como ressalta Lukács, Goethe expressa a “crise da transição”; Thomas Mann também “é uma das principais encruzilhadas de nossa época”⁴³. O

(KONDER, Leandro. *Walter Benjamin. O Marxismo da Melancolia*. Rio de Janeiro: Campus 1989 2ª ed. [1988], p. 8). A consciência das limitações de ação, a necessidade de não perder o passado, sua cultura e os costumes não tinha como evitar a melancolia. “Os meus livros ficaram como um instrumento de nostalgia, o registro de uma cultura que está sendo destruída pela invasão da Amazônia”, diz Jurandir (1996, p. 29). O que Konder constata para Benjamin vale também para Jurandir: “era também um revolucionário, que não cedia à tentação da *acedia*, porque estava possuído pela paixão de contribuir para a transformação do mundo” (1989, p. 11).

⁴¹ O mais famoso exemplo na literatura de língua portuguesa é de Luís de Camões: “Amor é fogo que arde sem se ver; É ferida que dói e não se sente; É um contentamento descontente; É dor que desatina sem doer”. Camões retomou a tradição de Francesco Petrarca, como o poeta alemão Martin Opitz que traduzia Petrarca: “Ch’ i’ medesimo non so quel ch’io mi voglio; E tremo a mezza state, ardendo il verno”. Em alemão: “Ich weis nicht was ich wil / ich wil nicht was ich weis: Im Sommer ist mir kalt / im Winter ist mir heiß”.

⁴² Mazzari identifica a encruzilhada do personagem central do *Grande Sertão: Veredas*. “Eu caminhei para as Veredas-Mortas’: se os passos de Riobaldo na encruzilhada são descritos de maneira minuciosa [...] o estatuto ontológico da cena não possui de modo algum a univocidade que se observa nos *Faustos* anteriores [...] a indeterminação que vinca todo o episódio do pacto” (2010, p. 61).

⁴³ CHACON, Vamireh. *Thomas Mann e o Brasil*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro 1975, p. 13. Chacon traz, no capítulo sobre a recepção de Thomas Mann no Brasil (p. 34-41), a crítica de Antônio Torres, “residente em Hamburgo, para abrir outras perspectivas aos brasileiros diante do mestre alemão” e sobre o festejado Centenário da morte de Goethe. “Era 1932, a crise de 1929 chegava ao auge, o Nazismo batia à porta, o Stalinismo pairava nas fronteiras. Fome, Desemprego, Violência, Medo: o mundo de Georg Grosz e Kaethe Kollwitz irrompia com todo ímpeto” (1975, p. 36). Silenciar ou festejar, isto foi a alternativa e a polêmica entre Thomas Mann e Jakob Wassermann. Para um escritor só existe uma resposta: escrever – mas como sair da

que vale para o “caso manniano”, que “a Alegoria se expressa num painel, sem perder-se nos temidos pormenores deformantes” (CHACON, 1975, p. 46), completa o quiasmo poético da narrativa na encruzilhada de Dalcídio. “Toda faca, nessa pedra, acha o seu gume?”. A figura da silepse na obra de Dalcídio pode ser lido no campo do discurso alegórico do romance moderno.

Vamireh Chacon lembra da interpretação de Fausto Cunha para caracteriza o romance de formação. “Sem cair no Solipsismo de Joyce ou Proust [...] Pois o ‘caráter dir-se-ia argumentativo, por sinal tão ostensivo em Robert Musil’, e típico de ‘boa parte da moderna ficção de língua alemã’, ainda nas palavras de Fausto Cunha, deriva das próprias raízes do romance tedesco: o ‘Entwicklungsroman’ ou ‘Bildungsroman’, itinerário da formação de um ser humano, na encruzilhada de influências, recebidas e exercidas” (Op. cit. 1975, p. 46).

Chamar os romances modernos, com as características de formação ou de aprendizagem, de “romance de formação deformada” ou “Anti-romance de formação”, como registrado por Mazzari (1999, p. 60s), salvando um ou outro romance para a tradição do *Bildungsroman*, não resolve o impasse conceitual. O termo “romance moderno de formação” indica que se trata de uma narrativa com as “instâncias obrigatórias” de desenvolvimento, aprendizagem e educação, daquele tempo da primeira metade de século 20 e do pós-guerra, porque havia uma esperança política e humanista, posterior à barbárie da Segunda Guerra Mundial. No contexto de uma sociedade pós-moderna no final do século 20 e no início do século 21, isto se torna bem diferente, as guerras são permanentes e a qualidade de ensino e da formação geral humanista perde perante o ensino especializado e alienado para se alcançar a produtividade e eficácia do sistema capitalista global. “Que tens tu? Que juízo, que conhecimento, que aptidão, que fortuna?” (GOETHE, 2012, p. 13).

Gunter Karl Pressler é doutor em Letras Modernas pela Universidade de São Paulo (USP). Ocupação da Cátedra de Estudos Brasileiros Sérgio Buarque de Holanda na Universidade Livre de Berlim (FU e DAAD). Pós-doutor pelas Universidades de Constança (2004/2005), e de Hamburgo (2014/15). Contato: gupre@ufpa.br.

encruzilhada? Dalcídio tinha 20 anos quando esboçou seu romance. Na década de 1930 entrou na militância política e só retomou sua vocação de romancista em 1940.

O *BILDUNGSROMAN* PROLETÁRIO DE JORGE AMADO*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i27p175-195>

Eduardo de Assis Duarte

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

RESUMO

Publicado em 1935, *Jubiabá* narra o crescimento e a formação da consciência de classe do trabalhador descendente de escravos, no contexto de emergência do proletariado urbano no Brasil. O romance dialoga com a tradição do *Bildungsroman* europeu para construir um dos primeiros heróis negros de nossa literatura. O artigo aborda o enredo, os procedimentos adotados e a combinação de modelos que resulta em grande empatia com o público leitor.

PALAVRAS-CHAVE:

Jorge Amado;
Bildungsroman;
Construção do Herói;
Literatura e História.

ABSTRACT

Published in 1935, *Jubiabá* narrates the growth and the formation of the class consciousness from the worker who is descendant of slaves, in the context of the emergence of the urban proletariat in Brazil. The novel dialogs with the tradition of the European "*Bildungsroman*" to build one of the first black heroes in our literature. The article brings the plot, the procedures adopted and the combination between models which results in a huge empathy with the readers.

KEYWORDS:

Jorge Amado;
Bildungsroman;
Construction of a hero;
Literature and History.

* Versão condensada do cap. 2 de Jorge Amado: *romance em tempo de utopia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

Em 1935, dá-se o auge do chamado “romance proletário” no Brasil, concomitante à campanha da Aliança Nacional Libertadora e às agitações em torno da insurreição deflagrada em novembro. Para o jovem de 23 anos, que experimentara uma recepção crítica polêmica em torno de seus primeiros livros, impunha-se um salto de qualidade, visando não apenas uma obra mais estruturada e duradoura, mas sobretudo com alcance social mais amplo, dentro do propósito de “falar às massas” e marcar posição no processo histórico-cultural.

Para cumprir o projeto que o momento político e a opção pela literatura engajada lhe solicitavam, Jorge Amado envereda pelos ramos ancestrais da narrativa e tempera o intuito realista de narrar a evolução do oprimido na direção da consciência de classe, com toda uma gama de recursos construtivos de grande repercussão popular. Para tanto, abandona o esquema fragmentário de *Suor* (1934), em favor de um enredo convencional, centrado na formação do herói. O diálogo com a tradição narrativa segue a tendência marxista de dialetizar a herança cultural, tanto burguesa quanto popular. A apropriação crítica das formas estabelecidas de manifestação cultural, presentes nas formulações de Marx, Engels, Lênin, Trotski e tantos outros, torna-se um imperativo e, mesmo, um traço primordial de toda a arte que se comprometeu com o ideal socialista ao longo do século XX.

Em *Jubiabá*, vemos materializar-se esse encontro com o popular não apenas enquanto matéria ficcional, mas igualmente na direção das formas consagradas de sua expressão: os *causos* da tradição oral, os folhetos de cordel, os ABC dos heróis sertanejos. A estrutura do romance assimila e combina essas formas, de sorte que é possível discernir elementos seus no enredo cheio de façanhas, no ritmo marcado pelas repetições, no tom próximo da oralidade. A própria concepção do enredo, fundada na narração dos feitos de um herói, inspira-se no cordel e, mesmo, na mais longínqua herança narrativa. Daí, as imagens arquetípicas, as referências lendárias e o substrato mitológico que permeiam diversas passagens, aproximando o texto dos padrões do velho *romance* ou “estória romanesca”.¹

¹ Segundo Northrop Frye, a estória romanesca “é, de todas as formas literárias, a mais próxima do sonho que realiza o desejo.” *Anatomia da Crítica*, S. Paulo, Cultrix, s/d, p. 185. Isto ocorre em função do predomínio da subjetividade e das abstrações arquetípicas sobre a concretude do real. A estória romanesca situa-se entre os “dois extremos da invenção literária”, o mito e o

Por outro lado, o autor incorpora também a herança da narrativa burguesa que se difundiu e arraigou entre nós e constrói um romance de aprendizagem em que se evidenciam as relações com os motivos e tratamentos folhetinescos. O emprego da repetição como princípio construtivo, as inúmeras barreiras colocadas no caminho triunfante do protagonista, o ritmo ágil e a variedade das ações demonstram que as convenções do folhetim também se fazem presentes. E, junto com elas, as emanções melodramáticas visíveis nos exageros mórbidos, nas coincidências, nas mudanças bruscas do destino, no maniqueísmo de situações e personagens.

O resultado dessa mistura de formas e linguagens é o que denomino *romance romanesco*, fruto da combinação do *popular* com o *popularizado*: dos componentes primitivos incrustados na tradição da narrativa oral com as formas consagradas da herança romanesca dos séculos XVIII e XIX. O objetivo dessa combinação de formas é difundir a mensagem partidária de elevação do oprimido, materializada em *Jubiabá* no processo de construção do herói proletário.

Esse herói é Antônio Balduíno, o Baldo de *Suor*, antes figura meramente decorativa nas histórias fragmentárias do casarão, agora figura central do novo romance. Este se divide em três partes, abrangendo a formação do personagem, desde a infância no "Morro do Capa-Negro" até seu desabrochar como líder proletário: "Bahia de Todos os Santos e Do Pai-de-Santo Jubiabá" (infância e adolescência), "Diário de um Negro em Fuga" (juventude) e "ABC de Antônio Balduíno" (idade adulta).

O começo do romance é cinematográfico. Em pleno Largo da Sé, a multidão assiste a uma luta de boxe na qual se batem o alemão Ergin, "campeão da Europa Central" e Baldo, o "campeão baiano". A narração é precisa, a cena se desenvolve num suceder de frases curtas que mais parecem tomadas de vários *camera-men*, dando conta ora da vantagem do brasileiro, ora do alemão; ora enfocando as reações da plateia, ora as interferências do juiz. O livro se abre *in medias res* e só mais tarde o leitor ficará sabendo quem é este Baldo que já por duas vezes derrubou o oponente, para delírio da plateia de estudantes, estivadores, soldados e operários. Eles se exaltam com seu campeão, mas o vão sem piedade quando Ergin toma a frente da luta e Balduíno se agarra às cordas para não cair: "Negro fêmea! Mulher com calça! Aí loiro! Dá nele."²

Os primeiros movimentos da narrativa indicam que o personagem tem uma vida pública, que se expõe nas ruas para delas ter de volta rejeição ou aplauso. A cena antecipa o traço de "artista da vida" que o acompanhará

naturalismo, tendo a propriedade de "deslocar o mito numa direção humana e, todavia, em contraste com o 'realismo', de convencionalizar o conteúdo numa direção idealizada." Idem, p. 138-9.

² AMADO, Jorge. *Jubiabá*, Rio de Janeiro: Record, 1984, p. 16.

por boa parte do texto: órfão, mendigo, malandro, capoeira, boxeador, sambista, artista de circo, poeta de ABC. Balduíno quase sempre está em público: junto aos moleques do morro, chefiando pivetes nas ruas, expondo-se nos ringues e picadeiros, envolvendo-se em pancadarias nas feiras, encantando as mulheres com sua voz. E mais tarde, no decorrer da greve, participando dos piquetes, discursando nas assembléias, tentando esvaziar a macumba do pai-de-santo Jubiabá.

No tablado da praça, ele retoma a iniciativa e a luta se aproxima do fim:

Foi quando o alemão voou para cima dele querendo acertar no outro olho de Balduíno. O negro livrou o corpo com um gesto rápido e como a *mola de uma máquina que se houvesse partido* distendeu o braço bem por baixo do queixo de Ergin, o alemão. O campeão da Europa Central descreveu uma curva com o corpo e caiu com todo o peso.

A multidão, rouca, aplaudia em coro:

- BAL-DO... BAL-DO... BAL-DO...

O juiz contava:

- Seis... sete... oito...

Antônio Balduíno olhava satisfeito o branco estendido aos seus pés.³

A rapidez com que o personagem desvia de um golpe para desfechar outro logo em seguida, se insere na dimensão de intensa mobilidade que o caracteriza em toda a narrativa. A imagem da *mola* é significativa não apenas do gesto decisivo para a definição do combate inicial, mas aponta para o procedimento básico de condicionar aos constantes deslocamentos a vitória nas lutas maiores que irão se seguir. Metáfora privilegiada, a *mola* representa a positividade impulsionadora que move *Jubiabá* e aponta para a concepção de percurso ascensional entranhada na própria estrutura do romance. Quanto a Balduíno, a agilidade não está só no corpo do personagem ou nos vários papéis que desempenha. Está também nas transformações de uma vida que vai ter a *rebeldia* como meio e a *procura* como fim. Sua vitória, logo na abertura do livro, assinala a opção e a postura do romance proletário de Jorge Amado em favor dos marginalizados. E o fato de um afro-brasileiro vencer um ariano num embate físico ganha um sentido especial frente ao contexto racista da época, em que pontilhavam os mitos arianistas e as teorias eugênicas propagadas pelo nazismo.⁴

Por outro lado, é preciso ressaltar o ineditismo de um romance cujo protagonista é negro, pobre e favelado. Acrescente-se a isto a condição de

³ AMADO, *op. cit.*, p. 17, grifos nossos.

⁴ Nesta cena, Jorge Amado antecipa em um ano o que ocorreria em Berlim nas Olimpíadas de 1936, quando o afro-americano Jesse Owens desmentiu a propaganda nazista derrotando os europeus e arrebatando quatro medalhas de ouro no atletismo.

ganhar a vida no trabalho braçal, seja nas plantações de tabaco ou no cais do porto. A passagem acima pertence a um momento fugaz, em que Balduino vende sua força física a um empresário de boxe. O fato desta cena abrir o romance confere a ela um sentido emblemático, fundado na conjunção do *trabalho manual* com a *luta*. Por aí já se revela o propósito de abalar o preconceito que relegava este trabalho aos descendentes de escravos. A trajetória do personagem visa demonstrar não só que estes podem conquistar de fato a cidadania, bem como tomar nas mãos o próprio futuro.

O sentido de *luta* vai marcar muito mais do que o primeiro contato do personagem com o leitor. Balduino surge como alguém que bate e vence, mas que também sofre revezes. Sua vitória não ocorre sem o sacrifício dos socos no rosto, dado que já aponta para a faceta heróica com a qual o texto irá recobrir sua figura. Assim será nos demais confrontos que irão pontear seu percurso e isto confere um sentido bem definido à cena de abertura. Ela demarca o traço primordial do sujeito-lutador e passa a presidir com seu simbolismo toda a trajetória que se seguirá.

Jubiabá possui um enredo em espiral, marcado por avanços e recuos, e estruturado de forma a abranger o percurso evolutivo do personagem em suas várias etapas. Estas constituem sete momentos bem delineados na narrativa, abaixo resenhados. Cada um deles tem uma localização espacial definida, com ações e situações que evidenciam o processo de crescimento embutido na peregrinação.

O primeiro momento é o da infância no "Morro do Capa-Negro", onde Balduino surge aos oito anos já chefiando um bando de moleques e envolvendo-se em "traquinagens inconfessáveis". O texto enfatiza a vida solta, sem pai nem mãe, os controles débeis da tia. A cidade surge como lugar mítico onde mais tarde ele terá que provar sua força. Vista do alto, ganha traços de animal medonho que ruge, chora, inquieta e seduz. O morro representa o espaço elevado da pobreza honesta e da pureza infantil. Abaixo dele, a cidade se assemelha ao mundo demoníaco, labiríntico, que Balduino terá que dominar para firmar sua virtude sobre as ambições mesquinhas, as intrigas e os perigos que o ameaçam. No romanesco popular, a urbe tem o sentido imemorial de lugar destinado à convergência não só dos seres errantes, mas de todos os acasos e coincidências (benéficas ou funestas) impelindo ao deslocamento e à aventura.⁵

A trama do livro pode ser lida como variação de um modelo arquetípico – o do *mythos* da procura – em suas quatro fases: o conflito (*ágon*), a luta de morte (*pathos*), o despedaçamento (*sparagmós*) e o

⁵ Cf. BORY, Jean-Louis. "Premiers Éléments pour une Esthétique du Roman-Feuilleton". In: *Tout feu tout flame*. Paris: Julliard, 1966, p. 31-32.

reconhecimento (*anagnórisis*).⁶ Essa estrutura primitiva, largamente absorvida pelo romance popular, simplifica e encaminha a aventura de Antônio Balduíno para o campo da empatia imediata com o público. O autor adota o procedimento romanesco de fazer a narrativa cumprir um caminho previamente anunciado. No caso, um caminho marcado pelo apego à liberdade e disposição do personagem em "não ser escravo". No entanto, com a doença da tia, Baldo sai do morro para "ser criado" na casa do Comendador. Deste modo, arma-se o conflito, gerador da procura, e a infância termina marcada pela despedida do pai-de-santo: "quando crescer venha cá, quando tiver homem." (p. 52) O personagem é impulsionado para fora do espaço original sabendo que a ele deverá retornar. Com isto, temos anunciado o enredo helicoidal, ao mesmo tempo *circular* – pelos constantes retornos; e *linear* – pela progressiva transformação do protagonista.

A permanência junto à família do comerciante configura o segundo momento da trajetória. Dos 12 aos 15 anos, Balduíno presta pequenos serviços, frequenta a escola e aprende a dissimular e mentir, quando necessário. Criadinho e menino de recados, desfruta a companhia meiga de Lindinalva e daí surge o amor platônico que o acompanha em todo o romance. O conflito se coloca nas agressões e mentiras de Amélia, a superior hierárquica que cumpre na história a velha função da mexeriqueira invejosa e má. Logo uma acusação infundada interrompe a relativa estabilidade que opunha o carinho de Lindinalva às surras de Amélia. A ruptura se completa com o *pathos* da morte de Luíza, a tia que fazia as vezes de mãe. Perdem-se as referências femininas, perde-se a inocência; morre a criança e o herói se desloca rumo à nova *persona*. Crescido, ele parte e vai habitar os becos sinuosos da cidade, cai no ventre do Leviatã.

O espaço da rua inaugura o período da liberdade malandra, num certo sentido um retorno à molecagem da infância: Balduíno chefia o bando de adolescentes que vive de esmolas e pequenos delitos. "Imperador das ruas", a "cidade da Bahia" é seu reino⁷. A narrativa se enriquece com a chegada dessa "corte" onde se destacam o anão Viriato e o patético Gordo, que vai cumprir o papel de escudeiro e amigo fiel, com suas rezas e estampas de santos. O desajuste que cada um dos moleques retrata é atenuado pela idealização romanesca e o narrador mais de uma vez se refere à "gargalhada que estrugia pelas ruas ladeiras e becos da cidade" (p. 70), em oposição às tensões da vida marginal. Mas o conflito está sempre

⁶ Valemo-nos da teorização de Northrop Frye, *op. cit.*, p. 185-191.

⁷ O epíteto se encaixa nas convenções adotadas em *Jubiabá*. Segundo Frye, o herói romanesco vive num "mundo superior" ao dos homens comuns, daí se justificando a superposição do personagem ao arquétipo do Imperador.

presente e se adensa no *pathos* da prisão e tortura do grupo e na morte de "Felipe, o Belo".⁸

O episódio marca o fim do período, o personagem volta ao espaço de origem, dando início ao quarto momento da peregrinação. Não é mais o menino que partiu; está crescido e adere à herança malandra do pai, aprimora-se no violão e na capoeira. A recusa do trabalho é inscrita como afirmação de liberdade numa perspectiva romanesca de idealização da vadiagem. A música e a capoeira emolduram o cenário de aventura juvenil: o herói se envolve em namoros e brigas e, numa delas, é descoberto por Luigi, que o traz para o boxe, transformando-o logo em "campeão baiano de todos os pesos". A "Lanterna dos Afogados" ganha destaque como espaço de celebrações e encontros do lumpesinato boêmio.

Essa fase se encaixa à perfeição no modelo romanesco de juventude despreocupada e inocente, marcada pelo companheirismo. O caráter ingênuo e sonhador de Balduíno tem um contraponto trágico na figura de Viriato, o amigo que surge nos momentos de farra para lembrar a miséria da condição lúmpen. A tristeza vem da consciência da marginalização e o herói reitera que Viriato "sabe mais" do que todos eles. O anão cumpre um papel semelhante ao do bobo ou bufão, qual seja, o de porta-voz da verdade e do bom senso. Segundo Frye, tal figura "representa, no mundo de sonhos da estória romanesca, a forma encolhida e murcha da realidade prática que desperta."⁹ Além disso, o suicídio de Viriato é importante também para a atualização do significado arquetípico do mar como espaço da morte e mundo demoníaco. O anão é tragado pelas ondas porque "era sozinho" e "tava procurando acertar o caminho de casa" (p. 100).

Esse novo *pathos* corresponde ao anúncio de nova barreira entre o personagem e a heroína, que se prepara para casar com outro. O mal de amor leva à derrota no boxe e ao fim do "campeão baiano de todos os pesos". Temos, então, o momento do *sparagmós*, Balduíno mergulha no desespero e se afasta em busca do "caminho do mar", embarcando no saveiro de mestre Manoel. O simbolismo de errância e aventura é reforçado pela figura de Maria Clara, de forte descendência mitológica. Qual deusa marinha, a companheira do mestre domina os ventos, "compra o mar" com sua música e guia o "Viajante Sem Porto" por sobre as águas revoltas.

Pelo mar, o Balduíno chega ao universo das plantações de tabaco do interior baiano, onde conhece a fome e a exploração. Após as etapas vadias, essa é uma fase de reclusão e sofrimentos. Por outro lado, o tempo vivido na fazenda (recebendo "destões" por dia e dormindo em cama de varas) é parte importante da formação que o levará a se identificar e se integrar ao proletariado emergente. O mundo do trabalho alienado tenta enquadrar o

⁸ Novamente o texto recorre a uma variante arquetípica, agregando à figura do menino a imagem lendária do Rei da França.

⁹ *Op. cit.*, p. 195.

jovem pouco afeito à disciplina. Em vão. Logo uma rixa amorosa leva-o à luta de morte com o capataz e provoca nova fuga. O herói se arrisca, mas vence e isto expressa o *ágon* romanesco predominando sobre o *pathos* e o *sparagmós*, ao mesmo tempo que os relativiza. Perseguido, Balduíno se oculta no labirinto da mata para logo depois ressurgir corajoso, navalha em punho, amedrontando os que o cercavam. Ele foge, corre, ganha um talho no rosto, mas é salvo por um velho sem nome – *deus ex machina* – que o esconde e cura a ferida.

O sexto momento do enredo é o que melhor condensa o aspecto de mobilidade imposto à vida do personagem, pois começa num vagão de trem e acaba num barco, de volta a Salvador. É uma errância ainda labiríntica, onde, novamente por acaso, Balduíno encontra o ex-empresário de boxe, que o leva à existência itinerante do circo, trabalhando ora como lutador, ora como coadjuvante de pantomimas. A precariedade dessa situação, expressa na indigência financeira do personagem e na decadência do circo, confere a este momento um sentido de *via-crucis*: a cada novo lugarejo o circo chega menor e com menos componentes, até se extinguir a partir da morte de Giuseppe, nome mais importante do elenco.

Nos seis momentos aqui resenhados, temos a repetição da mesma estrutura: o conflito se agrava, rompe-se o débil equilíbrio existente, sobrevém o *pathos* e o herói renasce crescido e revigorado no estágio seguinte, estabelecendo-se um novo equilíbrio, a que se segue novo conflito. A mobilidade e a capacidade de adaptação marcam fortemente o personagem.

Nesse instante, Baldo vive o ponto máximo da crise de identidade e de uma procura que ficará momentaneamente sem sentido, pois que a amada se transforma em anjo caído. É o momento infernal onde o *pathos* (que ao longo do percurso vai envolvendo o herói, mas sem atingi-lo diretamente) mais se aproxima. A visão da amada prostituída impele-o ao desespero mórbido, mal apaziguado pelos poderes de pai Jubiabá.¹⁰ Lindinalva, à beira da morte, consegue, porém, recuperá-lo para a vida ao se arrepender e reconhecer as virtudes de Balduíno confiando-lhe a criação do filho. É também o momento em que este se afirma perante a amada, demonstrando nobreza de sentimentos e de caráter.

Nessa variante do *mythos*, a *anagnórisis* se antecipa ao *pathos*. A morte de Lindinalva salva a vida do herói ao lhe destinar uma nova missão. Ou melhor, *pathos* e *anagnórisis* ocorrem juntos, romanesicamente simultâneos: morre o rapaz, o malandro, a rebeldia ingênua; surge o adulto, o “pai” e, posteriormente, a consciência de classe. Na greve, Balduíno se sente “nascendo de novo” e, na assembleia, ele não vai discursar, mas “contar” a história de sua procura para em seguida ser consagrado/reconhecido

¹⁰ No âmbito da estória romanesca é comum que o herói órfão encontre um novo pai na figura de um “velho sábio” (Jung). Frye lembra os papéis desempenhados por Merlim e Próspero, nessa linha. *Op. cit.* p. 193.

como líder. O renascimento e o triunfo final do herói configuram o ponto máximo da *anagnórisis*. Todavia, o encontro da amada e da identidade virtuosa e combativa não o confina à passividade dos vencedores. O espírito do *ágon* se repropõe e o romance termina com o personagem querendo sair para fazer a "greve em todos os portos".

Em *Jubiabá*, ocorre, pois, a diluição do *pathos* nas sete "histórias" que compõem a narrativa, a morte se espalhando justamente para não recair sobre o corpo do protagonista: Luíza, Felipe, Viriato, Giuseppe, Lindinalva e outros são entes mais ou menos queridos sacrificados pelo texto em favor do crescimento/renascimento de Balduíno. Dentro desse simbolismo de vida e morte, começo e fim, vai surgir a nova identidade do personagem, que vê seu destino cruzar-se com o da criança e, ao mesmo tempo, com o de sua classe.

Temos, portanto, o enredo consecutivo e progressivo do velho romance medieval deslocado para a narrativa da emancipação individual e política típica da modernidade. As idas e vindas do personagem, a combinação de circularidade com linearidade ascensional revelam a trajetória em espiral da narrativa, como se esta funcionasse como ampliação da *mola* propulsora da cena inicial, a impelir reiteradamente o personagem rumo à formação da consciência. No momento em que se atenta para o formato helicoidal do enredo, mais se percebe a carga emblemática da cena inicial e da imagem da *mola*, na configuração de uma perfeita homologia entre expressão e pensamento. O sentido impulsionador de *Jubiabá* está presente tanto nas ações narradas, quanto na própria estrutura do romance. O que se vê é um contínuo arremesso à ação, espécie de soco na inércia do leitor, enfatizado, inclusive, pelo retorno de Balduíno em escritos posteriores, sempre alçado a situações de protesto ou confronto.

Em *Estética da criação verbal*, Mikhail Bakhtin estuda a tradição do *Bildungsroman* desde os clássicos segundo o critério da "assimilação do tempo histórico real e do homem histórico nesse tempo", estabelecendo cinco tipos principais. O primeiro, ligado à tradição idílica do século XVIII, "representado por Hippel, Jean-Paul e, em parte, por Sterne", constrói a temporalidade em forma de ciclos; o segundo, feito, entre outros, por Wieland e Wetzel, toma a vida como aprendizado e conduz sempre à desilusão diante do "mundo-escola"; no terceiro, de tipo biográfico, o destino do personagem estaria ligado a um conjunto de circunstâncias ou acontecimentos que modificam uma vida, como em *David Copperfield*. O quarto tipo seria o do *Bildungsroman* didático-pedagógico, exemplificado no *Émile*, de Rousseau. E, por fim, o exemplar realista, de todos o mais importante: aquele em que "a evolução do homem se apresenta em indissolúvel relação com a formação histórica", e cujos protótipos

poderiam ser tanto *Pantagruel* ou *Gargantua*, como *Simplicissimus* ou *Wilhelm Meister*.¹¹

Os vínculos de *Jubiabá* com essa tradição evidenciam-se a partir da evolução do personagem, não só em termos de seu aprimoramento enquanto indivíduo, mas também na medida de sua inserção no devir histórico, na crescente organização e participação dos trabalhadores no processo político brasileiro. Da infância lúmpen à maturidade proletária, *Jubiabá* expõe a formação de seu protagonista através dos "sete tempos", que funcionam como ciclos do *Bildungsroman*. Ao lado disso, é possível constatar a heterogeneidade de seu modelo construtivo: na aprendizagem de Balduíno há elementos tanto do *Wilhelm Meister* goethiano quanto do *David Copperfield*, de Dickens, mesclados ao tom de elevação do proletariado oriundo das narrativas soviéticas e do neorrealismo dos anos 30.

Para Lukács, o livro de Goethe tematiza a "reconciliação do homem problemático – dirigido por um ideal que para ele é experiência vivida – com a realidade concreta e social." Lembra em seguida que esta reconciliação "não pode nem deve ser um simples acomodamento", nem muito menos uma "harmonia pré-estabelecida", sendo o personagem "forçado a procurá-la à custa de difíceis combates e de penosas vagabundagens, ao mesmo tempo em que deva estar, contudo, em condições de a alcançar".¹²

Em *Jubiabá*, esta integração ao todo social passa por mediações inexistentes na obra goethiana, a começar pela origem burguesa de Wilhelm, bastante diferente da quase indigência que marca a condição lúmpen de Balduíno. De início, o ideal de vida expresso no romance amadiano conflita inteiramente com a aludida reconciliação, ao propor a "liberdade" do marginal como alternativa à "escravidão" das ocupações proletárias. O caráter de Balduíno vai sendo delineado a partir de situações sociais bastante distintas das que produziram a ascensão burguesa na Alemanha. Ele cresce tomando ciência de uma memória familiar marcada pela tradição da rebeldia social e de uma memória comunitária que denuncia a permanência, em novos moldes, da exploração vivida pelos antepassados.

A aproximação entre os dois romances começa a se delinear a partir da recusa dos protagonistas a uma integração social pacífica e sem traumas. O ideal malandro aponta para a recusa dos caminhos proletários existentes no Brasil da década de 30; da mesma forma que o ideal artístico do jovem Wilhelm Meister para a recusa do destino burguês que a vontade do pai lhe apontava. Os dois textos, ao serem confrontados, expõem um

¹¹ Cf. BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes 2003, p. 217-222.

¹² LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. Lisboa: Presença, s/d, p. 155.

jogo de semelhanças e diferenças. No romance de formação burguês, o personagem se preocupa com seu destino individual e com a concretização plena de suas potencialidades. Na carta dirigida ao amigo Werner (terceiro capítulo do quinto livro) Wilhelm deixa claros seus propósitos de ascensão social, mostrando-se consciente das dificuldades que aí se colocavam em função de sua origem não aristocrática.

Ora, eu tenho uma inclinação irresistível precisamente para a formação harmoniosa de minha natureza, a qual o meu nascimento recusa-me... Eu não nego agora que o meu impulso de ser uma *pessoa pública*, de atuar e fazer boa figura em um círculo mais amplo, torna-se cada dia mais irresistível... Você bem vê que tudo isso só é encontrável para mim no *teatro* e que apenas neste elemento único eu posso movimentar-me e formar-me. No palco, o homem formado aparece tão bem personificado em seu brilho como nas classes altas¹³

O texto evidencia a opção artística como alternativa para uma formação que eleve o jovem ao mesmo patamar de reconhecimento social desfrutado pela classe dominante. Sem abdicar de seu ideal humanista, Wilhelm quer subir no palco como quem sobe na vida. Esse desejo de ascensão tipicamente burguês não existe em Balduíno. Tudo o que o personagem amadiano quer é "não ser escravo" e essa busca de liberdade leva-o primeiro à rebeldia malandra e, em seguida, à militância operária. Quanto a seu pai, ficamos sabendo que Valentim foi, na mocidade, jagunço de Antônio Conselheiro e amante de muitas mulheres, que bebia bastante e que morreu "debaixo de um bonde num dia de farra grossa." A rebeldia "primitiva" do pai (no sentido de Hobsbawm), sua vida boêmia e a morte prematura levam o pequeno Baldo a tomá-lo como exemplo:

Tudo que ouvia contar de grande e rocambolesco julgava logo que o pai fizera a mesma coisa ou coisa melhor. Quando ele e os outros negros do morro iam brincar de quadrilha, e o interrogavam sobre quem ele queria ser, ele, que não fora ainda ao cinema, não queria ser Eddie Polo, nem Elmo, nem Maciste.

– Quero ser meu pai...¹⁴

Valentim surge como expressão da valentia, do inconformismo e de tudo quanto há de heroico na mente infantil. Esse paradigma de comportamento, ligado aos padrões romanescos, irá sendo paulatinamente

¹³ Goethe. *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, livre V. Paris, Aubier Montaigne, 1983. Para esta citação, optamos pela tradução de Marcus Vinicius Mazzari, direto do original, que é parte de seu ensaio "Utopia de Formação e Utopia Social nos Romances *Wilhelm Meister Lehrjahre* e *Wilhelm Meister Wanderjahre*". S. Paulo, FFLCH/USP, 1982, cópia mimeografada. Grifos nossos. Essa carta é também analisada no posterior volume *Labirintos da aprendizagem*, capítulo "Metamorfoses de Wilhelm Meister: O verde Henrique na tradição do Bildungsroman" (São Paulo: Editora 34, 2010, pp. 109-113).

¹⁴ AMADO, *op. cit.*, p. 22.

assumido pelo filho, que também cultua os feitos de Zumbi dos Palmares e dos cangaceiros nordestinos.

Como Wilhelm, Balduino irá se tornar uma pessoa pública, mas em função da necessidade social e não da racionalidade que move o personagem goetheano. Além disso, vai exhibir-se em tabladros de ringue e de circo, nunca num teatro. Em lugar dos dramas alemães, encenará o melodrama *Os 3 Sargentos*; ao invés da formação letrada, terá a escola das ruas. O personagem de Goethe evolui do teatro para a medicina e finda sua peregrinação integrado ao avanço econômico e social da burguesia. O personagem amadiano sai do tablado para a estiva e termina liderando uma greve cujo referencial é a utopia socialista, e não a "ideologia da filantropia burguesa em sua formação utópica" que permeia o *Wilhelm Meister*.¹⁵

Tais diferenças colocam *Jubiabá* como apropriação do modelo do romance de formação burguês. Balduino se integra à realidade, mas para transformá-la "por dentro", exercendo o papel subversivo de ajudar a romper estruturas estagnadas. Já Wilhelm assume o tecnicismo implícito à vitória da revolução industrial, torna-se médico, e ocupa uma função valorizada na nova sociedade. Inclui-se, portanto, no novo equilíbrio estabelecido. Enquanto isso, Balduino vai também assumir a ascensão de sua classe, mas ainda na fase reivindicatória, basicamente voltada para o questionamento e abalo da ordem vigente.

Assim, o *Bildungsroman* amadiano afasta-se e, mesmo, opõe-se a seu correspondente europeu pelo encaminhamento dado ao desenrolar da trama. Ao contrário de Wilhelm, Balduino não sofre o processo de acomodação diante da vida e de reflexão sobre o passado que marca a maturidade experiente do personagem de Goethe. Acrescente-se o fato de que este transita por um processo de formação basicamente individual (apesar de todo o envolvimento com a Sociedade da Torre) e sai da crise para o cômodo enquadramento final.

Enquanto se restringe a esta recusa malandra do sistema, *Jubiabá* aproxima-se mais do romance de aventuras do tipo *Tom Jones* ou *David Copperfield*. Não deixa de ser uma narrativa de aprendizagem, mas centrada nas peripécias que compõem a biografia de um pequeno *outsider*. Trata-se de um percurso todo ele pessoal, conforme atestam as considerações de Mikhail Bakhtin: "a formação se processa no tempo biográfico, passa por etapas individuais, singulares. Ela pode ser típica, mas esta já não é uma tipicidade cíclica. Aqui a formação é o resultado de um todo um conjunto de mutatórias condições de vida e acontecimentos, de atividade e de trabalho."¹⁶

¹⁵ BENJAMIN, Walter. *Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie*. São Paulo: Cultrix-EDUSP, 1986, p. 59.

¹⁶ BAKHTIN, M. *op. cit.* p. 221.

Nos seis primeiros momentos de sua trajetória, o protagonista vai sendo levado pelas circunstâncias e não tem sobre elas o poder do livre arbítrio. A nosso ver, o lado ingênuo de sua identidade não deriva do racismo autoral, como quer a interpretação de David Brookshaw.¹⁷ Trata-se de uma identidade em construção. A imaturidade do jovem é enfatizada justamente para se contrapor ao novo Balduíno que vai surgir na fase do engajamento e que percebe, com a greve, quão falsa era a liberdade da vida lúmpen. A sucessão de espaços, ocupações e deslocamentos a que o personagem é submetido visa ressaltar seu vazio interior como preço da vadiagem na formação do caráter. Apesar da "boa vida" de samba, mulher e cachaça, que viveu desde o período das ruas até o final do circo, Balduíno, ao voltar desta última etapa, começa a se dar conta de que "já foi tudo e não é nada." (p. 245) Inicia-se, então, a fase crucial do questionamento que anuncia a passagem para a idade adulta.

O personagem está envolvido num processo de idealização da consciência coletiva de nítida coloração épico-romanesca. Sua formação é mais política e comunitária do que propriamente individual: é toda uma classe que se levanta e luta por direitos mínimos de cidadania. Entre a formação do homem burguês e a do proletariado insurgente, existe a distância que vai da postura reflexiva, mas enquadrada, do Wilhelm maduro para a busca permanente de uma ação desequilibradora por parte de Balduíno.

Quanto à aprendizagem no sentido restrito de formação cultural, vale lembrar que o *Bildungsroman* já tinha marcado sua presença na literatura brasileira do século XIX, podendo-se encontrar elementos seus na obra de Machado e em *O Ateneu*, de Raul Pompéia. Em ambos, persiste uma atitude crítica, concomitante ao processo de crescimento e integração social dos personagens, o que coloca seus textos como variantes da tradição do *Bildungsroman*. Em Machado, esta variação é acidamente paródica, como se pode ler em *Memórias póstumas de Brás Cubas*; já em *O Ateneu*, tende à estilização. No caso de *Jubiabá*, no entanto, não cremos haver uma intenção consciente de parodiar, mas sim a adesão a um padrão romanesco – o da formação do herói – já adotado, inclusive, em *País do Carnaval* e *Cacau*.

Da mesma forma que neste último, em *Jubiabá*, a questão da aprendizagem é deslocada para o universo das classes populares, afastadas da educação convencional. O saber que por aí perpassa vem da experiência vivida, do testemunho ou da literatura oral. Trata-se de um saber prático, imediatista, nascido das dificuldades cotidianas e dos exemplos de luta e resistência. A história dos bandidos é um exemplo. Balduíno as conhece

¹⁷ BROOKSHAW, David. *Raça & Cor na Literatura Brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983, p. 133-7.

através dos *causos* contados nas conversas dos adultos. Os feitos dos cangaceiros surgem hipertrofiados em meio às histórias de assombrações, contos de fadas e casos da escravidão. O narrador enfatiza que o personagem "dava a vida por uma história e melhor ainda se esta história fosse em verso" (p. 26) e, assim, já aponta a face poética do futuro sambista e poeta de ABC. Por outro lado, há as narrativas que denunciam a vida dos moradores e a miséria responsável pelas reduzidas possibilidades de inserção social das crianças:

Antônio Balduino ouvia e aprendia. Aquela era a sua aula proveitosa. Única escola que ele e as outras crianças do morro possuíam. Assim se educavam e escolhiam carreiras. Carreiras estranhas aquelas dos filhos do morro. E carreiras que não exigiam muita lição: malandragem, desordeiro, ladrão. Havia também outra carreira: a escravidão das fábricas do campo, dos ofícios proletários.

Antônio Balduino ouvia e aprendia.¹⁸

Mais adiante, o texto recoloca o problema da destinação social dos habitantes da favela:

A vida no morro do Capa-Negro era difícil e dura. Aqueles homens todos trabalhavam muito, alguns no cais, carregando e descarregando navios, ou conduzindo malas de viajantes, outros em fábricas distantes e em ofícios pobres: sapateiro, alfaiate, barbeiro. Negras vendiam arroz-doce, munguzá, sarapatel, acarajé nas ruas tortuosas da cidade, (...) lavavam roupa, (...) eram cozinheiras em casas dos bairros chiques. Muitos dos garotos trabalhavam também. Eram engraxates, levavam recados, vendiam jornais. (...) E não se revoltavam porque desde há muitos anos vinha sendo assim: os meninos das ruas bonitas e arborizadas iam ser médicos, advogados, engenheiros, comerciantes, homens ricos. E eles iam ser criados destes homens. Para isto é que existia o morro e os moradores do morro.¹⁹

Fica patente a rigidez de uma estratificação social que nega aos remanescentes de escravos acesso a atividades que lhes possibilitem alcançar um outro nível de vida. O morro, enquanto espaço lumpen-proletário, é dominado pela "tradição da escravidão ao senhor branco e rico", configurando-se a marginalidade como opção única ao *status quo*.

Raros eram os homens livres do morro: Jubiabá, Zé Camarão. Mas ambos eram perseguidos: um por ser macumbeiro, outro por malandragem. *Antônio Balduino aprendeu muito nas histórias heroicas que contavam ao povo do morro e esqueceu a tradição de servir. Resolveu ser do número dos livres, dos que depois teriam ABC e modinhas e serviriam de exemplo aos homens negros, brancos e mulatos, que se escravizavam sem remédio.*²⁰

¹⁸ AMADO, *op. cit.*, p. 35.

¹⁹ AMADO, *op. cit.*, p. 39.

²⁰ AMADO, *op. cit.*, p. 39-40, grifos nossos.

Eis a gênese do ideal de liberdade que subjaz à rebeldia do protagonista. Ela está nos exemplos do pai e dos cangaceiros; do pai-de-santo e do capoeirista. Exemplos que tanto são narrados nas epopeias caboclas dos ABCs, quanto vividos ou testemunhados pelo herói. Desta forma, revela-se mais uma vez a crença autoral no poder formador da literatura, já que tanto a narrativa popular quanto o caso "real" servem de referência à decisão do menino. A atração de Balduino pela poesia que seduz e ensina é a mesma de Jorge Amado perante seu próprio engajamento.²¹

A poesia de cordel conta a história dos cangaceiros, colocando-os como homens insubmissos ao mandonismo nordestino e, quase sempre, ocultando sua vinculação às próprias oligarquias. Nas toadas, desafios e ABCs, Lampião ou Antônio Silvino têm seus prodígios hipertrofiados, tanto no campo da valentia, quanto no da crueldade. Há as biografias de puro heroísmo e há, por exemplo, o cordel da *Chegada de Lampião no Inferno*. É dentro desta ambiguidade que os bandidos são captados pela massa analfabeta que identifica, nesses folhetos, uma forma de "historiografia" do oprimido.²²

Mas *Jubiabá*, ao contrário de *Seara Vermelha* ou da biografia de Prestes, restringe-se ao heroísmo idealizante, enfatizando apenas o exemplo de insurreição, representado pelos cangaceiros e seu papel na formação do futuro líder. Mais interessante ainda é o encanto demonstrado pelo autor (e por seu personagem) diante de uma poesia cujos heróis têm a mesma origem social de seus leitores; e que, por isto mesmo, "desce" a ponto de promover a identificação do leitor/ouvinte não com o herói burguês, mas com um semelhante glorioso.

Essa chegada do oprimido ao primeiro plano da cena narrativa corresponde à sua emergência na cena social. Isto se dá tanto através de fenômenos pré-políticos como o messianismo ou o banditismo social do interior nordestino, quanto pela mão da crescente presença proletária no cenário político dos centros urbanos. Não é de modo algum fortuito que mais tarde Balduino faça o "ABC de Zumbi dos Palmares" e Jorge Amado o "ABC de Antônio Balduino". Na tentativa de identificar o personagem ao maior herói negro do Brasil, o autor faz mais do que um resgate, uma apropriação; traz do passado o exemplo de Palmares para servir de referência às lutas do presente, utilizando a poesia popular como elemento mediador. Mais uma vez, temos revelado o intuito que move o romance

²¹ Na antiga "Apresentação" a *Capitães da Areia*, retirada das edições posteriores, o autor opunha de forma maniqueísta seu "sadio panfletarismo" ao "misticismo falso" e à "inutilidade do pessimismo reacionário".

²² Cf. QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de, *Os Cangaceiros*. São Paulo, Duas Cidades, 1977. E ainda FACÓ, Rui, *Cangaceiros e Fanáticos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

proletário em se configurar enquanto história do oprimido, contraposta à história oficial.²³

Nesse apego a fatos ausentes na historiografia dos vencedores e, mesmo, na literatura regionalista anterior, reside a grande força e a razão do impacto causado pelo romance de 30. Pela primeira vez, o subalterno vai ser não apenas o protagonista, mas também o indivíduo que luta contra a opressão. Surge, portanto, um novo sentido para o *Bildungsroman*, cujo desburguesamento leva à construção do herói proletário e camponês, contribuindo assim para a edificação de uma perspectiva crítica. Esse aspecto questionador existe não só nos textos amadianos mais diretamente políticos, mas em quase todo o romance dos anos 30. A respeito da repercussão social destas obras, Antonio Candido nos dá seu depoimento de jovem leitor daquela época:

A grande descoberta que a classe média alfabetizada estava fazendo era a do próprio povo que vivia a seu lado; *estávamos aprendendo, através da literatura*, a respeitar e identificar o camarada da fazenda, o rachador de lenha de pé no chão, porque naquele tempo a maior parte do brasileiro andava sem sapato. *Essa literatura nos ensinava a dar um certo status de dignidade humana a essa gente.*²⁴

Aí está a comprovação do efeito pedagógico do romance de 30 na demolição de preconceitos oriundos da mentalidade patriarcal. Se nestas camadas pessoas passam a respeitar e reconhecer dignidade no homem do povo, o proletariado das grandes cidades encontra, nesses romances, estímulos para reivindicar. Assim, fecham-se dois grandes circuitos: o que parte da História para o texto e deste para a intervenção na realidade presente; e o que parte da formação do herói para a formação do leitor.

No romance, a greve é encenada enquanto acontecimento acima de tudo pedagógico:

Antônio Balduino fala. Ele não está fazendo discurso, gente. Está é contando o que viu na sua vida de malandro. Narra a vida dos camponeses nas plantações de fumo, o trabalho dos homens sem mulheres, o trabalho das mulheres nas fábricas de charuto. Perguntem ao Gordo se é mentira. Conta o que viu. Conta que não gostava de operário, de gente que trabalhava. Mas foi trabalhar por causa do filho. E agora via que os operários se quisessem

²³ Em artigo de 1927, Walter Benjamin encontra papel semelhante na prosa soviética daquela década: "a literatura russa atual é muito mais precursora de uma nova historiografia do que de uma nova beletrística. Mas sobretudo ela é um fato moral e um dos acessos ao fenômeno moral da Revolução Russa." *Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie*, cit., p. 105. Logo depois, seria a vez de Gramsci reconhecer que os "heróis da literatura popular, quando entram na esfera da vida intelectual popular, destacam-se de sua origem 'literária' e adquirem a validade do personagem histórico." In: *Literatura e Vida Nacional*, cit., p. 131.

²⁴ In: GARBUGLIO, José Carlos, BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim (Org.) *Graciliano Ramos*. S. Paulo, Ática, 1987, p. 426, grifos nossos.

não seriam escravos. Se os homens das plantações de fumo soubessem, também fariam greve...²⁵

O personagem reencontra seu destino de líder, agora dimensionado ao projeto de uma classe que se levanta. Fala dos que estão ausentes e pelos que estão ausentes. Além de representar a superação de barreiras intrínsecas à sua formação, o gesto simboliza a integração a um segmento específico da sociedade e à vanguarda operária que "toma" a cidade. No momento em que descobre a força do companheirismo proletário, o personagem "nasce de novo" e esse simbolismo utópico vai unir o nascimento do novo homem com o da nova classe, sob a égide da nova consciência.

O discurso do herói, na medida em que mostra o narrador pequeno-burguês doando uma consciência ao operário, desvela um movimento característico de quase toda obra engajada: o de *dar/tomar* a palavra. É curioso ver o narrador *compagnon de route* abrindo espaço aos interesses e reclamos do oprimido, ao mesmo tempo em que, ciente de sua postura de vanguarda do proletariado, literalmente fala por ele através do discurso indireto livre. Se isto é positivo em termos de desalienação da literatura no Brasil daquela época, por outro lado implica muitas vezes uma relação paternalista que idealiza o personagem. Ao referir-se à vida nas plantações de fumo, o narrador se trai e afirma que Balduino conta o que *viu* (não o que *viveu*...). O deslize é revelador da contradição formal inerente à postura de dar voz ao oprimido, mantendo, porém, o foco narrativo na terceira pessoa. Com isto, o poder de verdade da voz que narra continua externo ao universo narrado e submetido à onisciência autoral.

Já a questão da negritude – entendida aqui em sentido amplo, como expressão política e cultural dos direitos e valores do povo negro – aflora toda vez que se pensa o papel do narrador, já que não se trata simplesmente de falar do proletário, mas do proletário negro. O narrador de *Jubiabá*, aliás, como o de toda a literatura socialista da época, toma para si o discurso do oprimido ou o que julga serem os clamores das classes oprimidas. A postura do escritor é a de *vanguarda do proletariado* e, como tal, fala desta classe segundo a visão que o partido expressa como correta. Apropriação implica em superação e o texto amadiano, embora representando a umbanda como uma forma de resistência cultural dos negros e mesmo denunciando a perseguição religiosa de que são vítimas, termina por enquadrar a negritude no discurso partidário, pelo qual a determinação econômica iguala os indivíduos, independente de credo ou cor. Depois de odiar e querer matar "todos os brancos", Balduino se sente irmão dos brancos pobres e vê nos ricos os verdadeiros inimigos.

²⁵ AMADO, J., *op. cit.*, p. 296, grifos nossos.

É, pois, no contexto de uma apropriação marxista da negritude que Jorge Amado faz de Antônio Balduino um dos primeiros, senão o *primeiro herói negro da literatura brasileira*. Referimo-nos a herói no sentido estrito do conceito, oriundo da tradição épica, e não a protagonistas como o de *O Moleque Ricardo*²⁶, de José Lins do Rêgo; ou, recuando um pouco mais no tempo, o de *Rei Negro*, de Coelho Neto²⁷; ou o de *O Feiticeiro*, de Xavier Marques.²⁸ Em sua constituição romanesca, o personagem amadiano ultrapassa a todos esses, destacando-se frente à sua raça/etnia e à sua classe, no momento em que se inaugura uma etapa nova das lutas sociais no Brasil.

O personagem de José Lins do Rêgo também vive esse momento, mas dele sai derrotado. A greve para ele só lhe rende a experiência da prisão e do fracassado retorno ao engenho, onde é tragado pela derrocada da velha economia açucareira. Temos, em *O Moleque Ricardo* e *Usina*, exemplos de romances de formação, mas inteiramente circulares, com o personagem regredindo ao invés de tocar para frente o seu destino. Um paralelo com *Jubiabá* se impõe devido às muitas relações existentes entre as narrativas, sobretudo no que toca ao processo de desenvolvimento social dos protagonistas. O "ciclo da cana-de-açúcar" pode até ser mais "fiel" à realidade nordestina da época, mas não escapa à perspectiva conservadora e saudosista, pela qual era melhor ser escravo no Santa Rosa do que proletário na cidade. Neste sentido, o romance romanesco de Jorge Amado afigura-se mais progressista que o neorrealismo de José Lins do Rêgo.

Ao refletir sobre a trajetória de lutas representada no livro, Oswald de Andrade chega a classificar *Jubiabá* como "ilíada negra", e nisto não está sozinho.²⁹ Exageros à parte, é visível a colocação (mais delineada no último segmento do livro, não por acaso denominado "ABC de Antônio Balduino") do personagem como herói do proletariado emergente, tomando-se o termo pela acepção que tem na épica clássica ou nos ABCs

²⁶ Ricardo aparece em *Menino de Engenho* como um dos companheiros de Carlinhos. Sua formação de adulto será objeto dos romances *Moleque Ricardo* e *Usina*.

²⁷ O "romance bárbaro" de Coelho Neto, escrito em 1914, conta a história de Macambira, feitor de uma fazenda de escravos no século XIX. Pertencente a uma linhagem de reis em sua terra de origem, faz a figura do "escravo de sangue azul", moralista e subserviente ao senhor. Tratado com especial deferência em função do posto que ocupa e do respeito que lhe devotam os negros, Macambira abre mão das regalias e se revolta ao saber que a mulata que o fazendeiro lhe arranjava em casamento dá à luz um filho do "sinhozinho". O "rei negro", em vez de formar um quilombo, se vinga matando o rapaz no final do romance. Assim, todo o processo de libertação fica restrito ao plano individual. Cf. Coelho Neto, *Rei Negro*. Lisboa, Lello & Irmão, s/d.

²⁸ O baiano Xavier Marques publica *O Feiticeiro* em 1922, como resultado da reescritura de um romance anterior, *Boto & Cia.*, de 1897. De todos os citados este é o que menos se aproxima do clima de revolta social representado em *Jubiabá*. Tematizam-se as tradições africanas em sua coexistência com a cultura dominante na Bahia do início do século, mas a umbanda é reduzida a "feiticos" encomendados visando prejudicar as vítimas. Cf. Xavier Marques, *O Feiticeiro*. Bahia, Livraria Catilina, s/d.

²⁹ ANDRADE, Oswald de. *Ponta de Lança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. 31. Ver também BASTIDE, Roger, *op. cit.* p. 39-69. A afirmação da presença de um substrato épico na fase anterior a *Gabriela cravo e canela* é uma constante na recepção crítica da obra amadiana.

do cordel nordestino, de *figura humana síntese das qualidades de seu povo*. Este esforço de identificação está presente no movimento textual de interligação do crescimento de Balduíno com o próprio crescimento da greve. Em primeiro lugar, é dele o voto que decide a adesão dos estivadores. Mais tarde, quando a assembleia se divide frente à proposta que atendia à metade das reivindicações, sua fala tosca convence a muitos da necessidade de prosseguir o movimento. E, por fim, é dele a iniciativa de sequestrar o diretor da Companhia, em represália à prisão de alguns grevistas.

Mais importante que o papel de líder é o processo de educação política resultante do confronto entre as classes. Balduíno aprende a domar seus instintos agressivos, substituídos paulatinamente pelo trabalho de convencimento e pelo acato à vontade da maioria. Assim, o ex-boxeur conclui, a certa altura, que "na greve não é um homem que manda" e que ali "todos são chefes". (p. 312) Tudo isto vai ocorrendo junto com o crescimento da paralisação, e ao mesmo tempo que um movimento semelhante ocorre com outros companheiros.

Da mesma forma que ressalta a postura de liderança do herói nos momentos-chave citados, o texto relativiza essa liderança numa atitude de democratização do mérito, própria à tradição do *Bildungsroman*. E surgem as vozes e ações do ponderado Severino, do eloquente Pedro Corumba (tomado de empréstimo ao romance de Amando Fontes) e de outros líderes que "partilham das mesmas aspirações".³⁰ Ao final, a greve é vencedora devido também à ameaça de outras categorias de transformá-la em greve geral.

A rápida transformação de Balduíno apresenta traços fortes de idealização, na medida que se mostra carente de um embasamento maior na prática de vida do personagem. Entendemo-la como uma licença poética do romance romanesco que, mesmo arranhando a verossimilhança, faz parte das convenções e procedimentos adotados textualmente. O salto qualitativo de Balduíno expressa também a postura ideológica do autor, de crença nas potencialidades de evolução política do lumpesinato brasileiro daquele tempo.

Assim, a partir do progressivo entrelaçamento da biografia do personagem com a evolução do proletariado baiano, o romance cresce e acentua sua faceta realista. O Balduíno, merecedor de ABC, é o novo homem que "agora sabe por que luta" e que "foi salvo" pela greve. O realismo dessa última fase é ainda acanhado, com as determinações históricas só perceptíveis nas franjas do romanesco, mas, com certeza, capaz de afastar o texto da mera sucessão de peripécias ou episódios da

³⁰ LUKÁCS, G., *op. cit.*, p. 158.

malandragem. O personagem se identifica com sua classe e deixa para trás as aventuras individuais para encarar a ação coletiva:

Em romances como *Gargantua e Pantagrue*, *Simplicissimus*, *Wilhelm Meister*, a formação do homem apresenta-se de modo diferente. Já não é um assunto particular. O homem se forma *concomitantemente com* o mundo, reflete em si mesmo a formação histórica do mundo. O homem já não se situa no interior de uma época, mas na fronteira de duas épocas, no ponto de transição de uma época a outra. Essa transição se efetua nele e através dele. Ele é obrigado a tornar-se um novo tipo de homem, ainda inédito. Trata-se precisamente da formação do novo homem; por isso, a força organizadora do futuro é aqui imensa, e evidentemente não se trata do futuro em termos privado-biográficos mas históricos. Mudam justamente os *fundamentos* do mundo, cabendo ao homem mudar com eles.³¹

Deste modo Bakhtin define o romance de formação realista. Ao combinar o percurso do personagem com o nascimento do operariado combativo, que inaugura uma etapa nova nas relações entre capital e trabalho na Bahia, *Jubiabá* se aproxima desse modelo. Antônio Balduino passa a simbolizar o homem novo que surge com a inserção cada vez maior dos trabalhadores na cena política brasileira. A greve retratada no livro pertence à tradição das lutas populares baianas e sua vitória é fato acontecido e documentado.³² Temos aí mais uma apropriação, agora do próprio devir histórico. O romance toma para si uma fatia do real e faz coincidir a primeira grande greve com o nascimento do protagonista adulto, antes "herói malandro", agora "herói positivo".

O trunfo realista de *Jubiabá* está situado justamente na representação do movimento ascensional do homem do povo, que é o dado histórico mais importante da década de 30. O romance soube captar essa transformação através de sua expressão maior. A greve é o ponto culminante do livro (como será também em *Capitães da Areia*) porque as antenas do escritor estavam ligadas ao que era fundamental em termos das aspirações dos trabalhadores. A questão institucional, a Constituinte de 1934, a própria Aliança Nacional Libertadora e a preparação do levante de 27 de Novembro, ausentes do livro, situavam-se muito mais entre as preocupações da classe média politizada e das lideranças de oposição ao varguismo, do que entre as das massas. Para estas, o fato novo estava na conquista dos direitos trabalhistas e na passagem de um estágio de anomia

³¹ BAKHTIN, M., *op.cit.*, p. 223, grifo do autor.

³² Trata-se da vitoriosa paralisação de 1919, que, em verdade, não foi *tão* reprimida como na versão romaneada, nem pretendiam os operários aumentos de 100%... A greve tornou-se um marco nas contendas do incipiente proletariado nordestino e teve como um de seus desdobramentos a criação do Partido Socialista Baiano. Cf. MONIZ BANDEIRA *et alii*, *O Ano Vermelho: a revolução russa e seus reflexos no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1980, p.148-9 e 175-9.

entre patrões e empregados, para o estágio de efetiva organização obreira, com tudo que isto implicava.

O final do texto é revelador da nova ética e da nova postura assumida pelo personagem. Ele, que começara o livro derrubando o branco europeu, levanta "a mão calosa e grande" não mais para agredir, mas para responder feliz ao aceno de outro anglo-saxônico – o marinheiro Hans – certo de que um dia também partirá num navio... Risonho e vencedor, Balduino é fiel à sua natureza e quer ganhar o mundo para se juntar

a todos os mulatos, todos os negros, todos os brancos, que na terra, no bojo dos navios sobre o mar, são escravos que estão rebentando as cadeias.³³

A conquista da consciência e da solidariedade proletária conforma o sentido político do romance, que se inclui no contexto da chegada definitiva dos trabalhadores à equação política brasileira. *Jubiabá* é otimista, solidário, romanesco. Politiza a malandragem ao libertar seu herói da circularidade obsedante que marca a tradição picaresca ou a moderna literatura do *outsider*, de que é exemplo *Berlin Alexanderplatz*, de Döblin. *Jubiabá* quer impulsionar o leitor com a mesma mola que projeta Balduino. Ignora a adversidade e os muitos desvãos do próprio real para, no dizer de Antonio Candido, "erguer até às estrelas o gesto do trabalhador brasileiro".³⁴

Eduardo de Assis Duarte integra o Programa de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários e o Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Alteridade – NEIA, da Faculdade de Letras da UFMG. Autor de *Jorge Amado, romance em tempo de utopia* (1996), *Literatura, política, identidades* (2005), e organizador, entre outros, de *Machado de Assis afrodescendente – escritos de caramujo* (2007), e da coleção *Literatura e Afrodescendência no Brasil – antologia crítica* (4 vol., 2011).

³³ AMADO, J. *Op. cit.*, p. 329.

³⁴ CANDIDO, Antonio. "Poesia, documento e história". In: *Brigada ligeira*. São Paulo: Martins Editora, 1945, p. 52.

***BILDUNGSROMAN* FEMININO: UMA LEITURA DE *BALADA DE AMOR AO VENTO*, DE PAULINA CHIZIANE**

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i27p196-216>

Cíntia Acosta Kütter

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)/
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ)

RESUMO

O presente trabalho pretende desenvolver uma reflexão sobre o romance *Balada de amor ao vento*, de Paulina Chiziane, e analisá-lo sob a perspectiva do romance de formação, especificamente do *Bildungsroman* feminino, a partir de referências africanas, destacando-se a representação feminina no espaço moçambicano. Nesse sentido, pretendemos revelar as implicações do uso de tal conceito na literatura moçambicana e as pontes, bem como as diferenças, que o romance de Chiziane estabelece com o modelo europeu desse gênero. Para tanto, como anteparo teórico as questões levantadas por Mikhail Bakhtin, ao estudar o romance de formação, bem como as leituras mais recentes do tema, propostas por Wilma Patricia Maas, Cristina Ferreira Pinto e Marcus Vinicius Mazzari.

PALAVRAS-CHAVE:

Bildungsroman feminino;
Gênero;
Paulina Chiziane.

ABSTRACT

The present work intends to develop a reflection on the novel *Balada de amor ao vento*, by Paulina Chiziane, and analyze it from the perspective of the formation novel, specifically the feminine *Bildungsroman*, from African references, standing out the feminine representation in the Mozambican space. In this sense, we intend to reveal the implications of the use of such concept in Mozambican literature and the bridges, as well as the differences, that Chiziane's novel establishes with the European model of this genre. For this purpose, as a theoretical framework, the questions raised by Mikhail Bakhtin, when studying the novel of formation, as well as the most recent readings of the theme, proposed by Wilma Patricia Maas, Cristina Ferreira Pinto and Marcus Vinicius Mazzari.

KEYWORDS:

Female *Bildungsroman*;
Gender;
Paulina Chiziane.

“Longa é a arte, breve a vida, difícil o juízo, fugaz a ocasião. Agir é fácil, difícil é pensar; incômodo é agir de acordo com o pensamento”.

Johann Wolfgang von Goethe¹

O romance de formação, *Bildungsroman*², ou Romance de Educação, *Erziehungsroman*, termos empregados no estudo da literatura ocidental, nos remetem, como afirma Bakhtin³, à “imagem do homem em formação no romance”. O termo *Bildungsroman* foi usado para caracterizar um tipo de romance pela primeira vez em 1820, pelo professor de Filologia Clássica Karl Morgenstern (1770-1852), que lecionava estética, retórica e outras disciplinas na Universidade Imperial de Dorpat (atual Tartu, capital da Estônia), em conferência intitulada “o espírito e as correlações de uma série de romances filosóficos” (MARTINI, 1961, p. 45 apud MAAS⁴, 2000, p. 42). Nessa conferência, o teor de sua fala referia-se diretamente ao termo *Bildungsroman*:

[Tal forma de romance] poderá ser chamada de *Bildungsroman*, sobretudo devido a seu conteúdo, porque ela representa a formação do protagonista em seu início e trajetória em direção a um grau determinado de perfectibilidade; em segundo lugar, também porque ela promove a formação do leitor através dessa representação, de uma maneira mais ampla do que qualquer outro tipo de romance. (MORGENSTERN, apud MAAS, 2000, p. 46)

¹ GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*. Tradução de Nicolino Simone Neto; apresentação de Marcus Vinicius Mazzari; posfácio de Georg Lukács – São Paulo: Editora 34, 2006, p. 472.

² NETO, Flavio Quintale. “Para uma interpretação do conceito de *Bildungsroman*”. *Pandaemonium germanicum*. Revista de Estudos Germanísticos n. 9. USP, p. 185-205, 2005. USP, 185-205. Disponível em:

http://www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum/site/images/pdf/ed2005/Para_uma_interpretao.pdf. Acesso em: 12/09/2012. Como afirma Flávio Quintale Neto: “Rolf Selbmann explica que ‘*Bildung* (alto-alemão arcaico. *Bildunga*, alto-alemão médio. *Bildunge*) circunscrevia primeiramente uma aura de valor, significava a Foto, o Retrato, a Imagem (imago), mas também Imitação (imitativo), Forma (forma) und Formação (formatio). Ainda o modelo da imagem da divindade, cujo centro, é ocupado pelo homem”. (NETO, 2005, p. 186)

³ BAKHTIN, Mikhail. Estética da criação verbal. Introdução e tradução do russo Paulo Bezerra; prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.217.

⁴ MAAS, Wilma Patricia. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

Segundo a definição proposta por Morgenstern, o *Bildungsroman* é uma modalidade de romance tipicamente alemã, que visa acompanhar as experiências do indivíduo desde a infância e/ou adolescência até a idade madura, ou seja, quando podemos considerar como finda a sua formação. Esse é o mesmo teor da definição do pesquisador Massaud Moisés, por nós encontrada em seu *Dicionário de Termos Literários*⁵.

Embora tenham significados bastante próximos, o que leva muitos críticos a considerá-los como um conceito *uno*, entendemos as especificidades de cada um dos conceitos – *romance de formação* e *romance de educação* –, pois o primeiro avalia a formação do homem na sociedade, desde a sua infância, ou adolescência, até sua vida adulta, enquanto o segundo tem como diferencial o cenário escolar, visando a educação formal, diferenças estas que, para nosso estudo, são bastante pertinentes, como verificaremos adiante.

O presente trabalho propõe uma leitura de um romance de origem moçambicana, à luz do conceito tipicamente alemão, ou seja, tentaremos transpor um conceito europeu a um romance de procedência diferente com o objetivo de demonstrar que ele pode ser pertinente para o entendimento de obras pertencentes a outro sistema literário, que não fazem parte de apenas uma literatura específica.

O conceito de “romance de formação”, portanto, diz respeito à formação do indivíduo, não apenas no que concerne à sua vida na instituição escolar, mas, sobretudo, à formação do caráter do ser humano e seu desenvolvimento global, contemplando os aspectos físicos, morais e psicológicos, desde a sua infância até a idade adulta, o momento em que se pode considerar como finda sua formação. Por outro lado, os romances

⁵ MOISES, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004. Segundo o verbete: “Al. Bildung, formação, Roman, romance; fr. Roman de formation, port. Romance de aprendizado; ing. Educational novel, novel of education, apprenticeship novel. Também se pode empregar, como sinônimo, o termo alemão *Erziehungsroman* (*Erziehung*, educação, Roman, romance). Quando gravita em torno da carreira de um artista, denomina-se *Künstlerroman*, “romance de artista”. Modalidade de romance tipicamente alemã, gira em torno das experiências que sofrem as personagens durante os anos de formação ou educação, rumo a maturidade, fundada na ideia de que “a juventude é a parte mais significativa da vida [...]”, é a ‘essência’ da modernidade, o sinal de um mundo que procura o seu significado no futuro, mais do que no passado” (MORETTI, 1987: 3, 5). Considera-se o pioneiro nessa matéria o *Agathon* (1766), de Wieland, e o ponto mais alto, o *Wilhelm Meister* (1795-1796), de Goethe, mas a palavra para designar esse gênero de narrativa, *Bildungsroman*, foi empregado pela primeira vez em 1820, por Karl Morgenstern, e posta em circulação por Wilhelm Dilthey em 1870 na sua *Vida de Schleiermacher* (Miles 1974; Suleiman 1979). No fio da tradição germânica, outros ficcionistas cultivaram o tema: Tieck, Novalis [...] Em Língua Inglesa, citam-se: Charlotte Brontë, Charles Dickens [...] James Joyce.[...] Em vernáculo, podem-se considerar romances de formação, até certo ponto, os seguintes: *O Ateneu* (1888), de Raul Pompéia, *Amar, verbo intransitivo* (1927), de Mário de Andrade, os romances do “ciclo do açúcar” (1933-1937), de José Lins do Rego, *Mundos mortos* (1937), de Octavio de Faria, *Nome de Guerra* (1938), de Almada Negreiros, *Fanga* (1942), de Alves Redol, *Manhã submersa* (1955), de Vergílio Ferreira, o ciclo *A velha casa* (1945-1966), de José Régio.” (MOISÉS, 2004, p. 56)

considerados apenas como de “educação” centram-se, em particular, no ambiente escolar da personagem, onde a maior parte da diegese se desenvolve e acaba por se tornar o eixo central do estudo.

Considerando o *Bildungsroman* um subgênero do gênero romance, como afirma a pesquisadora Cíntia Schwantes⁶:

O *Bildungsroman* é um subgênero do gênero romance, podendo portanto ser delimitado pelo critério do tema, uma vez que suas marcas formais, como o hibridismo, por exemplo, se confundem com as do próprio romance; sua realização é a mais das vezes imperfeita, de um ponto de vista estritamente formal, e sua grande importância, atualmente, como durante o Romantismo, reside no fato de que ele é um espaço privilegiado de discussão dos flutuantes valores de suas épocas, da modificação do papéis sexuais (masculino e feminino), da culturalidade (ou não) do nosso gênero, nossa identidade, nossa humanidade. (SCHWANTES, 1998, p. 24)

Portanto, o *Bildungsroman*, apontado como um subgênero, na verdade pode ser percebido como algo que ultrapassa os seus limites temáticos, não só englobando aspectos sociais de determinada época, mas também constituindo-se como esse *espaço privilegiado*, de que fala Schwantes, no qual se discutem as mudanças de valores de uma determinada sociedade, de maneira a contribuir para uma reflexão acerca dos papéis sexuais e da visão que temos a respeito de nosso gênero (gender), bem como, e em sentido mais amplo, do que compõe a nossa identidade.

Vale ressaltar, que o *Erziehungsroman* e o *Bildungsroman*, embora aparentemente tratar de um mesmo conceito, como mencionamos anteriormente, revelam suas particularidades no desenvolver da diegese. No caso do romance de formação, *Bildungsroman*, contempla a formação da personagem desde a sua infância, ou adolescência, até a vida adulta, no que concerne aos aspectos físicos, psicológicos e filosóficos. Enquanto o *Erziehungsroman*, busca trilhar o mesmo caminho, mas tendo como pano de fundo o cenário escolar.

É importante, para fundamentar nossa reflexão, destacar dois exemplos. O primeiro deles, presente na literatura brasileira e caracteristicamente um romance de educação, *O Ateneu*⁷, de Raul Pompéia, escrito em 1888, cujo cenário é a escola que dá título ao livro. Será nesse local que o protagonista Sérgio fará suas maiores descobertas, sejam elas físicas, sentimentais ou sexuais, levando seu aprendizado, que se iniciara dentro dos muros do *Ateneu*, para a sua vida. Um segundo exemplo que

⁶ SCHWANTES, Cíntia. *Interferindo no cânone: a questão do Bildungsroman feminino com elementos góticos*. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998.

⁷ POMPEIA, Raul. *O Ateneu*. 21. Ed, São Paulo: Editora Ática, 2005.

vale ser aqui recordado é o primeiro, e único, romance do cabo-verdiano Baltazar Lopes, intitulado *Chiquinho*⁸, de 1947. Trata-se de um romance cujo pano de fundo e seu enredo enovela-se a outras questões, como por exemplo, o deslocamento do protagonista de seu lugar de origem para continuar a estudar e os problemas mais amplos que cercam a ilha, como a seca, por exemplo. O texto possui um cunho político engajado velado em seu decorrer, pois o protagonista, mais do que a educação escolar, busca a educação política e social que lhe será de maior valia em sua vida adulta. Trata-se, portanto, de um romance de formação, que vai além do ambiente escolar para refletir acerca do amadurecimento da personagem em termos gerais, de forma a apontar as bases de sua atuação naquela sociedade em anos vindouros.

Refletindo sobre o romance dentro da tradição do *Bildungsroman*, partimos do pressuposto de que a obra *Balada de amor ao vento*⁹ (2003) pode ser lida como um romance de formação, pois, ao longo de sua leitura, percebemos que, embora esteja ancorado na tradição oral moçambicana e retire dessa tradição elementos que o constituem, ele também estabelece um diálogo com a tradição do *Bildungsroman*, ao propor-se como narrativa de uma vida em formação. É esse diálogo que nos permite estabelecer interessantes pontos de contato entre tradições tão diversas. Iniciemos nessa senda lembrando que,

A tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. [...] O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. [...] Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. (BENJAMIN¹⁰, 1994, p. 201)

Se “escrever um romance significa [...] levar o incomensurável a seus últimos limites”, não podemos desconsiderar que Paulina Chiziane, ao escrever o seu primeiro, o faz baseando-se nas experiências de outrem que lhe foram narradas, ou ainda, em histórias da tradição oral que ouvira quando criança à beira da fogueira nos contados dos mais velhos. Em suas narrativas, de modo geral, a escritora cunha sua voz através da letra,

⁸ LOPES, Baltazar. *Chiquinho*. Lisboa: Prelo, 1974.

⁹ CHIZIANE, Paulina. *Balada de amor ao vento*. Lisboa: Caminho, 2003. O romance teve sua primeira edição lançada no ano de 1999, em Moçambique. Apontamos nesse estudo o ano da edição portuguesa (2003) com a qual trabalhamos.

¹⁰ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Ruanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas; v. 1)

justificando a si mesma como uma contadora de histórias que tem como objetivo perpetuar o legado instituído por sua avó. Seu jogo, portanto, é aquele em que a tradição escrita do romance necessariamente é testada pela insurgência da oralidade, não apenas como modo de narrar, mas como um conjunto de valores e traços que desestabilizam o modelo europeu para alcançar uma forma outra, terceira, que, trazendo em si tanto o romance quanto a narrativa oral, é mais do que a soma dos dois. No entanto, parece-nos que esse processo não inviabiliza uma reflexão que tenta dar conta das relações entre a matéria literária produzida por Paulina Chiziane e a formulação geral do romance de formação, já que, em um sentido amplo, o texto não apenas percorre temporalmente a vida da protagonista Sarnau, da adolescência à fase adulta, mas também – e sobretudo – procura apontar as transformações que ela sofre em virtude do seu amadurecimento. A vida, para Sarnau, é espaço de aprendizagem, da mesma forma que o foi para Chiquinho, de Lopes, ou para o Wilhelm Meister, de Goethe.

Se a heroína moçambicana vive uma fase na qual o amadurecimento integral é o seu propósito último, visto que esse processo de desenvolvimento deve ser visto como algo natural para o seu próprio crescimento, isso não é suficiente – ela necessita principalmente tomar consciência do seu papel de indivíduo que se encontra em um determinado tipo de busca: a busca de si mesmo. Segundo Wilma Patricia Maas, no estabelecimento do romance de aprendizagem, três características devem ser levadas em consideração:

- o protagonista deve ter uma consciência *mais ou menos* explícita de que ele próprio percorre não uma sequência mais ou menos aleatória de aventuras, mas sim um processo de autodescobrimento e de orientação no mundo;
- a imagem que o protagonista tem do objetivo de sua trajetória de vida é, em regra, determinada por enganos e avaliações equivocadas, devendo ser corrigidas apenas no transcorrer de seu desenvolvimento;
- além disso, o protagonista tem como experiências típicas a separação em relação à casa paterna, a atuação de mentores e de instituições educacionais, o encontro com a esfera da arte, experiências intelectuais e eróticas, experiência em um campo profissional e eventualmente também contato com a vida pública e política. (MAAS, 2000, p. 62)

Em *Balada de amor ao vento*, Sarnau busca autodescobrir-se a todo instante. Ela procura por seu lugar, e diversas vezes se equivoca nesse caminho; os enganos que sofre durante a jornada, porém, servem como degrau rumo à aprendizagem e à vida madura. Os mentores e tutores, nesse caso específico, estão vestidos com roupas africanas, serão chamados de mais velhos, curandeiros ou griots.

Seria a trajetória seu próprio aprendizado, mas o processo de formação é também de interação com o meio, o que verificamos, por

exemplo, no já referido *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, cujo protagonista não só se vê e se analisa, mas também é visto e analisado pelo outro. O protagonista do romance, que é tido como o “cânone mínimo”, como afirma Maas, inicia seu percurso abandonando o abastado núcleo familiar, que desejava ao jovem a carreira do comércio, e fugindo com uma atriz por quem se apaixona para fazer parte do grupo de teatro, em busca de liberdade e de si mesmo. Todo esse processo colaborará para sua formação, pois ele passa de filho, no início do romance, a pai, no final deste, encerrando temporariamente seu ciclo de aprendizagem. É fundamental lembrar, todavia, que sua formação será acompanhada por um tutor – Jarno, membro da sociedade da torre –, e que sua aprendizagem completa, ou melhor, especializada, *Ausbildung*, se dará apenas no último volume da trilogia goethiana, *Os anos de peregrinação de Wilhelm Meister*, publicado em 1829.

Regressando à cena moçambicana, em *Balada de amor ao vento*, a protagonista, assim como ocorre com a personagem de Goethe, também abandona a casa paterna, mas para casar-se com o príncipe Nguila, seguindo a sua viagem rumo à vida adulta, tema bastante frequente nesse gênero. Iniciemos nosso percurso juntamente com a personagem Sarnau. Acompanharemos a formação de Sarnau desde sua adolescência; sua paixão e o abandono por parte do jovem Mwando; o casamento com Nguila, o retorno de Mwando à sua vida; a maternidade, seus percalços e instabilidades, e ainda o seu desfecho como vendeira na Mafalala¹¹. O romance é narrado em vinte capítulos, e sua protagonista inicia a jornada “no dia mais bonito do mundo” (2003, p. 12), na festa de circuncisão dos meninos, dia em que conhece e se apaixona pelo jovem Mwando, que, por sua vez apesar de ser iniciado, era cristão e estudava para ser padre:

Num domingo, vesti-me com todo o esmero, enfeitei-me bem e parti para o ataque. Entrei na igreja com toda a solenidade, sentei-me à frente para que ele me visse bem, pois estava bonitinha só para ele. O coro apresentou uma canção bonita e, de todas as vozes, só ouvia o Mwando. Depois o padre disse ámen, levantei-me pronta para o combate. Ou hoje, ou nunca, dizia de mim para mim. Arrastei o Mwando num passeio até às margens do rio Save. Falávamos de muitas coisinhas. Ele falava dos seus planos de futuro, pois queria ser padre, pregar o Evangelho, baptizar, cristianizar. Adeus meus planos, meu tempo perdido, ai de mim, o rapaz não quer nada comigo, só pensa em ser padre (2003, p. 16)

Sarnau, perdidamente apaixonada, tenta persuadir o jovem aspirante a padre, que, além do fato de ser cristão, ainda estudava em colégio católico, fator complicador, pois a religiosidade era uma forte

¹¹ Bairro da periferia de Maputo, Moçambique.

concorrente aos seus sedutores intentos. Ainda que Mwando resistisse, acabou por deixar-se fisgar:

Mwando está embasbacado com a descoberta do insólito do mundo. Como Adão no Paraíso, a voz da serpente sugeriu-lhe a maçã, que lhe arrancou brutalmente a venda de todos os mistérios. Sim, escuto os lábios de uma mulher pronunciando em sussurros o seu nome, despertando-o do ventre fecundo da inocência. Mwando nasceu. Sente o coração a bater com força, mesmo à maneira do primeiro amor. (2003, p. 19)

Inicia-se a viagem amorosa e iniciática de Mwando e Sarnau, em que ambos descobrem juntos o amor e as responsabilidades que ele acarreta, além das modificações físicas que ambos sofrem no decorrer desse processo. Em Mwando, as mudanças são mais evidentes, ao passo que Sarnau não apenas nota as transformações como se preocupa com elas antes dele:

O vinco dos calções passou a ser bem demarcado, a carapinha penteada mil vezes, os calcanhares, esfregados com pedra-pomes e besuntados com óleo de coco, competiam no brilho com a luz do sol. Estas modificações não passaram despercebidas aos companheiros do colégio, que lhe espiavam todos os movimentos, acompanhando-o com olhares trocistas que bailavam em todos os olhos. (2003, p. 20)

O casal, ainda muito jovem e susceptível às instabilidades típicas dessa fase, acaba por ter a sua primeira relação sexual, que teve como consequência uma gravidez, sucedida de um aborto. A partir daí, a personagem se vê abandonada por seu amor, cuja família já havia escolhido uma outra mulher que a substituiria no coração de seu amado. Ele descende de uma família católica, o que Sarnau não é, motivo suficiente para que não fosse aceita como sua futura esposa. Em seu lugar, a família de Mwando escolhe uma jovem chamada Sumbi, também católica, para com ele se casar.

Em sua caminhada rumo ao amadurecimento, Sarnau, assim como Meister, busca a formação de si mesma. É importante lembrar, com Otto Maria Carpeaux¹², do “conceito goethiano de ‘Bildung’, de ‘formação’: a transformação do caos de experiências e conhecimentos em uma estrutura orgânica.” (2011, p. 1395). É esta a opção da protagonista: rever o caos de suas experiências para transformá-lo em aprendizado. A partir dessa reflexão, podemos melhor compreender o percurso por ela estabelecido, visto que tal trajeto experiencial é rico no que se refere às suas alegrias e decepções. Sarnau conhece muito bem o que Carpeaux chama de “caos de

¹² CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. vols I, II, III e IV. Volume único digital. São Paulo: Leya, 2011.

experiências”, pois em grande parte de sua vida experimenta diversos traumas, como as agressões físicas impostas pelo marido; os abandonos de Mwando; o aborto nas águas do rio Save; o abandono dos filhos; a doença da filha Phati; a prostituição e a decadência social. Todos esses fatores fomentam a sua formação. Mesmo que muitas vezes suas vivências sejam percebidas apenas como sofrimento, na verdade vão além disso, pois é através dessa dor que a protagonista consegue sobreviver a todas as agruras impostas pela vida e seguir adiante. Como o romance inicia sua escrita em *flashback*, já no início do contado notamos que a protagonista, além de contar sua história, se propõe a passá-la em revista, a fim de analisá-la. Nas palavras de Jacobs¹³:

Se o gênero romance de formação se define pelo fato de que as obras que lhe são atribuídas narram a história de um jovem que, passando por uma sequência de erros e decepções, chega a um equilíbrio entre as suas ambições e as exigências de seu meio, então fica evidente que o herói de uma tal história, confrontado com as inevitáveis experiências da desilusão, tem necessariamente de tornar-se problemático para si mesmo. Não basta que ele percorra um determinado desenvolvimento como se fosse um processo natural de crescimento; muito mais do que isso, ele tem de conscientizar-se expressamente de seu papel como indivíduo que se constitui na busca. Decorre daí que esse jovem, a exemplo de Wilhelm Meister, sinta-se compelido, das diversas fases de seu desenvolvimento, a ‘passar em revista sua própria história’ [...] (JACOBS apud MAZZARI, 2010, p. 123)

O que diferencia *Balada de amor ao vento* dos *Bildungsromane* tradicionais – na senda de *Ciropédia*, de Xenofonte; *Parzival*, de Wolfram von Eschenbach; *Gargântua e Pantagrue*, de Rabelais; *Simplissimus*, de Grimmelshausen; *Telêmaco*, de Fénelon; *Agathon*, de Wieland; *David Copperfield*, de Dickens; *Henrique, o Verde*, de Gottfried Keller; *A montanha mágica*, de Thomann Mann, e *O Tambor*, de Günter Grass, seguindo uma ordem cronológica da antiguidade ao neoclassicismo, e apenas para citar os clássicos – é o fato de que estes romances foram escritos sob uma retórica clássica europeia, e seus heróis, em sua maioria, além de serem todos homens, burgueses e pertencentes à classe social mais abastada, finalizam sua aprendizagem da maneira esperada: após passarem por percalços e dificuldades, eles as superam e alcançam a formação humanista de forma completa. Todos chegam ao fim dos textos já adultos e inseridos na sociedade, uma vez que seus questionamentos juvenis com relação à vida, política e sexualidade, típicos da juventude, encontram-se resolvidos na vida madura, o que determinaria o fim da sua aprendizagem. Não é esse o perfil de *Balada de amor ao vento*. Se, por um lado, como já apontamos, o

¹³ MAZZARI, Marcus Vinicius. *Labirintos da aprendizagem: pacto fáustico, romance de formação e outros temas de literatura comparada*. São Paulo: Editora 34, 2010.

texto é eivado por elementos próprios das narrativas orais tradicionais, o que estabelece um outro nível de discursividade, é importante percebermos o que representa a opção por Sarnau como protagonista. Assim, se não nos furtamos a indicar a participação da obra de Paulina Chiziane no paradigma do romance de formação – por considerarmos que ela contempla o desenvolvimento da protagonista desde a adolescência até a idade adulta e que o narrado parte de uma postura avaliativa, em que se reflete acerca de todas as intenções subjacentes aos atos da personagem –, não poderemos deixar de notar que Sarnau, ao fim do texto, irá ocupar um lugar diferenciado em relação àquilo que ela mesma e a sociedade esperavam de seu percurso. Sem nunca ter amado seu marido, a aprendiz abre mão da posição de rainha a partir do momento em que o título já nada significava para ela. Além disso, ao perceber-se, no fim da obra, após tornar-se prostituta, como alguém que pode aproveitar uma vida simples, porém “satisfatória” na Mafalala, com dois de seus filhos e Mwando, Sarnau ocupa um lugar que pode gerar questionamentos em relação ao seu “sucesso” no percurso da aprendizagem, já que, socialmente, habita a margem. No entanto, o aprendizado vivido por ela materializa-se em um outro nível, no espaço dos afetos e na capacidade de autodeterminar-se.

O romance destaca, portanto, as dificuldades que a jovem Sarnau precisou ultrapassar, não só para ser feliz, mas para sobreviver. O sofrimento é constantemente assinalado como um símbolo da superação, pois sua história é marcada pelos opostos – sofrimento *versus* felicidade. Será esse sentimento o *leitmotiv* de sua formação. Se, com o passar dos anos e a repetição de suas decepções e frustrações, abandonou a inocência e a inexperiência da juventude, que deram lugar a uma mulher forte, capaz de passar por um parto sozinha e criar dois filhos na Mafalala, sem nenhum tipo de ajuda, é importante percebermos, por outro lado, que o amor por Mwando atravessa sua vida, resistindo, ainda, ao final da história, quando o aceita de volta. Sarnau aprende pelo caminho da renúncia e da marginalidade. Se na tradição ocidental, sobretudo de matriz romântica, a mulher que transgride o modelo patriarcal é punida, a personagem moçambicana tem um aprendizado outro, contrariando não apenas esse modelo, mas as próprias tradições de seu povo. De certa forma, podemos afirmar que ela caminha por sobre o fio de uma navalha e, ao optar pela transgressão, consegue sobreviver a isso tudo.

Lembramos ainda que Mwando também passa por um processo de formação em paralelo ao de Sarnau, fazendo, porém, escolhas diferentes, que afetarão seu resultado final. A personagem, que é cristã e estuda em uma escola católica, logo no início do romance cumpre seu rito iniciático, momento em que a protagonista apaixona-se por ele. No conflito entre tradição e catolicismo, acaba por travar um embate contra si mesmo, entre

o desejo de seguir seu coração e ficar com Sarnau e o de obedecer a tradição católica que adotara.

A autora propõe uma releitura dos personagens bíblicos Adão e Eva, expulsos do Paraíso, através dos personagens Sarnau e Mwando, tomando como base o modelo cristão, vestígio evidente do sincretismo que permeia a narrativa. Esse modelo, como se sabe, está relacionado aos valores de pecado e punição:

Como Adão no paraíso, a voz da serpente sugeriu-lhe a maçã, que lhe arrancou brutalmente a venda de todos os mistérios. Sim, escutou os lábios de uma mulher pronunciando em sussurros o seu nome, despertando-o do ventre fecundo da inocência. Mwando nasceu. (2003, p. 19)

Tal como Eva, Sarnau induz esse Adão, Mwando, ao pecado. Quando a narradora diz: *Mwando nasceu*, ela nos remete à questão da sexualidade. Com base nessa descoberta, a personagem modifica seu comportamento físico e psicológico. Percebemos que, assim como Sarnau, ele também vivencia seu processo de formação (educação): “Ao andar cego, descompassado, colocou uma suavidade, um ritmo, passando a usar um caminhar altivo, soberano, característico dos vencedores.” (2003, p. 20). Percebemos aqui o crescimento, não apenas físico, mas também psicológico da personagem, que passa a ser suspeito diante dos olhos do padre.

Ainda que Mwando tema ser expulso do colégio, como Adão do Paraíso, caso o padre tome conhecimento do verdadeiro motivo dessas modificações, não consegue escapar a esse destino, pois ele é expulso junto com Salomão, quando o religioso encontra seu colega em pleno ato sexual com a cozinheira da escola e desconfia que as transformações de Mwando também se deviam à descoberta da sexualidade. Primeiro, o padre se dirige a Salomão e diz: “Agora saberás o que é a fúria de um leão!” (2003, p. 23) – em sugestiva e oportuna relação de seu nome, (Apocalipse 5:5) ao Leão de Judá. Após sua fuga, afirma: “– Agora, o Mwando!” e dirige-se ao seu quarto para dar-lhe “uma sova tão grande até lhe doerem os socos” (2003, p. 23).

Por outro lado, a partir do casamento de Sarnau com Nguila, evidencia-se no texto o enfoque dirigido às questões sociais, morais e religiosas relacionadas aos casamentos comunitários e cristãos, em seus diferentes aspectos. No que diz respeito à poligamia, Sarnau toma consciência do peso que esta terá em sua vida, pois, embora a tradição poligâmica atribua direitos e deveres a ambos, lembramos que a sociedade em que a personagem está inserida é patriarcal e, por isso, nela os homens detêm o poder. Caso a mulher deseje usufruir do mesmo direito, será condenada por adultério, visto que não existe poligamia para mulheres.

Homens e mulheres não possuem os mesmos direitos: “com a poligamia, com a monogamia ou mesmo solitária, a vida da mulher é sempre dura.” (2003, p. 137). Para a personagem Mwando, o fato de ser católico o impede de ser polígamo:

Mwando também é cristão, mas abandonou-me com uma criança no ventre. Ser cristão é uma coisa, mas a perversão e o afastamento dos deveres paternais porque se é cristão, é coisa que ainda não entendo bem. A poligamia tem todos os males, lá isso é verdade, as mulheres disputam pela posse do homem, matam-se, enfeitam-se, não chegam a conhecer o prazer do amor, mas tem uma coisa maravilhosa: não há filhos bastardos nem crianças sozinhas na rua. Todos têm um nome, um lar, uma família. Não há nada mais belo neste mundo que um lar para cada criança. (2003, p. 137)

Enquanto a poligamia possui os dois lados da moeda, *pile ou face*, a violência tem apenas uma, privilégio daquele que detém o poder ou a força física, ou ambas, como no caso de Nguila, que espanca sua mais nova esposa ao seu bel prazer, com a justificativa de “educá-la”. Já a personagem Mwando teve sua mulher e futura esposa escolhida pela família, uma personagem secundária, mas não menos importante, pois é através dela que tomamos conhecimento da transgressão a todos os costumes, à qual Mwando se submete, pois sua esposa “sentava-se na cadeira como os homens, recusando o seu lugar na esteira ao lado das sogras e das cunhadas” (2003, p. 61) e ele “[...] já sentia que era um brinquedo nas mãos da esposa e não só, mas também toda a comunidade [...]” (2003, p. 64). Ele assume tarefas domésticas (cozinhar e lavar, por exemplo) e cobre a insaciável mulher de luxo, tolerando inclusive os presentes que os admiradores enviam para ela. Sumbi subverte, assim, a ordem tradicional de submissão da mulher, tornando seu homem submisso e vítima de humilhação.

Mwando acaba passando por mais uma etapa em sua formação longe de todos, porque durante sua fuga do rei Nguila é condenado ao exílio, devendo cumprir trabalhos forçados em terra distante. Nesse momento, ele se vê em Angola – terra do degredo –, e nos explica o motivo de sua prisão:

– Foi por causa de uma mulher. Entendi-me com ela. Era evidente que se tratava de uma mulher da vida, pois recebia mais homens além de mim. Ela tratava-me bem, eu estava desempregado e alimentava-me. Um sipaio, que era o seu chulo, não gostou. Andou a fazer emboscadas e tramou-me. Levou-me à esquadra, apresentou-me como um ladrão e ainda por cima disse que violei a esposa. Defendi-me com bom português. Mandaram-me fazer uma declaração, o que fiz com boa caligrafia que até enfureceu o branco da esquadra. Exigiram-me a caderneta de indígena. [...] Amigo, sabe bem escrever, mas agora vai ver, saber escrever sem documento não é nada.

Levaram-me para uma sala escura, maltrataram-me e condenaram-me à deportação. (2003, p. 118)

Encaminhando-se para a conclusão de seu aprendizado, já em Angola, e atendendo pelo nome de Padre Moçambique, Mwando auxilia espiritualmente seus colegas, misturando os conhecimentos adquiridos nos ritos de iniciação aos da escola católica, intervindo principalmente nos rituais de passagem (ou enterros).

Assim, pesados os méritos e deméritos, vimos como o romance é conduzido pelas veredas do *Bildungsroman*, verificando o desenvolvimento físico, psicológico, histórico-social e suas implicações na vida da personagem Sarnau, a fim de assinalarmos essa obra como um romance de formação. Levando em consideração as diferenças em relação ao cânone alemão e às outras vertentes europeias – francesa e inglesa –, tentamos justificar que o desenlace de *Balada do amor ao vento*, guardadas as devidas especificidades, deságua no mesmo mar.

O *Bildungsroman* Feminino: experiência e aprendizagem

A tradição do *Bildungsroman* nos conduz a diversas vertentes que o gênero abarca. Sem esquecermos sua origem alemã, o termo, embora aplicado a contextos diferentes, não se distancia de seu objeto último, o de verificarmos a formação do indivíduo em questão. Muitas foram as variantes por nós pesquisadas, dentre elas o *Bildungsroman* proletário, objeto de estudo do pesquisador Eduardo Assis Duarte, em seu *Jorge Amado: Romance em tempo de utopia*¹⁴ (1996), cuja temática é centrada na análise da obra do autor de *Capitães da areia*, em especial no romance *Jubiabá*. Duarte constata, em sua pesquisa, tratar-se o texto do escritor baiano de um *romance de formação proletário*, pelo fato de que, além de dar conta do desenvolvimento do personagem Balduino, ele ainda o faz cercado os estereótipos presentes na esfera social em que está inserido. O protagonista, que em sua caminhada rumo à aprendizagem nos é apresentado como um homem pobre, negro, percorre diversos *guetos* e, por onde passa, vai de mendigo a boxeador, fazedor de sambas, desordeiro, chegando a líder grevista, sobressaindo-se e guiando a massa operária a dizer não à “escravidão”, econômica e socialmente falando, uma vez que ele representa as classes sociais populares no Brasil dos anos 30. O herói possui ainda uma espécie de tutor que o guiará desde sua infância, o pai de santo *Jubiabá*, que dá título ao romance. Eduardo de Assis Duarte nos revela ainda que,

¹⁴ DUARTE, Eduardo Assis. *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*. Rio de Janeiro: Record; Natal: UFRN, Ed. Universitária, 1996.

Amado se apropria da tradição do romance de aprendizagem, para situá-la no nível das classes populares no Brasil dos anos 30. A trama é armada tendo como núcleo as peripécias e andanças do protagonista, desde a infância pobre e rebelde na favela de Salvador, até a maturidade consciente do líder proletário em que se transforma. *Jubiabá* constitui-se num dos pontos altos da linhagem do “romance proletário” vigente à época, combinando o relismo da denúncia social com uma intensa idealização do oprimido. Amado recorre aos modelos ancestrais da narrativa para construir um personagem-síntese de uma geração que luta por elevar-se da marginalidade à cidadania. E então vemos surgir Antônio Balduino, *primeiro herói negro do romance brasileiro*. (DUARTE, 1994, p. 158)

Com base nesse estudo, *Jubiabá*, assim como *O Ateneu*, povoa a senda brasileira dos *Bildungsromane*, sejam eles proletários ou de educação. Voltando à tipologia do romance de formação, verificamos que o gênero ainda agrega o romance de formação do artista, nomeado como *Künstlerroman*¹⁵, considerado como subgênero específico do *Bildungsroman*. A investigadora Eliane Campello desmistifica o conceito com base na acepção do termo *Künstlerroman*:

Palavra alemã que significa “romance de artista” e se reporta a um tipo de narração que nos conta a vida e formação do autor (ou duma personagem que se lhe assemelhe) desde a infância à maturidade. (V. *Bildungsroman* que é um sinônimo deste termo). A maioria desses romances descreve a luta duma criança de temperamento artístico e delicado para se libertar da incompreensão e das atitudes burguesas da família e das suas relações da juventude. (SHAW, 1978, p. 271 apud CAMPELLO, 2003, p. 25)

Seguindo a tradição do *Bildungsroman*, o *romance de artista*, com a devida e explícita diferença que dá nome ao tipo, também privilegia a formação da personagem, assim como no romance de Jorge Amado o protagonista é um proletário. Vale ainda lembrar que o gênero do romance de formação privilegia o “herói”, ou seja, do sexo masculino.

Após esta breve consideração sobre algumas tipologias de *Bildungsroman*, adentramos em nosso propósito: o *Bildungsroman feminino*, a partir do olhar da pesquisadora Cristina Ferreira Pinto, umas das pioneiras no tratamento do tema, autora de *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*¹⁶ (1990), que nos guiará neste movimento. Nosso objetivo, além de evidenciar o romance *Balada de amor ao vento* como um

¹⁵ CAMPELLO, Eliane T. A. *O Künstlerroman de autoria feminina: a poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela*. Rio Grande: Editora da FURG, 2003.

¹⁶ PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

romance de formação moçambicano, é revelá-lo como um *Bildungsroman* feminino. Para tal devemos lembrar que,

Embora tivesse havido sempre “romances de aprendizagem” feminina, essa aprendizagem se restringia à preparação da personagem para o casamento e a maternidade. Seu desenvolvimento era retratado em termos de crescimento físico, da infância e adolescência até o momento em que estivesse “madura” para casar e ter filhos (MORGAN, 184 apud PINTO, 1990, p. 13)

E, adiante, diz-nos, agora, a própria Cristina Ferreira Pinto:

Enquanto o herói do “*Bildungsroman*” passa por processo durante o qual se educa, descobre uma vocação e uma filosofia de vida e as realiza, a protagonista feminina que tentasse o mesmo caminho tornava-se uma ameaça ao *status quo*, colocando-se em uma posição marginal. Segundo as expectativas que a sociedade tinha em relação à mulher, portanto, seu “aprendizado” se daria dentro de um espaço bem delimitado. O “mundo exterior” responsável pela formação do herói do “*Bildungsroman*” seria, no caso da protagonista feminina, os limites do lar e da família, não havendo margem para o seu crescimento interior. (PINTO, 1990, p. 13)

A protagonista de *Balada de amor ao vento* inscreve-se nesse panorama, uma vez que ela é, de fato, a heroína do romance. Mesmo que Sarnau seja criada e educada segundo a cultura e tradição bantu, que “ensina” em seus rituais de iniciação como a mulher deve proceder com relação à família, ao casamento, à machamba, sobre como e o que cozinhar para o marido e sua família, como servir-lhe, sobre o “dever obediência” ao marido e sobre sua vida sexual, ela transgride, burla e escapa diversas vezes dos problemas que se vão apresentado ao longo da narrativa, pois a personagem cria, reiteradamente, estratégias para exercer sua liberdade de escolha, malgrado o constrangimento e as imposições da tradição e da família patriarcal.

Outro elemento importante a ser destacado é a forma como, mesmo ao dialogar com o modelo do *Bildungsroman* feminino, o romance de Paulina Chiziane subverte a sua fórmula a partir das características de sua personagem central. Considerando-se que esse tipo específico de romance de formação tem como singularidade o fato de a protagonista feminina não desenvolver sua aprendizagem de forma completa – ou, dito de outra forma, ela não possui nenhuma autoridade sobre si mesma, devendo apenas servir aqueles que a cercam¹⁷ –, não podemos deixar de notar que

¹⁷ Com relação à questão de a protagonista feminina não vir a ter êxito em seu intento formativo, no *Bildungsroman* feminino, devido às diferenciações entre os gêneros, verificamos que, “[a]o nível de revisão do gênero, o ‘romance de aprendizagem’ feminino distancia-se do modelo masculino principalmente quanto ao desfecho da narrativa. Enquanto em *Bildungsromane*

Sarnau segue um caminho diferenciado. Vejamos: é notório que ela, ao se casar com o príncipe Nguila, tenta aprender com as mais velhas, durante o ritual de preparação para o casamento, sobre o respeito e a obediência ao marido, mesmo quando sob violência, pois a mulher, primeiro, deveria submeter-se ao pai e, após o casamento, o “açoite” mudaria de mãos, passando a pertencer ao marido. No entanto, para além de destacarmos as mudanças que se dão no momento em que ela renuncia ao casamento, acreditamos ser válido indicar que, mesmo ao seguir as orientações recebidas, manifesta sua revolta e desacordo em relação àquela ordem social, indiciando o caminho de transgressão pelo qual iria optar.

Nesse sentido, e tentando avançar em nossa reflexão, se no romance de formação feminino ocidental há a presença característica de protagonistas que não obtêm êxito por completo em sua formação e tendem a terminar o romance de uma forma trágica, podemos observar que:

O suicídio, a loucura, a alienação imposta ou voluntária, são elementos constantes na experiência feminina, tanto em sua literatura como na vida real. [...] Assim, tanto a morte como a loucura podem ser entendidas como uma forma de punição da mulher que tentou ir além dos limites sociais normalmente aceitos, ou como a única forma de rejeição desses mesmos limites; como tentativas fracassadas de escapar às imposições do grupo social, ou como fugas realizadas com êxito, recusas que se afirmam através dos únicos canais de expressão que a mulher (escritora e personagem) via abertos. (PINTO, 1990, p. 18)

Em *Balada de amor ao vento*, Sarnau, de certa forma, finaliza seu percurso à margem da sociedade pelo fato de ter se tornado uma prostituta, mas, por outro lado, também se vê como vitoriosa, pois adquire independência financeira como vendeira na Mafalala em que vive com seus dois filhos, os quais mantém sem ajuda dos pais. Além de receber de volta em sua casa Mwando, que retorna mais uma vez ao seu convívio, sustenta-o. Dessa forma, a personagem desestabiliza o modelo tradicional de *Bildungsroman* feminino, pois, se aparentemente ocupa um lugar à margem da sociedade, sobretudo segundo valores ocidentais, tornou-se uma mulher madura e independente em todos os sentidos, com exceção do emocional.

masculinos – mesmo em exemplos modernos – o protagonista alcança integração social e um certo nível de coerência, o final da narrativa feminina resulta sempre ou no fracasso ou, quando muito, em um sentido de coerência pessoal que se torna possível somente com a *não* integração da personagem no seu grupo social”. (PINTO, 1990, p. 27)

Paulina Chiziane tece e destece o tecido com o qual compõe Sarnau, em sua relação delicada com a escrita, como nos afirma o pesquisador Lourenço do Rosário¹⁸:

Uma das coisas que me surpreende em Paulina é a sua profunda feminilidade. Não basta ser-se mulher para se escrever no feminino, nem tão pouco é suficiente povoar a narrativa com protagonistas deste sexo. A escrita no feminino pressupõe, em primeiro lugar, um corte com a predominância dos cenários a que estamos habituados que, no dia a dia, quer no plano da escrita, nos quais a ordem social, familiar e mental se encontram organizadas. (ROSÁRIO, 2010, p. 144)

Na delicadeza de sua oratura, ela afirma – e reafirma – que escreve sobre mulheres e para mulheres, em entrevista a Patrick Chabal¹⁹:

É um livro que fala da condição feminina e da África em geral. Tenho um mundo de informações sobre África, sei muito bem o que é... os nossos problemas, o amor, o adultério, a poligamia. E eu sinto que a visão do mundo existente hoje, pelo menos em termos de escrita, é o ponto de vista masculino. Comecei a senti-lo a partir do momento em que me casei, comecei a viver a condição de mulher, com filhos, com casa. A experiência não foi boa, o casamento não durou, mas isso criou-me a vontade de querer observar o mundo: “O que é que acontece com as outras mulheres, o que é que pensam, que é que sentem?” [...] falam muito da libertação da mulher, mas o que se verifica realmente é que a mulher, com a mania de emancipação, pelas mesmas condições em que nós nos encontrávamos, está cada vez mais escrava. Essa é a minha opinião. Então, posso dizer, de certo modo – não gosto muito de dizer isso mas é uma realidade – é um livro feminista. Portanto a minha mensagem é uma espécie de denuncia, é um grito de protesto. (CHABAL, 1994, p. 298)

Através desse *grito de protesto*, a autora nos convoca a direcionar nosso olhar para a condição da mulher moçambicana, representada aqui pela protagonista Sarnau. No avesso do bordado, encontramos Sumbi, personagem marcada por um misto de luxúria e orgulho. Muito inteligente, ela guia e manipula o marido à sua vontade, como, por exemplo, quando Mwando esvazia os celeiros da família para comprar capulanas novas para a esposa, além de cumprir com todo o trabalho doméstico, o que não era bem visto aos olhos dos mais velhos e dos moradores de sua comunidade: “Onde já se viu um homem colar-se como um piolho nas capulanas da mulher” (2003, p. 62). Sumbi transfigura-se na emblemática Emma, de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, portando-se

¹⁸ ROSÁRIO, Lourenço do. *Moçambique: histórias, culturas, sociedade e literatura*. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

¹⁹ CHABAL, Patrick. *Vozes Moçambicanas*. Lisboa: Editora Veja, 1994.

como uma dama virtuosa que, além de ostentar o luxo, mantém a atitude de moça frágil, quando na verdade ela é o oposto disso. Assim,

Quando os celeiros da família já se esvaziaram, ela começou a receber presentes dos seus admiradores. O amor ao luxo levaram-na algumas vezes a tomar atitudes condenáveis e o marido, apanhando-a em flagrante, em vão tentava assumir o papel de homem ofendido, digno e honrado. Quando ele a repreendia, ela chorava de mansinho pedindo mil desculpas. Quando a fúria o impelia à agressão física, ela clamava por piedade, pois era tão doentinha, fraquinha, sensível. Enquanto ele sofria, a mulher oferecia sorrisinhos bonitos, dominando-o completamente. Quem pode levantar a mão para um anjo? (2003, p. 63)

De forma semelhante à protagonista, Sumbi não hesita em abandonar o marido logo após a morte de seu único filho, mas o faz para viver com um homem mais velho e mais rico. Os valores que a movem são outros, distintos daqueles que direcionam Sarnau uma segunda vez para o caminho de Mwando. Sumbi vem esclarecer que o movimento de Paulina com relação à inversão de papéis entre os personagens masculino – Mwando – e feminino – Sumbi – é possível mesmo tendo como pano de fundo uma sociedade patriarcal, daí o estranhamento com a mulher promíscua e ao mesmo tempo “virtuosa”.

Sarnau, ao contrário de Sumbi, foi marcada pela violência e, por diversas fugas, a personagem chega à idade adulta. No romance ela relembra um fato marcante: o parto de sua filha Phati, que era ainda gestada quando Mwando a abandonou,

Primeiro empreguei-me como criada numa casa de comerciantes indianos. Dormia no armazém de carvão onde também dormiam os cães. Foi nesse ambiente que a criança nasceu, saudável mas raquítica. Dei-lhe o nome de Chivite, para marcar a angústia que me torturava. (2003, p. 134)

Chivite é a assinatura da dor e do ressentimento que a protagonista sente em relação ao amor que lhe abandonara e ao mundo, pois nesse momento, que deveria ser celebrado, como fora o nascimento de seus outros filhos (as gêmeas filhas de Nguila e seu filho *homem*, filho de Mwando, mas criado pelo rei, como príncipe do Mambone), ela se sente apenas desamparada e sofre ao dar à luz sozinha em ambiente tão insalubre. A magia e a religiosidade, que sempre fizeram parte de sua formação, continuam presentes, em especial nesse momento de aflição materna:

A criança viveu bem nos primeiros dias mas quando chegou ao segundo mês, foi acometida por doenças estranhas, e cada dia que passava a situação piorava. No terceiro mês já não chorava, não comia, e o coração batia cada

vez menos. Passei noites em lágrimas: o fogo da vida apagava-se e eu não tinha dinheiro para ir ao hospital. Numa dessas noites parti desesperada para casa de uma curandeira e esta acudiu-me prontamente. [...] Escutou os oráculos e disse-me, minha filha, há um espírito maligno que te persegue, que está apostado em destruir toda a tua felicidade. [...] É a Phati, é a Phati, a quinta esposa do meu marido, que foi morta recentemente. [...] a criança devia ter o nome desse espírito maligno [...] Então a velha pegou na criança e erguendo-a pelos ares proferiu a prece da ressurreição; [...] Kenguelekezêêê!... (2003, p. 135)

O cunho religioso mantém-se presente desde o início do romance, seja pelos ritos de iniciação, casamentos, nascimentos, cerimônias fúnebres, seja pelas preces de ressurreição. É a religião que fornece a Sarnau o amparo necessário nos momentos cruciais de sua existência para que ela possa sobreviver a todas as intempéries impostas pela vida e o pelo tempo. Ainda com relação a seus filhos, Sarnau tivera um último, Joãozinho, filho de um homem casado e cristão que, assim como Mwando, não assumiu sua paternidade e não permite seu convívio com os irmãos, fruto de seu casamento monogâmico. Sarnau sentencia:

Ser cristão é uma coisa, mas a perversão e o afastamento dos deveres paternais porque se é cristão, é coisa que ainda não entendo bem. A poligamia tem todos os males, lá isso é verdade, as mulheres disputam pela posse do homem, matam-se, enfeitam-se, não chegam a conhecer o prazer do amor, mas tem uma coisa maravilhosa: não há filhos bastardos nem crianças sozinhas na rua. Todos têm um nome, um lar, uma família. Não há nada mais belo neste mundo que um lar para cada criança. [...] Com a poligamia, com a monogamia ou mesmo solitária, a vida da mulher é sempre dura. (2003, p. 137)

Mais uma vez, a vida de Sarnau vai sofrer as interferências advindas da formação religiosa de seus homens. Em um primeiro momento do romance, Mwando a abandona porque deve casar-se com uma cristã; ao fim do romance, o pai não nomeado de Joãozinho não pode assumir o filho por já ser casado e sua família, cristã, não aceitar a poligamia. Encaminhando-nos para a última etapa, por assim dizer, da formação de nossa protagonista, agora adulta, mãe e vendeira, é ela quem faz um balanço de sua caminhada nos últimos anos: “A vida não me corre mal. Já lá vão os tempos em que vivi de miséria e morte, mas hoje existe em mim bem demarcada a realidade e o sonho. Mas para quê, recordar isso agora? Passaram já dezasseis anos que o Mwando me abandonou e talvez já tenha morrido.” (2003, p. 134)

Porém, o destino mais uma vez lhe surpreende. Mwando, que retornara do degredo e, em seu exílio, tendo percebido que o amor de Sarnau era seu bem mais caro – vindo mesmo a reconhecê-lo: “Sarnau,

“passei a vida a procurar-te. Compreendi que é impossível viver sem ti.” (2003, p. 140) –, ao retornar a Lourenço Marques, por ela procura:

O homem fugindo da chuva dá passos em falso e derruba-me; [...] O homem curva o tronco, apanha o tomate enquanto ele pronuncia o pedido de perdão numa voz que me parece familiar. [...] Assustei-me, olhei e reconheci-o. Mwando, é ele mesmo, mas que barriga enorme ele tem. É ele mesmo, o meu amor perdido. Senti-me transtornada, enlouquecida, com desejo de morrer e viver. É ele mesmo, não há dúvidas que é o homem da minha desgraça, valha-me Deus! (2003, p. 139-140)

Logo após o reencontro, verificamos uma inversão de papéis: no início do romance, Sarnau é a jovem moça apaixonada e inocente que chora às margens do rio Save, ao ser abandonada pela primeira vez por seu amor. Agora, madura, ela cobra o seu preço. Impõe a Mwando que pague o lobolo, pois Sarnau, mesmo tendo fugido com ele, trabalhou e o devolveu ao rei. Ela o quer de volta e, caso ele a queira, como afirma, deverá honrar a tradição; o preço fora contabilizado em vinte e quatro casamentos:

Esse é o meu verdadeiro preço, o preço da minha honra. O meu lobolo foi com trinta e seis vacas novas e virgens. Com as vacas do meu lobolo, os meus dois irmãos casaram seis mulheres. Os irmãos das minhas seis cunhadas usaram o mesmo gado para casarem as suas esposas, e por aí adiante. Só as vacas do meu lobolo fizeram outros vinte e quatro lobolos. Tiraste-me do lar, abandonaste-me, tive que lutar sozinha para devolver as trinta e seis vacas, pois se não o fizesse, todas seriam recolhidas em cada família, o que significa vinte e quatro divórcios. Fiz o impossível e consegui resolver o problema. Ainda me queres? Paga-me, quero o preço da minha honra. (2003, p. 144)

Após esse episódio, Mwando percebe que Sarnau não é mais a jovem que ele abandonara, nem mesmo a rainha que deixara sua coroa para com ele fugir: ela é uma nova mulher, que neste momento se apresenta amadurecida por seu duro aprendizado, impondo-se frente a ele e à vida. Porém, seu antigo pecado torna a bater em sua porta e ataca-a de forma indigna: através dos filhos:

O homem curvou solenemente o seu tronco alto como quem se inclina numa reverência, entrou pela porta baixa da barraca de duas divisões. Sentou-se. – É o meu pai, mamã? – Sim, minha filha, é o teu pai. [...] – Papá, fica conosco! – Sim, João, ficarei se a tua mãe quiser. – A mãe quer. Fica conosco, papá! [...] – Sarnau, as crianças precisam de um pai. E eu preciso de um homem, e deste homem que está aqui ao meu lado. Venceu-me. Atacou-me com a arma que extermina todas as fêmeas do mundo. Colocou-se ao lado dos filhos, fez a guerra e venceu. Viverá comigo. Tenho casa, tenho negócio, tenho dinheiro. Hei de alimentá-lo. Não será fácil para ele arranjar um posto de trabalho nesta terra. Embora vencida, ainda me resta o orgulho, mas orgulho de quê?

O orgulho cega-me e destrói-me, preciso ser feliz, estou vencida e perdida.
(p.149)

Depois de reatar com Mwando, e abrir mão do lobolo que ela mesma havia imposto a ele, Sarnau, já cansada, decide pela felicidade, não mais pelo orgulho que só lhe corroera nesses dezesseis anos de abandono. Se anteriormente haviam vaticinado que os defuntos dela e de Mwando brigavam, e que por isso eles nunca obtiveram sucesso em seu relacionamento, desta vez a natureza – sempre sua cúmplice – abençoa o novo recomeço. Todo o reencontro entre ambos se dá sob uma forte chuva, que faz com que Sarnau renasça, enterrando definitivamente o passado. Através do perdão dado a Mwando, a protagonista instaura o apagamento dessa memória antiga e repleta de dores para, enfim, iniciar uma nova vida.

Assim, verificamos que o romance *Balada de amor ao vento* pode ser lido como um *Bildungsroman* feminino, conquanto a protagonista Sarnau, diferentemente dos demais exemplos desse subgênero, tenha alçado voo rumo à sua formação e a tenha concluído. A seu modo – de rainha à prostituta –, ela finaliza a viagem em busca de si mesma e se encontra: uma mulher forte e capaz de sobreviver a todas as dificuldades impostas pelo tempo e pela sociedade em que vive sem se deixar abater.

Cíntia Acosta Kütter é professora Substituta da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). Doutoranda em Letras Vernáculas subárea – Literaturas Portuguesa e Africanas, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Mestre em Estudos Literários subárea – Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, pela Universidade Federal Fluminense – UFF (2013) e licenciada em Letras Português/Francês, pela Fundação Universidade do Rio Grande – FURG (2006). Tem experiência como professora de Literaturas de Língua Portuguesa, Língua Portuguesa e Produção textual em instituições de ensino públicas e privadas. Seu interesse versa principalmente nos seguintes temas: gênero, *Bildungsroman* feminino, memória, trauma e literatura produzida por escritoras africanas, portuguesas e afro-brasileiras. Atualmente integra o Grupo de Pesquisa Escritas do Corpo Feminino (UFRJ/UNILAB). Contato: cintia.acosta@bol.com.br

A FORMAÇÃO DO INDIVÍDUO EM TEMPOS DO DARWINISMO. O ROMANCE *O PESCOÇO DA GIRAFA*, DE JUDITH SCHALANSKY

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i27p217-237>

Valéria Sabrina Pereira

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Helmut Galle

Universidade de São Paulo (USP)

RESUMO

O artigo pretende mostrar como o entrelaçamento das questões da formação escolar, formação do sujeito autônomo e formação das espécies apresentado no romance *O pescoço da girafa* (2011), de Judith Schalansky, reflete o gênero do romance de formação, ao mesmo tempo que ilumina o mapa social da Alemanha Oriental e o discurso contemporâneo sobre educação e progresso.

ABSTRACT

*This article aims to demonstrate how the intertwining of questions such as school education, the formation of the autonomous subject and the formation of species in Judith Schalansky's novel *Der Hals der Giraffe* (2011) reflects characteristics of the Bildungsroman; it also sheds a light on the social situation of eastern Germany and contemporary discourse about education and progress.*

PALAVRAS-CHAVE:

Romance de formação;
Ex-RDA;
Literatura contemporânea alemã;
Evolução;
Darwinismo;
Protagonista feminina.

KEYWORDS:

Bildungsroman;
Former GDR;
Contemporary German literature;
Evolution;
Darwinism;
Female protagonist.

1. **O pescoço da girafa e o modelo do gênero literário, Wilhelm Meister**

Publicado em 2011, *O pescoço da girafa* é o segundo romance de Judith Schalansky, escritora, editora e *designer* de livros alemã. A versão original da obra carrega o subtítulo *Bildungsroman* (romance de formação) que infelizmente não foi adotado na tradução do livro para o português, lançada em 2016 pela editora Alfaguara. Sobre as razões para a omissão do subtítulo só é possível especular. Se foi ocasionada pela crença em uma possível falta de familiaridade dos leitores brasileiros com o termo, ou por julgar que o subtítulo não correspondia devidamente à obra, é impossível de se dizer. O fato é que a subtração da menção ao romance de formação empobrece a obra por oferecer um impulso de reflexão a menos para o leitor, como será arguido no presente artigo.

Como notado por Anja Lemke (2016),¹ as resenhas publicadas por ocasião do lançamento do livro defendem que essa definição não passaria de uma nota irônica da autora – opinião que não é dividida por estudiosos que se dedicam ao livro, como a própria Lemke, ou Yvonne Delhey (2016).² À primeira vista, o que se vê em *O pescoço da girafa* é, de fato, uma narrativa que vai de encontro às principais características do gênero. Geralmente toma-se o romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* como modelo do gênero, como aconteceu pela primeira vez nos livros de Johann Karl Simon Morgenstern sobre *A natureza do romance de formação* (1820) e *A história do romance de formação* (1824).³ O que se espera, nesse sentido, de um típico romance de formação é que a narrativa seja conduzida por um protagonista jovem, preferencialmente um homem, cujo profundo ímpeto em desenvolver sua própria individualidade o leva ao abandono do lar paterno e a uma jornada de autoconhecimento. Tipicamente, o jovem encontrará diversos mentores, e também viverá aventuras eróticas que o conduzirão ao amadurecimento. Durante esse processo, ele aprenderá a fazer concessões e a conciliar sua individualidade com a realidade na qual está inserido, por fim, retornando ao lar, capaz de se apresentar como um

¹ LEMKE, Anja. "Bildung als formatio vitae – Zum Verhältnis von Leben und Form in Judith Schalanskys *Der Hals der Giraffe*." In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, v. 41, n. 2, 2016. p. 395

² DELHEY, Yvonne. "Was heißt Bildung des Individuums? Judith Schalanskys *Der Hals der Giraffe* (2011)." In: BÖHM, Elisabeth; DENNERLEIN, Katrin (org.). *Der Bildungsroman im literarischen Feld: Neue Perspektiven auf eine Gattung*. Berlin, Boston: de Gruyter, 2016.

³ Cf. STEINER, Uwe. "Wilhelm Meisters Lehrjahre." In: WITTE, Bernd; SCHMIDT, Peter (org.). *Goethe Handbuch Bd. 3 Prosaschriften*. Stuttgart: Metzler, 1997. p. 138s.

membro atuante da sociedade. Nessa trajetória, o romance “representa a formação do herói no seu início e sua continuação até um certo grau de perfeição” (MORGENSTERN, *apud* LEMKE, 2016).⁴ O romance de Schalansky desafia cada uma dessas características, a começar pela protagonista, Inge Lohmark, uma mulher de meia idade, que não se vê imbuída de um desejo de grandes mudanças, mas sim convencida de que sua vida útil já encontrou seu final, como ela própria expressa ao refletir sobre a questão reprodutiva: “O fim da vida aos quarenta. [...] Isso era para todos. Ao menos para qualquer mulher. Um terço de toda uma vida em vão. Sobrevivência pós-reprodutora.” (SCHALANSKY, 2016).⁵ Para Lohmark, a casa dos próprios pais evidentemente não é mais um tema, mas sim a filha adulta que há muitos anos se mudou para os Estados Unidos, cujo retorno é ansiado pela mãe, mas sem qualquer sinal de que isso ainda possa ocorrer. Além disso, Lohmark é a própria “mentora”, uma professora de Biologia e Educação Física em uma escola de uma pequena cidade em Vorpommern, região no norte da ex-República Democrática Alemã, que mais sofreu com o colapso econômico no final do regime socialista e a consequente debandada de jovens, de forma que a escola na qual Lohmark trabalha está condenada a ser fechada por falta de alunos.

O pescoço da girafa está, de fato, longe de ser uma história sobre a reconciliação de um indivíduo com a sociedade na qual está inserido. Trata-se muito mais de uma representação do lento declínio que foi vivenciado por diversos vilarejos da ex-Alemanha Oriental e da não adaptação dos indivíduos à sua realidade social. No contexto da literatura de língua alemã, o livro de Schalansky se insere no conjunto de obras que têm sido produzidas sobre a República Democrática Alemã após a reunificação. Tais tipos de representação na literatura contemporânea são diversos. Muitos contam histórias que se passam antes da queda do muro, e podem variar de obras que são especialmente marcadas por um clima de nostalgia de uma época que passou e não volta mais, como é o caso do livro de Thomas Brussig *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* (1999, traduzido para o português com o título de *O charuto apagado de Churchill*), a obras que, mesmo apresentando os bons momentos antes da reunificação, focam em aspectos mais obscuros, como *Kruso* (2014) de Lutz Seiler, que se passa na ilha Hiddensee, importante ponto turístico, mas também local de diversos afogamentos de fugitivos da RDA. Uma outra parcela de livros apresenta o impacto da reunificação principalmente em pequenas cidades que sofrem com crescente deficit populacional, como *Antes da festa* (2014) de Saša Stanišić, no qual são narrados os acontecimentos de uma pequena cidade da região de Uckermark um dia antes de uma grande festa

⁴ *Op. cit.* p. 396

⁵ SCHALANSKY, Judith. *O pescoço da girafa*. Trad.: Petê Rissati. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016. p. 114

popular. O *pescoço da girafa* está inserido neste último grupo. O retrato pintado a partir da perspectiva da rígida e sarcástica Inge Lohmark não é positivo, nem traz qualquer esperança, seja para seus alunos ou para ela própria. Como professora de Biologia, Lohmark observa a vida através de um prisma darwinista, e considera natural que os mais fracos pereçam, e que também a cidade na qual vive e leciona encontre seu fim, abrindo assim caminho para o novo e mais forte. O atípico para o gênero do romance de formação é a passividade e o fatalismo de Lohmark. Mesmo identificando o fim, ela não vê a necessidade de fazer mudanças na escola, em seu método de ensino, ou de abandonar a cidade e procurar um novo caminho. A professora se resigna a observar com ironia o desenvolvimento das coisas. Para ela, não há uma diversidade de caminhos abertos esperando serem trilhados, nem a disposição de explorar suas poucas possibilidades de mudança.

Que Lohmark não esteja propensa a tentar novos caminhos não deixa de ser um efeito de sua criação dentro do sistema socialista. Como indica Yvonne Delhey (2016, 289),⁶ o socialismo não oferecia muitas opções de desenvolvimento individual para os seus membros. Delhey ainda aponta que isso se reflete inclusive nos romances de formação produzidos durante o regime na antiga RDA, onde o caminho trilhado pelos protagonistas já era dado, sem que houvesse qualquer espaço para questionamentos. A ideologia da RDA definiu, inclusive, que o Estado socialista oferecia as melhores condições de integração e participação para qualquer sujeito de boa vontade, o que praticamente proibiu a publicação de ficções literárias divergentes.⁷ Que Lohmark não acredite na possibilidade de “realizar-se a si mesmo por completo”, desejada por Wilhelm Meister (GOETHE, 1992),⁸ fica evidente quando ela rejeita essa ideia sarcasticamente: “Nos últimos tempos, todos insistiam na autorrealização. Era ridículo. Nada e ninguém era justo. Muito menos a sociedade. Apenas, talvez, a natureza. Não foi à toa que o princípio da seleção nos tornou o que somos hoje: o ser vivo com o cérebro mais profundamente temido.” (SCHALANSKY, 2016)⁹

A principal diferença entre Inge Lohmark e o típico protagonista do romance de formação não é sua idade ou gênero, mas o tipo de fatalismo que caracteriza esta mulher criada na RDA. Se por um lado é possível observar que o protagonista de Goethe tem, inicialmente, uma forte

⁶ *Op. cit.* p. 289

⁷ Exceções foram os livros de Ulrich Plenzdorf (*Die neuen Leiden des jungen W.*, 1973) e Christoph Hein (*Der fremde Freund*, 1982) que conseguiram passar pela censura, mas causaram muita polêmica.

⁸ GOETHE, Johann Wolfgang. *Wilhelm Meisters theatralische Sendung; Wilhelm Meisters Lehrjahre; Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*. Organizado por Wilhelm Voßkamp und Bernd Jaumann. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1992. p. 657

⁹ *Op. cit.* p. 12

tendência ao fatalismo, confiando que o destino conduziria seus passos de forma bem-sucedida, por outro, esta crença é fortemente criticada pelos emissários da Sociedade da Torre. A diferença entre Wilhelm Meister e Inge Lohmark é que ela já não pode confiar na mão invisível de um destino benevolente. Sua submissão ao destino é profundamente pessimista e resignada.

O fatalismo de Lohmark não é motivado apenas por sua socialização em um sistema comunista, mas também pela crença naquilo que se ensina na escola: os conhecimentos biológicos pregados pela Teoria da Evolução. Note-se que, quando se trata do romance de Schalansky, o significado de “Bildung” deve ser entendido em vários sentidos. A palavra, assim como utilizada no conceito *Bildungsroman*, se refere à formação do ser humano em amplo sentido, tocando suas características tanto culturais e sociais quanto espirituais. Por outro lado, a mesma palavra também se refere ao conhecimento adquirido em instituições de ensino, e *O pescoço da girafa* é um romance sobre uma instituição de ensino médio. Mais do que isso, o livro se apresenta como uma verdadeira obra didática de Biologia. Toda a narrativa do livro, assim como cada uma das observações feitas pela professora Inge Lohmark, é acompanhada de explicações sobre os mais diversos tópicos de Biologia, como fossilização, reprodução e mutação, entre outros. Não apenas os tópicos tratados correspondem à matéria que está sendo lecionada a um grupo do ensino médio, mas, como foi observado por vários críticos,¹⁰ o livro também se assemelha a uma obra didática em seu formato: a diegese se divide em três capítulos, intitulados “Ecossistema”, “Processo de hereditariedade” e “Evolucionismo”. Nas páginas à esquerda, um cabeçalho informa o título do capítulo no qual nos encontramos, à direita, o cabeçalho aponta qual é a temática de Biologia que está sendo tratada no livro, mais especificamente, que aspectos da Biologia a protagonista está considerando para refletir os acontecimentos da trama: extinção das espécies, hábitat, fermentação butírica, etc. Além disso, a obra apresenta diversas ilustrações referentes aos assuntos de Biologia apresentados, como fósseis, águas-vivas ou uma árvore genealógica. Em seu formato, o livro remete a uma enciclopédia. Elisabeth Heyne (2014)¹¹ ainda aponta que a ideia de que temos uma obra didática em mãos é enfatizada no começo e no final do livro, quando, junto com os alunos, o leitor recebe ordens de abrir o livro exatamente na página que está lendo:

¹⁰ Lemke menciona, além de Heyne, mais dois autores, 2016, 399.

¹¹ HEYNE, Elisabeth. “Nichts ging über die Radialsymmetrie.” Zu einer bioästhetischen Poetik der Symmetrie zwischen Text und Bild in Judith Schalanskys “Der Hals der Giraffe”. In: *Textpraxis*, 2014, v. 9, n. 3. p. 6

– Sentem-se – disse Inge Lohmark, e a turma se sentou. Ela prosseguiu. – Abram o livro na página sete. – E eles abriram o livro na página sete, e começaram com os ecossistemas, as dependências e as inter-relações das espécies, dos seres e de seu ambiente, as interações entre comunidade e espaço. (SCHALANSKY, 2016)¹²

Aqui não é mencionada apenas a página na qual o leitor se encontra, mas também o tema do capítulo em questão (Ecossistemas) e os assuntos que serão abordados por Lohmark em suas reflexões no decorrer do capítulo. A referência à página atual e tema do capítulo que está sendo lido (Evolucionismo), se repete no início do terceiro capítulo:

– Sentem-se [...] Abram o livro na página cento e oitenta e quatro. – Em uma única página tinham diante de si o que ficara para trás: a marcha da vida através das eras da Terra, representada como a espiral de um caracol, do arqueozoico até o período quaternário, do nada até o presente, em seus diversos estágios evolutivos e manifestações [...] (SCHALANSKY, 2016)¹³

É evidente que o fato de Lohmark ser professora de Biologia e Educação Física não é acaso, e que o discurso evolucionista que ocupa seu trabalho, seus pensamentos e, assim, as páginas do livro, se relaciona de uma forma mais sutil com o subtítulo do romance (*Bildungsroman*); mas isso será tratado mais adiante.

2. A formação da mulher de idade avançada

A utilização do conceito de romance de formação para designar *O pescoço da girafa* não deve ser compreendida apenas como ironia ou trocadilho. Anja Lemke (2016)¹⁴ defende que “*O pescoço da girafa* é muito mais uma disputa sobre o cerne daquilo que é a essência do romance de formação – a dizer, a determinação da relação entre vida e forma”. Ela prossegue afirmando que:

Se não se compreender [...] o romance de formação principalmente como o gênero no qual um indivíduo autônomo reage a uma formação social alterada, mas sim como o local no qual a matéria do romance de formação, a “vida humana”, é questionada através de diversos discursos sobre seus pré-requisitos de reprodução, então o subtítulo “romance de formação” não designa mais *O pescoço da girafa* como uma ruptura irônica com o gênero. Como através de uma lupa, esse texto debate os saberes que definem aquilo que é “vida” no século XX. (LEMKE, 2016)¹⁵

¹² *Op. cit.* p. 7

¹³ *Op. cit.* p. 184

¹⁴ *Op. cit.* p. 396

¹⁵ *Op. cit.* p. 397

Se, por um lado, a escolha de uma protagonista professora de Biologia de meia idade garante que questões como reprodutividade e sobrevivência sejam discutidas através de um discurso marcadamente darwinista, por outro, esse discurso é feito através de uma perspectiva feminina que enfatiza o quanto a priorização da funcionalidade da reprodução pode ser dura para o desenvolvimento (e amadurecimento) de uma mulher. Por um lado, Lohmark cumpriu sua “função”, teve uma filha, garantindo a continuação da espécie e de seus genes. Por outro, ela não está mais em fase reprodutiva, e se encontra cada vez mais solitária, com uma filha distante e um marido com o qual mal dialoga. Todas suas ponderações sobre seu destino são feitas através do discurso biológico. Ela atendeu à sua obrigação reprodutora, gerando uma filha: Claudia. Contudo, Lohmark tinha o fator Rh negativo, e Claudia positivo, de forma que uma segunda gravidez poderia resultar em parto de risco e, assim, uma única filha deveria lhe bastar (SCHALANSKY, 2016).¹⁶ Mas as possibilidades de manutenção dos próprios genes são reduzidas para Lohmark: “As perspectivas de netos eram ruins. Claudia já estava com trinta e cinco anos. A ovulação já não acontecia regularmente.” (ibidem, 74). Com a filha distante, sem qualquer sinal de que ela tenha interesse de retornar dos Estados Unidos, Lohmark apenas consegue vislumbrar a possibilidade hipotética de um destino diferente se a genética houvesse providenciado uma outra realidade. A professora relembra que a obstetra havia cogitado a possibilidade de gêmeos devido ao tamanho de sua barriga e pondera que “se Claudia tivesse uma irmã gêmea, talvez tivesse ficado aqui.” (SCHALANSKY, 2016)¹⁷

As condições de reprodução masculina são outras. Lohmark observa que seu marido teve filhos com duas mulheres. Não sem ironia, ela compara a árvore genealógica produzida pelo marido com o acasalamento dos avestruzes que ele cultivava nas terras baldias de Vorpommern. O acasalamento das aves sempre se dá em trios de duas fêmeas e um macho. Nesse padrão, Lohmark não é nada especial, apenas um dos dois círculos em volta do quadrado, que é a representação masculina na árvore genealógica. Mais uma vez, ela se lembra que a possibilidade de netos é reduzida, e se desfaz do sentimentalismo com mais uma comparação com o reino animal:

Mas os avestruzes também não voltavam a olhar seus filhotes. No reino animal, ninguém passava aos domingos para um cafezinho. [...] Sem proximidade. Nem compreensão. Muito menos semelhança. A distribuição acontecia por acaso. Nunca se sabia o que surgiria dali. A maioria das crianças não tinha semelhança com seus pais, exceto por um, talvez dois

¹⁶ *Op. cit.* p. 137

¹⁷ *Op. cit.* p. 111

atributos. O restante era desvio. [...] Claudia tinha os cabelos castanhos e rebeldes de Wolfgang e os olhos verde-claros da mãe dele. Era claro que Inge não conseguira impor nada de si na filha. [...] Às vezes pensava que Claudia não era sua filha. Embora estivesse lá na hora do nascimento. (SCHALANSKY, 2016)¹⁸

Se Lohmark, por um lado, não consegue se desfazer dos pensamentos sobre a filha, mesmo tendo evidentes dificuldades de se reconhecer nela, seu marido, por outro, funciona de maneira distinta, mais próxima ao mundo animal descrito por ela. Wolfgang não apenas não sente falta de Claudia, como se distanciou completamente dos filhos do casamento anterior, os quais chegaram a assinar um documento afirmando que não tinham interesse em manter qualquer contato com o pai (SCHALANSKY, 2011).¹⁹ Esse desprendimento masculino corresponderia a uma atitude geral no reino animal. Mesmo em um casamento sem amor e sem diálogo, abandonada pela filha, Lohmark não hesita em julgar relacionamentos através da sua funcionalidade em vista da procriação. Ao reconhecer que ela e seu marido nunca foram apaixonados um pelo outro, pondera: “E o que era mesmo o amor? Um álibi aparentemente impermeável para simbioses doentias. Joachim e Astrid, por exemplo. Sem filhos. Nunca deu certo.” (SCHALANSKY, 2016: 98)²⁰

3. Formação em debate

Essa perspectiva fatalista de Lohmark também é reproduzida em suas considerações sobre os alunos. Lohmark não acredita que deva ajudar a alunos com dificuldades, pois apenas estaria atrasando a progressão natural das coisas, onde os melhores se destacarão. A professora Schwanneke, sua colega de trabalho, é apresentada como antítese de Lohmark por seguir métodos completamente distintos. Schwanneke é a professora que aposta na criatividade dos alunos, que busca se enturmar com os mais jovens e adota métodos inclusivos, como organizar carteiras em círculos para que não haja distinção hierárquica entre alunos e professor. Lohmark despreza os métodos de Schwanneke e tudo que ela representa. Seu discurso sobre os jovens serem o futuro é brutalmente ironizado por Lohmark, que tem em vista o fechamento próximo da escola: “De jeito nenhum o futuro! Essas crianças aqui não eram o futuro. Mais precisamente, elas eram o passado: Diante dela estava sentado o nono ano.

¹⁸ *Op. cit.* p. 117-118

¹⁹ SCHALANSKY, Judith. *Der Hals der Giraffe. Bildungsroman*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2011. p. 123 (Infelizmente, foram encontrados vários trechos nos quais a tradução para o português não corresponde ao texto original. Sempre que este for o caso, será citada a obra original em alemão, de 2011, e a tradução aqui apresentada será nossa.)

²⁰ *Op. cit.* p. 98

Era o último que haveria na Escola Charles Darwin.” (SCHALANSKY, 2011)²¹

Não apenas Lohmark acredita que manter os alunos à distância é o método mais adequado, mas algumas de suas ações apresentam traços de sadismo, como quando ela pede aos alunos que tragam o próprio grupo sanguíneo e o dos pais para que possam fazer um exercício sobre genética, e pensa com ironia: “Veremos se vai haver de novo uma criança que não vai mais ter pai depois disso.” (SCHALANSKY, 2011)²² Como a frase bem indica, a professora já havia em outra ocasião revelado para algum aluno que ele era fruto de adultério, uma experiência certamente traumática, o que ela não vê como impedimento para repetir o experimento. Pelo contrário, Lohmark se alegra pela possibilidade de poder causar esse dano novamente. Em outra ocasião, a professora testemunha dois alunos maltratando uma aluna no ponto de ônibus. Apesar das súplicas da menina, Lohmark não interfere. Suas justificativas incluem desde o fato de ela não estar em sala de aula e, por isso, não dever dirigir a palavra aos alunos, até a lei do mais forte: a aluna deveria aprender a se defender sozinha, ou nunca mais conseguiria sair desse ciclo de maus tratos (SCHALANSKY, 2016).²³

É essa pedagogia que Lohmark aplicou inclusive na educação de sua filha que, na turma da própria mãe, sofria bullying como agora a aluna Ellen (SCHALANSKY, 2016).²⁴ É compreensível que Claudia não sinta saudade de uma mãe que não lhe prestou auxílio quando foi atormentada por outras crianças. A própria infância de Inge Lohmark, por sua vez, parece ter sido marcada por dureza e frieza, pois ela chama sua mãe de “Eiskönigin” (rainha do gelo) e resume a reminiscência com “Felizmente estava morta.” (SCHALANSKY, 2016)²⁵ Isso introduz um aspecto interessante: para Lohmark, sua atitude pedagógica resulta de raciocínio e decisão. Porém, se ela já havia recebido uma educação carente de emoções, sua atitude brutal seria muito mais a reprodução de um comportamento de gerações anteriores; ou seja, seu estilo pedagógico depende de uma transmissão cultural, e não da genética. Como consequência, sua filha chega a recusar a maternidade.

Ao mesmo tempo, sua atitude fria diante dos alunos poderia ser atribuída ao sistema escolar da RDA, conhecido por suas estruturas autoritárias. Por outro lado, para a professora, toda atividade humana, incluindo a educação, deve se dar a partir das doutrinas do evolucionismo

²¹ *Op. cit.* p. 14

²² *Op. cit.* p. 135

²³ *Op. cit.* p. 72s.

²⁴ *Op. cit.* p. 220

²⁵ *Op. cit.* p. 124

darwinista (LEMKE, 2016)²⁶ – que não era a doutrina oficial do estado da RDA. Pelo contrário, como insinua uma conversa na sala dos professores, o mundo socialista seguia, até os anos cinquenta, as teorias de Lamarck. A diferença central entre Charles Darwin (1809-1881) e seu “antecessor” Jean-Baptiste de Lamarck (1744-1829) é a ideia do último de que a evolução se realiza através da adaptação dos indivíduos de uma espécie cujas qualidades adquiridas seriam herdadas pela prole: o pescoço da girafa que figura no título do livro é o exemplo mais famoso dessa teoria, chamada também de “soft inheritance”, em contraste com a teoria da seleção “dura”. Diferentemente de Lamarck, Darwin reconheceu que a evolução das espécies não acontece mediante os “esforços” individuais, herdados pelas futuras gerações, mas pela vantagem dos indivíduos mais bem-sucedidos na procriação. Ou seja, não são os esforços de uma girafa de estender sua cabeça para as folhas das árvores altas que levaram à formação da espécie, mas o fato de que aqueles exemplares que, por acaso, tiveram pescoço mais longo não morreram de fome antes de ter prole. Outra ideia importante de Lamarck, rejeitada por Darwin, é que esse processo de adaptação resulta numa complexidade progressiva e que os vertebrados são, por isso, a espécie mais avançada.

No final do século XIX e o início do XX, muitos evolucionistas, como o alemão Ernst Haeckel, não descartaram as ideias de Lamarck e acharam a possibilidade da transmissão hereditária de qualidades adquiridas compatível com a teoria de Darwin. As pesquisas genéticas, começando com as descobertas de Hugo de Vries (1900), porém, comprovaram que qualidades adquiridas não podem alterar a estrutura do DNA e, desde então, o lamarckismo virou paulatinamente uma doutrina ultrapassada. Para os nazistas, que se esforçaram em defender a descendência biológica linear e homogênea das raças, o lamarckismo constituiu uma doutrina perigosa, uma vez que assumia que um indivíduo de uma determinada raça poderia adquirir qualidades e transmiti-las aos seus filhos. Sigmund Freud e muitos teóricos liberais e socialistas, no entanto, acharam as ideias de Lamarck mais atrativas (SLAVET, 2008).²⁷ Assim, o darwinismo foi condenado como “ciência burguesa” na União Soviética (SLAVET, 2008),²⁸ e Lamarck inspirou um grupo de biólogos que recebeu apoio oficial. Entre eles o agrônomo Trofim Lysenko (1898-1976), cuja influência continuou por mais uma década após a morte de Stalin.

No livro de Schalansky, essa fase histórica da RDA é debatida explicitamente pelos professores Inge Lohmark e Thiele, um partidário nostálgico do antigo regime que defende os biólogos russos Lysenko e

²⁶ *Op. cit.* p. 404

²⁷ SLAVET, Eliza. “Freud’s Lamarckism and the Politics of Racial Science.” In: *Journal of the History of Biology* v. 41, n. 1 (2008). p. 37-80

²⁸ *Op. cit.* p. 51

Michurin. Diferente de Lohmark, ele não compreende que, cientificamente, essa vertente foi um desvio protegido pelo partido e seu líder Stalin. Thiele defende os pretensos sucessos de Lysenko, pois não deseja abandonar a utopia socialista e a pedagogia relacionada a ela. Ignorando que a ideologia socialista era a causa do equívoco científico, Thiele prefere acreditar que a teoria darwinista seja consequência da prática capitalista: “Digo, é algo como a concorrência dentro das espécies... apenas uma sociedade na qual ela é aplicada diariamente pode afirmar algo assim. Não é uma lei da natureza, mas um consumo da cosmovisão capitalista.” (SCHALANSKY, 2016)²⁹ Lohmark, por sua vez, se lembra das analogias que se fez na época de uma prática agrônoma supostamente produtiva para a educação: “Brotos mutantes. A mistura de sucos. Uma forma de refinamento. O princípio era apreciado inclusive na escola. Sentava-se um idiota ao lado de um estudioso e esperava-se que este tivesse sobre aquele alguma influência positiva. O professor como jardineiro. [...] Só que as cabeças dos mais espertos infelizmente não cresciam nas cabeças tapadas. Neste caso, o enxerto era inútil.” (SCHALANSKY, 2016)³⁰ O leitor atento pode perceber que ambos estão enganados: Thiele defende a posição de Lamarck – cientificamente obsoleta – porque considera o (socio-)darwinismo nocivo para a vida humana. Lohmark, por sua vez, sabe que Darwin estava certo no tocante à evolução das espécies, mas não percebe que a civilização é regulada por mecanismos mais complexos do que os reinos das plantas e dos animais.

A representação das diferentes abordagens pedagógicas é completada pelo apelo do diretor do colégio, “importado” da Alemanha Ocidental, predicando um “otimismo neoliberal” (LEMKE, 2016)³¹ que se esgota em fórmulas retóricas que apelam por reforma e progresso. Os discursos dessas vertentes são colocados em debate sem que qualquer um deles seja elencado como solução. A pedagogia alternativa da jovem colega Schwanneke, inclusive, aparece ironizada como sabujice fútil e autossuficiente. Da maneira como o leitor acompanha a protagonista em seus pensamentos, ele pode, durante um certo tempo, estar disposto a acreditar que a atitude de Lohmark é a mais honesta e séria, baseada incorruptivelmente em “verdades” científicas. Mas o tratamento duro e até cruel, o sadismo com os alunos que pode ser observado em seu comportamento, também denuncia essa representante veterana de um sistema de educação em vias de extinção. O que coloca em destaque a “falta de confiabilidade” dessas reflexões é, particularmente, o colapso do Darwinismo de Lohmark ao final do romance.

²⁹ *Op. cit.* p. 146

³⁰ *Op. cit.* p. 140

³¹ *Op. cit.* p. 405

3. Amor e formação

Como mencionado anteriormente, a indicação do romance de formação no subtítulo cria expectativas na leitura. Já foi enfatizado que Lohmark, mulher de meia idade, não está em situação de vivenciar grandes aventuras e descobertas como se fosse um jovem rapaz. Por outro lado, cria-se a expectativa de que vá acontecer alguma alteração no comportamento de Lohmark, de que se realize um dos princípios mínimos do romance de formação, a dizer, que a protagonista alcance harmonia na realidade na qual está inserida através do confronto com suas crises. O impulso necessário para que Lohmark se corrija viria, a princípio, do interesse especial que nutre por uma de suas alunas, Erika. Inicialmente incipiente, essa atração se desenvolve a ponto de Lohmark se questionar se há casos de pedofilia feminina (SCHALANSKY, 2016),³² como quem ao mesmo tempo duvida daquilo que está sentindo e se culpa pelo desejo por uma aluna adolescente.

O amadurecimento através de enlaces amorosos é uma das características típicas do romance de formação (GUTJAHR, 2007),³³ mas é evidente que Lohmark não chegará a concretizar qualquer envolvimento com a aluna. Entretanto, a aproximação que Lohmark faz em relação à Erika causa, inicialmente, simpatia. Ainda não declaradamente marcada pelo desejo sexual, Lohmark oferece a Erika um tratamento humano que é recusado a qualquer outro aluno. Essa predileção por Erika, que ela considera uma aluna bonita, fica evidente pela primeira vez quando ela questiona seus alunos sobre animais de estimação. Ao questionar Erika se ela tinha algum, a moça responde que seu cachorro morreu recentemente e demonstra ainda estar abalada. Lohmark troca imediatamente de assunto (SCHALANSKY, 2016).³⁴ Que sua atuação foi diferenciada é algo que se reconhece através da reação de Erika, que agradece a professora discretamente ao final da aula (SCHALANSKY, 2016).³⁵

O tratamento especial dispensado à Erika se repete quando Lohmark se dirige à escola de carro em um dia no qual o ônibus escolar quebrou. Lohmark vê o ônibus quebrado e uma de suas alunas acenando para que ela pare o carro, o que ela ignora completamente, seguindo os seus princípios de não ter contato com alunos fora da sala de aula. Mais adiante, quando vê Erika à espera do ônibus, lhe oferece carona. Neste momento, o leitor identifica que mesmo esta atração pela aluna não é capaz de transformar Lohmark. Por um lado, é positivo que ela consiga desenvolver

³² *Op. cit.* p.182

³³ GUTJAHR, Ortrud. *Einführung in den Bildungsroman*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007. p. 46

³⁴ *Op. cit.* p. 134

³⁵ *Op. cit.* p. 137

algum tipo de afeto por uma representante de um grupo que ela despreza. Por outro, a rigidez adquirida por Lohmark durante todos esses anos impede qualquer mudança. Não apenas Erika reage com estranheza a essa tentativa de aproximação, mas Lohmark se percebe em situação frágil e reage com o seu sarcasmo habitual ao pensar quais seriam as suas possibilidades nesse momento:

Inge poderia fazer tudo com ela. O que seria tudo? [...] O que queria fazer com ela? Na floresta, nas torres de observação, nos laguinhos. De mãos dadas. Querendo ela ou não. Prender. Expor. Em qualquer lugar. Simples assim. Sequestro de criança. Ela era criança? De qualquer forma, menor de idade. Não era especialmente bonita. Estava à sua mercê. Quem havia feito uma armadilha para quem? Por que ela levava uma aluna? O que vinha em seguida? Não poderia jogá-la para fora dali. Havia se equivocado. Falsos pretextos. Colaboração insuficiente. Ela não se interessava por nada. Não era melhor que todos os outros. [...] Ela deveria! Prendê-la a uma árvore. Obrigá-la a observar com atenção. A finalmente dar uma resposta. (SCHALANSKY, 2016)³⁶

Lohmark se vê tão presa em uma armadilha quanto sua aluna. Também ela se encontra em situação frágil por não estar seguindo seus princípios de manter distância absoluta de seus alunos e de tratar todos com a mesma dureza. Ao imaginar desfechos sádicos para o passeio de carro com a aluna, Lohmark busca reestabelecer o equilíbrio das coisas. Com pensamentos imorais, ela descarta a validade dos sentimentos que nutre por Erika.

Se o livro fosse um romance de formação do tipo *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, Lohmark, de fato, não deveria chegar a concretizar seus desejos com Erika, ela deveria renunciar ao desejo, a mesma atitude que toma o protagonista de Goethe diante dos estranhos avanços eróticos de Mignon.³⁷ Seu desejo é moralmente condenável, mas poderia servir como impulso para ver os alunos de outra forma, ou até mesmo para encarar seu casamento falido e a necessidade de buscar outras formas de amor. Nada disso acontece. Note-se, contudo, que em uma obra que tem todo o seu discurso marcado pela funcionalidade das relações humanas em prol da procriação, Lohmark se apaixona não apenas por um aluno, mas por uma menina. Trata-se de um desejo homoafetivo que não pode ser explicado através dos padrões evolutivos tão prezados por Lohmark. A paixão que se apodera da protagonista contradiz

³⁶ *Op. cit.* p. 182

³⁷ De fato, a configuração de Erika apresenta paralelos com Mignon; diferente dos outros alunos, Lohmark desconhece sua origem e família, ela era como que “caída para fora do tempo” (“aus der Zeit gefallen”) (SCHALANSKY, 2011, p. 134), parece introvertida e apartada dos outros jovens e apresenta traços andróginos: “A primeira era a folha de Erika. Sua letra de menino. Grande e angulosa. Quase não havia arredondamentos e floreios.” (SCHALANSKY, 2016, p. 138)

diametralmente suas convicções biológicas. Mesmo que isso não desencadeie um processo de aprendizagem nela, o leitor pode compreender que a verdade humana não coincide com a doutrina darwinista.

É possível identificar três eixos que guiam a vida de Lohmark em *O pescoço da girafa*: a pedagogia, a procriação e a questão amorosa. Essa estrutura se assemelha à do mencionado *Wilhelm Meister*, que compartilha os mesmos eixos temáticos. O romance de Goethe não trata simplesmente da formação de seu protagonista. Sua formação é guiada pela Sociedade da Torre, e os encontros e desencontros amorosos de Meister desempenham um aspecto importante em sua formação, chegando a lhe gerar um filho, o pequeno Felix. No que diz respeito aos eixos que guiam ambas as narrativas, a única diferença é que o quarto eixo, a arte, representada especialmente pelo teatro, é substituído em *O pescoço da girafa* pela biologia, uma vez que, para Lohmark, a única beleza reside nas formas arquetípicas das plantas e dos animais, o que fica evidente quando ela defende suas gravuras de medusas de Ernst Haeckel contra reproduções das ninfeias de Monet que a colega Schwanneke quer expor no corredor do colégio. (SCHALANSKY, 2016)³⁸

Wilhelm Meister utiliza esse conjunto de eixos para desenvolver uma história que, ao mesmo tempo em que dá destacado valor a uma educação supervisionada, como a proporcionada através da Sociedade da Torre, também entende que erros e desvios são uma parte importante, não apenas do aprendizado, mas da vida e de sua manutenção. Isso se deixa ilustrar pela passagem na qual se crê que o filho de Meister, Felix, teria sido envenenado por ter bebido água do copo preparado pelo velho harpista Augustin, o qual desejava acabar com a própria vida. A criança afirma ter bebido do copo, como haviam lhe ensinado diversas vezes a fazer – ação que o teria condenado à morte, devido a seu conteúdo. Quando o menino finalmente confessa que bebeu da garrafa, contrariando os ensinamentos dos adultos, o desvio do menino é celebrado nas palavras de Natalie: “Ele bebeu da garrafa, e seus maus modos o salvaram.” (GOETHE, 2006)³⁹ O romance de Goethe não prega que se siga cegamente os ensinamentos ou regras rígidas. O equilíbrio só pode ser encontrado com a sua parcela de desvio. Através do contraexemplo, *O pescoço da girafa* traz o mesmo ensinamento.

A professora Inge Lohmark guia suas ações exclusivamente através de princípios pedagógicos rígidos e pela fé de que todos os fenômenos da vida possam ser explicados pela Teoria da Evolução. Ela não está pronta a abrir concessões. Mas não é verdadeiro afirmar que ela não passe por

³⁸ *Op. cit.* p.34

³⁹ GOETHE, Johann Wolfgang von. *Anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad.: Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 570

nenhuma mudança em todo o decorrer da história. Ao final do livro, quando ensina a evolução do pescoço da girafa, a professora é chamada para uma conversa com o diretor. Neste ponto da história, o diretor acaba de tomar conhecimento de que uma das alunas de Lohmark está sofrendo bullying há meses (a mesma que Lohmark havia ignorado no ponto de ônibus) e se enfurece, porque a professora não interveio em nenhum momento. Aqui é anunciado que Lohmark não permanecerá no quadro de professores da escola, sua demissão está próxima. Na sequência, Lohmark recorda que a própria filha sofria maus tratos na escola e que, em determinada ocasião, Claudia teria corrido aos prantos para a mãe, que, instintivamente, a teria empurrado em direção ao chão para que não se pensasse que ela gozava de algum privilégio. Como Lemke (2016)⁴⁰ aponta, essa cena é descrita sem qualquer tom emocional. O que nos deixa perceber que alguma mudança se passa em Lohmark é a forma como ela prossegue a aula. Lohmark explica a questão da evolução do pescoço da girafa não através do evolucionismo de Darwin, mas através da lei do uso e desuso de Lamarck:

É muito simples: quem tem o pescoço um pouco mais longo tem chances maiores de sobrevivência. E quanto mais se vive, maior é a probabilidade de que se consiga procriar. E, obviamente muitos animais se esforçarão para alcançar essas folhas, inclusive aqueles que não têm pescoços longos. Todo o dia farão novas tentativas. [...] Todo o dia treinarão e se acostumarão a esticar-se na direção das folhas. E esse costume se tornará aos poucos, mas com certeza, um modo de vida. E, em algum momento compensará. Para os filhos e os filhos dos filhos. (SCHALANSKY, 2016)⁴¹

A hipótese da transmissão de características adquiridas já foi provada falsa, mas agora Lohmark faz uso desse ensinamento para reiterar que os alunos devem se esforçar em seus estudos, que esses esforços serão recompensados:

Sua formação levará a uma certa direção. Claro, à desejada. Pois a formação é o alfa e o ômega! As influências externas têm consequências, Tudo influencia o caráter, as tendências, as atividades e a estrutura corporal, tudo. E tudo leva a algo. [...] Tudo é bom para alguma coisa. Seja para viver ou para morrer. E todo esse esforço não pode ser em vão. Energia não se perde! Claro que nosso entorno nos influencia. Adaptação é tudo. (SCHALANSKY, 2016)⁴²

⁴⁰ *Op. cit.* p. 408

⁴¹ *Op. cit.* p.211

⁴² *Op. cit.* p. 212

Lemke (2016)⁴³ interpreta a aula de Lohmark como uma progressão na personagem que é, em termos da biologia, um passo para trás, porque ela estaria se afiliando, novamente, ao discurso educacional socialista. Por outro lado, esse é o único momento em todo o livro no qual Lohmark tem uma mensagem positiva, que revela empatia com os alunos, e ela parece estar realmente engajada no desenvolvimento deles. Além disso, seu discurso também é sobre adaptação ao meio no qual se encontram, e este meio já não é mais o estático regime socialista. Esses jovens devem aprender a se adaptar às transformações dinâmicas pelas quais a cidade e o país no qual vivem estão passando. Se Lohmark não conseguirá mais encontrar o equilíbrio, seus alunos ainda podem se adaptar às mudanças que estão ocorrendo. Algumas páginas adiante, perdida em pensamentos, Lohmark ainda chega a afirmar “Quem disse que desenvolvimento era algo bom? Desenvolvimento era desenvolvimento. Nada mais.” (SCHALANSKY, 2016)⁴⁴

Se, por um lado, Lohmark talvez não tenha conseguido adquirir muitos novos conhecimentos em sua breve jornada, não devemos nos esquecer de que o leitor de *O pescoço da girafa* tem, por sua vez, um livro em formato de obra didática em mãos. De forma que é possível se colocar a questão sobre qual é o ensinamento que se leva dessa leitura. O leitor não aprende (ou revisa) simplesmente a biologia que aprendeu na escola, mas aprende, através dos erros de Lohmark, que o aspecto emocional está muito acima da funcionalidade da evolução e da reprodução. Relacionamentos, seja com filhos, alunos, ou amorosos, ao contrário do que prega Lohmark, não devem ser guiados apenas pela funcionalidade. A falta de amor e carinho, elemento não considerado nas regras da evolução tão citadas por Lohmark, estragou sua relação com a filha, impedindo tanto que ela se tornasse uma companhia para a mãe em idade avançada, quanto causando traumas que nunca poderão ser compreendidos em uma narrativa que parte do ponto de vista de Lohmark. No que diz respeito à continuidade dos genes, Lohmark aparentemente falhou, apesar de ter se casado sem amor, pensando apenas na funcionalidade da união.

4. Opressão e beleza da ordem

Mais chamativo do que a formação (quase ausente) do caráter da protagonista e a formação proporcionada por ela e os outros pedagogos aos alunos de uma região periférica com seus traços tendencialmente distópicos é o fato de Lohmark pensar exclusivamente em moldes biológicos. Não há praticamente nenhuma observação e reflexão que não

⁴³ *Op. cit.* p. 409

⁴⁴ *Op. cit.* p. 215

seja colocada em relação causal ou analógica ao discurso evolucionista que exerce uma verdadeira hegemonia sobre o pensamento dela. Isso atinge tal nível que o livro, como mencionado anteriormente, pode ser lido como um manual de biologia, sendo até estruturado pelos temas da ciência e não da história da protagonista.

Julgando a partir de padrões de realismo literário – que são seguidos de uma forma geral por esta narrativa – a protagonista poderia até mesmo ser classificada como inverossímil devido à sua obsessão pela doutrina de Darwin. Nesse sentido, ela seria claramente “construída” pela autora para criar um discurso permeado de forma consequente pela visão biológica do mundo. Ou, considerando que tanto a fábula quanto a personagem “funcionam” bem e ganham plasticidade, apesar da sobreposição do discurso científico, pode-se dizer que Lohmark apresenta uma deformação profissional extrema, não sendo mais capaz de abstrair da doutrina darwinista, ou seja: sua formação profissional causou uma “de-formação”. Nesse sentido, ela mesma desenvolveu algo como um pescoço da girafa: uma adaptação monstruosa às necessidades do seu ambiente profissional. E seria só no final que ela encontra uma saída desse universo fechado, quando ela desvia, em sala de aula, do caminho de Darwin para o caminho de Lamarck: do determinismo para a adaptação. A estratégia adaptável, mobilizada por ela durante a vida inteira, seria finalmente a doutrina ensinada para os alunos. Apesar de saber que Darwin, na ciência biológica, tem razão, ela passa a pregar Lamarck para a prática da vida, porque isso é mais adequado ao ser humano em seu ambiente. A semelhança de seu sobrenome (em alemão também uma referência a uma paisagem silvestre)⁴⁵ com o nome do cientista francês – foneticamente apenas a primeira vogal e o acento mudam – se cumpre quando ela adota a teoria dele. Afinal, ela passou por uma aprendizagem.

Mas, diferentemente da visão idealista de Goethe, a sociedade representada na ficção de Schalansky é uma que não permite o desdobramento individual na interação entre sujeito e ambiente. Como na maioria dos romances que tentaram seguir o modelo de *Wilhelm Meister*, a integração não pode ser realizada como processo harmonioso e feliz. Em *O Pescoço da girafa*, fica evidente como o próprio discurso se apropria do pensamento da pessoa e praticamente não lhe permite escapar da lógica estabelecida.

Para o leitor, isso se torna uma experiência quase física, uma vez que a história é contada por um narrador heterodiegético com focalização

⁴⁵ O dicionário Grimm indica que “loh” provém de uma mesma raiz com “Loch” e significa algo como “várzea arborizada”; “Mark” está relacionado com a palavra “margem” em português, no sentido de “fronteira” ou “região fronteira”. *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm (DWB)*, vol. 12, col. 1128 e col. 1633 ss. Disponível em: <http://woerterbuchnetz.de/> Acesso em 17/06/2018.

interna na protagonista. Isso significa que tudo o que acontece é visto pela perspectiva de Inge Lohmark. E tudo que ela vê e ouve é comentado por ela, isso é: através de Darwin (DELHEY, 2016).⁴⁶ A estrutura narrativa permite criar um universo tão claustrofóbico e angustiante como o do *Processo* de Kafka, só que não se trata de um mundo fantástico, incompreensível, mas de um mundo real, onde tudo já encontrou sua explicação evolucionista. O livro coloca em evidência as implicações desumanas tanto para a vida da protagonista, quanto para a sociedade na qual está inserida.

5. Goethe, Lamarck, Darwin, Haeckel, Lohmark

Voltando ao conceito da formação como aparece no subtítulo do romance, é necessário lembrar que, para Goethe, significado de “Bildung” estava vinculado intimamente a suas pesquisas naturalistas. Já em 1785, ele observou, no microscópio, protozoários numa infusão de feno (WENZEL, 2012)⁴⁷ – igual ao experimento mencionado no romance: “E lamentavam pelos paramécios na infusão de feno, quando finalmente despejavam o caldo fedorento na privada.” (SCHALANSKY, 2016).⁴⁸ Na metade dos anos 1780, quando abandonou a primeira versão do romance, ainda dedicada à “Missão teatral de Wilhelm Meister”, Goethe intensificou seus estudos botânicos e zoológicos que tiveram reflexo na nova concepção do romance a partir de 1794 (cf. Voßkamp no comentário de GOETHE, 1992)⁴⁹ e que resultaram, em 1790, na publicação da “Metamorfose das plantas”, um ensaio para explicar as formas múltiplas do reino botânico a partir de uma estrutura comum, que se desdobraria de maneira particular em cada uma das espécies. “Formação” (“Bildung”), neste contexto naturalista era tanto o processo do desdobramento da semente até a figura desenvolvida, quanto o resultado do processo. A “formação”, portanto, segue regras e um programa interno de cada espécie, necessitando adaptar-se ao ambiente no qual ela transcorre concretamente.

Isso corresponderia na cosmologia de Goethe ao percurso do ser humano – não só por analogia intelectual, mas pela ordem real subjacente a todos os fenômenos do mundo. Como Andreas Gailus (2012)⁵⁰ enfatiza, “Bildung had become a founding concept of the emerging life sciences” desde a publicação do livro *Über den Bildungstrieb und das Zeugungsgeschäft* [Sobre o impulso formativo e a procriação] de Johann Friedrich

⁴⁶ *Op. cit.* p. 292

⁴⁷ WENZEL, Manfred (org.). *Goethe-Handbuch. Supplemente 2. Naturwissenschaften*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2012. p. 394

⁴⁸ *Op. cit.* p. 48

⁴⁹ *Op. cit.* p. 1364

⁵⁰ GAILUS, Andreas. “Forms of Life. Nature, Culture, and Art in Goethe’s Wilhelm Meister’s Apprenticeship.” In: *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory* v. 87, n.2 (2012), p. 141

Blumenbach, em 1781. Blumenbach foi uma das personalidades centrais na teoria da evolução no final do século XVIII, e o próprio Goethe participou ativamente do processo que levou, cinquenta anos depois, à teoria darwinista, apesar da reduzida ressonância que os escritos científicos do poeta alemão tiveram à sua época (MÜCKE, 2006).⁵¹ No centro da discussão setecentista, porém, ainda não estavam a “origem das espécies” e a descendência filogenética. Para Blumenbach, Goethe e a maioria dos biólogos contemporâneos, “evolução” significava o desdobramento de um organismo a partir de seus estados embrionários. “Bildung”, a formação da figura adulta, foi pensada, neste contexto, como propulsão por uma força interna do indivíduo, o “Bildungstrieb” (força propulsora) que seguia um programa interno da espécie, a chamada “pré-formação”. Essa teoria da pré-formação supunha, então, que cada organismo estaria pré-formado no ovo e no esperma, e concorria com a teoria da epigênese que afirmava o desenvolvimento dos órgãos durante o crescimento do organismo. Goethe mostrava inclinação pela posição de Blumenbach, mas não se pronunciava definitivamente por nenhuma das duas vertentes, também porque sua ideia da morfologia podia, até certo ponto, dispensar uma decisão.⁵² Para ele, em cada espécie e cada indivíduo encontrava-se estabelecida a lei subjacente a toda vida, que abarca todos os fenômenos vitais (MÜCKE, 2006).⁵³

Essa lei não se limita ao mundo biológico, mas permeia todas as esferas da vida orgânica, como o poeta comentou posteriormente:

Eu estava completamente convencido de que um tipo comum, constituído por metamorfose, passaria por todos os seres orgânicos, e poderia ser observado em todas as suas partes em determinados níveis intermediários, devendo ser reconhecido ainda no momento quando ele, no nível mais alto da humanidade, se recolhe modestamente para o encoberto. (GOETHE *apud* GAILUS, 2012)⁵⁴

Esse pensamento perpassa tanto a vida como a obra científica e literária de Goethe, e sua aplicação à formação do indivíduo humano se expressa de maneira mais explícita num esboço para o prefácio da terceira parte da sua autobiografia *Poesia e verdade* que, para muitos críticos, é a narrativa da própria vida em formato de um romance de formação:

Antes de eu começar os três volumes, agora já publicados, eu pensei formá-los de acordo com aquelas leis que nos ensina a metamorfose das plantas.

⁵¹ MÜCKE, Dorothea E. von. “Goethe’s Metamorphosis: Changing Forms in Nature, the Life Sciences, and Authorship.” In: *Representations* v. 95, n. 1 (2006), Nr. 1, p. 29

⁵² Sobre o papel de Goethe na história da biologia cf. sobretudo os diversos artigos em Wenzel 2012.

⁵³ *Op. cit.* p. 36

⁵⁴ *Op. cit.* p. 141

No primeiro, a criança devia lançar raízes para todos os lados e desenvolver apenas poucos cotilédones. No segundo, o moço devia lançar galhos gradualmente mais diversificados, com um verde mais vivo, e no terceiro volume correr com espigas e panículas para a flor e representar o jovem esperançoso. Os amigos da jardinagem, porém, sabem bem que uma planta não floresce em todo solo e, no mesmo solo, não em todo verão, e que o esforço aplicado nem sempre é remunerado à larga; e assim, essa representação teria tido uma forma mais fresca e serena, se tivesse sido empreendida alguns anos mais cedo ou a um tempo mais favorável. [...] E quantos frutos caem ainda antes da maturação por causa de contingências diversas e o desfrute, que já parecia ao alcance, é frustrado. (GOETHE, 1986)⁵⁵

O fato de Goethe participar com seus escritos sobre morfologia da formação da teoria moderna sobre a evolução, não significa que ele era um darwinista antes da letra ou um precursor do darwinismo. Essa ideia enganosa foi formulada por contemporâneos, repetida pelo próprio Darwin,⁵⁶ e desenvolvida por seus apologistas alemães no final do século XIX que invocaram a autoridade de Goethe para defender o evolucionismo contra criacionistas, cientistas céticos e outros críticos. O mais conhecido e produtivo foi o médico Ernst Haeckel que publicou, entre muitos outros livros, *A visão da natureza de Goethe, Darwin e Lamarck* (1882),⁵⁷ onde ele estabelece uma linha reta entre a morfologia goethiana, a teoria de Lamarck e Darwin; hoje em dia a crítica concorda que essa interpretação das concepções de Goethe era equivocada (WENZEL, 2012).⁵⁸ A recepção

⁵⁵ GOETHE, Johann Wolfgang. *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. Organizado por Klaus-Detlef Müller. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1986. p. 971s.

⁵⁶ No prefácio da 3ª à 6ª edição de *On the Origin of Species*, Darwin escreveu: "According to Isid. Geoffroy there is no doubt that Goethe was an extreme partisan of similar views". A citação encontra-se em Werner A. Müller: *R-Evolution - des biologischen Weltbildes bei Goethe, Kant und ihren Zeitgenossen*. Berlin: Springer Spektrum 2015. p. 4. Para o biólogo Müller (2015, p. 66), Goethe não é um fundador, mas um "precursor" ("Wegbereiter") da teoria da evolução, apesar das diferenças do conceito "evolução" em Darwin. De acordo com este autor, certas afirmações de Goethe podem ser interpretados no sentido de transformações de uma espécie para outra. Müller cita o exemplo de uma palestra de 1795 (2015, p. 67): "Dies also hätten wir gewonnen, ungescheut behaupten zu dürfen: dass alle vollkommeneren organischen Naturen, worunter wir Fische, Amphibien, Vögel, Säugetiere und an der Spitze der letzten den Menschen sehen, alle nach einem Urbilde geformt seien, das nur in seinen sehr beständigen Teilen mehr oder weniger hin- und herweicht, und sich noch täglich durch Fortpflanzung aus- und umbildet." (Teriamos, portanto, ganhado isso, podendo afirmar sem temor: que todas as naturezas orgânicas mais perfeitas, entre as quais vemos os peixes, anfíbios, aves, mamíferos e, no cume, o ser humano, sejam formadas de acordo com um arquétipo, que apenas nas suas partes mais constantes oscila para cá e para lá, e ainda se desdobra e transforma, cotidianamente, por meio da reprodução.)

⁵⁷ HAECKEL, Ernst. *Die Naturanschauung von Goethe, Darwin und Lamarck. Vortrag in der ersten öffentlichen Sitzung der fünfundfünfzigsten Versammlung Deutscher Naturforscher und Aerzte*. Jena: Gustav Fischer, 1882.

⁵⁸ *Op. cit.* p. 395. A posição de Müller, citada na nota 58, não reabilita Haeckel, mesmo que se oponha, de forma geral, aos autores das ciências humanas. Müller enfatiza que certos trechos de Goethe (assim como outros de Herder e Kant) permitem observar que a ideia de uma evolução histórica das espécies de uma origem comum não era completamente impensável antes de

de um outro livro de Haeckel, lançado poucos anos depois, continua até hoje: *Kunstformen der Natur* (Formas artísticas da natureza), de 1899⁵⁹, apresenta a beleza da natureza em gravuras coloridas e constitui a fonte usada por Schalansky para várias imagens no seu livro. Ainda que seu conteúdo possa ser obsoleto para a ciência, no âmbito da estética, tanto as ilustrações quanto os conceitos de Goethe e Lamarck podem preencher uma função importante: apresentar um material do arquivo da memória cultural que nos permita identificar a historicidade das teorias hegemônicas do nosso tempo e colocá-las em contraste com os erros de épocas passadas.

Concluimos que a forma como Schalansky vincula seu romance sobre a formação e a vida de uma professora fracassada com o discurso evolucionista pode ser vista como uma atualização do modelo de Goethe em termos muito mais abrangentes do que a maioria dos leitores e críticos perceberam no primeiro instante. Mais do que narrar o desenvolvimento bem-sucedido de um indivíduo, o romance de formação trata da adaptação do ser humano ao seu meio, ao seu hábitat. *O pescoço da girafa* mostra como o emprego de padrões e métodos pré-moldados e pouco flexíveis está fadado ao fracasso, e o faz sem oferecer uma resposta pronta sobre qual seria o caminho certo a ser seguido: o leitor deve continuar aberto a novas experimentações que lhe possibilitem a adaptação a uma sociedade em movimento.

Valéria Sabrina Pereira é Professora Adjunta na Faculdade de Letras da UFMG. Contato: valeriasabrinap@gmail.com.

Helmut Galle é Professor Associado no Departamento de Letras Modernas da FFLCH-USP. Contato: hgalle@usp.br.

Charles Darwin. No entanto, não se pode atribuir a Goethe a introdução dessa ideia no pensamento biológico, baseando-se em algumas formulações ambíguas.

⁵⁹ HAECKEL, Ernst. *Kunstformen der Natur - Kunstformen aus dem Meer*. Hg. v. Olaf Breidbach. 3. Auflage. München: Prestel, 2016.