

RODRIGO ANDRADE PEREIRA

TORMENTA E RESIGNAÇÃO:
TRAÇOS DO *BILDUNGSROMAN* EM CONTOS DE LUIZ VILELA

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
TRÊS LAGOAS, MS
2010**

RODRIGO ANDRADE PEREIRA

TORMENTA E RESIGNAÇÃO:
TRAÇOS DO *BILDUNGSROMAN* EM CONTOS DE LUIZ VILELA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da UFMS-CPTL – Universidade Federal do Mato Grosso do Sul – Área de concentração: Estudos Literários – como exigência final para obtenção do título de mestre em Letras.

Orientador: Profº Drº Rauer Ribeiro Rodrigues

TRÊS LAGOAS, MS
2010

PÁGINA DE APROVAÇÃO

PEREIRA, Rodrigo Andrade. *Tormenta e Resignação: Traços do bildungsroman em contos de Luiz Vilela*. Três Lagoas, MS, 2009. Dissertação (Mestrado, Estudos Literários) — CPTL, UFMS.

Prof. Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues (UFMS)
Presidente

Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan (UNESP)
1º Examinador

Prof. Dr. José Batista de Sales (UFMS)
2º Examinador

Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon (UEL)
1º Suplente

Prof^a. Dr^a. Sheila Dias Maciel
2º Suplente

Três Lagoas, MS, 30 de agosto de 2010.

À terra de Vilela,

Ituiutaba,

inspiração sempre.

AGRADECIMENTO

Agradeço a minha mãe, que não é apenas aquela que me gerou, mas é aquela que sabe ser amiga, conselheira, paciente e incentivadora. É aquela que, quando penso que não tenho mais saída, ilumina as minhas idéias.

Agradeço aos meus irmãos, que souberam me compreender, mesmo sendo muito diferentes deles e aos meus amigos fiéis, Juliana, Wagner e Lígia, que estão comigo sempre que preciso.

Agradeço à minha namorada Elaine, incentivadora e amorosa sempre.

Agradeço, com todo o meu sentimento, ao meu orientador Rauer Ribeiro Rodrigues, que primeiramente acreditou em mim e no meu projeto, e que soube ser professor, amigo e confessor sempre.

Agradeço ao Luiz Vilela, primeiro por escrever algumas das minhas histórias favoritas, e por me receber em Ituiutaba e me contar histórias suas surpreendentes.

Agradeço à professora Kelcilene, que me crivou de perguntas difíceis na minha entrevista, mas me ensinou e me orientou com carinho e doçura.

Agradeço aos professores José Batista de Sales e Antônio Rodrigues Belon, que me ensinaram a hora de ser maduro e encarar a literatura com mais seriedade, desde a graduação.

Agradeço ao professor Eduardo Borges, que me fez ser apaixonado por literatura e à professora Sheila que me apresentou, de fato, a obra de Luiz Vilela.

Agradeço também aos outros professores, tanto da graduação quanto do mestrado, que iluminaram as minhas idéias.

Entrei no edifício lembrando-me das vezes em que entrara ali nos meus quinze anos, quando estudava na capital. Naquele tempo eu não podia nem imaginar que um dia teria a calma que tinha agora; parecia-me impossível que isso chegasse a acontecer. Eu era só confusão e tormento – e fora assim que uma tarde viera parar naquele edifício.

(Lindas Pernas, Luiz Vilela).

Concluí que às vezes há um determinismo nas coisas, e, parece, até uma sabedoria. E então, filosoficamente, me resignei.

(O choro no travesseiro, Luiz Vilela).

PEREIRA, Rodrigo Andrade. *Tormenta e Resignação: Traços do Bildungsroman em contos de Luiz Vilela*. Três Lagoas, MS, 2009. Dissertação (Mestrado, Estudos Literários) — CPTL, UFMS.

RESUMO

O presente trabalho tem como *corpus* contos dos três primeiros livros de Luiz Vilela: *Tremor de Terra*, de 1967, *No Bar*, de 1968, e *Tarde da Noite*, de 1970. O que se pretende verificar é a configuração de um “romance de formação”, o *Bildungsroman*, observável em uma seleção de contos, quando tais contos são colocados em ordem cronológica da idade do herói da narrativa. Verificamos, nestes contos, conflitos internos das personagens que as levam à próxima etapa da sua vida. Primeiramente, fazemos um breve relato dessas três primeiras obras de Vilela e da formação literária do escritor; fazemos ainda comentários sobre a recepção crítica que estes três primeiros livros tiveram. Abordamos, depois, os vários aspectos do romance de formação, desde os seus primórdios, com o *Meister*, de Goethe. Passamos pelas análises sobre o romance de formação e a problematização do interior da personagem formuladas por Bakhtin; e verificamos os comentários sobre o romance *O Tambor*, de Günter Grass, que é considerado pela crítica como uma espécie de romance de formação às avessas. A partir desse referencial, mostramos de que modo pode haver relação entre o gênero conto e o gênero romance. O “romance de formação” deve, sinteticamente, ser definido como um romance que abarca a trajetória da personagem desde os primeiros anos, passa pelos momentos em que se revela e aperfeiçoa, e o acompanha ao grau máximo de perfectibilidade, quando se integra, acomodado, à sociedade. Para demonstrar nossa proposição, analisamos contos de Luiz Vilela, traçando a trajetória da personagem, nas etapas da infância, da sexualidade, da adolescência, do amor jovem, da revolta e – na idade adulta – da conformação.

PALAVRAS-CHAVE: Conflitos Internos; Gêneros Literários; Formação Literária; Personagens; Romance de Formação.

PEREIRA, Rodrigo Andrade. *Tormenta e Resignação: Traços do Bildungsroman em contos de Luiz Vilela*. Três Lagoas, MS, 2009. Dissertação (Mestrado, Estudos Literários) CPTL, UFMS.

ABSTRACT

The present work has as corpus stories of Luiz Vilela's first three books: *Earth tremor*, of 1967, *In the Bar*, of 1968, and *Late at night*, of 1970. The one that she intend to verify is the configuration of a formation "romance, Bildungsroman, observable in a selection of stories, when such stories are put in chronological order of the age of the hero of the narrative. We verified, in these stories, the characters' internal conflicts that take them to the next stage of his/her life. Firstly, we make an abbreviation report of those first three works of Vilela and of the writer's literary formation; we still make comments about the critical reception that these first three books had. We approached, then, the several aspects of the formation romance, from their origins, with Goethe's *Meister*. We went by the analyses on the formation romance and the problem of the character's interior formulated by Bakhtin; and we verified the comments on the romance *THE Drum*, of Günter Grass, that is considered by the critic as a type of formation romance inside out. To leave of that reference we showed that way can have relationship between the gender story and the gender romance. The formation "romance can, synthetically, to be defined as a romance that embraces the character's path since the first years, it goes by the moments in that it is revealed and it improves, and it accompanies him to the maximum degree of perfectibility, when he/she becomes complete, suitable, to the society. To demonstrate our proposition, we analyzed stories of Luiz Vilela, drawing the character's path, in the stages of the childhood, of the sexuality, of the adolescence, of the young love, of the revolt and - in the adult age - of the resignation.

WORDS-KEY: Internal conflicts; Literary goods; Literary formation; Characters; Romance of Formation.

SUMÁRIO

Introdução	11
1. Luiz Vilela	14
2. A Personagem, o romance de formação e o gênero	23
3. Nos contos de Luiz Vilela, um <i>Bildungsroman</i>	74
Conclusão	138
Referências	140
Índice	143
Anexo	144

Sou um ficcionista.

(Luiz Vilela)

INTRODUÇÃO

Ao lermos as narrativas dos três primeiros livros do ficcionista Luiz Vilela, *Tremor de terra* (1967), *No bar* (1968) e *Tarde da noite* (1970), notamos que, mesmo nos contos em terceira pessoa, há certo tom confessional, como se relatos de vívida experiência autobiográfica. A força da ficção de Vilela nos transmite a convicção do fato vivenciado e evidencia — quanto às agruras e angústias de suas personagens — um estar no Brasil e no mundo contemporâneos à narrativa; esse procedimento faz o discurso ficcional parecer, muito embora transcenda a esse aspecto, registro cronístico, com o relato de existências individuais sob o influxo da História.

Diante desse quadro, nossa proposição, neste trabalho, é de que, se tomamos alguns dos contos das três primeiras obras de Luiz Vilela e os colocamos em sequência quanto à idade da personagem, da meninice à vida adulta, tomando-os como enredo único de um mesmo herói, configura um romance de formação. Tal hipótese constitui a base para a presente pesquisa.

No *Bildungsroman* (romance de formação) o herói passa por aprendizados, por angústias, por ânsias de conhecimento, por frustrações amorosas, por crises existenciais e por íntima e incessante tormenta, fechando sua trajetória em resignação. Assim vemos a caminhada do herói no conjunto dos contos que formam o *corpus* da nossa pesquisa: “Tremor de Terra” e “Imagem”, do livro *Tremor de Terra*; “Andorinha”, “Em Dezembro”, “Dez Anos”, “No Bar”, e “Meio-dia”, do livro *No Bar*; e “Aprendizado”, “Subir na vida” e “Luz sob a porta”, do livro *Tarde da Noite*. Nesses contos encontramos a confluência motivacional de temas e de constantes que, a nosso ver, configuram um romance de formação.

Portanto, esta pesquisa visa expor, nos contos de Vilela, motivos temáticos e estruturais peculiares a uma trajetória de desenvolvimento da personalidade, bem como aspectos da interioridade dos protagonistas que nos parecem compatíveis com o *Bildungsroman*. Para a análise dessas características nos valemos dos livros *O Cânone Mínimo*, de Wilma Patrícia Maas, e *O Romance de Formação em Perspectiva Histórica*, de Marcos Vinícius Mazzari. Valemos-nos também dos livros *A personagem de ficção*, organizado por Antonio Candido, e *Estética da criação verbal*, de Mikhail Bakhtin.

Analisando os contos selecionados à luz do referencial, temos por objetivo mostrar que há neles certa nitidez quanto à trajetória de aperfeiçoamento do herói. Em

“Andorinha”, por exemplo, surge, na infância, o sofrido aprendizado da criança quando pode decidir a vida ou a morte de uma ave. Em “Dez Anos”, temos, ainda na infância, um menino aguçando a sua curiosidade sexual, tomando consciência da própria sexualidade ao compartilhar essa experiência com um amigo. Em “Anéis de fumaça”, do mesmo livro, a personagem vivencia a experiência da transgressão adolescente, com a dura escolha entre ser criança ou ser adulto. Em “No Bar”, um adulto jovem discute, com angústia, a sua trajetória no mundo, a descoberta do amor e o seu sofrimento diante da vida. Já no conto “Domingo”, ainda um adulto jovem, a personagem se encontra às voltas com a sua revolta interior ao se ver sozinho em sua casa em pleno domingo. No conto “Luz sobre a porta” o protagonista sai de uma festa animada, perto da meia-noite, abdicando do prazer momentâneo para ir ver a mãe que faz aniversário. E, por fim, no conto “Subir na vida” o protagonista conversa com um amigo que o tenta convencer a largar o emprego que tem como professor para — abrindo mão de seus ideais e obter maior renda — tornar-se sócio em uma empresa: resignado, depois de alguns argumentos, aceita mudar de vida.

Esses contos, aos quais poderíamos agregar outros exemplos, nos parecem dar uma visão completa do crescimento, amadurecimento e conformismo que moldam o caráter da personagem de um romance de formação. Vemos desfilar, nessas narrativas, os mais diversos valores, positivos e negativos. Tentamos ver assim, pela leitura desses contos, nuances da formação do caráter dos protagonistas, como se fossem uma só personagem em diferentes épocas.

No primeiro capítulo mostramos a formação literária de Luiz Vilela, sua trajetória de escritor e apresentamos um extrato da recepção crítica aos três primeiros livros do escritor. Desse modo, evidenciamos a formação do escritor e mapeamos as constantes temáticas e estilísticas que estão presentes nessas obras.

No segundo capítulo, expomos o referencial teórico, apresentamos um painel histórico-contemporâneo sobre o *Bildungsroman* na literatura mundial e brasileira (passando pelo principal romance dessa vertente, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe juntamente com o representante dito “romance de formação às avessas”, *O Tambor*, de Günter Grass), discorremos sobre alguns representantes do *Bildungsroman* na literatura brasileira (como *Jubiabá*, de Jorge Amado, e *Os tambores de São Luis*, de Josué Montello), abordamos os aspectos da interioridade da personagem e a representação do *Bildung* como um gênero dinâmico, que se amolda através de contos.

No terceiro capítulo, analisamos os contos escolhidos. Definimos o recorte nos três primeiros livros por serem obras da década de 60, momento em que Luiz Vilela definiu as características de sua contística, por surgirem antes de *Os novos*, primeiro romance do escritor, no qual mostra jovens adentrando a idade adulta. Abordamos, nestas análises, aspectos da interioridade da personagem e da formação, de acordo com preceitos vistos no segundo capítulo. A estratégia de análise se pauta pelo estudo de um conto, remetendo a outras narrativas como homologação e sustentação da primeira leitura. As paráfrases dos contos às vezes se alongam; isso se deve à necessidade de evidenciar de modo exaustivo os passos da formação do herói.

Nosso problema central é, pois, o seguinte: é possível constituir um *Bildungsroman* a partir de contos de Luiz Vilela? Para chegar à resposta, precisamos responder a outras questões: 1) É possível, teoricamente, assimilar uma sucessão de contos como uma narrativa romanesca única?; 2) Como fazer de personagens diversas um protagonista único que vivencia sua formação?; 3) Os contos selecionados compreendem todas as fases de um indivíduo preconizada pelo *Bildungsroman*?; 4) Há outra, ou outras seleções de contos que responderiam positivamente à nossa proposição?

I. LUIZ VILELA

Luiz Vilela nasceu em Ituiutaba, Minas Gerais, no dia 31 de dezembro de 1942, filho de um engenheiro agrônomo e uma normalista. O seu curso primário e ginásial foi feito em um colégio de padres. Foi para Belo Horizonte com 15 anos para fazer o curso clássico e o Ensino Superior no curso de Filosofia. Aos 24 anos publica seu primeiro livro. Em 1968 muda-se para São Paulo para trabalhar como repórter e redator no *Jornal da Tarde*. Depois de uma temporada na Europa e Estados Unidos, retorna ao Brasil para residir novamente em sua cidade natal.

1.1 FORMAÇÃO LITERÁRIA: “UM ESCRITOR DE GARAGEM”

O escritor Luiz Vilela em uma das suas entrevistas, quando perguntado sobre algum acontecimento que o tivesse marcado de maneira especial, respondeu:

Tudo, em minha infância, foi muito marcante. Isso explica, certamente, a quantidade de contos que eu escrevi sobre crianças. Agora, do ponto de vista episódico, eu poderia citar um acidente que sofri aos sete anos. Eu fui atropelado na rua por uma charrete, que vinha em alta velocidade. Escapei por pouco da morte. Um vizinho me socorreu, levando-me, sujo de sangue e terra, ao hospital. Como não perdi os sentidos, acompanhei tudo e, segundo me contaram depois, sem chorar e sem dar um gemido. Fiquei com a cabeça enfaixada por um bom tempo. Por sorte, nada dentro foi afetado. Bom, pelo menos é o que eu acho; já um amigo meu, para quem todo escritor é meio doido — coisa de que é difícil discordar —, me disse que a minha cabeça foi, sim, afetada, e que foi isso o que me levou a ser escritor... (Zamboni, 2005, p. 30).

Nesse trecho, vemos o quanto o tema da infância é importante para Luiz Vilela e que é nela que começa a sua formação enquanto leitor. Como uma espécie de *Bildungsroman*, onde um fato externo influencia na formação do caráter do indivíduo, o fato acima, mesmo não sendo literário, de maneira irônica invoca o mote da formação do escritor. No livro *No Bar*, metade dos contos são sobre a infância e a maioria deles é narrado por meninos. Sobre isso, Wania Majadas diz: “Passa-nos a impressão de que as lembranças do narrador são recentes, de que não se tratam de memórias de infância narradas por uma pessoa adulta” (MAJADAS, 2000, p. 42). Através dessas histórias Vilela resgata um tempo que parecia perdido, mas que está cada vez mais fresco, presente, como se aquilo estivesse acontecendo naquele momento, como se o narrador vivesse ainda a sua infância de maneira plena e consciente; a infância, apenas escrita por um adulto, mas com as lembranças de criança.

Antes de ser um bom escritor, Vilela foi bom leitor; em entrevista, ao ser perguntado sobre as suas influências, Vilela descreve, de maneira sucinta, mas não menos elucidativa, a sua trajetória enquanto leitor:

Influências? Veja: aos 12 anos, li quase todo o *Tarzan*, de Edgard Rice Burroughs; alguns livros de Kipling; outros de P. C. Wren (fora montanhas de histórias em quadrinhos). Aos 13 anos, Conan Doyle, Sax Rohmer, Júlio Verne, Robert Louis Stevenson, Dickens, Malba Tahan, Ruy Barbosa, Castro Alves, Plutarco, a Bíblia, a *Imitação de Cristo*. Aos 14, li Gogol, Tolstoi, Tchekov, Montaigne, Voltaire, Balzac, Dumas, Anatole France, Oscar Wilde, Shaw, Bernanos, Mauriac, Gide, Thomas Mann, Liam O'Flaherty. Aos 15 e 16, Pascal, Nietzsche, Kierkegaard, Marx, Unamuno, Sartre, quase toda a literatura ocidental moderna e, praticamente, toda a literatura brasileira moderna, e antiga, sem falar na portuguesa. São centenas de autores e de livros. Quais as influências? Sinceramente, não sei. Há, porém, alguns escritores que li na adolescência e que eu sempre volto a ler. É possível que estejam neles as principais influências. São Machado, Drummond, Graciliano, Pessoa, Tchekov, Kafka, Joyce, Hemingway, Camus e Beckett. (Zamboni, 2005, p. 32).

Nessa citação, podemos ver claramente a formação de um leitor. Vilela deixa claro as marcações temporais quando diz que aos doze lera tais escritores, aos treze outros tantos, aos 14 mais alguns, até, aos 15 e 16 ter lido boa parte da literatura universal. A bagagem de leitura de Luiz Vilela se forma na trajetória descrita acima, dividida entre a infância e a adolescência.

Aos 12 anos, Vilela lê Burroughs e Kipling, autores que incitam o leitor pelo gosto da aventura, da ação, apropriado para a pré-adolescência. Aos 13, um pouco mais maduro, lê também autores que tem a marca da aventura e do mistério em suas obras, como Conan Doyle, Julio Verne, Robert Louis Stevenson, mas já procura autores que trazem tramas e reflexões mais complexas, como Dickens, Rui Barbosa, Plutarco e a Bíblia. Aos 14 anos, descobre os russos, Gogol, Tolstoi, Tchekhov. No seu livro *O choro no travesseiro*¹, essa admiração é nítida. Também lê os franceses, Balzac e Dumas, e demonstrando o seu forte interesse pela filosofia, Montaigne e Voltaire. Tais leituras, como Pascal, Nietzsche, Kierkegaard, Marx, Unamuno e Sartre o estimulam a fazer o curso de Filosofia na UFMG em 1961.

A influência dos autores acima citados por Vilela é nítida em sua obra. Nos seus três livros iniciais, percebemos a leitura de Tchekhov, Kafka, Joyce e Hemingway, mestres do conto e do romance.

¹ “Os grandes escritores, os que vale a pena ler, são: Dostoiévski, Tolstoi, Turgenev, Tchekhov, Gogol, Andreev e Gorki” (VILELA, 1994, p. 18).

Tchekhov, como precursor do chamado conto de atmosfera, é uma presença enorme na obra de Vilela. O escritor, ao comentar sobre a falta de enredo em suas obras, diz:

Não me interessa a história simplesmente”, diz ele; “o que me interessa são as contradições humanas, os problemas de comunicação que afetam o homem hoje. Isso é o que tem notado os críticos em meu primeiro livro: o problema da comunicação entre os seres, os personagens que a tentam, mas não a conseguem. Não é nenhuma novidade isso; é um problema de quase toda a arte moderna, não é mesmo? (Zamboni, 2005, p. 33).

O problema das contradições humanas, a falta de comunicação entre os homens, temas que Vilela buscou nos escritores acima, principalmente em Tchekhov e Hemingway. Com relação a esses escritores, principalmente a Hemingway e sua formação literária, Vilela diz:

Hemingway é uma das minhas maiores devoções no santuário da literatura, [...] foi com ele, não só com ele, é claro, mas foi principalmente com ele que eu aprendi a escrever diálogo.. [...] Acredito que o meu estilo seja realmente afinado com a nossa época, mas isso não foi uma preocupação. O estilo é o homem, diz a velha e tão citada frase de Buffon. Nesse sentido, meu estilo sou eu, meu estilo é o que sou, e o que sou é tudo aquilo com que nasci e o que fui adquirindo. E é aí que entra a formação literária, os autores que lemos nos nossos começos. Em meu caso, três autores foram fundamentais para a formação do meu estilo: Graciliano Ramos, Rubem Braga e Fernando Sabino. E, abstraindo de mim, me atrevo a dizer que ninguém poderá escrever boa prosa no Brasil se não tiver lido esses três autores. E há também, com relação ao estilo, a carga genética que todo autor, como toda pessoa, traz. Eu não fujo à regra. (Santos, 2002, apud, Rauer, 2006, p. 335).²

A força do diálogo e o tempo do conto também vem destes dois mestres da narrativa curta. O conto “O Buraco”, por exemplo, de *Tremor de Terra*, é altamente kafkiano. Enquanto se formava como leitor, Vilela também se formava como escritor. E mais uma vez, como um *Bildungsroman*, sofre estímulos importantes para começar a escrever, como ele relata em uma de suas entrevistas:

Numa prova de português, no ginásio, escrevi um conto. Meu professor, um padre, comentou na margem que eu tinha “pinta de bom escritor” e que eu devia cultivar essa qualidade com boas leituras. Isso foi muito importante para mim. No ano seguinte, em outra prova de português, já no clássico, em Belo Horizonte, também escrevi um pequeno conto: meu professor me deu dez e me dispensou de fazer a prova oral, onde me deu dez também, dizendo que minha redação estava um colosso e que há anos não lia uma como aquela. Saí da sala flutuando. (Zamboni, 2005, p.33).

Com 13 anos de idade, e com a boa bagagem de leitura descrita acima, resolve escrever as suas próprias histórias. “Gostei tanto da experiência, que nunca mais parei”, diz Luiz Vilela. Com 14 anos, publica pela primeira vez: um artigo intitulado “A boa

² SANTOS, Márcio Renato dos. Indestrutíveis diálogos. Rascunho, Curitiba, [2] ago. 2002. n. 28, p. 4-5. (Encarte no Jornal do Estado.) (Entrevista concedida por Luiz Vilela.)

leitura”, num jornal de estudantes chamado *A voz do estudante*. No ano seguinte publica seu primeiro conto, “Escola de roça”, em um jornal da cidade, o *Correio do Pontal*, e no mesmo jornal publica outro artigo: “Reformar e revigorar a nossa política”

Com 15 anos, Vilela muda-se para Belo Horizonte para terminar os seus estudos. Faz o Curso Clássico no Colégio Marconi e passa a publicar, semanalmente crônicas na *Folha de Ituiutaba*, onde posteriormente publica dois contos: “Um caso sem importância” e “Chofer de Lotação”.

Em 1961, publica o conto “Corisco”, no jornal *Filosofia*, dos alunos da faculdade. Não para de escrever, publicando contos na “Página dos Novos” do Suplemento Dominical do *Estado de Minas*, e ganha, por duas vezes, um concurso de contos do *Correio da Minas*.

Aos 21 anos, com alguns amigos, jovens escritores, cria uma revista apenas de contos, *Estória*, e um jornal literário, *Texto*. Sem ajuda financeira, Vilela e seus amigos pagam do próprio bolso as edições. Luiz Vilela conta essa experiência no romance *Os Novos*.

Vilela nos disse em conversa que mantivemos em dezembro de 2008: “Já ouviu falar em banda de garagem? Mamonas Assassinas, etc? Pois então, eu também fui um escritor de garagem”. O grupo Mamonas Assassinas, guardadas, evidentemente, as devidas proporções, também tinha em seu repertório um caldeirão cultural, como *The Clash* a Vicente Celestino, como influências da banda. Podemos notar, em Vilela, este enorme caldeirão cultural presente em sua obra, e isso fica evidente no que tange a publicação do seu primeiro livro.

Para confirmar o “escritor de garagem”, Vilela ao falar sobre os anos 60 diz:

[...] me considero um escritor da década de 60. Existia todo um clima de liberdade e era isso que vivíamos na nossa literatura. Não seguíamos tendências, modelos, era cada um na sua, como dizia a gíria da época. E essa diversidade foi a nossa força. Isso é visível na revista *Estória*. Ninguém se parece com ninguém. A palavra mercado não existia. Era criação pura. Nós pagávamos para publicar. A ditadura não afetou a minha criação. Continuei escrevendo no mesmo ritmo, claro que refletindo todas essas mudanças. (Sebastião, 2000, apud, Rauer, 2006, p. 19).

Aos 24 anos de idade, Vilela publicou o seu primeiro livro em uma gráfica bastante modesta de Belo Horizonte. Diz ele: “Era, literalmente, uma gráfica de garagem. A dona da gráfica fez da garagem de sua casa o espaço para publicar os livros. O nome da gráfica? Grafiquinha”. Vilela ri dessa história, e diz que foi ali mesmo, em uma “grafiquinha” de garagem que começou a sua carreira de escritor.

O livro publicado na editora Grafiquinha é *Tremor de Terra*, e o ano era 1967. Vilela comentou, nessa mesma conversa, que pediu a dona da gráfica entregar-lhe alguns exemplares com uma certa urgência, pois queria inscrever o livro em um prêmio literário em Brasília.

Alguns meses depois, ainda em Belo Horizonte, Luiz Vilela lança o livro na Livraria do Estudante, na noite de 20 de abril. Um professor de Estética da Faculdade de Filosofia da UFMG, ao invés de fazer um discurso para o qual estava incumbido naquela noite, leu a notícia de que *Tremor de Terra* acabara de ganhar o Prêmio Nacional de Ficção, o mesmo prêmio que o autor tinha se inscrito meses antes.

Vilela conta que os livros *Tremor de Terra* e *No Bar*, são “irmãos gêmeos”, pois foram escritos na mesma época, mas publica os contos de *Tremor de Terra* primeiro. O prêmio, disputado com escritores consagrados da Literatura Brasileira, como Mário Palmério e Osman Lins, desagradou a José Condé, que se retirou da sala no momento da premiação. Segundo Wania de Souza Majadas, no livro *O diálogo da compaixão na obra de Luiz Vilela*³,

Um deles, tão certo de ganhar o prêmio, que já levava pronto seu discurso de agradecimento, não se conformou com o resultado e perguntou à comissão julgadora se aquele concurso era destinado a aposentar autores de obra feita e premiar meninos saídos da creche. (MAJADAS, 2000, p. 190).

Em Brasília, ao receber o prêmio, é convidado pela Editora Bloch para publicar o seu próximo livro. Então, em 1968, publica, por essa editora, a coletânea *No Bar*. Nesse mesmo ano, muda-se para São Paulo para trabalhar como repórter no *Jornal da Tarde*, e por conta dessa experiência escreve *O inferno é aqui mesmo*, publicado em 1979.

No ano de 1970, publica o volume de contos *Tarde da Noite*, do qual três contos já haviam sido premiados no I Concurso Nacional de Contos no Paraná.

Ainda no ano de 1968 é convidado para participar de um programa internacional de escritores, o International Writing Program, em Iowa City, Iowa, Estados Unidos. Permanece no país por nove meses, concluindo o romance *Os Novos*. Luiz Vilela teve certa dificuldade para publicar esse livro por causa da trama que se passa logo depois da Revolução de 64, e o país ainda viver sob o regime ditatorial. O livro recebeu tanto ataques quanto elogios. Dos Estados Unidos, Vilela viaja para a Europa, visita vários

³ MAJADAS, Wania de Sousa Majadas. *O diálogo da compaixão na obra de Luiz Vilela*. Prefácio de Fábio Lucas. Uberlândia, MG: Rauer Livros, 2000, p. 190.

países, mas fixa-se em Barcelona, Espanha. Retorna ao Brasil e decide residir em Ituiutaba, onde comprou um sítio e passou a criar vacas leiteiras.

Em 1973, Vilela publica o livro de contos *O fim de tudo*, e no ano seguinte, este livro ganha o Prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, como o melhor livro de contos do ano.

Em 1978, publica sua primeira antologia, *Contos escolhidos*, tendo recebido várias críticas favoráveis. Em 1979, publica três livros: a novela *O choro no travesseiro*, o romance *O inferno é aqui mesmo* e a coletânea de contos *Lindas Pernas*.

Segundo Wania de Sousa Majadas, em livro anteriormente citado, diz que Ituiutaba, uma cidade de porte médio, localizada em uma das pontas do Triângulo Mineiro, sofre, nos anos 70, grandes transformações, fato que inspira Luiz Vilela a escrever o seu romance seguinte, *Entre Amigos*, publicado em 1982 e muito estudado pela crítica, contendo uma vasta fortuna crítica.⁴

No ano de 1989, Luiz Vilela publica o seu quarto romance, *Graça*, escolhido como o livro do mês da revista *Playboy*. Em 1990, vai à Cuba, a convite do governo cubano, e lá passa um mês como jurado de literatura brasileira do Prêmio Casa de las Américas. Em 1991, esteve no México para participar, como convidado, do VI Encuentro Internacional de Narrativa, evento que reuniu escritores de diversas partes do mundo para debater a literatura atual.

Em 1994, no dia 21 de abril, recebe um prêmio do governo mineiro, a Medalha da Inconfidência. No fim deste mesmo ano publica a novela *Te amo sobre todas as coisas*, e em 2000, o conto “Fazendo a barba” foi incluído na antologia *Os cem melhores contos brasileiros do século*, organizada por Italo Moriconi.

Luiz Vilela publica, em 2002, o livro *A cabeça*, tendo sido escolhido em uma enquete com professores universitários e estudantes, “um dos 15 melhores livros brasileiros dos últimos 15 anos”.

Recentemente, a revista *Bravo!* incluiu o livro *Tremor de Terra*, como um dos 100 livros essenciais da literatura brasileira. Em 2006, comemorando 50 anos de atividade literária, saiu sua mais recente novela, *Bóris e Dóris*, sendo, inclusive,

⁴ RAUER. [Rauer Ribeiro Rodrigues.] *O gênio e o urubu; comentários à recepção jornalística do romance Entre amigos*, de Luiz Vilela. Uberlândia, MG, 2001. 90 f. Monografia (Especialização em Literatura Comparada) – orientador: professora doutora Joana Luiza Muylaert de Araújo. Instituto de Letras e Linguística - ILEEL, Universidade Federal de Uberlândia. [Integra RAUER, 2006, como apêndice].

incluída na lista de livros literários para o vestibular da UFMS neste mesmo ano e no ano seguinte.

O jornalista João Paulo, do *Estado de Minas*, ao comentar o anunciado relançamento da obra completa de Luiz Vilela, pela Editora Record, diz: “Um conjunto de livros, que pela linguagem, virtuosismo do estilo e ética corajosa em enfrentar o avesso da vida, constitui um momento marcante da literatura brasileira contemporânea”. (PAULO, 2008. p. 98).

Traduzido para diversas línguas, tendo recebido vários prêmios literários e com a sua obra adaptada para o cinema, teatro e a televisão, Vilela, está para lançar o romance inédito *Perdição*.

Vimos acima a trajetória de um dos mais importantes escritores brasileiros, primeiro a sua formação enquanto leitor e depois a sua formação enquanto escritor.

1.2 OS CONTOS DAS TRÊS PRIMEIRAS COLETÂNEAS

Neste subcapítulo traçamos um panorama sobre os contos dos três primeiros livros de Luiz Vilela, entremeado por recepções críticas que cada livro recebeu na época de seus lançamentos e reedições.

Os três primeiros livros de Luiz Vilela, *Tremor de Terra*, de 1967, *No Bar*, de 1968 e *Tarde da Noite*, de 1970, são marcados, sobretudo, por histórias do cotidiano, de aparência simples, com um ou outro conto de caráter experimental, mas que contém verdades profundas e inquestionáveis.

Vilela, nestes três livros, possui a habilidade de construir, o mais próximo da realidade, situações do dia-a-dia. As histórias são marcadas por uma forte tensão, e essa quem dá o ritmo das histórias, e em alguns contos essa tensão se transveste de descontração. As tensões vão desde a tensão sexual, na infância e na fase adulta, a tensão social, amorosa, e às vezes caricata e surreal.

O escritor mineiro capta esse cotidiano de maneira fiel graças à força do seu diálogo, que a cada livro se aperfeiçoa. Os três livros possuem uma forte característica em comum: o relacionamento entre os homens e as dificuldades da convivência.

Sobre o surgimento de *Tremor de terra*, com a palavra a poeta e crítica literária Laís Correa de Araújo:

Foi eu que fiz a introdução do livro, apresentando o Luiz Vilela ao público. Já me parecia um escritor genial. A edição era um pouco pobre, mas o livro vinha com idéias novas para o universo da ficção. A prosa é muito ágil, feita quase exclusivamente de diálogos, sem muita caracterização dos personagens. O autor trouxe estas inovações para a prosa brasileira. *Tremor de Terra* abriu o caminho para a consolidação da posição de vanguarda do escritor. (SLMG, 1984, p. 8)⁵.

O primeiro livro, *Tremor de Terra*, contém algumas características interessantes, como o clima kafkiniano, o realismo mágico, algumas experiências ditas de vanguarda, além das cenas simples, mas de reflexões profundas, do cotidiano.

Maria Lúcia Lepecki, ao escrever sobre o livro no *Suplemento Literário de Minas Gerais*, diz:

Todos os contos de Tremor de Terra glosam o tema da comunicação, através de assuntos diversos, de motivos variados. Entretanto, a impressão que resta, da leitura do livro é a de um mundo absurdo, como se outra coisa não pudesse ser e não se esperasse que fosse. Tal visão da realidade em que se conjugam absurdo e tranqüilidade de maneira extremamente harmoniosa mostra em Luiz Vilela uma maturidade literária já plenamente atingida neste seu primeiro volume de contos. (SLMG, 1984, p. 8).

No primeiro conto de *Tremor de Terra*, Luiz Vilela já prenuncia aquilo que seria uma forte característica dele, a confessionalidade e o erotismo. No conto, intitulado, “Confissão”, um menino vai ao padre para se confessar, dizendo que viu a vizinha sem roupa. Em “Júri”, um conto de fôlego, há o relato da angústia de um julgamento. O clima kafkiano se mostra em “O buraco”, narrativa onde um menino, cada vez mais recluso em seu mundo acaba se tornando um tatu. No conto “Imagem” um adolescente, ao se olhar no espelho, percebe que está mudando, não apenas em seu físico, mas também o seu interior. E por fim, em “Tremor de Terra” temos as primeiras experiências sexuais de um adolescente.

Estes e outros contos formam o corpo de um livro de contos em que já vemos a “maturidade literária plenamente atingida.”

O segundo livro, *No Bar*, possui 30 contos, dos quais analisaremos nove, “Andorinha”, “Dez anos”, “Em dezembro”, “Anéis de Fumaça”, “Eu estava ali deitado”, “No Bar”, “Domingo”, “Meio-dia” e “Filosofia”. Neste livro, Vilela adquire um ritmo mais rápido, seus diálogos se aperfeiçoam e os temas se aprofundam. Dos 15 que se passam na infância, a maioria deles são narrados por crianças.

⁵ *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte. (Todas as edições estão disponíveis em: < <http://www.lettras.ufmg.br/websuplit/> >, acesso em: 15 de nov. 2009).

Também para o *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Jaime Prado Gouvêa diz:

No Bar é um livro perfeito e acabado, uma mostra de como deve funcionar nos dias de hoje o gênero ‘conto’; o ritmo rápido e conciso, mas, ao mesmo tempo, cheio de conteúdo, que fascine o leitor e não o canse, uma forma direta de se comunicar. Isso Luiz Vilela sabe fazer como um raro artista, mantendo-se tranqüilamente na vanguarda da nova ficção brasileira. (SLMG, 1982, p. 6).

O terceiro livro publicado por Luiz Vilela é *Tarde da Noite* e possui 25 contos, dos quais temos “Luz sobre a porta”, onde um rapaz vai ao aniversário da mãe quase à meia-noite depois de sair de uma festa, “Subir na vida” onde um amigo tenta convencer o outro a ir trabalhar com ele, “Amor”, mostra como a falta de entendimento por coisas banais acabam um namoro e “Tarde da Noite”, onde uma mulher liga “tarde da noite” em um número aleatório e diz que vai se matar, esta então trava um diálogo surpreendente com o homem que atendeu o telefone.

No *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Maria Cristina Agostinho, ao comentar o lançamento de *Tarde da Noite*, diz: “A facilidade e a propriedade com que Vilela passeia pelo cotidiano, capturando os conflitos, as mínimas frações dramáticas que afligem o ser humano, utilizando uma linguagem direta e objetiva, leva o leitor a devorar o livro num só fôlego” (SLMG, 1981, p. 7).

Neste livro, Vilela, que já havia mostrado ser um contista em toda a sua maturidade no primeiro livro, continua trabalhando com o que lhe é mais caro: a força do diálogo, cada vez mais viva, entremeada com a visão humorada e irônica, por vezes cruel, da realidade.

2. A PERSONAGEM, O ROMANCE DE FORMAÇÃO E O GÊNERO

Neste capítulo descrevemos e contextualizamos as transformações que os conceitos de *Bildungsroman* sofreram ao longo da historiografia literária, bem como estabelecem relações entre os conceitos bakhtinianos da interioridade da personagem e as diversas tipologias da mesma apresentadas e analisadas por Antonio Candido e Anatol Rosenfeld e, por fim, a base teórica, histórica e prática do chamado “romance de educação”.

2.1 O PERSONAGEM DE FICÇÃO

Anatol Rosenfeld escreve o primeiro capítulo do livro *O Personagem de Ficção*, seguido, ainda, de Antonio Candido, Décio de Almeida Prado e Paulo Emilio Salles Gomes. O capítulo que Anatol escreve é o mais abrangente, no que concerne à questão da personagem: “A Personagem e a Literatura”. Anatol Rosenfeld estabelece linhas epistemológicas da personagem em consonância com a literatura. Afirma ele que somente a personagem traz cores nítidas à ficção e é através dela que a ficção torna-se clara, ao mesmo tempo densa. E como o tempo é a palavra de ordem da boa ficção, é no todo temporal que a personagem se fixa e ganha verdadeiros contornos.

Segundo o crítico alemão, radicado no Brasil,

Somente no gênero narrativo podem surgir formas de discurso ambíguas, projetadas ao mesmo tempo de duas perspectivas: a da personagem e a do narrador fictício. Mas a estrutura básica do discurso fictício parece ser a mesma também nos outros gêneros. (ROSENFELD, 2007, p. 25).

Por isso, a importância da personagem na construção do discurso literário, por ser ambíguo, incerto e dúbio, tornando muitas das vezes personagens em narradores e narradores em personagens.

Personagens, segundo Anatol, são, antes de tudo, pessoas, seres que habitam a ação da ficção, e essas pessoas, ao serem focadas pelo narrador onisciente, tornam-se

sujeitos da história contada, transformam-se em “sujeitos que sabem dizer ‘eu’” (ROSENFELD, 2007, p. 26).

Nota-se que o crítico alemão enfatiza bastante a base dialógica da ficção ao insistir em colocar no mesmo plano a personagem e o tempo, segundo ele, “O homem é o único ente que não se situa somente ‘no’ tempo, mas que ‘é’ essencialmente tempo”. (ROSENFELD, 2007, p. 28).

Outro aspecto abordado por Rosenfeld é a diferença entre as personagens e as pessoas reais. Segundo ele, as personagens se mostram de modo mais completo e por vezes mais complexo do que as pessoas reais. Seus sentimentos e ações tornam-se mais visíveis na ficção, a exemplo disso são as personagens, que criadas a partir de um conjunto de pessoas reais, por isso suas ações são mais explícitas e conseqüentemente mais complexas do que as pessoas do dito mundo “real”.

As personagens, ainda segundo Anatol, absorvem as palavras do autor, as encarnam dando-as certa nitidez, tornando assim o mundo ficcional cada vez mais crível e abundante de sentidos. O diálogo é um recurso que acontece dentro da ficção que necessita da personagem, e mesmo parecendo ser “real” é a personagem que o enche de significados.

Embora a personagem se pareça com indivíduos reais, ela sofre um processo esquemático pelas mãos do ficcionista, adquirindo, além de simulacros, caráter ficcional. A respeito disso, Anatol Rosenfeld diz

A ficção é o único lugar – em termos epistemológicos – em que os seres humanos se tornam transparentes à nossa visão, por se tratar de seres puramente intencionais sem referência a seres autônomos; de seres totalmente projetados por orações. (ROSENFELD, 2007, p. 35).

Ficções de baixo nível, segundo Anatol, apresentam personagens sem vida, que não se encaixam no projeto narrativo, daí a importância da elaboração das personagens, tornando-as mais críveis e complexas, encaixando-as nos contextos verbais.

Rosenfeld enfatiza que é na grande obra literária que encontramos personagens representando grandes seres humanos, vivenciando situações de modo exemplar (também no sentido negativo). São seres humanos integrados ao tecido ficcional, exprimindo valores de ordem moral, religiosa, político-social e que se deparam tendo que tomar atitudes diante de tais valores. Colidem-se com eles, base para tantos conflitos narrativos e “passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em

que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos” (ROSENFELD, 2007, p. 45).

O leitor enxerga nas personagens aquilo que ele não pode ser, ou aquilo em que ele sonhou ser. Observa-as executar ações que ele próprio não realiza em sua vida, pois ali, na ficção, através do desenvolvimento peculiar de cada personagem, tem-se uma redução de possibilidades, diferentemente da vida real. Se o leitor vivesse exatamente aquilo que a personagem está vivendo naquela obra, certamente não se envolveria ou se identificaria tanto com aquele ser ficcional.

É por demonstrar tais situações, à margem das ocorrências reais, que a ficção adquire seu papel fundamental na compreensão das questões humanas. É por apresentar seres que efetuam tarefas que não imaginaríamos fazer, as personagens demonstram seu caráter basilar nas construções dos mundos fictícios.

O crítico literário e professor da USP Antonio Candido, organizador do livro *A personagem de ficção*, escreve o capítulo “A personagem do romance”, ao qual traz detalhes, concernentes à personagem, especificamente do romance. Segundo ele,

Quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino – traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente. (CANDIDO, 2007, p. 53).

O enredo precisa das personagens, é construído em cima delas, em suas ações, são elas que vão vivenciar os eventos criados por esse enredo. Enredo e personagem se ligam com o único propósito de fornecer vida à narrativa, principalmente nos seus aspectos de ambiente e tempo.

As personagens vivem seus problemas, delineiam seus destinos com certa duração temporal e algumas condições de ambiente, é nessa vivência que se enredam as histórias. Pensamos nas personagens simultaneamente ao pensarmos no enredo.

Nesta trama ficcional, o que há de mais significativo são as personagens. O leitor precisa se identificar com elas, acreditar nelas, para que a narrativa tenha alguma verdade para esse leitor. Por esse motivo, quando um autor cria grandes personagens, esquece-se dos grandes defeitos de enredo e de idéias.

A personagem “é o elemento mais atuante, mas que só adquire pleno significado no contexto, e que, portanto, no fim de contas a construção estrutural é o mais responsável pela força e eficácia de um romance” (CANDIDO, 2007, p. 54-55).

Antonio Candido, neste trecho, adverte, dizendo que apesar de a personagem ser o elemento mais importante da narrativa, a estrutura desenvolvida pelo escritor deve confluir de tal modo que a personagem apareça, e grandes personagens amoldados em uma eficiente estrutura faz a grande narrativa.

A elaboração de um outro ser, no caso da personagem por parte do escritor, é tarefa bastante complexa, segundo Antonio Candido, porque “não somos capazes de abranger a personalidade do outro com a mesma unidade com que somos capazes de abranger a sua configuração externa” (CANDIDO, 2007, p. 55-56).

Possuímos um conhecimento fragmentário do outro, segundo o crítico brasileiro, e por isso a dificuldade de caracterizar o interior do outro, de modo verossímil, portanto, essa descrição será sempre incompleta.

Antonio Candido, ainda sobre esse aspecto fragmentário na construção das personagens, diz

O romance, ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes. (CANDIDO, 2007, p. 58).

O crítico brasileiro compara a personagem com o ser vivo. Afirma que não enxergamos tamanha complexidade nos seres reais como enxergamos nas personagens. O romancista, ao estruturar a personagem, atribui mais coesão às ações desta do que veríamos em ações reais. Segundo ele, “a personagem é mais lógica, embora não mais simples, do que o ser vivo” (CANDIDO, 2007, p. 59).

A seguir, Antonio Candido aponta que há uma constância de dois tipos de personagens nos romances: o primeiro modo de caracterização é o de personagens que são facilmente identificáveis, com traços marcantes e únicos e o segundo modo como seres complexos, e que a medida que a narrativa avança é que vamos conhecendo os seus aspectos mais profundos e que a todo o momento nos surpreende.

Segundo o professor Antonio Candido, com relação à técnica de caracterização de personagem, explica que há uma tendência em classificar os personagens em dois subtipos: personagens de costumes e personagens de natureza. Utiliza-se das definições díspares de Fielding e Richardson. Segundo ele,

As personagens de costumes são muito divertidas; mas podem ser mais bem compreendidas por um observador superficial do que as de natureza, nas quais é preciso ser capaz de mergulhar nos recessos do coração humano. (CANDIDO, 2007, p. 61).

Os personagens de costume são distinguidos por seus traços escolhidos e marcados, traços externos. Estes traços não mudam ao longo do romance. Se quisermos chamar um destes personagens, basta invocar um destes traços. Segundo Candido,

[...] pertencem a essa caracterização os tipos, as caricaturas, os personagens cômicos, pitorescos, invariavelmente sentimentais ou acentuadamente trágicos. Personagens em suma, dominados com exclusividade por uma característica invariável e desde logo revelada. (CANDIDO, 2007, p. 62).

Por sua vez, os personagens de natureza, revelam-se por seus traços íntimos, diferenciando-se dos demais personagens por sua falta de regularidade. Só serão identificadas na obra de ficção ao longo da narrativa, e o autor necessita caracterizá-lo de maneira mutável, com análises, por vezes psicológicas, fugindo dos traços pitorescos.

Antonio Candido, também, traz à tona a definição de personagens de E.M. Forster, que as dividiu, igualmente, em dois tipos: as personagens planas e personagens redondas. As planas são tidas como tipos, caricaturas, são estruturadas com apenas uma ideia ou qualidade, e se há mais do que essa única ideia ou qualidade, a personagem começa a se aproximar da personagem redonda.

As personagens redondas, segundo Candido, parafraseando Forster, possuem três dimensões, são estruturas com maior complexidade, possui vários traços distintivos, e possui a capacidade de nos surpreender.

O professor Antonio Candido explica que para Forster:

[...] a personagem deve dar a impressão de que vive, de que é como um ser vivo. Para tanto, deve lembrar um ser vivo, isto é, manter certas relações com a realidade do mundo, participando de um universo de ação e de sensibilidade que se possa equiparar ao que conhecemos na vida. (p. 64-65).

Candido, mais uma vez evocando Forster, afirma que para uma personagem nos parecer verdadeira, o autor deve conhecer todos os seus aspectos, mesmo que ele não mostre isso em sua obra.

Quando o autor ao elaborar um plano de construção de suas personagens, manipulando na ficção a realidade, o autor, segundo Forster, reproduz um ente real ou imaginativo. Entretanto, esses casos são variáveis e nunca se encontram em estado de pureza.

O crítico brasileiro, ao invocar a obra de François Mauriac,⁶ mais uma vez retoma a questão da personagem e do ser real. As personagens são ambíguas, muito mais complexas do que as pessoas do mundo real, elas não correspondem às pessoas vivas, elas nascem delas.

O romancista isola o indivíduo, bem como as suas paixões ao criar seres fictícios, ao tentar ser fiel à realidade, o romance será um fracasso. O romancista deve criar um mundo próprio, com suas regras próprias, com a ilusão de fidelidade de um mundo real.

Na ficção, as personagens obedecem à regras diferentes: “são mais nítidas, mais conscientes, têm contorno definido, - ao contrário do caos da vida – pois há nelas uma lógica preestabelecida pelo autor, que as torna paradigmas e eficazes” (CANDIDO, 2007, p. 67).

A relação entre personagem e autor, segundo Candido, é estreita. A personagem é a transfiguração de virtudes do autor, não é uma mera projeção de traços, é uma transfiguração dos traços da vida. É nesse vínculo e é nessa transfiguração que vemos a virtuosidade criativa do romancista.

Antonio Candido, mais uma vez evocando Mauriac, explica que a personagem possui uma “lei de constância”, pois “as personagens saem necessariamente de um universo inicial (as possibilidades do romancista, a sua natureza humana e artística), que não apenas as limita, as dá certas características comuns a todas elas” (CANDIDO, 2007, p. 68).

Mauriac propõe uma classificação das personagens: O primeiro tipo ele classifica como um disfarce leve do romancista: “ocorre ao adolescente que quer exprimir-se. Só quando começamos a nos desprender (enquanto escritores) da nossa própria alma, é que também o romancista começa a se configurar em nós. Tais personagens ocorrem nos romancistas memorialistas” (CANDIDO, 2007, p. 68).

O segundo tipo, Mauriac classifica como sendo cópia fiel de pessoas reais; as personagens são reproduções, ocorrem principalmente em romancistas retratistas. E o terceiro e último tipo, são as personagens inventadas. Nestas, a “realidade é apenas um dado inicial, servindo para concretizar virtualidades imaginadas” (CANDIDO, 2007, p. 68).

⁶ François Mauriac, *Le Romancier et ses Personnages*, Éditions Corrêa, Paris, 1952.

Entre todos esses tipos, Candido considera a personagem inventada a mais eficaz, mas que esta não deixe de ter vínculos com uma realidade matriz, seja a realidade individual do artista ou a realidade do mundo que o cerca. Esta realidade deve ser elaborada, modificada, segundo as tendências estéticas e possibilidades criadoras do romancista.

Antonio Candido mostra dois exemplos de romancistas e suas respectivas criações de personagens, segundo suas tendências estéticas e possibilidades criadoras: Émile Zola e José de Alencar. No primeiro temos personagens criadas a partir de modelos reais, segundo preconiza a estética naturalista, da qual faz parte Zola. No segundo, temos um trabalho livre da fantasia na criação das personagens, segundo preconiza a estética romântica.

O crítico literário elenca sete maneiras de caracterização das personagens. O primeiro tipo, segundo ele, são “personagens transpostas com relativa fidelidade de modelos dados ao romancista por experiência direta, seja no interior, seja exterior”. (CANDIDO, 2007, p. 71). Cita o exemplo de *Menino do Engenho*, de José Lins do Rego.

No segundo tipo, temos “personagens transpostas de modelos anteriores, que o escritor reconstituiu indiretamente, - por documentação ou testemunho, sobre os quais a imaginação trabalha”. (CANDIDO, 2007, p. 71), e cita como exemplo personagens históricas.

Em um terceiro tipo, temos “personagens construídas a partir de um modelo real, conhecido pelo escritor, que serve de eixo, ou ponto de partida”. (CANDIDO, 2007, p. 71) e usa como exemplo Tomás de Alencar n’*Os Maias*, de Eça de Queiróz, baseado no poeta Bulhão Pato.

O quarto tipo, segundo Candido, são:

Personagens construídas em torno de um modelo, direta ou indiretamente conhecido, mas que apenas é um pretexto básico, um estimulante para o trabalho de caracterização, que explora ao máximo as suas virtualidades por meio da fantasia, quando não as inventa de maneira que os traços da personagem resultante não poderiam, logicamente, convir ao modelo. (CANDIDO, 2007, p. 71).

Como exemplo para este quarto tipo, Antonio Candido cita Mr. Micawber, do livro *David Copperfield*, de Dickens. Em um quinto tipo, Candido classifica as personagens como sendo “construídas em torno de um modelo real dominante, que serve de eixo, ao qual vêm juntar-se outros modelos secundários, tudo refeito e

construído pela imaginação” (CANDIDO, 2007, p. 71-72). E como exemplo para este tipo de personagem cita o Barão de Charlus, de *Em busca do tempo perdido*, de Proust, inspirado em Robert de Montesquieu, mas que recebeu elementos de outras personalidades.

No sexto tipo, temos “personagens elaboradas com fragmentos de vários modelos vivos, sem predominância sensível de uns sobre outros, resultando uma personalidade nova” (CANDIDO, 2007, p. 72). Ilustra este tipo com a personagem, também de *Em busca do tempo perdido*, Robert de Sanit-Loup, inspirado num grupo de amigos de Proust.

O sétimo e mais completo tipo de caracterização de personagens são as personagens

[...] que não têm um modelo consciente, ou elementos eventualmente tomados à realidade. As personagens obedecem a uma certa concepção de homem, a um intuito simbólico, a um impulso indefinível, ou quaisquer outros estímulos de base, que o autor corporifica, de maneira a supormos uma espécie de arquétipo que, embora nutrido da experiência de vida e da observação, é mais interior do que exterior. (CANDIDO, 2007, p. 73).

Esse último é o tipo que mais se aproxima das personagens de Luiz Vilela, analisadas no terceiro capítulo. Antonio Candido usa como exemplo para este tipo as personagens de Machado de Assis e Dostoievski.

O principal, segundo Candido, e concernente a todos esses tipos, é o processo criador. Onde a memória, a observação e a imaginação são fatores preponderantes. Estes três elementos não são dedutíveis, pois se encontram no inconsciente do artista, que não consegue medir a proporção destes elementos.

Outro fator a ser observado na criação de personagens é o da coerência interna. Ainda segundo Candido

De fato, afirmar que a natureza da personagem depende da concepção e das intenções do autor, é sugerir que a observação da realidade só comunica o sentimento da verdade, no romance, quando todos os elementos deste estão ajustados entre si de maneira adequada. (CANDIDO, 2007, p. 74).

A personagem, segundo Candido, é, sobretudo, linguagem, por ser composição verbal por meio de sugestão da realidade, e principalmente, deve estar integrado à estrutura da narrativa. O sentido da personagem depende inteiramente da compreensão do outro, da maneira como o ficcionista enxerga a verossimilhança, o sentido de

realidade e a complexidade do outro, corroborando-se assim as assertivas baktinianas sobre a personagem.

2.2 O BILDUNG

2.2.1 O *Bildungsroman* na história da literatura

Segundo Wilma Patrícia Maas (1999, p. 13), o termo *Bildungsroman* nasce da necessidade de revalorização do caráter nacional alemão. Forma literária de cunho realista e enraizada nas ocorrências históricas, culturais e literárias do século XVIII europeu, logo se espalhou por outras literaturas européias e até mesmo nas mais jovens, como as americanas.

Bildung, significando formação e *Roman*, romance, o *Bildungsroman*, ou o romance de formação, retratava basicamente o processo de formação pelo qual passava o jovem de família burguesa. O desejo de aperfeiçoamento desse jovem não foi apenas o aperfeiçoamento do caráter, mas também de toda uma classe, e coincide com o amadurecimento do gênero romance.

Criado pelo professor alemão de Filologia Clássica, Karl Morgenstern em 1810, o gênero *Bildungsroman* compõe a escola de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Johann Wolfgang Goethe. Essa obra mostra os diversos degraus de formação pelos quais passa o protagonista.

A obra *O cânone mínimo - o Bildungsroman na história da literatura* de Wilma Patrícia Maas faz detalhada análise do romance de Goethe. E é nesse livro que nos baseamos para situar o *Bildungsroman* na história da literatura. Maas, ao inserir o romance de Goethe como um romance que retrata o ideal de aperfeiçoamento humano, diz:

Tal articulação, construída sobre as bases idealistas do espírito de época e do entrelaçamento entre vida e obra, tornou-se peça chave para a tradição crítica do *Bildungsroman*, influenciando as abordagens e definições que se seguiram. (MAAS, 1999, p. 14).

Maas ressalta que o termo esteve ligado não só à formação educacional das diferentes classes sociais, mas também à formação e dignidade do próprio gênero romance.

Motivos temáticos e estruturais peculiares da trajetória de desenvolvimento do caráter do indivíduo são facilmente encontráveis no romance de Goethe, em perfeita consonância com a sua época, em que a transformação do homem pela cultura era palavra de ordem.

É um percurso dito exemplar, principalmente no que tange ao aprendizado artístico do herói, com destaque para a sua importante formação como leitor. Nesse percurso, não se mostram mais heróis corajosos e dotados de força e capacidade, mas sim o jovem que se inaugura perante a vida, que descobre a profissão, e que com isso se auto-aperfeiçoa e encontra o seu lugar no mundo.

Esse jovem desenvolve o seu intelecto, adquire bons costumes e muda o seu comportamento através de influências exteriores. Wilma Patrícia Maas afirma que há uma “sucessão de etapas, teleologicamente encadeadas, que compõem o aperfeiçoamento do indivíduo em direção à harmonia e ao conhecimento de si e do mundo” (MAAS, 1999, p. 27). É a representação máxima de capacidade interior e de auto-investigação.

O *Bildung*, segundo Maas, deve ser compreendido como uma atividade espontânea do indivíduo. Essa formação espontânea, segundo Rousseau, Pestalozzi e o próprio Goethe começa ainda na fase infantil, onde a criança adquire hábitos e costumes que modificaram o seu caráter adulto. Wilma Patrícia Maas afirma que

A “descoberta da educação” como meio de moldar e formar o caráter dos homens encontra-se, portanto estreitamente ligada ao conceito de individualização, sobretudo no sentido de reconhecimento da especificação do caráter infantil e juvenil. (MAAS, 1999, p. 28).

A professora Wilma Patrícia Maas cita Phillippe Ariés e seu livro *História social da família e da criança*, no qual o autor diz que a individualização do caráter infantil e juvenil está estreitamente ligada às atividades corriqueiras, como as que acontecem no espaço do lar, na organização familiar e até na escola.

Ela ressalta também o caráter pedagógico vinculado a essas obras, seguindo fortemente uma concepção iluminista. E diz:

O romance de Goethe *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* é o exemplo paradigmático de uma série de romances nos quais podem ser identificados os mesmos pressupostos que norteavam a literatura eminentemente educativa da Aufklärung. (MAAS, 1999, p. 29).

Ao ser inserido como um romance realista, *Wilhelm Meister* atua na mediação entre a conformação histórica, a procura por um aperfeiçoamento individual e a sua realização. O *Bildung* combina esse aprimoramento intelectual, cultural e do cultivo do bom gosto com o processo histórico. O ser se aperfeiçoa na medida em que a história se configura como moldagem do próprio homem.

Herder, ao classificar o *Bildung* como “atuação viva”, explica que o personagem passa por uma formação, não por ensinamentos pedagógicos, com o qual aprende através de suas vivências e influências exteriores.

Maas dá voz a Vierhaus, que comenta sobre esse aspecto:

O espírito e o intelecto são formados em si e para si, não em direção à ocupações determinadas[...] A formação é uma formação individual e espontânea, que se completa na liberdade, na distância em relação ao mundo prático e na ocupação voluntária com os mais diversos objetos. (Vierhaus, *apud* MAAS, 1999, p. 38-39).⁷

É essa formação a que anseia Wilhelm Meister em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* e também nas obras que a seguiram para consolidar o conceito de *Bildungsroman* na história da literatura.

É importante salientar que o termo *Bildungsroman* se alia a uma “concepção harmônica e gradual do desenvolvimento do homem” (MAAS, 1999, p. 41). Esse caráter harmônico e “gradual” é a mola mestra que rege os romances que seguem as tendências do romance de formação.

O *Bildungsroman* reflete o desejo do protagonista desses romances de ampliar os seus conhecimentos intelectuais, sobretudo os artísticos, “comum a uma geração cujo projeto de aquisição de conhecimento e autoconhecimento impõe-se como subjetividade, como desejo pessoal” (MAAS, 1999, p. 43).

Em uma conferência enunciada em 1820, Morgenstern dava a sua definição inaugural de *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

⁷ VIERHAUS, R. (Org.) *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. s. l.: Klett-Cotta, 1984. p. 529.

do leitor através dessa representação, de uma maneira mais ampla do que qualquer outro tipo de romance. (Morgenstern, apud Maas, 1999 p. 46).⁸

Maas prossegue:

Para Morgenstern, a epopéia mostra o protagonista agindo em direção ao exterior, provocando alterações significativas no mundo; o romance por sua vez mostra mais os homens e o ambiente agindo sobre o protagonista, esclarecendo a representação de sua gradativa formação interior. Por isso mesmo, a epopéia apresentará antes os atos do herói com seus efeitos exteriores sobre os outros; o romance ao contrário privilegiará os fatos e os acontecimentos com seus efeitos interiores sobre o protagonista. (MAAS, 199, p. 46-47).

A ação do meio exterior sobre o protagonista, sendo essa a mola mestra para cada etapa de desenvolvimento, é a marca do “Romance de Formação”. Mas essa formação somente se efetiva com a ação conjunta dessa influência exterior com uma disposição interior de maneira gradual e adequada à natureza do protagonista. O objetivo deste deve ser a harmonia vinculada com a liberdade e o equilíbrio perfeito.

Os personagens dos romances que compõem a “família Meister” de romances de formação, ao iniciarem o seu processo de aperfeiçoamento, procuram pares, seres que também estão em busca de formação para o caráter, e com isso encontram amizade e amor. Mas personagens também são mostradas entrando em conflito com o mundo exterior, passando por provas, testes e experiências às vezes desagradáveis, e com isso tomam consciência dos seus objetivos.

Tais socializações pelo qual o protagonista tem de passar, e que em determinadas vezes são descontentes, acabam, não apenas formando o caráter, mas também podemos dizer que acabam deformando esse caráter. É por meio de uma trajetória de utopias e decepções, inadaptabilidade, negação ou renúncia que ocorre essa “deformação” da personalidade. Enganos e desenganos, momentos felizes e infelizes, amizade, amor e decepções fazem o equilíbrio de uma personalidade em ascensão.

A professora Wilma Patrícia Maas, ao enquadrar as obras nesse gênero literário explica:

Devem ser consideradas como pertencentes ao gênero obras em cujo centro esteja a história de vida de um protagonista jovem, história essa que conduz, por meio de uma sucessão de enganos e decepções, a um equilíbrio com o mundo. Esse equilíbrio é freqüentemente descrito de forma reservada e irônica; entretanto, ele é, como meta ou ao menos como postulado, parte necessariamente integrante de uma história da “formação”. (MAAS, 1999, p. 62).

⁸ MORGENSTERN, Karl. *Über das Wesen des Bildungsromans*. (1820). In: SELBMANN, Rolf. (ed.) *Zur Geschichte des deutschen Bildungsromans*. Darmstadt: *Wiss. Buchgesellschaft*, 1988, p. 55-72 (Wege der Forschung, 640);

Maas, ao expor um panorama de definições para o termo *Bildungsroman*, cita diversos estudiosos. Além de Morgenstern, o criador do termo, comenta o ensaio de Friedrich Von Blankenburg, o livro *Experiência vivida e Poesia de Dilthey*, o livro de Melitta Gerhard, *O romance alemão de desenvolvimento até o Wilhelm Meister* e, sobretudo, os escritos de Jürgen Jacobs, em seu livro de 1989 sobre o *Bildungsroman*.

A maioria desses estudiosos considera alguns romances como pertencentes ao gênero: *Parzifal*, (1200?), de Wolfram Von Eschenbach; *Hesperus*, (1795), de Jean Paul; *William Lovell*, (1796) de Ludwig Tieck; *Henrique, o verde*, (1854) de Eduard Mörike; os romances de Hermann Hesse, os de Thomas Mann e *O Tambor*, (1956) de Günter Grass. Esses, dentre outros, apenas na tradição literária alemã. São incluídos também, oriundos de outras literaturas, exemplos como *David Copperfield*, (1849) de Charles Dickens, e *Tom Jones*, (1749) de Henry Fielding.

Reforçando a figura do livro *O Tambor*, de Günter Grass, Maas afirma:

Nas enciclopédias mais recentes, como a Metzler de 1984, figuram como *Bildungsromane* sem quaisquer reservas romances do século XX alemão, mesmo que, em boa parte deles, como no *Felix Krull* de Mann e *O tambor* de Grass, o conceito tradicional de formação tenha sido subvertido ou mesmo invertido. (MAAS, 1999, p. 55).

Jürgen Jacobs⁹, em seu livro sobre o *Bildungsroman*, aponta algumas características em que esses livros se assemelham com relação ao “Romance de Formação”:

- O protagonista deve ter uma consciência mais ou menos explícita de que ele próprio percorre não uma seqüência 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 eróticas, experiência em um campo profissional e eventualmente também contato com a vida pública, política. (MAAS, 1999, p. 62).

Jacobs ainda ressalta que apesar dessas semelhanças, esses romances possuem diferenças significativas, e de que essas semelhanças são apenas de caráter conteudístico e não formal. Vale ressaltar, dentre essas semelhanças, o que acaba por se tornar

⁹ JACOBS, J., KRAUSE, M. *Der deutsche Bildungroman - Gattungsgeschichte von 18. bis zum 18. Jahrhundert. München*: C.H. Beck, 1989.

característica, “o processo de autodesenvolvimento”, pois é o próprio protagonista que procura e efetiva a sua formação. Também ganha destaque o fato de que a sua trajetória é marcada por “enganos e avaliações equivocadas”, o que apenas vem corroborar com as idéias de que em alguns casos temos uma deformação do caráter, ao invés de “formação de caráter.” O que se verifica, é que o processo de formação deve necessariamente passar pela decepção, característica essa compartilhada por todos os protagonistas desses romances.

Apesar de uns tantos romances com características do romance de formação terem sido publicados antes, é aplicado a *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* que o termo *Bildungsroman* ganha status e notoriedade.

No terceiro capítulo de *O cânone mínimo*, Wilma Patrícia Maas descreve as críticas desenvolvidas por Friedrich Schiller ao romance de Goethe; entre esses comentários, Schiller aproveita para falar da “beleza”, do “estado estético” e de como esses conceitos podem moldar o caráter individual. Também aborda a questão acerca das necessidades comuns. Sobre isso, Maas diz que “essa concepção da formação do caráter individual moldada pelas necessidades comuns e imediatamente relacionadas a instâncias sociais concretas, ou seja, ao coletivo ‘humanidade’, encontra-se claramente no próprio texto de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*” (MAAS, 1999, p. 97).

Schiller, ainda ao comentar sobre o *Wilhelm*, aponta diferenças entre “fábula” e “moral”. Diz Maas que

Schiller reconhece a tensão entre a sua concepção para a “moral” que deveria orientar a trajetória do protagonista e a “fábula” efetivamente levada a termo pelo autor do Meister. O reconhecimento dessa tensão deverá desempenhar importante papel nas tentativas posteriores de se desenvolver o conceito do signo literário *Bildungsroman*, entendido como a conjunção dos enunciados históricos e culturais da *Bildung* burguesa ao romance de Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. (MAAS, 1999, p. 98-99).

Entre a “moral” e a “fábula” é que efetivamente se determina a trajetória do protagonista. Em *Wilhelm Meister* o que se constata não é a formação de um artista, de um homem das belas artes ou das belas letras, mas sim um genuíno exemplar do gênero humano.

Maas traz à luz ensaios sobre o romance de Goethe de dois grandes estudiosos literários alemães: Schlegel e Novalis e ambos afirmam que em *Wilhelm Meister* há a presença da *Bildung*, “porém não imediatamente relacionada a um conteúdo pessoal e programático a formação do indivíduo” (MAAS, 1999, p. 114). A autora de *O cânone*

mínimo ressalta que os dois estudiosos acima indicam o *Meister* como “um indicador de caminhos”.

A autora diz ainda:

O romance, segundo a aceção de Schlegel como gênero capaz de abarcar em si todos os assuntos e formas possíveis, não pode constituir uma especialidade histórica, mas sim “uma tarefa sempre inacabada”, um ideal, do qual é possível aproximar-se, mas nunca realizá-lo: o romance é a forma progressiva, e a poesia romântica. (MAAS, 1999, p. 119).

Schlegel aponta para o fato de que no romance de Goethe não há acontecimentos espetaculares, são fatos do cotidiano, a formação acontece através de experiências triviais, mas que se tornam significativas para o processo de formação do personagem.

O *Bildungsroman* se constitui assim como signo literário através da multiplicidade cultural e diversidade das críticas que foram dirigidas ao romance de Goethe, onde todas apontam para a formação do protagonista.

O romance de Goethe consiste em narrar diversas fases da vida da personagem principal, e essas fases parecem não apresentar conexão entre si. Esse acontecimento que o público jura ser fruto do mero acaso se revelará na obra por meio da “Sociedade da Torre”, uma instituição que visa a formação de jovens.

Maas diz ainda, ao comentar sobre o desejo pela formação universal em *Wilhelm Meister*

A base humanística e democrática desse projeto reside efetivamente na idéia de que o indivíduo deve desenvolver seus talentos e habilidades latentes; “aperfeiçoar-me, a partir do que realmente sou” significa: detectar no indivíduo suas inclinações e desenvolvê-las por meio de um exercício e um ambiente propício a esse desenvolvimento. (MAAS, 1999, p. 136).

É no teatro que Meister desenvolve seus talentos e habilidades e julga ser a melhor forma artística para a formação do caráter de uma pessoa. É através da prática teatral que ele se aperfeiçoa e detecta as suas inclinações e desenvolve exercícios para o seu desenvolvimento. Mas não é no teatro que se dá a verdadeira formação, mas sim no convívio com pessoas e situações exteriores sempre em conflito com o seu interior.

Wilhelm, ao retornar para a casa depois de um longo período junto a uma companhia de teatro, reconhece alguns objetos de arte que pertencera a seu avô, e esse reconhecimento será um marco importante em sua trajetória de formação, um “ponto de viragem” no rumo que estava tomando. Esse fato confirma que o teatro foi momento importante para formar a “base humanística” de Meister, mas não foi o suficiente para a sua “base de caráter”.

Aliás, a aprendizagem começa quando ele ainda é um “neófito”. Nesse momento, ainda na tenra idade, ao tomar consciência das próprias deformidades, sai de casa a procura de um efetivo processo de formação. Pensa consigo mesmo: “Quando não se transige com certas coisas, não há como amar” (GOETHE, 2006, p. 543).

Cria-se assim um processo de formação. O herói está disposto, pois conhece suas imperfeições, a se ingressar em um caminho de aprendizado e “A Sociedade da Torre” se propõe a cuidar desse processo. É o signo do *Bildungsroman* se materializando: a predisposição interior e as influências exteriores confluindo num único espaço, em uma única meta. Maas diz a esse respeito:

Assim, aquilo que se apresentara em princípio como o processo de desenvolvimento individual de Wilhelm Meister conduzido pela Sociedade da Torre conflui em um projeto de sentido coletivo, planejado para o futuro e de caráter utópico, dado que sua realização permanece futuridade. (MAAS, 1999, p. 174).

Goethe descreve a transformação de Wilhelm Meister à medida que também descreve a transformação histórica na Alemanha, onde os ideais humanistas de cultura deveriam substituir a necessidade, até então em voga, de um ideal econômico, voltado para a especialização. A transformação de Wilhelm parece acompanhar a transformação histórica da Alemanha.

A formação universal completa não se realiza em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795). A narrativa é interrompida e dá lugar a diários de diversos personagens. A formação só virá no livro seguinte, *Os anos de peregrinação de Wilhelm Meister* (1796), onde vemos a *Ausbildung*, a formação integral transformada em atividade especializada.

Wilhelm Meister, principalmente no primeiro romance, é um jovem sem autonomia, e que várias vezes demonstra ser um jovem de espírito confuso e angustiado. Karl Schlechta, em livro de 1953, *O Wilhelm Meister* de Goethe, diz:

Ele (Meister) desenvolve-se – sem dúvida; mas, de uma forma misteriosa, ele também diminui cada vez mais; perde em cores e contornos, bem como em determinação sob todos os aspectos, perde em calor e em poder de persuasão; sua figura, sua maneira de perceber e de se expressar se perdem – podemos perceber isso especialmente nas ocasiões em que ele aqui e ali reassume o antigo tom. De um homem de carne e osso faz-se quase um conceito, um ideal. (Schlechta, apud MAAS, 1999 p. 194).¹⁰

¹⁰ SCHLECHTA, K. Aus: Goethes Wilhelm Meister. In: GILLE, K. (Ed.). *Goethes Wilhelm Meister. Zur Rezeptionsgeschichte der Lehr – und der Wanderjahre*, Königstein: Athenäum, 1979, p. 206).

É um argumento que desestabiliza diretamente a tese do desenvolvimento do protagonista apresentada por Novalis, Schelegel e Shiller, três dos principais teóricos e críticos do romance de Goethe.

O entusiasmo desmedido, o exagero apaixonado, a libertação do espírito e a valorização das coisas do coração, contrapõem a essa angústia e a essa confusão, e é exatamente aí que se encontram as mais altas virtudes do desenvolvimento de Wilhelm Meister.

Mesmo em meio ao entusiasmo e à paixão, principalmente pelo teatro e pela aristocracia, ao longo do livro vemos o protagonista sofrer uma série de decepções, que vão enfraquecendo o seu espírito, mesmo que isso o desenvolva. E Meister tem que fazer suas escolhas, suas renúncias. Maas, ao comentar o trabalho de Eichner sobre o romance de Goethe, conclui que o “verdadeiro aprendizado é aquele que leva o indivíduo à renúncia de suas ambições pessoais mais altas, como desejo pela ‘formação universal’” (MAAS, 1999, p. 195).

Ao embasar essas proposições, a autora chama a atenção para o fato de não se esquecer a questão da historiografia do termo *Bildungsroman*, Wilma Patrícia Maas comenta outros estudiosos que contestam sobre alguns romances pertencerem a esse gênero literário. E diz:

Se pode ser considerado um *Bildungsroman* qualquer romance que descreva o desenvolvimento individual de um herói ou heroína... poucas e raras obras não serão classificadas como Bildungsromane, e, efetivamente, poucas escaparam da classificação, em determinadas épocas. (MAAS, 1999, p. 198)

Amrine e Blanckenburg são dois desses críticos que contestam algumas obras à luz do *Bildungsroman*. Maas ressalta que o próprio Amrine, um dos principais estudiosos do romance de formação, afirma que o conceito de *Bildungsroman*, por ser largamente aplicado, é altamente problemático. Blankenburg afirma que o aperfeiçoamento do caráter deveria ser o mote de todo bom romance e que a ocorrência dessa trajetória é encontrada em pouquíssimos romances. Para Amrine, o único que se encaixa no conceito da *Bildung* é o *Agathon* (1802), de Wieland. Segundo eles, alguns dos escritores que figuram na galeria do “romance de formação” não escreveram *Bildungsroman*.

Entre as propostas desses dois estudiosos, figura uma que define o *Bildungsroman* como um gênero híbrido, por não haver um “cânone mínimo” capaz de permitir o seu reconhecimento.

Ainda segundo esses estudiosos, a trajetória está dividida em cinco fases distintas: “semente individual e primordial, as determinações acidentais, o envolvimento amoroso, a necessidade invencível e a esperança”. (MAAS, 1999, p. 201). Considerações altamente relevantes, porque se verificam esses estágios, não apenas em Goethe e nos seus antecessores, como contribui para elucidar muitas obras consideradas seguidores do *Meister*.

Jeffrey Sammons, em um artigo na revista *Genre* de 1981, levanta a tese de que “O termo Bildungsroman tem sua legitimação histórica, porém, e não caracteriza o fenômeno, mas antes sua interpretação” (MAAS, 1999, p. 201). É a tese de um processo de desenvolvimento morfológico. O próprio Sammons explica:

Um indivíduo de dimensões bastante comuns, seriamente desprovido de um conhecimento apurado de si próprio, porém pleno de potencialidades latentes, desenvolve a si mesmo, em direção à plenitude de sua própria individualidade e à consciência desse processo de transformação. Concorrem para esse desenvolvimento o processo de tentativa e erro, a atividade e o amor, ao lado da sábia orientação de terceiros, a qual deve conduzir à aquisição da capacidade de julgamento independente. (Sammons, apud MAAS, 1999, p. 201).¹¹

A tentativa e o erro, o amor e a orientação de terceiros, parece ir ao encontro com as principais características do *Bildungsroman*, e se encaixam perfeitamente nas narrativas futuras que se encontram no estilo da *Bildung*.

O que se verifica, então, é a quebra da linearidade da formação. Maas reforça o fato de que os indivíduos são fragmentários e a sua formação também o é. Essa idéia de fragmentação é relevante ao lembrarmos que os fatos que formam o caráter aparentemente são ao acaso, e somente ao final monta-se o quebra-cabeça da formação do caráter. Nos romances do século XX pode-se verificar esse aspecto fragmentário na formação da personalidade.

Maas comenta dois livros importantes para a historiografia literária do *Bildungsroman*: *Confissões do impostor Felix Krull* (1922), de Thomas Mann, e *O Tambor* (1956), de Günter Grass. Nos dois casos o que se verifica é uma inversão dos valores do *Bildungsroman*. Enquanto no romance de Goethe, o protagonista busca se aperfeiçoar através das belas artes, do teatro e do bom gosto, nesses romances os protagonistas são anti-heróis, sempre vivendo à margem da sociedade.

¹¹ SAMMONS, J. *The mystery of the missing Bildungsroman, or: what happened to Wilhelm Meister's Legacy?* *Genre*, n. 14, p 229-246, 1981).

São personagens fragmentários, o que confirma a proposição. Maas diz ainda que esses romances são uma espécie constitutiva da fragmentação e ampliação do universo subjetivo em contrapartida com o caráter coletivo do romance burguês de modelo goethiano.

Possuem um caráter crítico-parodístico, aproximando-se bastante do gênero picaresco. Mas em ambos podemos ver, através de deformações, a evolução do caráter, mesmo que essa evolução não seja proveitosa. Os protagonistas não têm perspectiva de se integrarem na sociedade, de uma “constituição de uma personalidade individual, mas sim a abolição de quaisquer marcas distintas de caráter” (MAAS, 1999, p. 215).

Maas diz, ao concluir o seu livro *O cânone mínimo*:

O *Bildungsroman* ultrapassa então sua natureza de fenômeno literário, tornando-se um objeto constituído também pelas projeções críticas e interpretativas que sobre ele se debruçaram. Ou seja, o *Bildungsroman*, como hoje o conhecemos, é um fenômeno constituído tanto pela sua inteireza de “entidade literária” como pela discursividade que dele se vem ocupando desde a criação do termo. Dessa forma, o *Bildungsroman* mostra-se ainda hoje como conceito em constante movimento, o que possibilita sua apropriação por parte das diferentes literaturas nacionais e dos mais diferentes modos de interpretação. (MAAS, 1999, p. 262).

Antes de Goethe, o “Romance de Formação” apenas se indiciava, bem como antes de Karl Morgenstern, a sua fundamentação teórica era nenhuma. Apenas em 1803 com o romance de Goethe *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, e com os estudos de Morgenstern, é que o *Bildungsroman* atinge o seu patamar de “Cânone mínimo”.

2.2.2 O Romance de Formação em perspectiva histórica

Em um dado momento do romance *O Tambor*, de Günter Grass, o personagem Oskar Matzrath se vê totalmente integrado com a literatura universal: “Dom Quixote ou Tristram Shandy, Fastaff, estes personagens são sempre homens que extraem de seu desespero um resultado cômico” (GRASS, 1959, p. 266). É o ápice de sua formação e resume perfeitamente o seu desenvolvimento: retirar do “desespero um resultado cômico”.

No livro *O romance de formação em perspectiva histórica*, de Marcus Vinícius Mazzari, encontramos uma preciosa análise desse romance de Grass, que trouxe um

novo ar, sem jamais ignorar suas fontes, para o estabelecimento do signo literário do *Bildungsroman*.

Ao construir a trajetória de um novo tipo de anti-herói, Günter Grass deixa claro suas influências literárias, para, somente assim, construir algo novo, uma espécie de “romance de formação às avessas”.

O narrador de *O tambor*, sempre na primeira pessoa, sobrepõe várias realidades que são simultâneas e por vezes contraditórias e não se preocupa com as incongruências causadas por essas realidades. Mostra-se um personagem com uma imensa incapacidade de se adaptar, bitolado e cheio de receios com relação à sua realidade. Segundo Rabelais, um personagem cheio de vícios.

Mazzari comenta que:

Em um ensaio de 1967, “Oskar Matzerath e Felix Krull”, Hans Mayer definiu o herói de *O Tambor* como “mônada sem janelas”, portanto uma figura sem conflitos reais com o seu meio, já que apartada de forma absoluta, “monadária”, da sociedade. Fechando em sua existência autosuficiente, ele é incapaz de se transformar a partir de estímulos sociais; entre Oskar e a sociedade ou mesmo a família não há nenhuma mediação. Hans Mayer enfatiza no ensaio o caráter instrumental, porém elaborado de maneira altamente artística, de Oskar. (MAZZARI, 1999, p. 46).

Rabelais chama a esse comportamento de “pantagruelismo”, em uma alusão à própria obra, uma forma de apreender o espiritual e o sensível, uma maneira de captar a vida, ou a incapacidade de enxergar a vida de maneira racional e sociável.

Por ser dotado dessa “falta de comunicação” é que a figura da “mônada sem janelas”, em alguns romances, tem o seu desenvolvimento de dentro pra fora, ao contrário dos outros romances que seguiram a linha goethiana, em que as personagens são altamente influenciáveis pelo meio externo. A figura da “mônada” é uma imagem recorrente nos romances posteriores ao *O tambor*, justamente por se tratar dessa falta de comunicação, desse individualismo. O romance do século XX é fortemente marcado pelo individualismo.

Desde o seu estranho nascimento, o protagonista de *O tambor* é dotado de reflexões sobre a sua existência, o que demonstra no início do romance quando o narrador diz:

Pode-se começar uma história pelo meio e, avançando e retrocedendo, confundir ousadamente as coisas. Pode-se ser moderno, eliminar toda e qualquer menção a tempo e distância, e no final proclamar, ou deixar que alguém proclame, que por fim e na última hora se resolveu o problema do espaço-tempo. Pode-se também logo no início afirmar que nos nossos dias é impossível escrever um romance, mas apresentar depois, pelas costas por assim dizer, um calhamaço para posar como o último dos

romancistas possível. Também me asseguraram que é bom e modesto começar afirmando que um romance já não pode ter herói, porque não há mais individualistas, porque a individualidade se perdeu, porque o homem está só, cada homem igualmente só, sem direito à solidão individual e formando uma massa anônima e sem herói. Pode ser que isso seja mesmo assim e possua sua validade. (GRASS, 1959, p. 13-14).

É uma reflexão interessante e bastante irônica sobre a situação do gênero romance, que se apresenta, desde os primórdios do século XX, como fragmentário e individualista.

Oskar Matzerath foge completamente das definições de Lukács sobre o herói romanesco em sua *Teoria do Romance*. Não é movido por nenhuma busca, não possui ideais, não é um indivíduo dotado de um caráter problemático, e em hipótese alguma reflete a condição histórica do seu tempo, pelo contrário, olha para a História com ceticismo e ironia, por vezes com profundo pessimismo. Por fim, escapa da propalada verossimilhança épica.

Grass afirma que o seu livro se situa diante da tradição do “romance de formação” de forma “irônica e distanciada”. Hans Mayer, no ensaio “Felix Krull e Oskar Matzerath”, considera *O tambor* não como um “romance de formação”, mas sim como um “romance de deformação”. Um anti-romance de formação.

Contrapondo-se a Hans Mayer, Fritz Raddatz coloca *O tambor* na tradição do *Bildungsroman*, ao dizer que é certamente um romance de desenvolvimento alemão. Porém chama a atenção para o fato de que os outros romances que se inserem no gênero, todos possuem o nome do seu protagonista no título, como “Simplicíssimus” ou “*Wilhelm Meister*”, “*Henrique, o Verde*” ou “*Buddenbrooks*”. E acrescenta que é pela primeira vez que um romance de formação traz no título um instrumento usado pelo protagonista e que bem antes do término da narrativa é descartado. Chama-o “anti-romance de desenvolvimento. História, não psique”, (MAZZARI, 1999, p. 61).

O crítico Heinz Ide é um dos poucos a enxergar um processo de formação em *O tambor*. Afirma que o romance é um autêntico “romance de formação” e não uma paródia, muito menos uma deformação das tradições do *Bildungsroman*. Argumenta:

O processo dialético por que passa o herói estaria representado nos três estágios de sua relação com o tambor. Como paciente da clínica psiquiátrica, onde escreve o romance rememorando episódios de sua vida sobre o tambor, Oskar encontra-se, segundo Ide, em um estado consciente e amadurecido. (MAZZARI, 1999, p. 61).

Na clínica psiquiátrica, em seu “estado consciente e amadurecido” tem a total condição de relembrar os fatos de sua vida que o fizeram chegar a esse estágio, mesmo que a condição em que se encontra não seja das mais agradáveis.

Segundo Heinz Ide a sociedade retratada ali é tão desarmônica e absurda que é impossível pensar em uma trajetória altamente individual, sem sequer ser influenciado por esse meio. Mas essa influência não é, em hipótese nenhuma, fator preponderante para a sua formação, muito menos a sua relação com o seu instrumento, o tambor, dado por sua mãe quando era criança. Mazzari afirma que: “[a]o contrário do que acontece com os heróis tradicionais dos romances de formação, sua existência mostra-se invulnerável a acontecimentos externos que poderiam transformá-la.”, (MAZZARI, 1999, p. 63).

Em entrevistas, o próprio Günter Grass nega que exista essa influência preponderante na formação do caráter de Oskar Matzerath. Em entrevista a Casanova, Grass diz: “Oskar Matzerath atravessa, como Henrique, o verde” ou “Wilhelm Meister, todas as etapas da formação, com a diferença de que ele não se modifica”. (Casanova, apud MAZZARI, 1999, p. 63).¹²

Mazzari, ao expor um contraponto ao romance de Grass, analisa *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Afirma que a formação do herói está no centro do romance de Goethe e o seu desenvolvimento se dá sobre as bases de características históricas dadas. Expõe assim o seu pensamento quanto às condições históricas abordadas em *O Tambor*:

À medida que o desenvolvimento da sociedade burguesa foi tornando cada vez mais precária a possibilidade de uma integração harmônica entre indivíduo e meio social (por conseguinte, a formação e o desenvolvimento de sua personalidade sob as condições históricas vigentes), os escritores foram também gradativamente, assumindo um posicionamento cada vez mais crítico em relação ao clássico goethiano. (MAZZARI, 1999, p. 68).

Explica que o romance de Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, se apóia em dois pilares: o desdobramento das potencialidades do indivíduo e a integração propícia entre indivíduo e sociedade. Segundo Mazzari, o romance aborda as adversidades que existem entre o “Eu”, a “poesia do coração” e a “prosa das relações sociais” (MAZZARI, 1999, p. 70).

¹² CASANOVA, Nicole. *Conversaciones com Günter Grass*. Barcelona, 1980.

Mazzari verifica que Wilhelm começa a sua trajetória de formação ao deixar a casa dos pais, mas é com a formação artística, sobretudo com o teatro, que ela realmente ganha contornos definidos. É o que verificamos nesse trecho do romance:

Pois bem, tenho justamente uma inclinação irresistível por essa formação harmônica de minha natureza, negada a mim por meu nascimento. Desde que parti, tenho ganhado muito graças aos exercícios físicos; tenho perdido muito de meu embaraço habitual e me apresento muito bem. Também tenho cultivado minha linguagem e minha voz e posso dizer, sem vaidade, que não me saio mal em sociedade. [...] 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 culto aparece tão bem pessoalmente em seu brilho quanto nas classes superiores; espírito e corpo devem a cada esforço marchar a passos juntos, e ali posso ser e parecer tão bem quanto em qualquer outra parte. (GOETHE, 2006, p. 286).

Segundo Mazzari, esse trecho parece ser um manifesto programático do romance de formação. Goethe, ao desenvolver uma personagem que aspira potencializar os seus conhecimentos e uma integração total com a sociedade de seu tempo, cria uma “utopia do tempo”. Essa utopia, entendida como “meta” e não como “direção”, pode ser entendida como o “estar a caminho” de uma perfectibilidade do caráter, mas sem nenhuma referência a ser seguida.

A “prosa das relações” e a “prosa do coração” como pontas basilares do *Bildungsroman* são essenciais para a formação dessa “utopia”, pois está intimamente encaixada num contexto social, político e cultural. Wilhelm tem uma consciência de que os contextos social, político e cultural são apenas influências exteriores para o seu crescimento e de que não deve incluí-los em seu projeto de formação. O que muda é o seu “eu” e não o mundo. Esse projeto apenas contribui para o crescimento do seu caráter. Mas se o mundo modifica com a personagem, é apenas uma coincidência, e a personagem não deve se martirizar se isso não acontecer.

Goethe, em *Wilhelm Meister*, diz:

Só todos os homens juntos compõem a humanidade, só todas as forças reunidas, o mundo. Estas estão com frequência em conflito entre si e, enquanto buscam destruir-se mutuamente, a natureza as mantém juntas e as reproduz. (GOETHE, 2006, p. 288).

O conflito entre a “prosa das relações” e a “prosa do coração” só acontece quando o protagonista tem plena consciência dos seus objetivos nas estruturas sociais, aparando cantos ainda obscuros do seu caráter. A resolução desse conflito é o ápice do desenvolvimento.

É com Hegel¹³ em seu livro *Estética*, que podemos comprovar de maneira ainda mais categórica a resolução desse conflito:

Mas essas lutas no mundo moderno não são outra coisa senão os anos de aprendizagem, a educação do indivíduo na realidade dada, e adquirem dessa forma o seu verdadeiro sentido. Pois o término desses anos de aprendizagem consiste em que o sujeito apara suas arestas, integra-se com seus desejos e opiniões nas relações sociais vigentes e na racionalidade destas, ingressa no encadeamento do mundo e conquista neste uma posição que lhe é adequada. (HEGEL, 1976, p. 567).

Apesar de *Os anos de peregrinação*, romance posterior ao *Meister*, não ser propriamente um *Bildungsroman*, é importante para a sua tradição, pois mostra o além, a especialização técnica, muito mais pedagógica. Enquanto no primeiro temos a formação do caráter, no segundo temos a formação monotécnica, especializada. Há, em certa medida, novas experiências históricas, que não transformam, mas acrescentam algo importante a um caráter já pronto para enfrentar o mercado especializado.

Os agrupamentos humanos tomam lugar do herói solitário, onde se mostram as relações de poder, principalmente de hierarquia. Como se fossem novelas curtas ou contos, as cenas vão se sucedendo uma a uma, sem ordem aparente, cada uma contendo uma temática bem definida: a amizade, o amor, as relações familiares e as relações de trabalho. Tudo isso em um campo marcado pela melancolia e pela renúncia.

Ao longo da história, segundo Mazzari, houve uma crescente mudança no conceito de *Bildungsroman*. Enquanto, em Goethe, havia uma preocupação em preservar a integridade individual, o que se verifica é uma inversão desses valores. Há quase uma concepção caricatural do modelo clássico do indivíduo. Mazzari diz:

Na verdade, o romance de formação no sentido de Goethe ou do suíço Gottfried Keller pressupõe que a incongruência entre indivíduo e sociedade ainda seja superável, que ambos não se choquem de forma irreconhecível. (MAZZARI, 1999, p. 85).

Essa “incongruência entre indivíduo e sociedade” pode ser vista no romance que Walter Benjamin classificou como o último e mais radical representante da vertente do *Bildungsroman*, no sentido tradicional do termo, o romance *Berlin Alexanderplatz* (1929), de Alfred Döblin,. Segundo Walter Benjamin, esse romance mostra a superação vertiginosa do protagonista de medos e antigas concepções. A mutilação é, segundo Benjamin, tema recorrente tanto em *Berlin* quanto em *O tambor*. Segundo Mayer, sobre esses dois romances, pode-se falar em “formação pela deformação”.

¹³ HEGEL, G.W.F. *Asthetik*. Berlim e Weimar, 1976, vol I.

Segundo a *Teoria do Romance*, de Lukács, o caráter de Oskar Matzerath, de *O Tambor*, não se assemelha aos heróis do romance de formação, ele não é produto de sua história. O seu caráter já está pré-determinado desde o seu nascimento. Começa a ser moldado pelas primeiras impressões que não são nada boas, do seu lar, pequeno-burguês. Logo ao nascer vemos um curto-circuito na casa dos Matzerath, metáfora do pessimismo que o irá marcar até o fim da vida.

A inserção dessa metáfora em sua biografia é uma paródia do romance de formação, pois o processo de aprendizado pelo qual ele vai passar vem muito mais das influências exteriores do que de uma predisposição interior. Esse conflito não há, pois o pessimismo que o cerca sufoca qualquer tentativa de crescimento intelectual. Ao contrário de Wilhelm Meister, Matzerath não procura se desenvolver, o seu amadurecimento é feito de recusas e isso se percebe já no seu nascimento.

O seu caminho de aprendizagem vem forçado, pois apesar de não saber ler nem escrever tem que se virar sozinho. Vê-se as voltas com uma “ignorância clamorosa” e sem o auxílio da escola. Então, como os heróis do *Bildungsroman*, é obrigado a trilhar um caminho de aprendizado, mas as suas fases de desenvolvimento tem um claro tom paródico.

Aprende a ler e escrever forçosamente e então cria um “Bildungsbuch”, seu próprio livro de formação. É com esse livro que ele adquire o domínio do alemão e modifica a sua visão de mundo. Mesmo sem querer, e de maneira extremamente deformada, a sua formação acontece também, como Wilhelm, através das letras. Assim como Wilhelm, encontrará também, no teatro, a base para sua formação, depois de ter lido Goethe e Rasputin. Mas a sua relação com o teatro não se dá de maneira harmônica como em *Meister*: acontecerá de maneira destrutiva.

Em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, os aprendizados estão ligados a encontros com “desconhecidos” e é na cama de Lina Greff, uma prostituta, que Oskar avança um significativo degrau do seu desenvolvimento. Ali, ele se forma como homem, atinge a sua maturidade viril.

Eis o seu percurso de formação: alfabetiza-se com Gretchen Scheffer, uma mulher que vivia à margem da sociedade; adquire pelo menos um ranço intelectual ao ler Goethe e Rasputin; tem como primeira paixão juvenil uma moça que morava nos arredores de sua casa, Maria; e em um encontro com outra prostituta, termina a sua investigação da anatomia feminina.

Todas as possibilidades de expansão social parecem se esgotar para Oskar Matzerath, principalmente pelo meio pequeno-burguês de Danzing-Langfuhr, cidade onde mora. Assim como em *Os anos de aprendizagem*, os relacionamentos amorosos desempenham um importante papel para o desenvolvimento de Matzerath.

Goethe deixa claro que o ser humano é um ser com uma imensa capacidade de aperfeiçoar-se, alguns se “formam” e outros “deformam”.

E com isso surge a “teoria da socialização”: a interação entre a personagem e o mundo se dá sob uma forma de processo de complementação entre a personagem e a sociedade na qual o ficcionista a inseriu. Mas para que ela se sinta inserida nesse “processo de complementação” precisa ser retratada pelo escritor como um indivíduo, que se modifica e tem plena consciência da sua capacidade de aperfeiçoar-se. Pelo entendimento de que antes de ser “coletiva” a personagem deve se ver como indivíduo, dotado de inúmeras “arestas” a serem consertadas.

2.2.4 Outros aspectos teóricos do *Bildungsroman*

Georg Lukács, no posfácio da edição de 2006 do livro *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, destaca uma fala do protagonista: “De que me serve fabricar um bom ferro, se meu próprio interior está cheio de escórias? E de que me serve também colocar em ordem uma propriedade rural, se comigo mesmo me desavim” (GOETHE, 2006, p. 286).

É com essa frase que Lukács reforça a idéia de que o processo de formação se dá primeiramente no interior, na tentativa do protagonista de aparar arestas, para então, ao contato com o meio externo, perceber que há muito mais a se resolver para se atingir a perfectibilidade do caráter.

O filósofo húngaro afirma que o *Bildungsroman* apresentado por Goethe em *Os anos de aprendizado*, nada mais é do que o problema da relação do poeta com o mundo burguês, na relação entre a formação humanista da sua personalidade e o mundo burguês.

Chama a atenção para a importância do teatro para essa formação humanista, uma vez que, em *Wilhelm Meister*, há uma “clara configuração do fato de que teatro e drama, e mesmo a arte poética, não são senão um aspecto, uma parte do extenso

complexo problemático da educação, do desenvolvimento da personalidade e da humanização” (LUKÁCS, 2006, p. 583).

A realização dos ideais humanistas é outro aspecto de destaque na obra goethiana, chegando a ser o foco da ação de todo o romance. Ali, há um entrelaçamento de várias vidas, algumas trágicas, outras nem tanto, com ou sem culpa. Algumas personagens beiram ao caricaturesco, segundo Lukács, enquanto outros se perdem na vida por nada, numa verdadeira nulidade. Os homens estão sempre em movimento, mesmo que isso não lhes traga grande proveito para suas personalidades. Lukács diz ainda que Goethe “coloca no centro deste romance o ser humano, a realização e o desenvolvimento de sua personalidade, com uma clareza e concisão que dificilmente outro escritor haverá conseguido em alguma outra obra da literatura universal” (LUKÁCS, 2006, p. 587).

Segundo Lukács, a base do *Bildungsroman* é a ação da personalidade humana, mas agir significa interagir com a sociedade. Meister só começa a se desenvolver definitivamente quando renuncia a sua atitude interior, o seu subjetivismo para com a realidade, e compreende que só se desenvolverá de fato quando tiver uma atitude objetiva diante da vida. Ainda segundo o filósofo, o romance é, sobretudo, uma obra de educação, o seu conteúdo visa educar os homens para encarar a realidade.

Verificamos esse fato claramente na fala do próprio Meister:

Pois bem, essas lutas nada mais são no mundo moderno que os anos de aprendizado, a educação do indivíduo junto à realidade presente, e por isso conservam seu verdadeiro sentido. Pois o fim de tais anos de aprendizado consiste em que o sujeito apare as arestas, conforme-se com seu desejo e sua opinião às situações existentes e à racionalidade delas, insira-se no encadeamento do mundo e obtenha nele um ponto de vista apropriado. (GOETHE, 2006, p. 286).

Lukács reconhece que *Os anos de aprendizado* é a reconciliação do homem problemático com o social, tendo como ideal a experiência vivida e concreta, mas essa reconciliação não é fácil, muito menos harmônica, se dá a duras penas, com difíceis combates, mas as conquistas não deixam de vir à mão do herói.

Outro estudioso que trouxe à luz novos pontos de vista para o conceito de *Bildungsroman* foi Mikhail Bakhtin, no seu livro *Estética da Criação Verbal*. No capítulo “O problema do romance de educação”, Bakhtin expõe as mais diversas concepções para o termo *Bildungsroman*. Aponta que alguns estudiosos dizem que nesse tipo de romance a ação se volta exclusivamente para a educação do personagem e

outros afirmam que o romance apenas se desenvolve em torno do desenvolvimento do caráter.

No primeiro tipo predomina o aspecto educativo do homem, já no segundo predomina o aspecto cronológico do desenvolvimento do personagem central. Em alguns romances, segundo ele, o enredo é carente e em outros predomina o tom aventureiro e menos subjetivista. Ressalta que em ambos os tipos o que predomina é a formação substancial do homem.

Antes de explicar propriamente o romance de formação, expõe as características de romances que são parecidos com ele, como as obras que mostram os acontecimentos mudando o destino da personagem central, mas ele continua o mesmo, igual ao começo do romance. Bakhtin ressalta que nesse tipo de romance “a personagem é aquele ponto imóvel e fixo em torno do qual se realiza qualquer movimento no romance” (BAKHTIN, 2006, p. 219). Considera que esse é o tipo predominante de romance.

Há, segundo ele, um tipo de romance mais raro, aquele que mostra a imagem do homem em formação. Diferentemente da ação estática do primeiro tipo, este possui uma ação dinâmica. Define-se assim esse tipo:

A mudança do próprio herói ganha significado de enredo e em face disso reassimila-se na raiz e reconstrói-se todo o enredo do romance. O tempo se interioriza no homem, passa a integrar a sua própria imagem, modificando substancialmente o significado de todos os momentos do seu destino e da sua vida. Esse tipo de romance pode ser designado no sentido mais amplo como romance de formação do homem. (BAKHTIN, 2006, p. 220).

Essa trajetória pode ser mostrada da infância à mocidade, ou da mocidade à fase adulta, ou abarcar desde a infância até a maturidade ou velhice, revelando-se as mudanças significativas que ocorrem no interior da personagem, bem como as suas concepções de mundo que vão se transformando conforme o seu desenvolvimento.

Em alguns romances vemos um idealismo juvenil e uma natureza sonhadora no início do percurso de desenvolvimento, e no final, o que se verifica é um amadurecimento, do ponto de vista do *status quo*, ao encarar as situações do dia-a-dia de maneira prática. Há também graus de certa descrença e resignação diante da vida. Encara a sua vida como escola, como experiência. Tem plena consciência que teve de passar por tudo e se conforma com o que tem. Pensa que atingiu o grau máximo que consegue de perfectibilidade e estaciona moral e intelectualmente.

Há um terceiro tipo de romance de formação, aquele pelo qual a formação passa por etapas distintas, individuais, como resultado de um conjunto de mudanças de condição de vida, seja de trabalho, de amizade ou amor.

O quarto tipo é chamado de “didático-pedagógico”, que apenas apresenta a formação educacional do indivíduo.

E, por último, Bakhtin apresenta o quinto tipo, segundo ele o mais importante do romance de formação:

O quinto e último tipo de romance de formação é o mais importante. 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. Nos quatro tipos anteriores, a formação do homem transcorria sobre o fundo imóvel de um mundo pronto e, no essencial, perfeitamente estável. Se ocorriam mudanças nesse mundo, estas eram periféricas, não lhe afetavam os fundamentos essenciais. O homem se formava, se desenvolvia, mudava no âmbito de uma época. O mundo presente e estável nessa presença exigia do homem certa adaptação a ele, conhecimento das leis da vida presentes e subordinação a elas. Formava-se o homem e não o próprio mundo: o mundo, ao contrário, era um imóvel ponto de referência para o homem em desenvolvimento. A formação do homem era, por assim dizer, assunto pessoal dele, e os frutos dessa formação também eram de ordem privado-biográfico; no mundo tudo permanecia em seus lugares. (BAKHTIN, 2006, p. 221-222).

Entretanto, o quinto tipo de romance de formação não deve ser entendido fora do contexto dos outros quatro, um complementa o outro, os quatro tipos anteriores culminaram no quinto tipo. Esse último é principalmente representado, segundo Bakhtin, pelo romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe.

Bakhtin reforça o fato de que esse último romance, de caráter realista, deve mostrar o homem evoluindo concomitantemente com o mundo. Com o que explicita o caráter interior da personagem.

2.2.4. A INTERIORIDADE DA PERSONAGEM E O ROMANCE DE EDUCAÇÃO

Mikhail Bakhtin, no capítulo II do seu livro *Estética da criação verbal*, trata sobretudo, da questão temporal da personagem, principalmente no que concerne às diferenças entre a alma e o espírito do homem, e conseqüentemente a interiorização da personagem. Trata a alma da personagem como uma questão estética e axiológica. A alma, segundo Bakhtin, é um aspecto artisticamente indispensável à compreensão da

vida interior da personagem, é transgrediente ao seu significado de vida. A alma se constrói sob características estritamente estéticas. Ela é um todo individual, axiológico e livre.

Segundo Bakhtin, a vida interior da personagem não deve interessar somente a ela, mas deve interessar principalmente ao outro, assim como a vida interior do outro deve lhe interessar. O trabalho do artista consiste em transformar a vida interior suficientemente interessante fora dela, exteriormente. Ao comentar sobre essa “exterioridade”, diz:

Essa exterioridade da alma do outro, como uma espécie de sutilíssima carne interior, é precisamente o que constitui a individualidade artística intuitiva e visível: o caráter, o tipo, a posição, etc., a refração do sentido na existência, a refração individual e a condensação do sentido, seu revestimento de carne mortal – tudo o que pode ser idealizado, heroificado, ritmado, etc. (BAKHTIN, 2006, p. 93-94).

O todo interior da vida da personagem, no plano estético, está à margem de sua autoconsciência, e a conclui no plano das fronteiras da vida interior, e ao tomar consciência dela, para a personagem, esta deixa de ser ativa por si mesma.

A morte é outro elemento significativo para o indivíduo. O medo da própria morte e a atração pela vida tem um significado totalmente diferente do medo que o outro tem da própria morte ou até mesmo de outrem. A perda da vida do outro significa não tê-lo mais em sua própria vida, diferente de se perder a própria vida. Quem perderá, nesse caso, é o outro, e esse aspecto altera inúmeros significados na vida interior.

Em minha vida as pessoas fazem acontecimentos significativos para mim, como nascer, morrer, mas os acontecimentos que são feitos por mim só significaram para o outro, e não para mim. É o outro que determina o enredo fundamental da minha vida.

A memória, para Bakhtin, é a representação estética que a personagem tem sobre o enredo da vida do outro. Ela, a personagem, vê a vida de modo diferente, como uma contemplação, uma lembrança da própria vida. Segundo Bakhtin, é a “chave de ouro” do acabamento estético do indivíduo (BAKHTIN, 2006, p. 98).

A alma, segundo o filósofo russo, é o todo vivenciado, o tempo é vivenciado na alma, ao contrário do espírito que é o conjunto de significações de sentido, o ato de mim mesmo. A alma vista por dentro é o espírito, que não pode ser agente do enredo, por que este não existe, ainda está por vir, é impossível se manifestar tranquilamente. Tampouco é portador de ritmo estético. Em suma, para Bakhtin, “a alma é o espírito que não se realizou” (BAKHTIN, 2006, p. 101). Por dentro a alma envergonha-se, por fora é estética, é bela e ingênua.

A determinidade interna, aquela que nasce e morre para o mundo, é que mantém significados de enredo e pode vir a ser personagem. Em um trecho, Bakhtin afirma:

Assim como o enredo da minha vida pessoal é construído por outros indivíduos, seus heróis (só em minha vida exposta para o outro, aos olhos dele e em seus tons volitivo-emocionante eu me torno o herói dela), também a visão estética do mundo, a imagem do mundo é construída apenas pela vida concluída ou concluível dos outros, que são seus heróis. (BAKHTIN, 2006, p. 102).

Esse trecho é de fundamental importância para compreendermos o processo evolutivo da personagem. A presença do mundo no herói é justificada pela presença do outro. É sobre o outro que se constroem os enredos, é a presença dele que justifica todas as ações da personagem, desde os sorrisos às lágrimas derramadas, base para muitas histórias. É o outro que transforma a minha memória dos objetos, do mundo e da vida em memória artística. Ele reforça esse fato ao dizer: “Preciso me afastar de mim para libertar o herói para o livre desenvolvimento do enredo do mundo” (BAKHTIN, 2006, p. 102)

Outra questão concernente à interioridade da personagem explorada por Bakhtin é a questão do ritmo. O ritmo é o vivenciamento subjetivo da vida anímica, as condições em que a vida interior ganha a forma de alma. Essa questão é melhor explicada no trecho:

Eu vivencio o objeto de meu pavor como objeto apavorante, o objeto de meu amor como objeto amado, o objeto de meu sofrimento como objeto penoso, mas não vivencio meu pavor, meu amor, meu sofrimento. [...] Devo fazer de meus vivenciamentos um objeto especial de meu ativismo para vivê-los. Devo abstrair dos objetos, fins e valores para os quais estava endereçado o vivenciamento vivo e os quais assimilaram e completaram esse vivenciamento, para sobreviver a sua própria vivência como algo determinado e presente. Devo deixar de ter pavor para sobreviver ao meu próprio pavor em suas determinidade anímica (e não em sua materialidade), devo deixar de amar para sobreviver ao meu próprio amor em todos os momentos de sua presença na alma. (BAKHTIN, 2006, p. 103).

A questão de vivenciar o amor como objeto amado e do sofrimento como objeto penoso é fator de igual relevância para o desenvolvimento interior da personagem.

Bakhtin, ainda refletindo sobre a questão do ritmo interior, trata a respeito do “reflexo moral”. Quando tenho a consciência deste, me é negativo, pois quando vivencio o meu reflexo, o vivencio sobre tons contritos. Esse reflexo não cria uma perfeita imagem, do ponto de vista estética, do aspecto interior, é sempre negativa a imagem, quando se realiza esse “reflexo moral”.

Ele diz que a vivência é a trilha da existência e só se tem consciência fora dela, nunca sob o ponto de vista interior. A personagem não tem consciência plena e estética

da sua alma e do seu espírito, é o outro quem a tem. É esse outro quem dita o ritmo da existência da personagem. Bakhtin afirma que “a vivência é uma relação com o sentido e com o objeto e fora dessa relação não existe para si mesma” (BAKHTIN, 2006, p. 105). A vivência só se torna válida na presença do outro, ela só se faz carne diante do outro.

A vivência, enquanto reflexo moral, não tem densidade estética. A vivência só adquire densidade estética quando passa por provações para que as impurezas não dotadas de sentido sejam inteiramente retiradas da existência. Para Bakhtin, isso ocorre de maneira objetiva, mudando o conceito de mundo e de cultura. Esses elementos são essenciais no acabamento final dessa alma.

Ele afirma: “só uma alma assim pode ser colocada no mundo presente dado combinar-se com ele, só essa alma concentrada se torna herói esteticamente significativo no mundo” (BAKHTIN, 2006, p. 105-106). Essa afirmação é essencial para compreendermos a formação do caráter da personagem, mostrando-se em que momento o herói adquire, ou não, essa “alma concentrada” para tornar-se “herói esteticamente significativo no mundo”, ou seja, atingindo, ou não, a perfectibilidade do seu caráter.

O retardamento amoroso, elemento também significativo para a formação do caráter da personagem, é visto aqui como um elemento substancial na aspiração interior, pois adquire um caráter de definição, e a sua concretização seria um desvio no percurso estético interior.

A ordenação desse vivenciamento, a noção exata da aspiração interior, é o que determina o ritmo do personagem. É o autor quem dá o sentido e objetivo de vida interior estética para a personagem, e o sentido e o objetivo devem ser consoantes, segundo Bakhtin.

Quando o sentido e objetivo forem díspares, ocorre uma contradição. Bakhtin chama essa contradição de “autonegação”, a sua existência torna-se mentira, sem nexos, nega a sua presença e o seu conteúdo. Para que sentido e objetivo sejam consoantes, Bakhtin põem uma exigência:

vive como se cada momento dado de tua vida pudesse ser o conclusivo e último mas, ao mesmo tempo, também o momento inicial de uma nova vida; essa exigência é para mim irrealizável por princípio, porque nela a categoria estética (a relação com o outro) ainda continua viva, mesmo que enfraquecida” (BAKHTIN, 2006, p.112).

Acrescenta ainda: “Para mim mesmo só é possível a história da minha queda, ao passo que a história da minha ascensão gradual é por princípio impossível” (BAKHTIN, 2006, p. 112).

Segundo Bakhtin, essa confluência entre sentido e objetivo, que tem origem na determinidade, quando se enxerga isso no outro, se enxerga de maneira negativa, como algo banal, como se o outro fosse “deplorável e carente”, um ser dependente da existência e permanência alheia. Sem pretensões estéticas, fora da personagem, o outro é um ser frágil, monstruoso, ingênuo e passivo. É o acabamento axiológico, ou seja, quando a personagem se integra na existência alheia, é que o outro vai tomando formas mais definidas e aceitáveis.

Bakhtin pergunta-se do que é feita a determinação interior da personagem, o que a faz ir pra frente e encarar o mundo e o outro. É o centro axiológico da autodeterminação, em contrapartida com a “autonegação” quando não existe verdade, quando o sentido e o objetivo não se combinam. O que o outro nega e até rejeita, é o a personagem afirma e aceita para si mesma. Esse é o dialogismo estético das personagens, fator importante para o aprimoramento do caráter através das forças exteriores.

Dando continuidade na questão do ritmo, e mais especificamente ao ritmo da personagem, Bakhtin enfatiza:

A personagem sempre é ingênua e espontânea, por mais desdobrada e profunda que seja em seu interior: a ingenuidade e a espontaneidade são elementos da forma estética como tal; onde elas não são atingidas, a personagem não está esteticamente objetivada até o fim, o autor ainda não conseguiu ocupar uma posição firme fora dela, ali ele ainda tem autoridade interior para ela do ponto de vista da significação do seu sentido. A forma esteticamente significativa não procura na personagem revelações semânticas, sua última palavra é o acabamento na existência como passado essencial. (BAKHTIN, 2006, p. 118).

O escritor pode abordar esteticamente o interior da personagem, a alma, mas nunca o espírito. A alma é antedada, o espírito não. Para que isso se realize, essa abordagem estética do outro deve ser feita sem maiores pretensões; o autor deve aceitar seus valores e não depositar esperanças. O autor não deve estar com a personagem, mas fora dele. Bakhtin é categórico quanto à formação da personagem, e ressalta o valor da memória. A memória começa a agir assim que surge a personagem, a enformação desta é um processo de memorização.

O escritor deve ter o distanciamento estético para que a personagem adquira ritmo e forma, pois de outra forma, e isto se dá por conta da memorização, a

personagem já não é mais um ser isolado, mas passa a se confundir com o escritor; Bakhtin denomina esse processo de “refração individual”. Assim, o caráter estético do personagem, desintegra-se.

Ressalta ainda, nessa parte, a questão da alteridade, e diz que a alma do autor é uma dádiva ao outro ser, e que esse ser é uma dádiva ao escritor. Isso quando se tem a consciência axiológica deste outro ser. Pode haver conflito entre alma e espírito, mas nunca entre alma e corpo, estes devem caminhar juntos.

No capítulo IV, Mikhail Bakhtin continua falando do sentido na construção da interioridade da personagem, agora abordando o “todo semântico da personagem”. Para ele, os atos das personagens não precisam ser atos heróicos, mas têm que ter objetivos e valores. Quando uma personagem age, são os seus atos que determinam o seu caráter. Ela não deve e nem precisa ser assim, ela simplesmente é assim. Essa personagem é encontrada em toda obra em que o autor se propõe a criar caráter ou tipo.

Esses objetivos e valores na personagem se apresentam pela característica, denominada, por Bakhtin, auto-informe confissão. Esta característica é o que se pode dizer do próprio autor, excluídos elementos da autoconsciência. Manifesta-se quando o autor está cheio da necessidade de perdão e, sobretudo, de redenção, o ponto alto do auto-informe confissão. São características básicas desse conceito: a confissão e a franqueza diante do indivíduo, a colocação da alteridade e o caráter de antropomaquia, ou seja, a rejeição de um eventual juízo de Deus.

No auto-informe confissão há a fusão entre a personagem e o autor, é o espírito que supera a alma no momento da formação. É o contemplar da personagem de tal forma que se torna autoria. Bakhtin diz que se pode encontrar o autor-informe confissão, em abundância, na biografia ou autobiografia, ou nas obras de forte caráter confessional.

Não trataremos destes gêneros textuais, mas vale ressaltar valores extraídos da biografia ou autobiografia, tais como “a vontade de ser herói, de ter importância no mundo dos outros; a vontade de ser amado; a vontade de superar a fabulação da vida, a diversidade da vida interior e exterior” (BAKHTIN, 2006, p. 139). São, é verdade, valores individualistas, ingênuos, fora do mundo dos outros, mas com a familiaridade da alteridade, esses valores se reforçam e adquirem autoridade.

O primeiro valor, a aspiração à glória, organiza a narração da vida da personagem, assim ele toma consciência de quem é na sociedade culta e histórica dos homens; “é afirmar e construir sua vida na possível consciência dessa sociedade

humana, é crescer não em si nem para si mas nos outros ou para os outros, é ocupar um lugar no mundo imediato dos contemporâneos e descendentes” (BAKHTIN, 2006, p. 143).

O segundo valor é o amor. O personagem tem sede de amar, mas principalmente de ser amado, com isso há a enformação de si mesmo na consciência amorosa do outro. Almeja que o outro faça desse amor uma força motriz. Organiza a sua vida em torno disso em uma série de momentos que ora serão esquecidos, ora adquirem valores heróicos, num futuro longínquo ou próximo. “O amor determina a carga emocional e a tensão dessa mesma vida, assimilando axiologicamente e condensado todos os seus detalhes internos e externos” (BAKHTIN, 2006, p. 144).

O terceiro e último valor do herói é a aceitação positiva da própria vida. A personagem tem o anseio de superar a própria história de vida, “precisamente a fabulação e não um enredo determinado e concluído com precisão” (BAKHTIN, 2006, p. 145). A personagem deseja viver de tal maneira que a sua “fábula”, não o seu “enredo”, seja lembrado pelos que ficarem quando partir.

Essa fabulação é vivida sob diversas noções contraditórias, que ora fazem o herói ficar alegre, ora triste, fazem experimentar a verdade em um momento e em outro, a mentira, deparando-se com o bem e com o mal. Esses elementos são indissolúveis da sua formação.

Bakhtin atribui méritos biográficos ao herói, como a bravura, a honra, a magnanimidade, típico caso de uma “moralidade ingênua”.

Num segundo tipo de herói biográfico, não acontece a história propriamente dita; é então considerado como social-de-costumes. O que organiza a vida do herói é a sociedade, e não seus valores internos, como se pode notar no primeiro tipo. O que influencia no caráter do personagem, nesse tipo, são os heróis vivos.

Os acontecimentos mais importantes geralmente ocorrem no ambiente de valores familiares ou pessoais, não há felicidade individual, e sim felicidade coletiva. A personagem aqui atribui valor à própria vida à medida que as vidas de quem lhe rodeia se prolongam. Não se trata de estar no mundo, mas sim de estar com o mundo. Sentir o mundo sob vários aspectos sensoriais e culturais. É viver o mundo intensamente, mas para o mundo e não para si mesmo. Nesse tipo autor e herói se aproximam.

O próximo aspecto importante abordado por Bakhtin sobre a interioridade da personagem é o “caráter como interação personagem-autor” (BAKHTIN, 2006, p. 149).

Neste aspecto o que menos importa era quem a personagem era, mas sim o que viveu e como viveu os seus momentos, e se esses foram realmente significativos para o que representa hoje. O autor, ao determinar vida rica e plena à personagem, lhe atribui grande importância, à medida que ela assume o centro axiológico, não periférico, mas como um todo.

O caráter, aqui comentado por Bakhtin, é definido como uma ligação entre o autor e a personagem. O autor tem a finalidade de criar a personagem no seu todo, como indivíduo crível e determinado. Desde o início temos esse todo da personagem e desde o início o autor transita por esses elementos. O autor se responsabiliza em nos responder quem é a personagem. No momento de criação, o autor se distancia para criar a personagem e isso lhe dá inúmeras vantagens no processo caracterológico. Assim a personagem nasce mais independente, viva e consciente.

A construção do caráter da personagem é dividida em dois pilares, segundo Bakhtin: a concepção clássica e a concepção romântica. Antes de definir as duas bases de construção do caráter, Bakhtin explica que o destino é um ponto culminante nessa construção. O destino, para ele, é o que determina o todo da personagem, é o que predetermina todos os seus acontecimentos. A vida, então, cumpre o que estava predeterminado para se realizar lá no início da vida. Age como se deve agir, por ser certo e preciso se agir assim, é a determinidade de sua existência.

Assim, Bakhtin continua dizendo:

O destino é a individualidade, isto é, a determinidade substancial do ser do indivíduo, a qual determina toda a vida, todos os atos do indivíduo: nesse sentido, o ato-pensamento também não define do ponto de vista de sua significação teórico-objetiva, mas do ponto de vista de sua individualidade como individualidade característica precisamente desse tipo de indivíduo determinado, como individualidade predeterminada pelo ser desse indivíduo; de igual maneira, todos os atos possíveis são predeterminados pela individualidade e a realizam. O próprio curso da vida do indivíduo, todos os seus acontecimentos e finalmente a morte serão percebidos como necessários e predeterminados por sua individualidade determinada – o destino; nesse plano do destino-caráter, a morte da personagem não é o fim mas o acabamento e, de um modo geral, cada momento de sua vida ganha um significado artístico, torna-se artisticamente necessário. (BAKHTIN, 2006, p. 161).

Quando vemos essa predeterminidade no início da vida da personagem e, então podemos ver, como num clarão, a sua personalidade sendo alinhavada pelas mãos do autor, temos aí um exemplo claro de caráter clássico. Ela já foi criada e conseqüentemente está morta.

A sua vida se molda para uma provável conquista. Ela não age por causa de uma força moral, ou por livre arbítrio. Ela age assim por que ela é assim. Tudo o que faz não é escondido do autor, portanto não há nada indefinido. Faz o que tem que fazer.

Na construção da personagem clássica o autor não pode lançar mão de recursos prepotentes e nem exigir demais da personagem. Bakhtin argumenta que “a culpa existe no caráter clássico, e essa culpa não é da moral, mas do ser” (BAKHTIN, 2006, p. 163). O caráter clássico estabelece conflito com o próprio ser, e não com as significações de sentido, está apenas no sentido interno e não no âmbito da consciência moral.

A personagem dotada de caráter romântico possui livre arbítrio e vontade axiológica. Inicia o seu processo de amadurecimento de maneira consciente e responsável. É altamente ativo no mundo, tanto na questão ético-cognitiva, como de auto-superação.

Tem como principal determinação um valor de idéia. A individualidade se mostra como idéia. Age de acordo com os seus fins, mas externamente os seus atos são vistos de fato como idéia; há certa verdade necessária da vida no caráter romântico. Bakhtin diz: “a personagem é alguém à procura de algo, ela tem vontade, ama, considera algo verdadeiro, etc. Os elementos líricos ocupam inevitavelmente na personagem uma posição de destaque (o amor de uma mulher, como lírica)” (BAKHTIN, 2006, p. 165).

O autor age no interior da personagem, reorganizando-a, e a personagem devolve ao autor todos os seus elementos exteriores a ela, e em consequência disso temos um autodesenvolvimento e uma autodeterminação.

No caráter clássico, a estrutura da obra é orgânica à estrutura da personagem. A personagem não é ativa, não consegue morrer, os outros, os “vilões” é que a destroem.

Assim, o estudioso russo expõe bases importantes para a compreensão da interioridade da personagem, em todos os seus meandros, ora complexos, ora picturais, clássicos ou românticos, seja de caráter fictício o biográfico. São pontos fundamentais para compreendermos de que maneira a personagem “evolui” ou não.

2.2.5. O *Bildungsroman* no Brasil

Wilma Maas propõe uma discussão, em um artigo publicado na *Revista da ABRALIC* – Associação Brasileira de Literatura Comparada, de que o gênero

Bildungsroman deve ser discutido à luz dos estudos de Lukács. Nessa discussão deve ser levada em conta as relações entre romance e epopéia. É esse dialogismo que sustentará a principal hipótese de apropriação do gênero pela literatura produzida no Brasil. (MAAS, 2006).

Segundo Maas, é o próprio Lukács, ao analisar o romance *Os anos de aprendizado de Wilhem Meister*, quem estabelece o primeiro parâmetro para os romances que se pretendem seguir o caminho do romance de Goethe.

Deve-se observar que o romance é uma “tentativa de síntese entre indivíduo problemático e o mundo” (MAAS, 2006).

O gênero *Bildungsroman* ainda é pouco difundido no Brasil e sua fortuna crítica não acompanhou a evolução que sofreu na Europa. Na Alemanha, e um pouco depois em outros países europeus, a tradição do *Bildungsroman* se dá imediatamente após a publicação do romance de Goethe. No Brasil, a incorporação do gênero só vai acontecer, e de maneira esparsa, no século XX.

Rui Carneiro, no artigo “Adolescer Agrilhado”, diz: “No Brasil, o *Bildungsroman* tem como matriz *O Ateneu* de Raul Pompéia” (CARNEIRO, 2004, p. 351). Portanto, tivemos manifestações do gênero ainda no século XIX.

Fábio Lucas, em artigo publicado na Revista *Remate de Males*, intitulado “As várias faces de Raul Pompéia e O Ateneu”, afirma: “*O Ateneu* ultrapassa os parâmetros conceituais do *Bildungsroman* na proporção em que satiriza com azedume o meio retratado e reflete uma infância abominável, território de terrível expiação” (LUCAS, 1995, p. 18). Nessa afirmação percebemos que a assimilação do gênero *Bildungsroman* se deu de maneira diferente da assimilação do gênero na Europa.

O mesmo Fábio Lucas no capítulo “Aspectos da ficção mineira pós-45” do livro *Mineiranças* (LUCAS, 1991, P.190-196), trata do romance de geração. Destaca o livro *O Encontro Marcado* de Fernando Sabino, e assim como na tradição do romance de formação, “As marcas da época estão claras no romance”.

Na década de 30, tivemos uma apropriação do romance de formação pela literatura dita “feminina”, e por romances de temática proletária. Com relação à primeira, Cristina Pinto estabelece um conjunto de características de um *Bildungsroman* escrito por mulheres:

Infância da personagem, conflito de gerações, provincianismo ou limitação do meio de origem, o mundo exterior, auto-educação, alienação, problemas amorosos, busca de uma vocação e de uma filosofia de trabalho

que podem levar a personagem a abandonar seu ambiente de origem e tentar uma vida independente. (PINTO, apud Maas, 2006).¹⁴

Já nos romances masculinos que exploram o gênero *Bildungsroman*, o protagonista alcança uma relação social satisfatória e coerente, mas nas femininas as protagonistas sempre se defrontam com o fracasso e a desilusão ao final das narrativas e a não integração na sociedade, a exemplo de *Ciranda de Pedra* (1954), de Lygia Fagundes Telles, e *Uma Aprendizagem, ou o livro dos prazeres* (1969), de Clarice Lispector.

Em alguns romancistas e contistas brasileiros da segunda metade do século XX, podemos enxergar essas características do *Bildungsroman* “feminino” também em narrativas onde as personagens são masculinas, como uma integração social não-harmônica com a integridade do eu. Em muitas dessas narrativas vemos a ironia e o humor como forma de subversão ao cânone do *Bildungsroman* tradicional, seguindo a linha de *Felix Krull* (1954) de Thomas Mann e *O tambor* de Günter Grass.

Representando a categoria de romances de formação sob a luz dos movimentos proletários e de grupos excluídos pela sociedade temos *Jubiabá* (1935), de Jorge Amado, e *Os tambores de São Luiz* (1975), de Josué Montello. Segundo Maas, no artigo acima citado, os dois romances se aproximam do caráter coletivo da epopéia definido por Lukács em sua *Teoria do Romance*. Maas diz:

Em sua *Teoria do Romance*, de 1916, Lukács argumenta que o modelo tradicional do romance de formação e/ou desenvolvimento não teria mais lugar na época por ele designado como ‘momento pós-goethiano’. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* constituiriam, a seu ver, o momento de resolução da crise instalada entre o indivíduo solitário, protagonista do romance burguês, e o todo representado pelo mundo social, pela coletividade épica. (MAAS, 2006).

Wilma Maas afirma que tanto o romance de Jorge Amado quanto o de Josué Montello devem ser analisados por essa compreensão lukácsiana, pois os dois romances abordam “o momento de resolução da crise instalada entre o indivíduo solitário, protagonista do romance burguês, e o todo representado pelo mundo social, pela coletividade épica” (MAAS, 2006).

Em “Jorge Amado e o *Bildungsroman* proletário”, Assis Duarte afirma que “Amado se apropria da tradição do romance de aprendizagem para situá-lo no nível das

¹⁴ PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: Quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

classes populares no Brasil dos anos 30” (DUARTE, 1994, p. 158). Assis Duarte argumenta que a reconciliação entre indivíduo e o mundo social não é feita de maneira harmônica, mas a personagem é forçada a procurá-la, tendo que passar por duras provas e combates. Tal aspecto reforça o caráter social do romance de Jorge Amado.

Duarte diz ainda que o caráter de Balduino, em *Jubiabá*, se forma através de situações bem díspares das que formaram a ascensão burguesa na Alemanha. A personagem de Jorge Amado, segundo Assis Duarte, é fortemente marcada por uma tradição de rebeldia social, estabelecendo assim a sua memória familiar.

A definição de Bakhtin sobre o quinto e último romance de formação e citada anteriormente é relevante para se analisar o processo de formação das personagens, tanto do livro de Jorge Amado quanto do livro de Josué Montello. Assis Duarte afirma que *Jubiabá* pode ser considerado como “romance de formação proletário”. Observa, que, enquanto Wilhelm Meister

quer subir no palco como quem sobe na vida, ou seja, a opção pelo teatro evidencia-se como alternativa para uma formação que eleve o jovem ao mesmo patamar de reconhecimento social desfrutado pela classe dominante, o mesmo desejo de ascensão tipicamente burguês está ausente no protagonista de *Jubiabá*. A trajetória de Balduino, do tablado das lutas de boxe, passando pela estiva e culminando na liderança de uma greve, insere seu destino no referencial da utopia realista. (DUARTE, 1994, p. 163-164).

Duarte diz ainda que Jorge Amado traça a trajetória de Balduino de modo com que esta seja paralela ao crescimento coletivo, de acordo com o caráter épico-romanesco. A formação de Balduino é muito mais política do que individual. O que importa não é o “crescimento” da personagem de Amado, mas sim a ascensão de uma classe que briga por direitos de cidadania. Enquanto que no *Meister* temos, basicamente, a formação individual como foco, no romance de Jorge Amado temos a formação coletiva.

O romance de Josué Montello, *Os tambores de São Luís*, também aborda o realismo socialista visto na obra de Jorge Amado, mas “amplia esse limite através da inclusão da perspectiva da memória subjetiva e do tempo psicológico” (MAAS, 2006). É um romance que também se encaixa no quinto tipo de romance de formação da tipologia bakhtiniana. Damião, a personagem principal, tem a sua formação paralela à formação do Maranhão.

Outro aspecto abordado por Maas é a questão dos mentores. Tanto Wilhelm Meister quanto Damião tem como guias mentores, que são encarregados de sua formação. Meister é guiado pela secreta “Sociedade da Torre” e Damião por Santinha e

Genovena Pia, membros da Casa das Minas, um lugar que reaviva as tradições africanas, lugar este que Damião irá frequentar até a sua velhice.

Segundo Maas, “o personagem cresce, dirigindo seu anseio de liberdade para uma finalidade coletiva” (MAAS, 2006). Igual a formação de Balduíno, a de Damião também transcende à formação individualista, e passa a ser política e coletiva. De escravo torna-se seminarista, depois advogado dos negros. Tanto Balduíno quanto Damião sentem a necessidade da transformação social para que haja a formação individual, e este é o caráter principal que difere o *Bildungsroman* no Brasil do modelo europeu.

A autora de *O cânone mínimo* ainda ressalta o caráter épico que Balduíno e Damião possuem. São heróis extraordinários, fortes, bonitos, dotados de extrema inteligência, e ambos ficam famosos por seus feitos; uma das características fundamentais dos heróis épicos.

O caráter épico é ainda mais ressaltado, segundo Maas, pelo tempo e espaço. O tempo é marcado pelas inúmeras digressões, que retardam a narrativa e permite que o narrador se distancie da personagem para narrar fatos que não ocorreram com o protagonista. Um forte traço épico. Os dois romances começam *in media res*, e o uso dos pretéritos é constante.

No que tange ao espaço, Maas, diz:

[P]redominam, nas duas obras analisadas, o espaço público, aberto, o que tem conseqüência na própria formação do protagonista. Predominam as ações e os espaços coletivos, como o morro, a rua, o porto, o circo, e os essencialmente épicos, como o mar. (MAAS, 2006).

Esses espaços, que predominam tanto em *Jubiabá* quanto em *Os tambores de São Luís*, são espaços que possibilitam aos personagens passarem por ritos de iniciação, que vão prepará-los para se inserirem na sociedade e atuarem nelas. Esses rituais vão desde a iniciação sexual, passando pelo terror, o sofrimento, a tortura e a morte. Servem, principalmente, para o neófito assumir um novo modo de ser. Ele “morre” para a fase infantil e “renasce” para a fase adulta.

Em *Jubiabá*, Balduíno pensa que mata outro homem. Embrenha-se em uma mata fechada, e lá passa fome, se fere e pensa muito sobre o que fez: “Corre assim como um cão perseguido pelos garotos malvados [...] com os pés doídos evitando as estradas, se rasgando nos espinhos” (AMADO, 1970, p. 170). Já em *Os tambores de São Luís*, Damião passa pelo rito de iniciação aos 18 anos, quando apanha na senzala pela primeira vez. Ali, ele morre como homem livre e perde a sua inocência: “A

pancada caiu-lhe em cheio na palma da outra mão, e ele estremeceu, reprimindo o grito que lhe quis forçar a boca. Com dezoito anos feitos, era a primeira vez que apanhava” (MONTELLO, 1985, p. 52).

Maas também cita alguns romances na linha dos romances feministas que Cristina Ferreira Pinto analisa no livro *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros: Amanhecer* (1979), de Lúcia Miguel Pereira, *As três Marias* (1939), de Raquel de Queiroz, *Perto do coração selvagem* (1943), de Clarice Lispector, e *Ciranda de Pedra* (1954), de Lygia Fagundes Telles.

Segundo Cristina, esses romances jogam

[...] o foco narrativo sobre um aspecto novo, estabelecendo perspectivas incomuns ou oferecendo uma visão alternativa da realidade: ou seja, a narrativa feminina, numa prática subversiva, apresenta uma revisão de gêneros masculinos e uma revisão da história, escrevendo-a de um ponto de vista marginal. (Pinto, apud MAAS, 2006)

A começar por *O Ateneu* (1888), de Raul Pompéia, até os romances feministas, todos eles são compreendidos à luz dos estudos de Lukács e da problemática entre o romance e a epopéia apontados por ele. Esses romances caracterizam a evolução do gênero *Bildungsroman* na formação da literatura brasileira, e compõem um importante capítulo nessa formação, porque trazem novas perspectivas do gênero, como veremos nos contos de Luiz Vilela.

2.2.6 outras acepções do *Bildungsroman* - *Künstlerroman*

O *Künstlerroman* – romance de arte - é o tipo de romance que mostra a trajetória desenvolvimentista de um artista, desde a infância, podendo parar na fase adulta ou, ainda, prosseguir em idade posterior. Tal termo se assemelha ao *Bildungsroman* ou “romance de formação”. A personagem, em desenvolvimento no romance de arte, é um artista, enquanto que no de “formação” geralmente é um indivíduo oriundo da burguesia. Tal definição é de J. Cuddon, e deixa “para o leitor a inferência de que o fato de o protagonista ser artista deva influenciar toda a estruturação da obra” (OLIVEIRA, 1993, p. 5).

Karin Nordenhaug Ciholas em livro sobre a obra de André Gide, não acha necessário que o *Künstlerroman* mostre o artista em todas as suas fases, da infância à maturidade, mas que o tema central do romance seja o artista em seu ato de ser criativo.

A autora Solange Ribeiro de Oliveira, no livro *Literatura e Artes Plásticas: o Künstlerroman na ficção contemporânea*, classifica-o como um sub-gênero, e explica, à luz do livro *To the lighthouse*, de Virgínia Woolf, que esse sub-gênero caracteriza-se por apresentar

[p]roblemas estéticos e técnicos, próprios de uma arte, [que] se integram estruturalmente com o enredo, e onde soluções artísticas conduzem à solução de problemas também no plano humano. Assim concebido, o *Künstlerroman* inclui qualquer narrativa onde uma figura de artista ou uma obra de arte (real ou fictícia) desempenhe função estruturadora essencial, e, por extensão, obras literárias onde se procure um equivalente estilístico calcado em outras artes[...] (OLIVEIRA, 1993, p. 5)

Solange Ribeiro de Oliveira cita alguns autores que tiveram em suas obras, ou por completo, em alguns contos ou trechos, características de um *Künstlerroman*, tais como a obra “impressionista” de Katherine Mansfield, a prosa cubista de Gertrude Stein, os romances inspirados na forma da sonata, como em Virgínia Woolf, ou aqueles que usaram técnicas cinematográficas, a exemplo de *Jacob’s Room*, da mesma autora.

Tais autores pertencem à prosa de ficção contemporânea, mas o *Künstlerroman* já fora utilizado por autores como Dostoiévsky, Balzac, Zola e Henry James. “A obra de arte, ponto fulcral desse tipo de ficção, convida implicitamente a uma comparação com a realização do cientista, que domina a mente da era atômica” (OLIVEIRA, 1993, p. 6).

Na maioria dos romances dos autores citados acima há esse embate entre literatura e as outras artes, é como se os escritores, com esse sub-gênero, quisesse que o pensamento científico confluísse para com o pensamento literário.

Segundo a autora, o romance de arte é onipresente na literatura contemporânea, seja ela européia ou nacional. A antiga tradição horaciana que aproxima a literatura das demais artes, procurando denominadores comuns à sua estruturação corrobora tal afirmação.

No que tange à produção nacional, a autora cita e comenta os romances *O Quarto Fechado* (1984), de Lya Luft, *A paixão segundo G.H.* (1964), de Clarice Lispector, e *Reflexos do Baile* (1976), de Antônio Callado. Todos esses romances têm como protagonista ou mote narrativo a arte.

2.3 O BILDUNG COMO GÊNERO DINÂMICO

Nesse capítulo estaremos o gênero conto em suas diversas acepções, seu contexto histórico, social e cultural, a sua evolução ao longo da história. E por ser um gênero dinâmico, verificamos o dialogismo que mantém com outros gêneros literários.

2.3.1 O romance como moldura de contos

Nessa parte abordamos dois aspectos significativos para a nossa proposição de que, primeiramente, tratamos do conto enquanto gênero literário, explicando suas origens, suas influências, suas modificações ao longo da história literária e seu amalgamento com outros gêneros. Em seguida, tratamos de autores que escreveram romances a partir de contos e de autores que construíram romances emoldurando diversos contos.

2.3.2. O Conto

A palavra conto, que em seus primórdios indicava a extremidade de uma lança, ou derivativo de calcular e/ou contar, passou a designar ficção, invenção. Segundo Massaud Moisés, em seu *Dicionário de Termos Literários*, na Idade Média o conto era simplesmente um simples relato ou enumeração dos acontecimentos, sem estar ligado a nenhuma concepção ou expressão literária. O modelo de conto, como nós o conhecemos hoje, era chamado de “fábula”, “apólogo” ou “exemplo”.

Evoluiu pouco da Idade Média até o século XIX. É nesse século que ele adquire caráter próprio, tornado gênero literário importante, cultivado por grandes autores.

Os primórdios do conto nos remetem à *Bíblia*, quando vários livros são divididos em pequenas histórias com começo, meio e fim.

Na Antiguidade Clássica, alguns trechos da *Odisséia* e das *Metamorfoses* de Ovídio, na Europa. No Oriente Médio, *As mil e uma noites*, e várias histórias de tradição oral se encaixam nos moldes do conto.

Na era medieval com Boccaccio, o *Decameron*, na Itália, e na Inglaterra com Chaucer, com o seu livro, *Canterbury Tales*. Na Espanha, um pouco mais tarde, Cervantes escreve suas *Novelas Exemplares*, e na França surge Perrault e La Fontaine.

Mas é no século XIX que o conto ganha autonomia diante do romance e da novela. Ganha estrutura e regras de construção própria, é transformado em categoria literária e é amplamente divulgado. Despontam grandes contistas: Maupassant, na França; Edgar Allan Poe, nos EUA; Anton Tchekhov, na Rússia; e Hoffmann na Alemanha.

Brasil e Portugal não se excluem desse grupo, e nos dois países surgem contistas notáveis, sobretudo no final do século XIX, como Eça de Queiroz, Fialho de Almeida e Machado de Assis.

No século XX, o conto, apesar de manter as suas características básicas, começa a se modificar, aproximando-se mais do cotidiano. Nesse século surgem grandes transformadores na arte de contar histórias curtas, como Katherine Mansfield, Virgínia Woolf, James Joyce, Kafka e Máximo Górkki entre outros. E no Brasil podemos citar Coelho Neto, Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Luiz Vilela, entre outros.

O conto vêm ganhando cada vez mais adeptos nos nossos dias, pois os escritores de hoje encontram no conto a rapidez e síntese que o mundo digital e midiático exige.

O conto, sob o prisma estrutural, é assim definido por Massaud Moisés:

O conto é do prisma dramático, univalente: contém um só drama, um só conflito, uma só unidade dramática, uma só história, uma só ação, enfim, uma única célula dramática. Todas as demais características decorrem dessa unidade originária: rejeitando as digressões e as extrapolações, o conto flui para um único objetivo, um único efeito. O passado anterior ao episódio que nele se desenrola, bem como os sucessos posteriores, não interessam, porque irrelevantes. Quando, porventura, importa mencionar os acontecimentos precedentes, o contista sintetiza-os em escassas linhas. Tudo sucede como se, na existência das personagens, apenas aquele incidente é que alcançou densidade para fugir ao anonimato. (MOISÉS, 2004, p. 88).

O espaço da ação no conto é limitado e quando as personagens vão de um lugar ao outro, esse espaço não interfere em nada na intensidade dramática. As personagens podem percorrer vários espaços, mas apenas um terá uma carga semântica na ação dramática. Com relação ao tempo, Massaud diz que passado e futuro não adquirem interesse, já que o conto transcorre em um curto espaço de tempo, seja alguns meses, dias, horas ou até minutos.

Com relação ao tom, Massaud Moisés recorre a Edgar Allan Poe e à sua célebre “Filosofia da Composição” (1846). Poe dizia que todos os elementos da narrativa devem convergir para um único objetivo e causar um único efeito leitor. O conto deve ter apenas um “tom”, sem que o leitor se desvie do objetivo final do escritor. O conto, segundo Moisés, também deve ter poucas personagens, duas ou três para participar

efetivamente do conflito. Não deve ter apenas uma, ou então o conflito não se concretiza. As personagens se apresentam, geralmente, planas, estáticas. Essas personagens se revelam apenas em um momento chave de sua evolução.

No que concerne à linguagem, o conto deve prezar por uma linguagem concisa e sem rodeios. Deve concentrar todos os efeitos através da linguagem. Segundo Poe, nada deve ser desperdiçado, tudo o que for dito deve ter um sentido e um “único efeito”, até mesmo na linguagem. Para Moisés,

[o] diálogo predomina na trama do conto. A narração, por sua vez, representa papel menor, aparece para abreviar o desfile de acontecimentos secundários ou anteriores a ação principal. Paralelamente, a descrição de seres e coisas, tende a segundo plano; excetuando-se as narrativas centradas na atmosfera ou ambiência, a descrição prima pela economia. (MOISÉS, 2004, p. 89).

Massaud traz as distinções em tipos de contos de Carl H. Grabo, que os divide em contos de ação, de personagens, de cenários ou de atmosfera, de idéia e de efeitos emocionais. O conto de atmosfera é o mais raro deles, onde a ambiência sobressai sobre os personagens e o enredo.

No livro *Valise de Cronópio*, o escritor Julio Cortázar ao analisar os contos e as teorias sobre o conto de Edgar Allan Poe explica melhor as definições de “conto de enredo” e “conto de atmosfera”. Diz o autor argentino sobre o “conto de enredo”:

Também um conto deve partir da intenção de obter certo efeito, para o qual o autor “inventará os incidentes, combinando-os da maneira que melhor o ajude a conseguir o efeito preconcebido...”. Na prática, ocorrerá com quase todos os contos de Poe o mesmo que com os poemas, isto é, o efeito obtido depende, em suma, de episódios ou de atmosferas que escapam originariamente a seu domínio o qual só se impõe a *posteriori*. (CORTÁZAR, 1974, p. 121).

E mais a frente, ao contrapor o “conto de enredo”, comenta os contos de Tchekhov, definindo assim o “conto de atmosfera”:

O elemento significativo do conto pareceria residir principalmente no seu tema, no fato de se escolher um acontecimento real ou fictício que possua essa misteriosa propriedade de irradiar alguma coisa para além dele mesmo, de modo que um vulgar episódio doméstico, como ocorre em tantas admiráveis narrativas de uma Katherine Mansfield ou de um Sherwood Anderson, se converta no resumo implacável de uma certa condição humana, ou no símbolo candente de uma ordem social ou histórica. (CORTÁZAR, 1974, p. 152-153).

Continua dizendo:

Penso, por exemplo, no tema da maioria das admiráveis narrativas de Anton Tchecov. Que há ali que não seja tristemente cotidiano, medíocre, muitas vezes conformista ou inutilmente rebelde? [...] E, contudo, os contos de Katherine Mansfield, de Tchecov, são significativos, alguma coisa estala neles enquanto os lemos, propondo-nos uma espécie de ruptura do cotidiano qua vai muito além do argumento. (CORTÁZAR, 1974, 153).

O conto, geralmente, apresenta um final inesperado, sobretudo nas narrativas tradicionais, mas totalmente conexo com o resto da história. O começo do conto deve dar o tom de toda a narrativa, e principalmente o tom do final.

Atualmente, alguns contos são carentes de enigma e de clímax, mas ainda preservam as principais estruturas, do contrário perdem totalmente o caráter de conto. Nesses contos, segundo Moisés, perpassa “uma vibração poética que advém de o ficcionista nele detectar um aspecto do cotidiano, portador de emoção ou de sentimento” (MOISÉS, 2004, p. 89). O estudioso diz ainda que o conto se aproxima muito do teatro, por deixar os personagens frente a frente com o leitor e por apresentar um espaço reduzido.

2.3.3. O conto no romance de moldura

Contos tendo um romance que os emoldura são tão antigos quanto a história do próprio conto. Apenas para citar os exemplos mais célebres, comecemos pela *Odisséia*, cujo fio condutor é a volta para casa de Odisseu depois da vitória dos gregos contra os troianos. Às aventuras vividas por Odisseu ao voltar para casa, Homero lhes dá um caráter de conto, com as unidades de ação, tempo e espaço bem definidas.

A tradição de romances estruturados por contos se concretiza na Arábia Saudita com *As mil e uma noites*. O fio condutor é a tentativa da protagonista, condenada à morte em, noite após noite, se livrar da sentença. Para tal intento deve livrar o príncipe do tédio, e a cada noite lhe conta pequenas histórias, como “Simbad”, “Ali Babá e os quarenta ladrões”, entre outros. São contos perfeitos, que seguem à risca a premissa e a estrutura do que se define como conto.

Essa tradição se mantém com *Decameron*, na Itália, com Boccaccio. Amigos, fugindo da peste, se reúnem em uma residência rural e passam a contar histórias de cunho humorístico e sexual. O autor, no prólogo do livro, declara que ali serão narradas novelas, fábulas, parábolas ou histórias – conforme se queira nomeá-las. Chaucer, na Inglaterra, com seu *Canterbury Tales*, faz o mesmo, mas Boccaccio faz em prosa e ele em poesia.

Cleusa Rios P. Passos, em um artigo intitulado “Breves Considerações sobre o Conto Moderno”, confirma, no seguinte trecho, o que foi dito acima:

Privado da inscrição aristotélica no quadro de ‘gêneros’, considerados nobres (lírica/tragédia/epopéia), o conto percorre, a sua maneira, diversas civilizações, caracterizando-se como histórico, moral, maravilhoso, popular, etc., seja em função do tema, do tom ou do ponto de vista. Se na Antiguidade Clássica ganha espaço no interior de grandes obras como a *Odisséia* de Homero (‘As aventuras de Eumaneus’), as *Metamorfoses* de Ovídio (‘Orfeu e Eurídice’) ou *Satiricon* de Petronio (‘A Madona de Éfeso’). (PASSOS, 2001, p. 80)

O escritor Guillermo Cabrera Infante, em artigo para a *Folha de S. Paulo* intitulado “Uma História do conto”, além de dissertar sobre *As Mil e uma noites*, *Decameron* e *Canterbury Tales*, ao escrever sobre a importância de Miguel de Cervantes, diz:

Cervantes, que inaugurou o romance moderno, o mais imitado, chamou o ‘Quixote’ de livro e de ‘novelas exemplares’ seus contos, declarando que ‘de modo algum poderás fazer’, leitor, ‘mistifório’. Mas revelou seu ofício e arte: ‘Meu intento foi armar uma mesa de carambolas’. (INFANTE, 2001, p. 10).

O próprio Infante lembra que escreveu suas “mil e uma noites”: *Los Cuentos Negros de Cuba* onde Lydia Cabrera, para entreter uma amiga que está para morrer, lhe conta várias histórias, que estruturalmente podem ser classificadas de contos. O escritor cubano lembra também o romance *O beijo da mulher aranha*, de Manuel Puig: dois presos; um conta ao outro todas as noites um filme inventado, “seu vizir cruel, completamente surdo às dádivas orais que lhe oferece Puigrazade – assim como é cego a suas investidas sexuais” (INFANTE, 2001, p. 10). Cita ainda o exemplo de *Cândido*, que segundo ele não é um romance, pois podemos encontrar “uma fábula com uma moral em cada página” (INFANTE, 2001, p. 11).

Ao contar a história do conto, escreve sobre a narrativa “The Dead”, do livro *Dublinese*, de James Joyce. Guillermo Cabrera diz que esse conto é quase um romance, “por seus personagens inesquecíveis e sua extensão. ‘The Dead’ não é um precursor do ‘Ulisses’, e sim uma peça acabada em si mesma, de uma prosa milagrosamente extraordinária” (INFANTE, 2001, p. 11-12).

Narrando a trajetória do conto, Infante conclui o seu artigo com o século XX e comenta a obra de Sherwood Anderson, *Las Novelas de lo Grotresco*, contos que prenunciam romances. Mas ressalta três grandes escritores norte-americanos que transitaram pelo romance e pelo conto: Hemingway, Fitzgerald e Faulkner. Alguns contos de Hemingway deram margem para romances, ou até se emolduraram em romances, e Fitzgerald, com seu livro *Contos da Era do Jazz*, indicia, com o fio condutor, um romance.

Mas é a respeito do romance “*Palmeiras Selvagens*”, de Faulkner, que Infante se atém, dizendo:

Alguns de seus romances, como ‘Palmeiras Selvagens’, cujo belo título acaba de ser surrupiado e estropiado pelo diretor Oliver Stone, e ‘Desça, Moisés’, são feitos de contos mais ou menos longos, entre os quais algumas obras-primas como ‘O Urso’. (INFANTE, 2001, p. 13).

Contos legítimos que indiciam um fio condutor claro e inseridos em uma moldura de romance.

Cleusa Passos, corrobora a tese de romances emoldurando contos ao citar o romance *Jacques, le fataliste*. Romance ora moralizante ora picante, tem em seu feito autênticas narrativas curtas, ou seja, “contos que podem se imiscuir no romance, reservando para si a função de sublinhar ou amplificar dados, relativos a certos episódios fundamentais” (PASSOS, 2001, p. 81).

Ainda faz uma relevante reflexão sobre esse assunto:

O conto não escaparia, muitas vezes, a seus limites, engendrando eles de uma cadeia formadora de obras mais extensas? Não teria nelas o papel de provocar pequenos impactos, sensações de experiências acabadas, estranhamento, evocações de lembranças encobridoras vivificando a composição mais longa, atenuando o tédio do leitor ou mesmo espelhando – como os causos de *Grande Sertão: Veredas* - o que só a conclusão revelará? (PASSOS, 2001, p. 81).

Mas o exemplo que melhor ilustra o processo são algumas obras de Graciliano Ramos. O estudioso e crítico literário Fernando Cristovão, em seu livro *Graciliano Ramos: Estrutura e valores de um modo de narrar* na primeira parte do terceiro capítulo, intitulada “O conto como forma primeira de criação e gênese do romance”, explora, de maneira pertinente, o processo formador de uma romance através de contos. Ele diz assim:

A obra [de Graciliano] é montada a partir de elementos simples, os capítulos-contos, e trabalhada peça a peça, tendo o seu autor plena consciência de realizar tarefa de artífice e não empresa épica de gênio que, movido por inspiração à maneira romântica, tudo modelasse num sopro impetuoso. (CRISTOVÃO, 1986, p. 150).

Cristovão afirma que a estrutura de qualquer romance de Graciliano deve ser estudada a partir do conto, como unidade básica. O escritor alagoano trabalha as diversas partes dos seus livros como se fossem contos, sejam eles memorialísticos ou ficcionais. Parte sempre do assunto ou de uma intriga de um conto para ampliar para o romance. Fernando Cristovão alerta que Graciliano pensava os capítulos como contos: não construía o conto e depois o alargava: a intriga que existe no texto curto não existe no texto longo.

Cristovão cita primeiro, o exemplo de *Insônia*, onde muitos contos serviram de inspiração ou avanço para romances que não se concretizaram.

O exemplo seguinte, e o mais importante, é o de *Vidas Secas*, onde vários capítulos do livro já eram contos antes de Graciliano fazer o romance. A exemplo do conto “Desgraças”, que no livro virou o capítulo “Fabiano”, e o mais conhecido, e que inspirou o autor a desenvolver o romance, “Baleia”, que permaneceu com o mesmo título ao ser inserido no romance.

Cristovão afirma que “[e]m Graciliano pode-se afirmar que tudo é conto e nada é conto” (CRISTOVÃO, 1986, p. 152). Em Graciliano “tudo é conto” porque o autor pensa a sua criação como conto, estruturando a narrativa como conto, curto, o drama concentrado, unidade fixa de tempo e espaço, poucas personagens e descrição concisa.

Mas “nada é conto” porque essas unidades são combinadas e fundidas de tal maneira que se tornam romance, numa visão coerente e coesa que expande as noções de tempo e de espaço, e intercomunica as personagens em notável desenvolvimento psicológico.

As suas obras são mosaicos, onde as partes são relativamente independentes e demonstram, com clareza, o caráter valorativo da composição, mas não indiferentes entre si. Cristovão afirma ainda que “não se pode entender o seu conjunto só pelas regras simplistas da associação fortuita, embora não possamos chegar ao exagero de querer ver no todo da obra uma forma unificadora comparável à forma substancial da velha escolástica” (CRISTOVÃO, 1986, p. 153).

Por ter essa qualidade tal de independência, mas não de indiferença, é que os capítulos dos romances puderam ser publicados isoladamente, sem que o público leitor perdesse o fio condutor da narrativa.

Voltando ainda a *Vidas Secas*, Fernando Cristovão diz que todos os capítulos desse romance se estruturam como contos, mantendo todas as características inerentes ao gênero, mas os capítulos se completam, formam um todo orgânico, adquirindo assim a estrutura básica do romance tradicional. Os seus diálogos são enxutos, mas vivos, o que valoriza o caráter de conto.

Em *São Bernardo* não é diferente. Muitos dos seus capítulos também se estruturam como contos, com concentração dramática, onde um só conflito mantém a unidade da ação. Os capítulos são preparados exatamente à moda de contos, com preparação introdutória, apenas um núcleo central e com uma conclusão reflexiva.

O estilo se mantém uno, o espaço e o tempo altamente concentrados e limitados e as personagens não adquirem tamanha densidade dramática. Mas as mesmas, nos capítulos subseqüentes se prolongam, e Graciliano as desenvolve coerentemente.

Cristovão ainda diz: “Não só o elemento básico da criação literária em Graciliano se estruturou em forma de conto, como foi a partir do assunto dum conto que as diversas obras se formaram” (CRISTOVÃO, 1986, p. 158).

O estudioso ressalta que Graciliano escrevia os seus capítulos, que ele chama de capítulos-contos, sempre em forma de conto, fizesse ou não parte de um romance.

Assim como Graciliano, Vilela também transita por esses três gêneros: o conto, o romance e a novela. Os contos de Luiz Vilela escolhidos para esse trabalho são uma espécie de capítulos-contos, que, assim nos parece, poderiam fazer parte de um romance, ou a partir deles se desenvolver um romance ou uma novela.

3. NOS CONTOS DE LUIZ VILELA, UM *BILDUNGSROMAN*

Neste capítulo tratamos das análises dos contos já explicitados na introdução desse trabalho, aplicando as teorias arroladas no segundo capítulo, de maneira a verificar os efeitos de sentido e as constâncias que, assim nos parece, nos permitem verificar a trajetória de formação do caráter de um indivíduo.

3.1 O DURO APRENDIZADO

Os estudiosos do *Bildungsroman* apontam a infância como fase primordial para a formação do indivíduo, conseqüentemente, é na infância que os autores que seguem a linha do “romance do formação” definem, seja por atos ou influências externas, a base para o caráter da personagem. É nessa fase que vemos indícios do adulto que a personagem se tornará.

O conto “Aprendizado”, do livro *Tarde da Noite* de Luiz Vilela, começa com uma frase bastante relevante e reveladora, proferida por um mentor do protagonista, o Padre Ângelo: “A arte é um longo aprendizado, e a vida dos grandes escritores está cheia de lutas e de sacrifícios” (VILELA, 1988, p. 26). Esse conto, inclusive, é muito parecido com passagens da infância do protagonista do romance *Graça*, que Vilela publicou em 1989.

Padre Ângelo está dando um conselho ao menino protagonista que acabara de tirar um dez em redação. O padre diz que o menino tem um dom, o da escrita, e que ele deve saber aproveitá-lo, pois um grande futuro o aguardava. Eram palavras de ensinamento e o menino o escutou com atenção.

Essas palavras o encheram de orgulho. O resto da aula ele nem prestara atenção, pois estava bastante orgulhoso do que havia feito. Não via a hora de sair da escola para gritar, pular, comemorar o seu feito e de mostrar a sua redação para os familiares. Ao sair da escola tirou a redação da bolsa e ficou admirando o seu “dez”. Imaginava a reação dos pais quando a mostrasse.

Quando se preparava para correr para casa, olhou para trás e viu dois colegas de escola: o Jordão e o Grilo. Jordão pediu para ele o esperar. Ele parou, com um misto de medo e de curiosidade. Jordão era um menino gordo e Grilo um menino comprido e

curvo. Jordão pediu para ver a redação, saudando-o como “escritor”, em uma fala carregada de ironia, com um abraço desconcertante em seguida.

Sorrira meio sem jeito com a atitude do colega gordo e este declarou, sempre com ironia, que estava contente por ter um amigo escritor. Jordão lhe pede a redação para ler e ele recusa. “Amanhã te mostro; estou com pressa agora. Mamãe pediu para eu chegar cedo hoje” (VILELA, 1988, p. 27). Agarrou-se em seguida com a bolsa que continha a redação do outro lado em um gesto para proteger o texto que havia feito. Seu coração começa a bater, num misto de ansiedade e apreensão. O seu coração, dali em diante, não vai parar mais de bater acelerado.

A redação é seu mote para se manter firme diante dos amigos que o ameaçam. Jordão comenta que ele não foi à festa da noite anterior e lhe pergunta se o motivo foi porque estava escrevendo. Provoca-o perguntando se era a sua mãe que o ajudava a escrever, fato não confirmado e nem negado pelo protagonista, ele apenas pergunta: “Quem disse isso?” (VILELA, 1988, p. 27).

A pressão externa é cada vez maior, à medida que Jordão lhe enche de perguntas e considerações de tom obviamente provocativo. Jordão chega a insinuar que ele tem jeitos femininos, pois quem tem traquejos com a escrita são as meninas. Jordão expica: “Pois minha mãe me ajuda. De vez em quando eu peço a ela. Não é porque eu tenho preguiça; é que mulher é que tem jeito pra essas coisas” (VILELA, 1988, p. 28).

O protagonista não lhe responde nada e Jordão lhe diz que não tem jeito, que o negócio dele é ser macho. Nesse instante, Jordão e Grilo começam uma brincadeira de moleques que quase acaba em briga, um querendo ser mais forte e macho que o outro, em um gesto de pura provocação e pressão sobre o protagonista.

Jordão lhe diz que é uma sacanagem, momento em que o seu coração, que havia se acalmado com a briga dos outros dois, recomeça a bater mais depressa. Sente em seu corpo a pressão externa. Jordão lhe pede novamente para ler a redação. “Já te falei que amanhã eu levo no colégio; amanhã você lê” (VILELA, 1988, p. 29).

O outro não aceita os seus argumentos e ao ver um tio passando do outro lado da rua tenta disfarçar, se esconder por entre as árvores. Jordão insiste e então nesse momento o protagonista reage: “Não – explodiu – Que merda!” (VILELA, 1988, p. 29), em uma tentativa de contra-ataque e de impaciência ao mesmo tempo. Reafirma que não vai deixar os outros dois lerem a sua redação, que só iria permitir no dia seguinte. Jordão diz que não é caso de briga, que só estava pedindo.

O colega gordo argumenta que ele mostrou a redação para os que ele tinha mais amizade, argumento forte a ponto de o convencer a entregar a redação aos dois meninos. “Está bem – ele parou de repente: - eu vou mostrar; mas vê se lê rápido, em dois minutos, tá?” (VILELA, 1988, p. 29).

Os dois pegam o texto e, em um gesto de olhares, o protagonista percebe que caíra uma armadilha e implora por sua redação. Com a negação, ele se irrita bastante, xinga-os de sacanas, o que provoca a ira dos outros dois. O protagonista insiste em chamá-los de sacanas.

Os dois meninos rasgam a sua redação e ele os chama de “fedaputa” o que causa ainda mais raiva nos dois. É agarrado por trás por Grilo e Jordão lhe diz: “Você vai aprender agora”, ironicamente confirmando a frase dita pelo padre. Ali ele sente na pele a máxima do Padre Ângelo quando lhe disse que a vida do escritor deve ser feita de lutas e de sacrifícios. Ele não imaginava que seria assim o seu aprendizado, o seu ritual de passagem de uma fase a outra da sua vida.

Este conto assemelha-se a outro de Luiz Vilela, principalmente no que concerne à pressão externa versus a pressão interna. O conto em questão é “Andorinha”, do livro *No Bar*.

Em “Andorinha”, o menino se encontra no, até então, maior dilema de sua vida. O protagonista, pressionado por si mesmo, e em momentos anteriores por seus amigos, a matar uma andorinha; é sua primeira caçada; o menino, depois de algumas tentativas, derruba a pequena ave e percebe que ela não morrerá; nesse momento, é tomado de compaixão pelo bicho, e o processo de “desenvolvimento interior” do protagonista no confronto com acontecimentos que lhe são exteriores é o desenrolar do conto de Luiz Vilela.

Esse “desenvolvimento interior” é a mola mestra, a matéria prima com a qual o escritor tece a sua teia e nos mostra o crescimento, ainda que duro, mas fortemente marcante, pelo qual as personagens de suas narrativas passam.

Em “Andorinha”, temos o protagonista em uma situação corriqueira inicial, situação que evolui de maneira inusitada. A história passa-se em um domingo como qualquer outro, mas o tédio e a falta de coragem deixam o menino indeciso sobre qual atividade realizar. Sai de casa à procura do que fazer e se depara com algumas andorinhas no fio de alta-tensão. Volta à sua casa para buscar o estilingue.

É nesse momento que o “o conflito com o meio” começa a falar mais alto. Como seus amigos acertam sempre nos passarinhos, ele quer ser como os amigos e se sente

frustrado por não ter conseguido matar nenhum. “Cada pássaro um pique na forquilha. Que inveja tinha da forquilha de Zé Santos: não tinha lugar para nem mais um pique. A sua estava lisinha” (VILELA, 1984, p. 39). A pressão, “o coração” o faz errar: “Se o coração não batesse tanto...”.

Lembra do amigo, que faz troça dele e diz que acerta por causa de uma reza ensinada por uma velha curandeira; mas o protagonista tem medo do procedimento. Procura se acalmar e vê duas andorinhas. Tenta se controlar ao máximo e atira. Exulta-se quando vê que uma delas havia caído. Aproxima-se ainda mais e a observa semimorta. Mas aquela euforia toda vira consciência de que fez algo violento:

Ali embaixo, [com o pássaro] caído no chão, encolhido contra a parede escura e suja do armazém, tão fácil de acertar, ele não tinha mais aquela vontade violenta de dar a estilingada. E era engraçado também como ele estava calmo, como seu coração não estava batendo doidamente. (VILELA, 1984, p. 39).

O coração se acalma. Percebe que está diferente; diferente do seu estado inicial. E é aí, no momento de calma, que a narrativa atinge o seu clímax. Caminha devagar para desferir o último golpe na indefesa andorinha, sente-se ao mesmo tempo poderoso e cruel – não, não é mais um fraco, um medroso. Caminha, com o coração aos pulos: “Percebeu o medo no olhinho que piscava, sentiu-se poderoso e cruel diante da insignificância e fragilidade do pássaro” (VILELA, 1984, p. 40). Agacha-se e segura a andorinha nas mãos. Percebe que ela foi ferida de morte e sente raiva de si mesmo, por não poder fazer mais nada.

Utilizando-se de um narrador onisciente, Vilela faz uma análise mental da personagem, expondo suas ações, “Enfiou as mãos nos bolsos da calça e desceu ao quintal, andando sem pressa” (VILELA, 1984, p. 35), e analisando-a, “Pensou na matinê: eram três horas, não dava mais tempo” (VILELA, 1984, p. 34).

Segundo Bakhtin (2006, p. 103), a morte (mesmo que de um animal, um pássaro) é elemento significativo para o indivíduo. O medo da própria morte e a atração pela vida tem um significado totalmente diferente do medo que o outro tem da própria morte ou até mesmo de outrem. A perda da vida do outro (de uma animal) significa não tê-la mais em sua própria vida, diferente de se perder a própria vida. Quem perderá, nesse caso, é o outro, e esse aspecto altera inúmeros significados na vida interior. É a morte da ave que modifica a personagem principal, e altera o interior do protagonista:

E então teve raiva; teve raiva de si mesmo, do domingo, e do que fizera; teve raiva de sua astúcia, sua espera, sua alegria, e agora sua impotência: sabia que a andorinha ia morrer, sabia que ela ia morrer e que ele não podia fazer nada. (VILELA, 1984, p. 39).

Ainda segundo Bakhtin, a personagem se origina a partir de sua “determinação interna”, aspecto que torna significativo um enredo, é nesse momento que a personagem do conto “nasce e morre para o mundo”: “Afrouxou o estilingue e ficou olhando. Percebe o medo no olhinho que piscava, sentiu-se poderoso e cruel diante da insignificância e fragilidade do pássaro” (VILELA, 1984, p. 39).

O protagonista de “Andorinha” nasce e morre para o mundo ao se defrontar com a morte da ave. É nesse instante que começa o seu processo evolutivo. Mas não por influência externa, mas por que sabe que não pode mais continuar agindo como antigamente.

Levando em conta os aspectos do *Bildungsroman*, uma de suas características básicas é que a *Bildung* é uma processo de aprendizagem e essa aprendizagem, em alguns romances, começa quando a personagem ainda é um “neófito”. Nesse momento, na tenra idade, ao tomar consciência das próprias deformidades - no caso do conto analisado, o tédio de um domingo e a dificuldade em acertar e matar um pássaro, coisa que seus amigos já fazem - a personagem sai de casa (mesmo que temporariamente, como é o caso de “Andorinha”) à procura de um efetivo processo de formação.

Essa determinidade de formação, evidentemente inconsciente, a princípio é uma formação superficial, pois a personagem inicialmente tenta, em seu interior, elaborar saídas para o seu tédio: “Havia o pingue-pongue na casa de Mário, o futebol no estádio, as mangas madurinhas na casa da avó – mas ele não estava com vontade nenhuma de ir nesses lugares” (VILELA, 1984, p. 34), sinal claro de que está disposto a modificar a sua rotina naquela tarde de domingo.

A atividade espontânea do indivíduo é fundamental para que se caracterize a formação do caráter, e a ação em “Andorinha” é inteiramente marcada pela ação espontânea do protagonista, que sem ter o que fazer, encontra, finalmente, uma saída para o seu tédio - a caça de andorinhas:

Próximo ao posto, em frente ao armazém, algumas andorinhas estavam pousadas no fio. Dez, ele contou. Ficou ali olhando. Havia três tão juntinhas e quietas, que pareciam estar dormindo. Se estivesse com o estilingue ali... Não erraria. Tinha certeza. E então desceu da lenha e correu para dentro de casa, em poucos minutos estava de volta, com o estilingue na mão. (VILELA, 1984, p. 35).

Como se vê, é ainda na infância que o indivíduo desenvolve hábitos e costumes que modificarão o seu caráter. Essa característica se verifica sobretudo em Goethe e

também no romance de geração, como no Fernando Sabino de *O Encontro Marcado*, e em muitos contos de Luiz Vilela sobre a infância.

Alguns estudiosos e críticos do *Bildungsroman*, consideram o início da *Bildung* apenas na fase juvenil, mas Phillipe Ariés diz em seu livro *História social da família e da criança* que a individualização do caráter infantil e juvenil está estreitamente ligada às atividades corriqueiras, como as que acontecem no espaço do lar, na organização familiar e até na escola. A ação de “Andorinha” é uma atividade corriqueira, típica de um menino do interior que sai para matar passarinho, porque vê os amigos fazerem e sente-se frustrado por nunca ter conseguido matar nenhum. Essa ação é um exemplo de individualização do seu caráter; apesar de já ter saído para matar passarinho com amigos, a ação narrada no conto ele realiza sozinho: “Ficar em casa domingo à tarde era cansativo e triste. Todo mundo saía e ele estava sozinho, ouvindo o relógio da copa bater as horas sonolentemente, e tudo parecia muito triste”. (VILELA, 1984, p. 34). No conto, pois, uma atividade corriqueira é, nesse caso, vivenciada solitariamente.

Nesse conto, a ação é, perfeitamente, uma “atuação viva”, de acordo com a tradição dos romances ligados à tradição do *Bildungsroman*; e é através dessa “atuação viva” que a personagem passa por uma formação, não por ensinamentos pedagógicos, mas através de vivências e das influências exteriores.

O protagonista aprende, principalmente ao adquirir compaixão por uma animal, por sua própria vivência. Outra característica marcante do *Bildungsroman* é o fato de os homens e o ambiente agirem sobre o protagonista. Na maioria das vezes, esses “homens” são retratados na figura de amigos. A ação do ambiente sobre o protagonista de “Andorinha” é o primeiro fator que aparece: “Todo mundo saía e ele estava sozinho, e tudo parecia muito triste. E quando o galo cantava no terreiro, era tão triste que até parecia que tinha morrido alguém” (VILELA, 1984, p. 34).

Outro fator é a influência que o amigo exerce sobre ele: “Como invejava Zé Santos. Se ele acertasse hoje – um pique na forquilha - iria contar para Zé, iria contar que acertara e não precisava de nenhuma reza de urubu-sem-pena. Queria ver só a cara que Zé ia fazer” (VILELA, 1984, p. 38).

O menino protagonista sofre essa influência exterior, do ambiente e de amigos, mas também recebe influências interiores, o mote para a evolução do caráter, tais como o tédio, a ansiedade, o medo e a compaixão. Sentimentos confluentes nas personagens dos romances que seguem a linha do *Meister* de Goethe.

A personagem sente tédio ao se perceber sozinho numa tarde de domingo, porque as opções que ele tem para se divertir não o interessam. A ansiedade vem quando percebe o coração pulando pela iminência de matar, e é sua primeira vez, uma ave. O medo, que na sua posição é consequência da ansiedade, se mostra em diversos momentos, principalmente em dois.

Primeiro quando tem a consciência do seu medo diante do desconhecido: “E o medo de topar com Durvalina olhando para ele com os olhos amarelados?” (VILELA, 1984, p. 37). Segundo, quando vê o medo nos olhos da ave que ele matara: “Percebeu o medo no olhinho que piscava, sentiu-se poderoso e cruel diante da insignificância e fragilidade do pássaro” (VILELA, 1984, p. 39). Antes, era o medo que se abatia sobre ele, através do desconhecido, do místico; agora, percebia o medo nos olhos do animal, medo, este, causado por ele, justo ele que tanto já sofrera com tal sentimento.

É uma personagem em franco processo de evolução, não por seqüências aleatórias de aventuras, mas efetivamente passando por um processo de autodesenvolvimento que se encaixa nas características do *Bildungsroman*. Enfrenta provas, testes e experiências, nem sempre agradáveis, mas é através desses desafios que toma consciência dos seus objetivos.

O protagonista desse conto, até chegar ao momento culminante para o seu “desenvolvimento”, a compaixão e depois o arrependimento por ter matado a ave, passa por pequenos testes e provas. Primeiro, vencer o próprio tédio, realizar uma ação que o tire da modorra vespertina de domingo. Segundo, narrado em uma digressão, superar os seus limites e matar passarinhos como os seus amigos. Terceiro, superar o próprio medo, o que não consegue, nesse primeiro momento, ao tentar aprender a reza do urubu-sem-pena com uma velha curandeira. Quarto, a sua prova de fogo, controlar a ansiedade, a pressão interna, psicológica e matar um passarinho. Quinto, a dor da morte que causara e sexto, a descoberta da própria impotência. Um conto, seis páginas e seis passos na formação.

Muitas dessas características, podemos encontrar no conto “Aprendizado”, mas o recurso narrativo do “coração batendo, pulando”, é ponto mais do que convergente entre os dois contos. Tal recurso é o verdadeiro efeito de sentido, tanto em “Aprendizado” quanto em “Andorinha”, pois deixa claro a pressão exterior versus a pressão interior pela qual passam as personagens. Característica marcante e fundamental presente nos protagonistas dos “romances de formação”.

Sobre o *Meister* Maas comenta:

A base humanística e democrática desse projeto reside efetivamente na idéia de que o indivíduo deve desenvolver seus talentos e habilidades latentes; “aperfeiçoar-me, a partir do que realmente sou” significa: detectar no indivíduo suas inclinações e desenvolvê-las por meio de um exercício e um ambiente propício a esse desenvolvimento. (MAAS, 1999, p. 136).

O uso de mentores e a influência do meio externo são temas recorrentes do “romance de formação”. São eles que detectam no indivíduo em formação os momentos-chaves para o desenvolvimento e provocam a necessidade destas personagens em ampliar seus talentos e habilidades latentes. Nem sempre esses indivíduos, apesar de quase sempre estarem sem alguma companhia em seus “pontos de viragem”, percebem sozinhos seus talentos. Essa percepção, segundo a linha do *Bildungsroman*, acontece de maneira positiva, por influência dos mentores. É necessário notar a importância da Sociedade da Torre na formação intelectual e de caráter de Wilhelm Meister, e de maneira negativa, por influência externa, seja de amigos, colegas, utopias ou decepções.

Na obra de Luiz Vilela, os padres muitas vezes desempenham essa função de mentores, como no romance *Graça* e no conto “Meio dia”. “Aprendizagem” já se inicia com a percepção de um talento e um conselho ao protagonista: “Meu filho, Deus te deu uma vocação; cultive-a com carinho. Um grande futuro te espera”. Tal afirmação é de Padre Ângelo ao entregar a redação nota dez ao protagonista.

Este trecho lembra muito uma passagem da vida de Luiz Vilela:

Numa prova de português, no ginásio, escrevi um conto. Meu professor, um padre, comentou na margem que eu tinha “pinta de bom escritor” e que eu devia cultivar essa qualidade com boas leituras. Isso foi muito importante para mim. (ZAMBONI, 2005, p. 33).

Tal conselho vem com um aviso: “A arte é um longo aprendizado, e a vida dos grandes escritores está cheia de lutas e sacrifícios” (VILELA, 1988, p. 26), em uma espécie de prolepse, em que o padre avisa o que pode vir a acontecer com a personagem-protagonista caso ele decida seguir o caminho da escrita. Tal passagem, educativa e significativa para o estabelecimento da meta da personagem, lembra uma passagem do romance *Graça*:

O adolescente já se fizera rapaz, e o rapaz quase homem (com uma trajetória de vida que incluía considerável cota de sofrimentos, algumas tragédias e até mesmo taras). (VILELA, 1989, p. 89).

O verdadeiro “aprendizado” que o menino terá, de acordo com os preceitos do *Bildungsroman*, virá com sofrimentos, lutas e decepções.

As personagens, e também o protagonista de “Aprendizagem” são mostradas entrando em conflito com o mundo exterior, passando por provas, testes e experiências

às vezes desagradáveis, e com isso tomam consciência dos seus objetivos. A narrativa relata uma dura prova pelo qual a personagem tem de passar. Uma experiência muito desagradável: a pressão por parte dos colegas para entregar a sua redação nota dez. Está ansioso para mostrar o texto elogiado pelo professor-sacerdote para os pais, mas é interrompido por dois meninos.

Passa por pressões psicológicas e físicas, bem como humilhações e zombarias, até mesmo dúvidas sobre a sua sexualidade: “mulher é que tem jeito pra essas coisas” (VILELA, 1988, p. 28), insinua Jordão sobre a atividade de escrever exercida pelo protagonista. Tais socializações pelas quais o protagonista tem de passar, e que em determinadas vezes são frustradas e decepcionantes, acabam, de certa forma formando esse caráter.

A atuação das insituições educacionais, uso dos mentores, pressão psicológica externa e o encontro com a esfera da arte são características basilares do “romance de formação”. Características tais que já nos indiciam que o protagonista, através desse “aprendizado”, inicia-se a sua formação.

A pressão exterior é pontuada à medida em que a pressão interior também se avoluma. Eis o recurso narrativo utilizado por Vilela para descrever o estado emocional do garoto: “Vinha trazendo a pasta dependurada pela mão; passou-a para debaixo do braço e ficou segurando com força. Sentia seu coração bater contra ela” (VILELA, 1988, p. 27). Em outro momento o narrador anota: “ – Sacanagem o quê? – ele perguntou, e seu coração começou a bater depressa de novo”. A figura do coração batendo, recurso narrativo similar ao utilizado por Vilela, em “Andorinha”, como já vimos acima.

A personagem não se mantém passiva diante de tais pressões, sabe que deve encará-las, superar o seu medo, acalmar o coração, e então explode, xinga os colegas, utiliza-se do ataque para se defender, precisa resolver essa luta entre o seu interior e a pressão exterior. Os xingamentos também provocam reações, e ele é atacado fisicamente; Jordão diz: “Você vai aprender agora” (VILELA, 1988, p. 30). Assim se constrói o “romance de formação”, em lutas que configuram os anos de aprendizado, a educação do indivíduo junto à realidade.

Segundo Bakhtin, no livro *Estética da criação verbal*, o trabalho do artista consiste em transformar a vida interior suficientemente interessante fora dela, e é exatamente isso que Luiz Vilela faz em “Aprendizado” e também em “Andorinha”, ao

descrever momentos interiores suficientemente interessantes ao leitor, que está fora dela.

A individualidade visível da personagem é explorada e o desenvolvimento do seu caráter já se indicia, sem ser idealizado ou heroificado. A personagem tem que lidar com situações limites, por vezes violentas.

Situações fazem com que tome consciência dos seus atos, analisando-os, julgando-os certos ou errados, fazendo assim com que o seu caráter evolua, ainda que primitivamente e de maneira parca, mas que guardará marcas significativas, que serão perceptíveis na fase adulta.

3.2 A CURIOSIDADE ERÓTICA

Uma das características marcantes nas narrativas de Luiz Vilela é o erotismo, por vezes mostrado de maneira suave ou violenta, como, respectivamente, nos contos “Primos” e “Cadela”, ambos do livro *Fim de Tudo*. O erotismo também se faz presente nos contos do autor sobre infância. É na infância, sobretudo na fase pré-adolescente, que o indivíduo faz suas descobertas surpreendentes, principalmente no que concerne à sexualidade, fator de igual importância para o desenvolvimento do caráter da personagem.

O conto “Em Dezembro”, publicado originalmente no livro *No Bar*, em 1968, relata as primeiras curiosidades eróticas vividas pelo protagonista, com tintas de perversão e de violência.

Wania de Sousa Majadas, no livro *O diálogo da compaixão na obra de Luiz Vilela*, comenta sobre os narradores infantis de Luiz Vilela:

A narração é feita por um menino (o que é comum na obra de Luiz Vilela), que utiliza os verbos no passado, mas deixa indefinida a distância temporal entre o relato e o que é relatado. Passa-nos a impressão de que as lembranças do narrador são recentes, de que não se tratam de memórias de infância narradas por uma pessoa adulta. Prevalece a ambigüidade, pois o texto não nos dá maiores esclarecimentos. (MAJADAS, 2000, p. 42).

Neste trecho, Majadas está comentando o conto “O violino”, mas a assertiva se encaixa perfeitamente no conto “Em Dezembro”. Nessa narrativa, o narrador autodiegético, que não é nomeado, relembra um tempo em que as mangas maduras

podiam ser vistas da janela. Momentos antes, ele já havia comido essas frutas verdes com sal, atitude repreendida por adultos, no caso a sua avó, que descobrira tal fato observando o caroço branco jogado no quintal. “– Quem comeu manga verde? Vamos, confessa, já” (VILELA, 1984, p. 148).

Ninguém confessava tal ato, nem ele, nem Neusa, a outra personagem, que parece ser prima do menino. Então os dois ficam de castigo. O narrador mostra para Neusa uma manga que estava quase madura, o que faz a menina, da mesma idade que ele, pedir a fruta. Ele diz que dá somente uma parte, mas ela quer a manga inteira ou então não quer nada. O menino então diz que ela vai ficar sem nada.

Quando ele entra em casa, a avó o repreende dizendo que já sabe de tudo, provavelmente porque Neusa contara à avó que ele comera manga verde, então ela, a avó, manda o menino ficar de castigo.

Em represália a esse ato, ele acua Neusa no fundo do quintal e diz: “– Você enredou, agora vai pagar” (VILELA, 1984, p. 149). Ela diz que vai gritar e ele diz que se ela gritar apanha mais, mas se não gritar apanha menos e se subir a saia não apanha nada e ele a deixa ir embora. Ela implora por sua misericórdia, pedindo “pelo amor de Deus”. (VILELA, 1984, p. 149). O narrador pede para ela dizer que o ama e ela assim o faz dizendo “mais que tudo no mundo”, em um gesto ambíguo, podendo ser apenas medo de apanhar ou sinceridade.

Ele acha é mentira, que ela gosta de outro, então bate nas pernas da menina com uma vara. Neusa não corre, fica parada e ele pede que ela peça perdão se não ele bate novamente. Ela não pede e o menino bate de novo. Neusa se afasta indo em direção a casa.

A avó pergunta ao narrador o que houve com Neusa, e ele diz que estavam brincando e ela se machucou. A avó vai ao quarto e a repreende. “– Molenga, só porque esfolou um pouco a perna tem que chorar desse jeito?” (VILELA, 1984, p. 149).

O narrador se arrepende e deixa na mesinha do quarto dela três moranginhos, mas no dia seguinte ele encontra as frutas dentro de uma caixa e um bilhete: “Eu gostava é de você mesmo, mas agora nunca mais” (VILELA, 1984, p. 149).

A personagem, neste conto, encontra o par para sua formação, mas suas ações não deixam de ser individuais e dotadas de profundos valores intrínsecos. O outro ainda permanece sendo o fator decisivo na formação do caráter do indivíduo. Os acontecimentos mais significativos se encaixam na vida do outro: “é o outro”, já dissera Bakhtin (2006, p. 102), “que determina o enredo fundamental da minha vida”.

Bakhtin afirma ainda que

[a]ssim como o enredo da minha vida pessoal é construído por outros indivíduos, seus heróis (só em minha vida exposta para o outro, aos olhos dele e em seus tons volitivo-emocionante eu me torno o herói dela), também a visão estética do mundo, a imagem do mundo é construída apenas pela vida concluída ou concluível dos outros, que são seus heróis. (BAKHTIN, 2006, p. 102).

Esse trecho é de fundamental importância para compreendermos o processo evolutivo da personagem. A presença do mundo no herói é justificada pela presença do outro. É sobre esse o outro, segundo Bakhtin, que se constroem os enredos, é a presença dele que justifica todas as ações da personagem, dos sorrisos às lágrimas derramadas, base para muitas histórias.

No conto “Em Dezembro”, a base para a formação do caráter são as lágrimas derramadas do outro, no caso, outra. O herói do conto, ou anti-herói, trava o seguinte embate:

Mostrei para Neusa a manga amoitada no capim: começava a amarelar. Ela cheirou, apertou contra o rosto, me pediu:

- Dou um pedaço.
- Quero a manga inteira.
- A manga inteira não. Um pedaço.
- A manga inteira.
- Um pedaço.
- A manga inteira ou nada.
- Então nada. (VILELA, 1984, p. 148).

É um embate, mas mesmo assim, o menino está diante dela, a empregada, alguém que provavelmente pensa estar apaixonado. As ações dela depois desse “embate” os modificarão de maneira significativa.

O ritmo, segundo Bakhtin, é outro fator determinante para o escritor garantir a vida anímica da personagem e mostrá-la em evolução de caráter. É no ritmo, ou seja o vivenciamento, que a vida interior da personagem ganha alma. Esse momento, o ritmo, é explicado dessa maneira por Bakhtin:

Eu vivencio o objeto de meu pavor como objeto apavorante, o objeto de meu amor como objeto amado, o objeto de meu sofrimento como objeto penoso, mas não vivencio meu pavor, meu amor, meu sofrimento. [...] Devo fazer de meus vivenciamentos um objeto especial de meu ativismo para vivê-los. (BAKHTIN, 2006, p. 103).

É no vivenciar o objeto apavorante, amado e penoso que a personagem adquire ritmo, adquire alma. Nota-se esse “vivenciar” no conto “Em Dezembro”, assim como em outras narrativas de Luiz Vilela, como no conto “Dez Anos”. O menino-narrador vivencia o objeto do seu pavor, amor e sofrimento, mas não os sente, ou não demonstra

sentir. Percorre uma série de etapas em que se vê envolvido para atingir a “perfectibilidade” da ação final do conto.

O objeto do seu pavor, primeiramente, é a avó. Por não realizar o desejo de Neusa, esta o entrega e a avó o deixa de castigo. “Quando entrei na cozinha, Vovó estava me esperando: - Pode ir direto para o quarto, já sei de tudo”. (VILELA, 1984, p. 149). Vai para o quarto remoer a sua vingança até a hora do jantar.

O objeto do seu amor mostra-se em Neusa, ele exige apenas uma condição para que pare de torturá-la: “Ela pediu pelo amor de Deus. Perguntei se ela gostava de mim. Ela disse que gostava. Pedi para ela dizer: ‘Eu te amo’. Ela disse. ‘Te amo mais que tudo no mundo’” (VILELA, 1984, p. 149).

E, enfim, o objeto do seu penar é ter que se desculpar, ter que reconhecer o erro: “Ao voltar para casa, deixei três moranguinhos na mesinha do quarto onde ela, deitada, havia adormecido”. (VILELA, 1984, p. 149).

O narrador encontra em Neusa um par, alguém a sua altura que, apesar de sofrer em suas mãos, termina por “cima”, demonstrando que tem armas para se igualar a ele. Se ele tem a força física, ela tem a inteligência. E ainda, em um bilhete, diz o que ele perdeu: “No dia seguinte recebi uma caixinha embrulhada – dentro os três moranguinho e um bilhete: ‘Eu gostava é de você mesmo, mas agora nunca mais’.

Bakhtin ainda afirma que: “só uma alma assim pode ser colocada no mundo presente dado e combinar-se com ele, só essa alma concentrada se torna herói esteticamente significativo no mundo” (BAKHTIN, 2006, p. 105-106). Essa afirmação vem confirmar o papel de Neusa na vida da personagem-principal e se torna essencial para compreendermos a formação do caráter da personagem, mostrando-se em que momento o herói adquire, ou não, essa “alma concentrada” para tornar-se “herói esteticamente significativo no mundo”, ou seja, atingindo, ou não, a perfectibilidade do seu caráter.

A determinidade da personagem, pode ser, segundo Bakhtin, vista de maneira negativa pelo outro. A personagem, às vezes, é “deplorável e carente”, depende da atenção, existência e permanência alheia. Sem o outro suas determinações não significam nada. Bakhtin ainda afirma que “sem pretensões estéticas, fora de mim, o outro é um ser frágil, monstruoso, ingênuo e passivo” (BAKHTIN, 2006, p. 106). A avó vê, em alguns momentos, Neusa, como um ser frágil, ingênuo e passivo. “Molenga, só porque esfolou um pouco a perna tem que chorar desse jeito” (VILELA, 1984, p. 149).

Por outro lado, Neusa o enxerga com asco: “Então ela disse que era mentira mesmo, que tinha é nojo de mim, e eu descii uma varada nas pernas dela” (VILELA, 1984, p. 149).

O que o outro nega e até rejeita, é o que afirmo e aceito para mim mesmo. Esse é o dialogismo estético das personagens, segundo Bakhtin, fator importante para o aprimoramento do caráter através das forças exteriores.

O conto “Em Dezembro” apresenta algumas características básicas do *Bildungsroman*, tais como a personagem sendo mostrada em atividades espontâneas e corriqueiras, como comer manga verde ou escondê-la para comê-la depois de madura. A história tem como espaço o lar, aqui representada pela casa da avó, e a influência exterior atrelada a uma disposição interior. Neste conto, o protagonista sente-se tentado por Neusa, mas ao mesmo tempo não aceita que as ações dela o tenham levado para o castigo, por isso se vinga.

As personagens dos romances de formação são mostradas entrando em conflito com o mundo exterior, passando por provas, testes e experiências às vezes desagradáveis, e com isso tomam consciência dos seus objetivos. A experiência pela qual lida o narrador-protagonista não é agradável. Primeiro tem que passar pela negociação, no caso de uma manga inteira ou do seu pedaço.

Depois vem a decepção. Neusa o entrega para a avó, e sua experiência, que até então era de algo corriqueiro, passa a ser desagradável, pois a avó lhe põe de castigo. Não pode deixar o fato passar em branco, e por isso faz Neusa passar, também, por uma experiência desagradável, bate nela com uma vara. Vê Neusa desesperar-se e encara o pavor e o medo nos olhos dela. Mente para a avó quando a garota passa com as pernas machucadas. “Estávamos brincando, ela caiu e machucou” (VILELA, 1984, p. 149).

Tais socializações pelo qual o protagonista tem de passar, e que em determinadas vezes são descontentes, acabam, não apenas formando o caráter, mas também podemos dizer que acabam deformando esse caráter. É por meio de uma trajetória de utopias e desilusões, inadaptabilidade, negação ou renúncia que ocorre essa “deformação” da personalidade. Enganos e desenganos, momentos felizes e infelizes, amizade, amor e decepções fazem o equilíbrio de uma personalidade em formação.

O narrador enfrenta utopia e desilusões. Quer ouvir Neusa dizendo que o ama, mas no fundo sabe que ela ama outro. Ao final do conto, ela, ou por despeito ou por sinceridade, diz que gostava dele, mas que agora não mais. O menino, ao reagir de maneira extremamente violenta e sádica com Neusa demonstra sentimentos perversos: “

- Você enredou, agora vai pagar. – Ela disse que gritaria. Eu disse que, se gritasse, apanhava mais ainda. Se não gritasse, apanhava menos. E se suspendesse a roupa, não apanhava nada, eu a deixava ir embora” (VILELA, 1984, p. 149).

Wilma Patrícia Maas, em *O Cânone Mínimo*, afirma que o jovem protagonista dos “romances de formação” enfrenta ao longo de sua vida, principalmente em sua fase inicial, enganos e decepções e com isso caminha para um equilíbrio com o mundo. Diz ainda:

Esse equilíbrio é frequentemente descrito de forma reservada e irônica; entretanto, ele é, como meta ou ao menos como postulado, parte necessariamente integrante de uma história da “formação” (MAAS, 1999, p. 62).

Maas explica também que o protagonista, na maioria das vezes se separa da casa paterna. O menino não está em sua casa, está na casa da avó quando o incidente com Neusa acontece. Não se sabe se está morando com a avó ou se está de férias, apesar do nome do conto ser “Em dezembro”, sendo um período de férias escolares. A autora de *O cânone mínimo* também explica a atuação de mentores, neste caso a avó, que regula as atividades do protagonista: “Se tornar a comer manga verde, da próxima vez vai é apanhar de vara, ouviu?” (VILELA, 1984, p. 148). O protagonista também passa por curiosidades eróticas, mesmo que sutis ou como via de humilhação, uma vez que o menino, ao se ver em grande vantagem sobre Neusa e ouvindo-a pedir pelo amor de Deus que não a batesse, pede que ela levante a roupa.

Essas “curiosidades eróticas” também podem ser vistas em outro conto, “Dez anos”, presente também em *No Bar*.

Neste conto temos ausência do narrador, pois a narrativa é toda construída pelo diálogo entre as personagens, sem nenhuma rubrica que indicie o enunciatário.¹⁵ Trata-se de uma rápida conversa entre dois amigos, sem nenhuma intervenção do narrador. É como se fosse uma peça de teatro em que o autor se esqueceu de colocar as didascálias.

Ha duas personagens, nenhuma delas são nomeadas, e a conversa parece acontecer em poucos minutos em um ambiente familiar aos dois, assim como acontece na narrativa “Em Dezembro”. Pode ser na escola, na casa de um deles, na rua. O que vemos é apenas a confissão de um menino sobre um fato acontecido com ele no dia

¹⁵ Sobre o conceito de narrador ausente em Luiz Vilela, ver RAUER (2006).

anterior. Ele conta ao amigo que estava sozinho em casa e foi dar milho para as galinhas no terreiro. Ao voltar, quando lavava as mãos no tanquinho, ouviu o barulho de chuveiro no banheiro da empregada. Parou e... “Ai dei uma olhada pra lá, mas continuei andando, e de repente levei um susto: vi que a porta do banheiro estava aberta...” (Vilela, 1984, p. 142).

O amigo fica cada vez mais interessado na história e o que vivenciou a experiência continua a narrar. Diz que parou e olhou. Escondeu-se atrás do tanquinho para não ser observado. O colega o questiona se ele viu tudo e como a empregada estava. O outro diz que ela não estava com nada, pois estava tomando banho e disse que deu para ver tudo, tanto em cima quanto em baixo. O amigo se admira e pergunta se era a loira mesmo; trata-se, pois, de alguém que os dois já conhecem.

O comportamento da moça é apresentado ao leitor de maneira extremamente subjetiva, pois o caráter dela surge sob a ótica do menino-narrador, aquele que a observou e que vivenciou aquele momento com ela. E ele a chama de sem-vergonha, com o argumento de que ela percebeu que ele a estava vendo tomar banho.

O colega pergunta quanto tempo o amigo ficou olhando. Disse que uns cinco minutos e mais a frente, empolgado, diz que uns dez. Pela fala do menino que narra a experiência, podemos levantar hipóteses sobre o comportamento da empregada:

- Ela fechou a porta; mas na hora de fechar, deu uma risadinha pra mim.
- Uma risadinha? Como?
- Uma risadinha assim... Uma risadinha sem-vergonha. (Vilela, 1984, p. 143).

Nesse instante, o narrador confessa que se sentiu embaraçado, ficou vermelho e foi para o terreiro dar água para as galinhas, antes de voltar para dentro de casa. O diálogo prossegue. O menino-voyeur responde ao amigo, que quer saber se ele tinha visto ela de novo. Ele informa que só a vira novamente na manhã do dia em que conta a sua história. Diz que sonhou com ela e que a viu do mesmo jeito, só que não teve o pedaço do galinheiro. O amigo lhe diz que ele acabou vendo-a duas vezes e que podia tê-lo chamado com um sinal que só eles conhecem: um assobio. O outro diz que na hora não se lembrou. O outro menino o faz jurar por Deus que da próxima vez vai chamá-lo.

Como percebemos na descrição do conto, trata-se de narrativa em que Luiz Vilela exercita, com maestria, o diálogo, retratando de maneira fiel a conversação entre duas crianças.

Neste conto, já a primeira frase nos direciona para o acontecimento: “E aí”. Com essa marca lingüística, o conto se introduz por meio do questionamento de uma personagem para que a outra personagem dê continuidade à história que já havia começado. E com esse traço de oralidade o garoto que conta sua historia sente-se motivado a continuar a relatar a sua experiência, percebemos então que a conversa tivera início antes do começo da narrativa.

O caráter do menino que conta o fato que se passou com ele ao amigo passa por duas grandes experiências promovidas pelo mundo exterior, como também vimos acontecer no conto “Em Dezembro”.

Primeiramente, vê a empregada tomando banho nua. E sua curiosidade erótica se aflora com tal descoberta, experiência marcante e de possível contribuição para a formação do seu caráter. A outra é justamente a manipulação do amigo que se interessa pela sua “aventura”, pois, provavelmente, também sente a mesma curiosidade erótica.

O garoto, ao contar esses fatos passa a manipular a história, conta do jeito dele, principalmente ao perceber que o amigo está bastante interessado. Altera dados, relata sonhos, tudo para manter a atenção do amigo em sua peripécia erótica. A manipulação, principalmente da sexualidade, se dá, neste conto, através do relato e da imaginação. Em seus estudos sobre a interioridade da personagem, Bakhtin frisava constantemente a importância do outro na definição do caráter da personagem. Dizia que “é o outro que determina o enredo fundamental da minha vida” (BAKHTIN, 2006, p. 101). É com o outro que o personagem constrói a sua personalidade, assim como no conto “Em Dezembro”.

Essa verdade acima, se encaixa perfeitamente, tanto no conto “Dez anos” como no conto “Em Dezembro”. É com o outro, no caso o amigo, que o menino conta as suas primeiras peripécias sexuais. Sem esse amigo, provavelmente, a sua experiência, a de ver a empregada tomando banho, não teria o mesmo valor. Ele precisava ter alguém para contar.

Nota-se entre eles, são dois amigos provavelmente da mesma idade, uma certa cumplicidade em seus atos, quase uma obrigação de contar, e até de participar, dos principais eventos da vida do outro:

- Por que você não foi lá em casa me chamar?
- Não dava tempo.
- Você podia ter dado um assobio dos nossos..
- É mesmo, mas na hora não lembrei. Na próxima vez eu dou. (VILELA, 1984, p. 144).

Ainda segundo Bakhtin,

A presença do mundo no herói é justificada pela presença do outro. É sobre o outro que se constroem os enredos, é a presença dele que justifica todas as ações da personagem, desde os sorrisos às lágrimas derramadas, base para muitas histórias. É o outro que transforma a minha memória dos objetos, do mundo e da vida em memória artística. (BAKHTIN, 2006, p. 102).

É a presença da personagem ouvinte que justifica o “enredo” da vida do menino que conta a história. É a presença deste outro que justifica as suas ações. Ele, a princípio, sente o prazer solitário de ver a empregada no banheiro, mas tem a necessidade de contar para o amigo a sua experiência, ainda mais quando percebe que este está muito mais interessado em sua história do que ele imagina. O diálogo segue:

- Cheguei mais perto, pisando na ponta dos pés, e escondi atrás do tanque; do tancão, não é do tanquinho não.
 - Sei.
 - Aí olhei...
 - Hum...
 - Menino...
 - Tava dando pra ver?
 - Era a mesma coisa da porta estar aberta inteirinha...
 - Puxa... E ela? (VILELA, 1984, p. 142).

Outro aspecto relevante sobre a personagem abordado por Bakhtin é o “retardamento amoroso”, o qual temos um indício neste conto e no conto “Em Dezembro”. Segundo o estudioso russo, o “retardamento amoroso” é um aspecto muito importante para a consolidação do caráter estético. A personagem, mesmo querendo iniciar-se no amor, evita-o, inconscientemente, por achar que ainda não está pronto, maduro o suficiente. Podemos perceber tal indício desse comportamento no seguinte trecho:

- Uma risadinha? Como?
 - Uma risadinha assim... Uma risadinha sem-vergonha.
 - E você?
 - Eu? Acho que eu fiquei vermelho pra burro. Não sabia onde esconder a cara.
 - E aí, que mais.
 - Aí acabou. Fui pro terreiro, dar água pras galinhas. Depois voltei pra dentro. (VILELA, 1984, p. 143).

A personagem, que antes manipulava o amigo pelo desejo, pela curiosidade, agora sente vergonha ao ser questionado sobre a “risadinha”, e ao contar a história trata imediatamente de reprovar o gesto da empregada, empregando o adjetivo “sem-vergonha”. Mas o amigo insiste na história, acha-a cada vez mais interessante, mas o outro, num gesto confessional, diz ao amigo que ruborizara, de tamanha vergonha. O

menino, claramente, sente desejo sexual, mas tem plena consciência que não está pronto para encarar situações como essa.

No livro *O menino na literatura brasileira*, Vânia Maria Resende ressalta o fato de que

A infância em si, como fase em que a realidade interior do ser humano é propensa ao devaneio, às fantasias e à brincadeira, corresponde à possibilidade de uma extraordinária percepção da vida e dos seres com a força da novidade e com a expectativa da surpresa, em oposição ao pragmatismo e à realidade lógica do adulto, que lhe tiram a liberdade e o subjugam a rotina, ordem e seriedade das organizações sociais e culturais. (RESENDE, 1987, p. 178).

A manipulação do outro através da sua narração, faz com que desperte no seu amigo fantasias, possibilitando a esse amigo uma percepção de sua própria vida, provocando nele a ansiedade, a surpresa, e o devaneio ao contar a história de novo, mas desta vez em sonho, para atizar mais ainda a vontade do amigo em fazer o mesmo que ele fizera. Tal manipulação também se revela no conto “Em Dezembro”.

- Ela falou alguma coisa?
 - Não. Falar, não, mas deu outra risadinha daquelas. Morri de vergonha. Essa noite sonhei com ela.
 - Do jeito que você viu ela ontem?
 - É.
 - Como que foi o sonho.
 - Só isso, ela daquele jeito.
 - Conta assim mesmo. (VILELA, 1984, p. 143-144).

Para Bakhtin, os atos das personagens não precisam ser atos heróicos, mas têm de ter objetivos e valores. Quando uma personagem age, são os seus atos que determinam o seu caráter. Ela não deve e nem precisa ser assim, ela simplesmente é assim. “a vontade de ser herói, de ter importância no mundo dos outros; a vontade de ser amado; a vontade de superar a fabulação da vida, a diversidade da vida interior e exterior” (BAKHTIN, 2006, p. 139).

A personagem que conta a sua experiência ao amigo, deseja ter importância no mundo dos outros, e por isso o seu relato passa a determinar o seu caráter, mas não por que precisa ser assim, ela é assim. Tem vontade de ser amado, notado, quer ter importância para o amigo, por isso compartilha com ele um momento íntimo, e é nesse embate da sua vida exterior, impressionar o amigo, e a sua vida interior, o despertar da sua sexualidade, que se molda o seu caráter, sendo mais um degrau em direção a perfectibilidade ou da passividade.

Uma das principais características dos romances que seguem a linha estabelecida para um *Bildungsroman*, é a atividade espontânea do indivíduo. O menino “narrador”, ou seja, aquele que viveu a experiência de ver a empregada tomando banho, exerce pelo menos duas atividades espontâneas na diegese: a de espiar a empregada em um momento íntimo, segundo ele acidentalmente, e a de contar essa peripécia ao amigo. “Quando passei na lavanderia, escutei o barulho do chuveiro da empregada. Aí dei uma olhada pra lá, mas continuei andando, e de repente levei um susto: vi que a porta do banheiro esta aberta;” (VILELA, 1984, p. 142).

Assim como no conto anterior, a personagem que conta a história, vivencia um fato importante na vida solitariamente, sem ninguém. “ – Aí fui pro terreiro. Já falei que estava sozinho lá em casa, não falei?” (VILELA, 1984, p. 141). É o que Maas chama de processo de “individualização”, altamente pertinente para a formação do caráter. Ela diz:

A “descoberta da educação” como meio de moldar e formar o caráter dos homens encontra-se, portanto estreitamente ligada ao conceito de individualização, sobretudo no sentido de reconhecimento da especificação do caráter infantil e juvenil. (MAAS, 1999, p. 28).

Como em todos os romances que se ligam ao *Bildungsroman*, essa “individualização” acontece, quase sempre, através de atividades corriqueiras, como as que acontecem no espaço do lar, na organização familiar e até na escola. “ - Papai e Mamãe tinham saído. Fui dar milho pra galinhas. Depois fui lavar as mãos no tanquinho, aquele tanquinho da lavanderia, sabe qual?” (VILELA, 1984, p. 141). De uma atividade corriqueira, a personagem se depara com algo que, primeiro, não esperava encontrar àquela hora, no meio de seus “afazeres” do cotidiano, e segundo, em pleno “dez anos” nunca tinha visto uma mulher nua, principalmente a empregada.

As personagens dos romances que compõem a “família Meister” de romances de formação, ao iniciarem o seu processo de aperfeiçoamento, procuram pares, seres que também estão em busca de formação para o caráter, e com isso encontram amizade e amor. O menino-“narrador” encontra em seu amigo um “par”, que além de testemunhar o seu crescimento, a sua busca por uma formação de caráter, também está buscando se aperfeiçoar, deixar a infância para trás e vivenciar situações típicas da adolescência.

Outro traço bastante importante para o aperfeiçoamento do caráter é a experiência erótico-amorosa. Deve-se ressaltar que essas experiências devem acontecer sempre através de situações triviais, mas que serão altamente significativas para o processo de formação da personagem:

- Aí olhei...
 - Hum...
 - Menino...
 - Tava dando pra ver?
 - Era a mesma coisa da porta estar aberta inteira... (VILELA, 1984, p. 142).

As experiências eróticas, mesmo não sendo explícitas, e gerando certo constrangimento, são um elemento importante para o processo de autodescobrimento e de orientação no mundo por parte da personagem.

Essas atividades triviais, espontâneas, quase sempre são tarefas inacabadas, quase um ideal, do que é possível aproximar-se, mas nunca realizá-lo. Os dois meninos, com maior ênfase no amigo-“ouvinte”, estão ansiosos para encontrar a “loira” empregada, pois a tarefa não foi completa. O narrador apenas a viu nua tomando banho, talvez intencionem ver de novo ou até irem além nessa experiência “voyeur”.

- Quando será que vai ser a próxima vez? Domingo que vem seus pais vão sair?
 - Acho que vão.
 - Se tiver, você me chama?
 - Chamo.
 - Mesmo?
 - Mesmo.
 - Jura?
 - Juro.
 - Por Deus?
 - Por Deus.
 - Então está combinado. (VILELA, 1984, p. 144).

Este fato indicia um entusiasmo desmedido, um exagero apaixonado e uma libertação do espírito por parte das duas crianças, o que contrapõem a angústia e a confusão entre o mundo exterior e o interior vivido pelo protagonista e é exatamente aí que se encontram as mais altas virtudes para o verdadeiro crescimento do caráter.

De fato, o processo de formação deve passar pela decepção, pela utopia, e até mesmo por uma deformação do caráter, para que a personagem “evolua”, atinja a próxima fase de amadurecimento. No conto “Em Dezembro”, o simples fato de o menino levar moranguinho para Neusa, como forma de desculpa, prenuncia um importante passo rumo a “perfectibilidade” ou a conformação.

3.3. A AUTO-NEGAÇÃO E TORMENTA

A fase da adolescência também é de igual valor para a demonstração do amadurecimento da personagem. É nessa fase que se começam os indícios de revolta, as primeiras angústias e confusões existenciais. É a fase da transição. A personagem ainda possui traços de criança, mas já deseja se encaixar no mundo adulto.

O conto “Imagem” do livro *Tremor de Terra*, a quinta narrativa, é totalmente desenvolvido em cima da idéia da indecisão pela qual passa um rapaz adolescente. O narrador auto-diegético, ao questionar-se acerca dos próprios atos a partir do momento que se vê diante de um espelho, vê-se diante do “ponto de viragem”, a porta de entrada para o mundo adulto.

Assim como em alguns contos, tais como “Anéis de Fumaça” e “Eu estava ali deitado”, ambos do livro *No Bar*, entre outros, Luiz Vilela expõe ao leitor toda a confusão mental pela qual passa a personagem-protagonista, em um mergulho profundo pela sua psique.

Neste conto, o garoto relata, em tom altamente confessional, sua perplexidade diante da própria imagem, que o leva a questionar-se sobre os próprios atos e sua própria moral. “Antes eu olhava no espelho e via lá o que eu era; mas dessa vez o que era apareceu incerto, dúbio, enigmático, como se o espelho estivesse embaçado. Sou mesmo malvado? O espelho mostrava que não era. Que era.” (VILELA, 1977, p. 32). O questionamento moral é seguido de confusão. Não é capaz de se definir, de saber com certeza o que faz no mundo.

O espelho, como se fora uma janela para o autoconhecimento, ou a descoberta de sua alma, que ele próprio não conhecia, como vemos no conto “O Espelho” de Machado de Assis, lhe revela a sua outra face. É com tal descoberta que a personagem define assim o fim de uma fase e o começo de outra. “Mas sei que foi esse dia que minha infância acabou” (VILELA, 1977, p. 32).

O conto “Imagem” prenuncia uma descoberta de alguém diferente que se apresenta diante do espelho, alguém não tão inocente assim, um menino capaz de cometer atos que ele próprio se espanta. Essa outra alma, para lembrarmos de Machado, é revelada sob a face da violência. “Depois houve outro dia: uma briga que tive com um colega mais fraco, meti o braço nele, o coitado até sangrou, uma moça é que não deixou a briga continuar” (VILELA, 1977, p. 32).

A passagem da infância à adolescência é vista com consciência por esse garoto, apesar da sua constante indecisão e ele deixa claro que ao realizar essa passagem a sua individualidade tornara-se cada vez maior. “Só existia eu no espelho” (VILELA, 1977, p. 32).

Passa a reparar em todos os detalhes do seu físico, da cor dos olhos ao tamanho dos braços. Como ocorre com os romances da linha do “romance de formação”, as pessoas a sua volta fazem parte dessa descoberta, desse ponto de passagem para a próxima fase de sua vida. Compara-se com Tonho, um pseudo-amigo, e lembra-se da menina que “existia mais do que tudo”: Maria Silva. Faz referência a esses dois personagens apenas uma vez em toda a narrativa, o que reforça a idéia de que a sua individualidade se faz cada mais latente.

Quando Maria Silva lhe dá um fora ele chega em casa e chora, não de tristeza ou raiva, mas de perplexidade, e mais uma vez é o espelho a sua válvula de escape, o encontro consigo mesmo, com a sua outra alma.

Decepções o fazem crescer e ele determina que é a partir desse acontecimento que ele deixará a vida de antes e definitivamente entrará na idade adulta. O espelho cada vez mais mexe com sua psique e a imagem que ele tinha outrora acaba se difundindo em sua mente, como uma imagem que se desfoca.

O entorpecimento pela “revelação” desse outro ser “dentro” do espelho afeta o seu físico, e então, em um dia de contemplação diante do espelho, desmaia. Experiência usada mais tarde, como uma arma para chamar a atenção dos que o rodeia. Ouvia as pessoas, quando estava acamado, dizerem coisas boas dele, em total contrapartida do que diziam dele no começo do conto, que ele era um menino “mal”.

Era estranho: às vezes diziam coisas a meu respeito que eu nunca poderia ter imaginado; não eram coisas desagradáveis, eram coisas neutras, digamos, as que pareciam coisas inventadas pelo inesperado com que eu as escutava. Era como se estivessem falando de um outro, não de mim, um outro que estivesse na meia-luz da porta, entre o quarto escuro e a sala iluminada, entre mim e eles. (VILELA, 1977, p. 34).

Neste trecho fica evidente a importância que os outros tem na confirmação dessa individualidade, que ele tenta a todo custo, mesmo de maneira confusa e perturbada, atingir, pois é através dela, que deixará o mundo infantil para se inserir no mundo adulto.

Tal individualidade se acentua quando, ao se sentir melhor de sua “enfermidade”, passa a visitar as pessoas que o observaram quando estava doente, apenas para ouvir os elogios direcionados a ele. “Logo dei início ao plano que

arquitetara nas últimas noites: visitar a casa dos meus amigos, parentes, conhecidos, e sem deixá-los perceber o que eu queria, faria com que falassem o máximo a respeito de mim” (VILELA, 1977, p. 35). Atitude possivelmente premeditada, o que se indicia ao verificarmos o uso do verbo “arquitetara”, e não de uma atitude espontânea e inocente. Está praticamente inserido no mundo dos adultos.

Tal “arquitetura” sinaliza-se ainda mais no seguinte trecho: “Não era difícil, eu tinha lido muito a respeito de métodos modernos de entrevistas, e além disso conhecia bastante psicologia, sabia distinguir quando a pessoa estava dizendo o que realmente pensava e quando não estava” (VILELA, 1977, p. 34-35). Adquire, então atitudes manipuladores e calculistas, o que já se prenunciava em sua própria descrição de caráter no começo do conto.

O garoto-narrador-protagonista, à medida que a narrativa avança, mostra-se cada vez mais distante daquele menino inocente, ansioso, que sentia o coração pular, a exemplo dos contos anteriores, como “Aprendizado” e “Andorinha”. Ele mesmo, ao se olhar no espelho, na casa de sua avó, não se reconhece mais. “Eu tinha ido visitar minha avó, e quando olho no espelho o que vejo? a figura embaçada de um rapazinho!” (VILELA, 1977, p. 35). É a própria consciência, sua outra alma, apenas vista no espelho, recusando-se a aceitar o fato de que ele ainda não é um adulto.

Reconhece traços da sua adolescência, detalhes cada mais explícitos de sua aparência física, tais como uma cicatriz, que ganhara aos quinze anos. Recusa-se a aceitar que, mesmo não sendo mais criança, ainda não é um adulto: “Mas não, seguramente que eu não era um rapazinho de quinze anos, e para provar isso passei a mão em minha barba” (VILELA, 1977, p. 36).

Assim como no conto de Machado de Assis, a imagem, em sua consciência, misturava suas “duas” almas. Ora ele se reconhece no espelho, ora pensa que ali, refletido naquele espelho, não é ele, mas sim outra pessoa. Fator tal que contribui ainda mais para o sentimento de confusão.

Esse sentimento de confusão entre ser criança e o desejo de se tornar adulto, também se verifica no conto “Anéis de Fumaça”, onde o fato de o protagonista começar a fumar marca o fim de sua infância e prenuncia a chegada à fase adulta.

Nesta narrativa, já nos dois primeiros parágrafos, insinua-se o tema da formação de caráter, efeito obtido por meio de um panorama de como foi a infância do protagonista até àquele momento.

Assim como os demais contos, este, logo no início, nos dá a clara idéia de qual será a ambientação do conto. O fio condutor é o desejo de fumar: “Lápis na boca aos três anos: o primeiro pito. Depois o talo de mamona, era mais pito”; “Um dia acendeu um: gosto de cinza, jogou fora. E outro dia estava enrolando à toa uma folha de caderno quando teve a idéia de fazer um pito [...]” (VILELA, 1984, p. 64)

É crivado de conselhos e escuta adultos recomendando que fiquem de olho nele, pois tem atitudes que podem levar ao vício do cigarro. “Tia Amélia: a gente cria hábito é de pequeno; muitos começam assim, brincando. O pai: isso é mesmo, isso é verdade, sua tia tem razão” (VILELA, 1984, p. 65).

Enquanto isso, o garoto se sente injustiçado por tais comportamentos adultos. Pergunta-se porque os adultos podem e ele não. Entretanto, no seu íntimo, ao pegar um cigarro que estava na calçada, vem a preocupação de que o cigarro esteja contaminado: “Mas depois, lá no grupo, fechado na casinha, na hora de acender, a dúvida, a desconfiança, o medo: talvez alguém doente, alguma doença que pega; talvez [...]” (VILELA, 1984, p. 65), mas quando vê o irmão com seus “anéis de fumaça” sente-se tentado a fazer o mesmo.

O protagonista, por fim, experimenta o primeiro cigarro, com a sensação de que está fazendo algo proibido: “[...] lá no fundo, no canto do muro, agachados: cigarro, o gosto forte de cigarro na boca, o escondido, o proibido [...]” (VILELA, 1984, p. 65).

Sempre com um amigo, o protagonista fuma cada vez mais e se vale de artifícios para esconder o seu vício. É adolescente, e por isso quer fazer o que os adultos fazem; no caso, fumar. Mas ainda tem resquícios da infância, irrita-se com o irmão que pede proteção aos pais – “Mãe, ó o Lucas querendo me bater!” – e ao mesmo tempo se irrita quando a mãe fala que é a idade dele que o faz assim. Irritação também sentida em “Imagem”.

Vende verduras para sustentar o vício, mas quando tenta tragar tem um desmaio, sinal de que o corpo de criança ainda não está preparado para a cabeça em transição. Pensa que quando crescer vai fumar com a liberdade dos adultos. “Um dia ele também faria aquilo. Um dia ele também estaria assim, fumando tranqüilamente, sem precisar esconder-se, sem ter medo” (VILELA, 1984, p. 66).

Conto breve, de enredo, segundo as concepções de Poe acerca do conto, de ações bem delineadas, com o esquema canônico da narrativa bem claro e de final surpreendente. Do sonho de tranqüilidade à solidão, da briga externa e interna para se

tornar adulto à nostalgia da juventude, quando não da infância, assim emerge desses “anéis de fumaça” a transição do adolescente rebelde que se torna homem.

A personagem principal deste conto adquire, ao longo da narrativa, características profundamente individuais, como todos os contos deste corpus, e a cada passo que toma em direção a sua “perfectibilidade”, torna-se, segundo as concepções sobre a personagem de Bakhtin, uma alma, ou seja, um ser axiológico e livre. A família lhe dá conselhos, o adverte, mas sem nenhum cuidado maior, deixando as suas ações cada vez mais independentes. “É só palha, Papai, aqui, ó, só palha, está vendo? Hum – a cara indiferente do pai, preocupado com outras coisas” (VILELA, 1984, p. 64). “A mãe um dia viu: é só um, Mãe. Eu sei, mas não deixa seu pai ver não que ele zanga; eu não importo, um ou outro só, não acostumando...” (VILELA, 1984, p. 65).

A figura de outros indivíduos na formação dessa “alma” possui igual importância para a sua formação. Bakhtin assim explica:

Assim como o enredo da minha vida pessoal é construído por outros indivíduos, seus heróis (só em minha vida exposta para o outro, aos olhos dele e em seus tons volitivo-emocionante eu me torno o herói dela), também a visão estética do mundo, a imagem do mundo é construída apenas pela vida concluída ou concluível dos outros, que são seus heróis. (BAKHTIN, 2006, p. 102).

Neste conto, os “outros indivíduos”, apontados acima, são os pais, a tia Amélia, o irmão Lucas, e os amigos. Tomadas as devidas proporções, são seus “heróis”, vidas expostas aos olhos dele. E ao ver os outros fumando, sobretudo o irmão mais velho e outros amigos da mesma idade, o instiga a querer fumar também, a querer não mais ser adolescente, a adentrar no mundo dos adultos, que fumam sem se preocupar com nada. “Os adultos podem, a gente não. Que inveja. Que vontade de” (VILELA, 1984, p. 65).

O cigarro, para Mauro, o protagonista, no início era apenas curiosidade, mas a primeira vez que o experimentou, de fato, sentiu nojo. “E outro dia estava enrolando à toa uma folha de caderno, quando teve a idéia de fazer um pito: quase queimou a boca, e que gosto ruim, eco, ficou cuspidando”. Ele, Mauro, a cada dia vai tomando mais contato com o cigarro, mas sem tragá-lo. Ouve dos pais e da tia que aquilo faz mal.

Encontra, em outro dia, um cigarro jogado fora do irmão. A tentação de pegá-lo e enfim fumar é grande, mas evita, pensando em doenças. Até, que finalmente, resolve tragar e passa mal:

Deixa eu acender primeiro; [disse o amigo] pronto. Por que você não traga? Tenho medo de sufocar. Sufoca não, bobo, quer ver experimenta; só uma vez, só pra você ver. Tá bem, só uma vez... bacana, hem? Viu? Bacana. Não te falei? Friinho, né? Te falei, você

estava com medo à toa Agora só vou tragar. Minha vez. É muito mais gostoso mesmo. Sua vez. Esquisito, parece que eu estou ficando tonto. É por causa da tragada, no começo é assi mesmo, depois melhora. Estou ficando tontinho. Vai indo passa, bobo. Mauro, estou sentindo mal, acho eu vou... (VILELA, 1984, p. 66).

O menino passa mal com a tragada do cigarro e assim consegue a atenção que queria dos adultos, situação bem semelhante ocorre também no conto “Imagem”. É sua grande provação para entrar para o mundo dos adultos, mas não consegue, o seu corpo, ainda de menino, não suporta o cigarro, mas sonha um dia em ter os “anéis de fumaça” como companhia, para, finalmente, segundo Bakhtin, tornar-se “herói esteticamente significativo no mundo”, atingindo, ou não, a perfectibilidade do seu caráter.

Mauro, assim como protagonistas dos contos analisados acima, ao final do conto, vê-se as voltas com o seu fracasso, também se depara com o fracasso, sendo este, sempre, o “ponto de viragem” em sua formação.

Mauro, assim como o protagonista de “Imagem” sente a necessidade de se enquadrar, de chamar a atenção, de ter importância no mundo dos adultos, de ser adulto. O cigarro nada mais é do que a vontade de ser amado, de ser aceito, mas o cigarro é, ainda, muito para ele. É a tensão entre o mundo exterior e o mundo interior.

A narrativa é formulada em torno de tensões entre o meio exterior e a interioridade da personagem, tensão esta que conflui para uma formação, seja esta negativa, positiva, edificante ou frustrante.

A narrativa mostra um adolescente almejando se inaugurar diante da vida, tornar-se adulto. Ele encontra no cigarro a ponte entre o seu mundo e o mundo dos adultos que o rodeiam.

A narração, recheada de discursos indiretos livres, com o narrador onisciente, se inicia mostrando uma sucessão de etapas, teleologicamente encadeadas, que apresenta um panorama da vida até então do adolescente personagem-protagonista, sempre tendo o cigarro, como mote narrativo.

De acordo com as características do “romance de formação”, a individualização da criança e do adolescente acontece quase sempre no espaço do lar e em atividades corriqueiras. Neste conto, como um “ponto de viragem”, estas atividades passam a não serem mais corriqueiras e não acontecerem mais no espaço do lar. Ele começa a fumar, algo que não era comum pra ele, mas sim para o irmão. E como a família desaprova essas ações, ele tem que realizá-las fora de casa. “A hortinha da avó, o mandiocal

espesso: lá no funo, no canto do muro, agachados: cigarro, o gosto forte de cigarro na boca, o escondido, o proibido – o primeiro cigarro” (VILELA, 1984, p. 65).

Outra importante característica do *Bildungsroman* é a ação do meio exterior sobre o protagonista para que a sua formação interior seja gradativa e que conduza à “perfectibilidade”. Segundo Maas,

Para Morgenstern, a epopéia mostra o protagonista agindo em direção ao exterior, provocando alterações significativas no mundo; o romance por sua vez mostra mais os homens e o ambiente agindo sobre o protagonista, esclarecendo a representação de sua gradativa formação interior. Por isso mesmo, a epopéia apresentará antes os atos do herói com seus efeitos exteriores sobre os outros; o romance ao contrário privilegiará os fatos e os acontecimentos com seus efeitos interiores sobre o protagonista. (MAAS, 199, p. 46-47).

Essa tensão entre o mundo exterior e mundo interior, somente ganha contornos significativos se agirem conjuntamente. Mauro, ao mesmo tempo que vê o irmão e os amigos fumando, sabe que a fumaça do cigarro pode fazer mal pra ele. O objetivo desta tensão deve ser a harmonia vinculada com a liberdade e o equilíbrio perfeito.

Assim como nos romances que seguem a linha do romance de Goethe, onde vemos o personagem principal procurando pares, mesmo tendo que desenvolver sua individualidade, em “Anéis de Fumaça” o protagonista também procura alguém para compartilhar o desejo de passar para a fase adulta, e encontra quem lhe oferece cigarros, porta de entrada, na visão de Mauro, para o mundo adulto.

Junto desses amigos, Mauro passa por testes, experiências desagradáveis, como o pequeno desmaio ao tragar o cigarro, a indiferença e a inquisição da família, as troças de Lucas, seu irmão. Ao se decepcionar com todos eles, mesmo querendo fazer parte deste outro mundo, irrita-se profundamente e, mesmo tendo pares em sua “contravenção”, chora sozinho: “Sozinho no quintal, os olhos se encheram de lágrimas: ódio, ódio, ódio, merda ruim, desgraçada, coroca, bruxa, jumenta, cachorra!” (VILELA, 1984, p. 65). Mesmo não querendo mais ser adolescente, ainda sim, tem comportamentos infantis.

Há também a atuação de mentores, que no *Meister* de Goethe é representado pela Sociedade da Torre. Aqui, Vilela, nos apresenta alguns familiares desse adolescente, que mesmo aparentemente indiferentes com a formação de Mauro, lhe dão palpites e orientações:

Tia Amélia: a gente cria hábito é de pequeno; muitos começam assim, brincando. O pai: isso é mesmo, isso verdade, sua tia tem razão, Mauro; é melhor você deixar isso; é o hábito, sabe? a gente acostuma e depois não tem mais jeito; eu sei que é só de brinquedo. Tia Amélia: o Mauro

é um menino bonzinho, ele não vai pitar mais não, né Maurinho? (VILELA, 1984, p. 65).

Tais socializações pelo qual o protagonista tem que passar, e que em determinadas vezes são desagradáveis, acabam, não apenas formando o caráter, mas também podemos dizer que acabam deformando esse caráter. De acordo com as características do *Bildungsroman*, a personagem passa por utopias e desilusões, inadaptação, negação ou renúncia, iniciando não uma formação, mas uma “deformação” da personalidade, assim como Felix Krull e Oskar Matzerath.

Em outro momento, os mentores, ou seja, a família, ao saber que Mauro está vendendo chuchu (o que eles não sabem que a venda é para sustentar o vício), o elogiam:

Em casa, ele foi no quintal, encheu uma bacia de chuchu e foi vender no hotel. O pai: estou gostando de ver, o trabalho também é um hábito, e, como gosta de dizer a sua Tia Amélia, a gente cria hábito é de pequeno. O irmão: depois você me empresta dinheiro pra eu ir no cinema? A mãe: mexe com ele não, Lucas. (VILELA, 1984, p. 68).

Segundo os estudiosos do *Bildungsroman*, a trajetória do jovem passa por pelo menos cinco fases: “semente individual e primordial, as determinações acidentais, o envolvimento amoroso, a necessidade invencível e a esperança” (MAAS, 1999, p. 201). Mauro, o protagonista de “Anéis de Fumaça”, nos parece estar na segunda fase, “as determinações acidentais”, pois faz escolhas, nem sempre acertadas, que o conduzem a uma “formação”, mesmo que esta lhe “deforme” o caráter, ao cultivar o vício. É um ser em transição, confuso e angustiado. Ora vive momentos de euforia, por estar fumando e assim pensa estar saindo do seu mundo de criança, ora vive momentos de angústia por saber que o vício lhe fará mal, e demonstrar que ainda tem trejeitos infantis.

Sammons explica:

Um indivíduo de dimensões bastante comuns, seriamente desprovido de um conhecimento apurado de si próprio, porém pleno de potencialidades latentes, desenvolve a si mesmo, em direção à plenitude de sua própria individualidade e à consciência desse processo de transformação. Concorrem para esse desenvolvimento o processo de tentativa e erro, a atividade e o amor, ao lado da sábia orientação de terceiros, a qual deve conduzir à aquisição da capacidade de julgamento independente. (Sammons, apud MAAS, 1999, p. 201).¹⁶

¹⁶ SAMMONS, J. *The mystery of the missing Bildungsroman, or: what happened to Wilhelm Meister's Legacy? Genre*, n. 14, p 229-246, 1981).

Luiz Vilela, ao escolher um narrador onisciente, em um discurso indireto livre, nos apresenta um indivíduo fragmentário, bem como a sua formação também o é. Mauro busca, mesmo que por caminhos tortos, uma personalidade individual, ser “herói” para seus pares e abolir quaisquer marcas de um caráter infantil. Busca a sua formação, mas ainda tem amarras infantis por desfazer.

Luiz Vilela, no conto “Imagem”, assim como em outras narrativas, constrói um intrigante jogo de palavras através de palavras repetidas, pensamentos dúbios que vão e voltam na diegese, essa confusão no personagem-protagonista. “Era uma busca que eu não queria cessar – que eu não podia mais cessar” (VILELA, 1977, p. 36).

Mesmo ainda não atingindo fase adulta, depois dele mesmo perceber que já não mais pertencia àquele mundo infantil, depara-se com as pessoas percebendo isso também. E, segundo os preceitos do *Bildungsroman*, o fator externo é primordial para o crescimento do herói. “Na minha vida as coisas mudaram. As pessoas diziam que eu andara diferente, que eu não era mais o mesmo (que mesmo? eu perguntava, como os olhos cheios de aflição)” (VILELA, 1977, p. 36).

Nesse percurso de amadurecimento, o herói perde, pelo caminho, coisas que lhe eram caras, tais como amigos, namorada, emprego, e tem uma explicação para tais perdas: “ninguém mais queria me empregar por causa de minha fama de meturoso, hipócrita, instável, doido” (VILELA, 1977, p. 36).

Bakhtin, ao confrontar “individualidade” e “coletividade”, fala em “vivência” da personagem, onde ela adquire “densidade estética”, passa a ser verossímil, adquire alma e ritmo. Para tal, a personagem deve passar por provações, para que seus “defeitos” que não possuem sentido, sejam extinguidos do seu caráter. O que nos parece ser a tônica, tanto de “Imagem” quanto dos outros contos analisados.

O circo chega na cidade e o garoto, mais uma vez em uma tentativa de autodefinição, se apresenta para uma seleção para a vaga de palhaço. O diretor do circo lhe diz que ele não leva jeito para palhaço, e ele lhe diz que foram os amigos que lhe disseram que ele era um palhaço. “Os outros”. É veementemente desestimulado a seguir nessa profissão. Assim como “os outros” o estimulam em seu crescimento, eles também o estimulam em suas decepções.

A personagem, principalmente a que está em busca de aprimoramento, de adaptabilidade, segundo Bakhtin, depara-se sempre com a própria queda, ao passo que a sua ascensão é somente percebida pelo mundo que a rodeia.

A alma solta, individual, é altamente propícia à procura da formação, mesmo que essa, para o mundo exterior, não seja a verdadeira formação, mas, para o herói, tal procura é essencial para o que deseja ser no mundo.

3.4. A CONFUSA DESCOBERTA DO AMOR

A descoberta do amor nos “heróis” do “romance de formação” são por vezes confusas, atribuladas, recheadas de divagações filosóficas e existenciais. Tais experiências, na maioria das vezes frustradas, contribuem para o “amadurecimento” da personagem. Com isso, o seu caráter se amolda e se encaminha, ora para a “perfeição”, ora para o “conformismo”. A tormenta, nessa fase, atinge o seu ápice.

Quase ao final do conto “Tremor de Terra”, último conto do primeiro livro de contos de Luiz Vilela, também intitulado *Tremor de Terra*, o narrador autodiegético, em uma de suas inúmeras divagações, diz: “É o que desde criança espero, um tremor de terra, algo que abalasse, que tremesse, que sacudisse tudo” (VILELA, 1977, p. 119).

É o ponto de viragem que o protagonista e também narrador espera para poder mudar de vida. Esta frase é a grande motivação psicológica da personagem, o motivo do conto e o desejo de transformação. Eis que surge esse “tremor de terra”, esse leitmotiv: a professora, “a peça fundamental que estava faltando para tudo funcionar” (VILELA, 1977, p. 115).

Nessa narrativa não tem propriamente um enredo, é uma longa reflexão feita através de monólogos interiores por parte do narrador-protagonista a cerca de sua própria vida, de suas convicções e suas ansiedades a partir do momento que vê pela primeira vez certa professora.

O conto se inicia com descrições subjetivas da professora, através de diminutivos carinhosos: “Tinha um rostinho que me encantou, um rostinho lindo” (VILELA, 1977, p. 115), o qual podemos definir como explicitação ou/e particularização do mote. Ele se apaixona rapidamente por ela e tal fato modifica sua rotina, seus pensamentos e o faz refletir sobre a própria vida.

Era como se eu durante toda a minha vida, desde criança, estivesse procurando uma coisa decisiva para mim e para isso tivesse batido milhares de vezes diferentes em portas fechadas por trás das quais estava o que eu procurava, mas a porta não se abria e eu não tinha o que procurava, nem sabia o que era, e continuava procurando. (VILELA, 1977, p. 115).

Este trecho já demonstra seu caráter indeciso, o qual veremos em várias outras passagens do conto, e a medida em que ele pensa nela, a sua indecisão vai se tornando cada vez mais evidente. O momento decisivo para o seu “amadurecimento” é o momento em que ela entra na sala de aula, em um dia qualquer, numa situação bastante cotidiana, mas causadora de intensas sensações no protagonista.

Tal situação encontra-se no passado, visto que o narrador autodiegético está escrevendo essas lembranças e se utiliza constantemente de verbos no pretérito: “Isso foi só uma das coisas que senti. Nessa noite eu ainda não sabia nada sobre ela” (VILELA, 1977, p. 115). Começa a refletir sobre cada detalhe da professora, até detalhes aparentemente insignificantes como a aliança e os sapatos, detalhes tais que só leva em consideração no momento da escrita.

A presença daquela mulher causa uma espécie de obsessão ao protagonista, visto que ele repete a expressão “ela estava ali” três vezes no momento em que escreve lembrando dela. Sensações de dúvida, torpor e ansiedade tomam conta dos seus pensamentos quase que 24 horas por dia. Ele não consegue dormir por conta disso e seus pensamentos tomam conta do seu sono: “Essa noite eu não dormi, é obvio. Fiquei pensando nela o tempo todo, se bem que ‘pensando’ é um modo de dizer, porque a coisa era muito mais vasta, muito mais profunda” (VILELA, 1977, p. 115-116).

Apesar do conto não ter uma estrutura linear precisa, o narrador deixa marcas temporais para mostrar o decorrer dos dias e das ações, tais como: “Essa noite”, “durante o dia”, “Na segunda noite”, mas a cada dia que passa ele se torna mais ansioso, a ponto de não se lembrar do rosto dela, imagens difusas decorrentes do tamanho do seu embevecimento, nítido medo da perda e estado de confusão. Sua ansiedade aumentava, não sabia o que fazer para esperar o momento de tornar a vê-la, esperar a próxima aula era um suplício.

Como forma de se aproximar dela passa a investigá-la e descobre que ela era casada, mas não pela aliança em seu dedo, detalhe que ele lembraria tempos depois, mas porque a tinha visto sair com um homem e ele logo deduziu que seria o marido “Um cara boa pinta, de terno. Ele era cônsul, fiquei sabendo depois” (VILELA, 1977, p. 116). Descobrir também que ela tinha filhos e quanto mais ia descobrindo essas informações sobre ela mais se envolvia, mais se enredava no seu estado de torpor. Desvendara onde ela estudava, quando tinha se casado e até as pessoas com que ela se relacionava. Isso tudo através de conversas com as outras pessoas.

O seu estado de confusão era tal que nem ele sabia o verdadeiro porque de suas ações, era pelo simples fato de achar que era ela dele. Essa investigação e este estado em que se encontrava o martirizavam, sentia algo de “sádico” nestes atos. Imaginava a professora fazendo coisas com o marido, como uma viagem para a Europa e sofria ainda mais por isso. Principalmente quando a ouvia tecendo comentários sobre o seu cônjuge, o que aumentava mais ainda o seu ódio por aquele homem que, segundo o próprio narrador, estava ocupando o seu lugar. Começava a aparecer uma sombra de um sentimento possessivo.

Tal sentimento de posse leva o narrador a questionar a própria escrita, concluindo que algumas frases que usava, como “ela era minha”, com certeza teria sido influência das histórias de amor que estava lendo, frases que ele confessa detestar. A todo o momento parece estar refletindo sobre a sua escrita, repensando frases, conceitos e estabelecendo a autocrítica.

Em seu processo criador diz não a querer como se quer uma mulher comum, não sabe como a quer, é um estado perturbador. Ao mesmo tempo em que a deseja, pensa em compromissos, e isto ele não quer, prefere as profissionais: “a gente vai, trepa, paga, não fica devendo favor, nem amor, nem amizade, volta pra casa e esquece, não lembra nem mais o nome” (VILELA, 1977, p. 118).

A ideia de sexo com ela somente atrapalhava. Acha isso estranho, pois, para ele, o normal é quando um homem põe o olho em uma mulher e logo pensa em uma relação sexual com ela. A imagina nua, mas não era isso que ele queria, como se tal pensamento estragasse a “pureza” que emanava dela, mesmo que tal pensamento ele considere brega e cafona.

Demonstra o tempo todo, em sua escrita, o seu momento de indecisão e ansiedade, como se isso imprimisse uma marca no seu texto: “Bolas, se não era sexo, o quê que eu queria: era isso que eu me perguntava” (VILELA, 1977, p. 119). Justifica a sua indecisão contrapondo os seus sentimentos indecisos com as histórias de amor, onde as personagens sempre sabem o que fazem, de quem gostam ou não, mas “eu não sou assim, eu sou confuso e complicado”, em um momento altamente confessional.

A confusão atrelada à momentos confessionais pode ser notada também em outros contos de Luiz Vilela, como o conto “No Bar”, coincidentemente, também o último conto do segundo livro de Vilela: *No Bar*.

Trata-se de um longo desabafo, como em “Tremor de Terra”, mas neste em “No Bar” o protagonista está alcoolizado e recorre a um amigo para, em um papo com

tinturas de “filosófico”, um diálogo que mescla alta cultura com lugares comuns da vida, como o amor e a solidão, enquanto que em “Tremor de Terra”, o protagonista recorre à escrita para o seu desabafo.

Entremeia as vozes dialógicas do discurso a questão da incomunicabilidade. No plano filosófico, cita Leibniz e fala das mônadas, que, incomunicáveis, parecem-se ao ser humano. “Cada um de nós uma mônada, você uma mônada, eu outra, ele outra, e ninguém podendo se comunicar, entende?” (VILELA, 1984, p.150)

Sente-se triste, quer chorar e não chora. Reclama da vida, reclama que está só. Sentimentos também sentidos pelo narrador-protagonista de “Tremor de Terra”. Lembra de um amigo, o Lúcio, que ligou para ele no meio da noite dizendo umas coisas estranhas, como comparar-se a São Francisco, algo que ele iria compreender tempos depois. “Vai dizendo os São Franciscos que você lembra. Como? Os São Franciscos, os retratos que você lembra, é urgente, preciso saber qual deles sou eu!” (VILELA, 1984, p. 151).

Relata ao companheiro de bar que foi até a Pampulha e que viu o amigo ao lado da estátua de São Francisco de Portinari e o amigo dizia que era o santo, que se parecia com o santo. “Fui direto para a igreja. Ele estava lá, como eu imaginara: parado diante do São Francisco” (VILELA, 1984, p. 152). Reflete sobre a sua situação de bêbado, as vontades e as fúrias que têm quando bebe, e depois como calma:

É engraçado... uma força selvagem que me impulsiona, me empurra, uma claridade que cega de tão clara, uma febre nos olhos, na testa, na garganta. Depois vem uma calma, um abandono, uma sensação de paz, de que tudo está bem... fundo de tudo. (VILELA, 1984, p. 152-153).

Pensa no amor, em como esse sentimento tem a ver com a incomunicabilidade das mônadas, e a reflexão sobre a palavra toma conta da sua fala: “As palavras são um exílio, essa é que é a verdade” (VILELA, 1984, p. 153). O personagem-narrador sente uma profunda nostalgia do seu passado, como se quisesse retornar a ser o que um dia foi; sente falta porque hoje compreende muito mais as coisas: “E então a gente sente uma coisa doída, algo que é como que a nostalgia do silêncio”; “Mas naquela época eu não compreendia nada disso” (VILELA, 1984, p. 153).

Sente-se triste, quer chorar e não chora. Reclama da vida, reclama que está só. Sentimentos também sentidos pelo narrador-protagonista de “Tremor de Terra”. Lembra de um amigo, o Lúcio, que ligou para ele no meio da noite dizendo umas coisas estranhas, como comparar-se a São Francisco, algo que ele iria compreender tempos

depois. “Vai dizendo os São Franciscos que você lembra. Como? Os São Franciscos, os retratos que você lembra, é urgente, preciso saber qual deles sou eu!” (VILELA, 1984, p. 151).

Relata ao companheiro de bar que foi até a Pampulha e que viu o amigo ao lado da estátua de São Francisco de Portinari e o amigo dizia que era o santo, que se parecia com o santo. “Fui direto para a igreja. Ele estava lá, como eu imaginara: parado diante do São Francisco” (VILELA, 1984, p. 152). Reflete sobre a sua situação de bêbado, as vontades e as fúrias que têm quando bebe, e depois como se acalma:

É engraçado... uma força selvagem que me impulsiona, me empurra, uma claridade que cega de tão clara, uma febre nos olhos, na testa, na garganta. Depois vem uma calma, um abandono, uma sensação de paz, de que tudo está bem... fundo de tudo. (VILELA, 1984, p. 152-153).

Pensa no amor, em como esse sentimento tem a ver com a incomunicabilidade das mônadas, e a reflexão sobre a palavra toma conta da sua fala: “As palavras são um exílio, essa é que é a verdade” (VILELA, 1984, p. 153). O personagem-narrador sente uma profunda nostalgia do seu passado, como se quisesse retornar a ser o que um dia foi; sente falta porque hoje compreende muito mais as coisas: “E então a gente sente uma coisa doída, algo que é como que a nostalgia do silêncio”; “Mas naquela época eu não compreendia nada disso” (VILELA, 1984, p. 153).

Lembra-se de um fato, e essa lembrança lhe remete a Lídia, um amor do passado. Exalta-a, como os românticos do século XIX, e pensa que isso é um lugar-comum, mas é o que sente: “Lídia tinha o rosto mais lindo que já vi”; “A boca, o nariz, os olhos, os cabelos sedosos – parece até que estou repetindo um lugar-comum” (VILELA, 1984, p. 153).

O protagonista de “Tremor de Terra” também reflete sobre os lugares-comuns das descrições românticas. A partir daí, faz uma profunda reflexão sobre o amor e as palavras, em como essas duas coisas mexiam com ele:

As palavras são assim, a gente começa a falar, vai falando, falando, até ficar tonto, até sentir náusea, até querer vomitar. Náusea da palavra – é isso. O amor é o que existe de mais solitário no homem. A gente costuma pensar no amor como algo que estivesse aí no ar e aparecesse de repente para unir duas pessoas – mas não, não é assim, não é nada disso. (VILELA, 1984, p. 154).

Volta a lembrar de Lúcio e de como o encontrou mudado. “Lúcio dizia: você acha que eu posso me comunicar com outra consciência, se não me comunico primeiro com essa cadeira aqui?” (VILELA, 1984, p. 154). Lembra do amigo no lotação

cantando cânticos de São Francisco e como o internaram: “Foi então que resolveram mantê-lo permanentemente trancado num quarto” (VILELA, 1984, p. 154).

Com todos esses episódios do passado ecoando na cabeça, reflete sobre os seus vários aprendizados e de como o seu caráter foi formado. A unidade de efeito se constrói a partir do cenário, uma vez que o ambiente incide sobre as ações das personagens, principalmente do protagonista. Esta unidade de efeito também ocorre em “Tremor de Terra”, como já foi dito acima. As ações evoluem, num crescente, primeiro no estado inicial, na complicação, até o seu estado final.

Em uma conversa com um amigo, em um ato de confissão, mais para ele mesmo do que para o amigo, que, segundo o narrador-personagem, pouco se importa com aquilo que diz, repassa toda a sua trajetória.

O narrador, primeiramente explica como o seu conceito de mundo e de cultura mudou, e mesmo bêbado, filosofa sobre como a sua apreciação das coisas mudou ao introduzir o termo: “Itersubjetividade monadológica”. Esse termo serve para explicar por que a incomunicabilidade entre as pessoas o incomoda tanto, o transformou tanto:

Nós estávamos desesperados porque havíamos descoberto que ela [a comunicação] é impossível. Leibniz, já ouviu falar em Leibniz? A comunicação das consciências. As mônadas não têm janelas – por isso são incomunicáveis. Cada um de nós uma mônada, você uma mônada, eu outra, ele outra, e ninguém podendo se comunicar, entende? Se era assim, viver era um inferno, uma porcaria. Aquele dia nós morremos, e quando fomos para casa, é como se cada um tivesse ido para o túmulo. (VILELA, 1984, p. 150).

Esse trecho é essencial para compreendermos como fatos de sua vida ligados à incomunicabilidade entre as pessoas formaram o caráter da personagem, mostrando em que momento o herói adquire, ou não, essa “alma concentrada” para tornar-se “herói esteticamente significativo no mundo”, ou seja, atingindo, ou não, a perfectibilidade do seu caráter. A constatação da incomunicabilidade, característica recorrente na obra de Vilela, também pode ser vista em “Tremor de Terra”.

Juntamente com a vivência, é a determinidade interna, aquela em que mostra a personagem nascendo e morrendo para o mundo, que torna a personagem digna de enredo, digna de ser contada a sua história. O narrador-personagem, ao narrar passagens marcantes em sua vida, confirma a afirmativa acima: “Aquele dia nós morremos, e quando fomos para casa, é como se cada um tivesse ido para o túmulo. Ele depois ressuscitou, mas eu não, eu continuo morto, entende?” (VILELA, 1984, p. 150).

Várias pessoas passam pela vida do narrador-personagem, e a passagem delas definiram o seu caráter. Primeiro o amigo de juventude, aquele que “morre” junto dele e “ressuscita”, depois de constatarem a incomunicabilidade entre as pessoas. Como fica claro no trecho abaixo:

Aquele dia nós morremos, eu continuo, e ele diz compreendo, mas sei que não compreende, e isso já não me importa. Aquele dia nós morremos. Passamos dois dias sem nos vermos, e então, no terceiro dia, ele ressurgiu dos mortos e subiu ao céu pela chaminé. (VILELA, 1984, p. 151).

Um dos fatores substanciais para a formação da interioridade da personagem é o amor, sentimento bastante significativo para a personagem de “No Bar”. Como também o protagonista de “Tremor de Terra”. Assim diz a personagem sobre essa necessidade:

Amor, necessidade de amor: era isso o que havia no fundo de tudo. Intersubjetividade monadológica, comunicação das consciências, eram apenas nomes complicados que tirávamos dos livros que líamos, para encobrir uma coisa simples: o amor – que nós usávamos não sei se por vergonha de confessar nossa carência, nosso desamparo, nossa solidão, ou se por uma espécie de recusa em admitir que nós, sim, nós dois também, os gênios da praça, pagássemos tributo ao que havia de mais banal no mundo, e que o que havia de mais banal no mundo era exatamente o mais importante. (VILELA, 1984, p. 153).

O personagem tem sede de amar, mas principalmente de ser amado e com isso há a enformação de si mesmo na consciência amorosa do outro. Almeja que o outro faça desse amor uma força motriz. Organiza a sua vida em torno disso em uma série de momentos que ora serão esquecidos, ora adquirem valores heróicos, num futuro longínquo ou próximo.

Fator preponderante para a confusa descoberta do amor. “O amor determina a carga emocional e a tensão dessa mesma vida, assimilando axiologicamente e condensado todos os seus detalhes internos e externos” (BAKHTIN, 2006, p. 144). É o caso de Lídia, paixão de juventude, e o protagonista, agora, quase num conformismo, lembra o quanto depositava suas filosofias sobre o amor com ela:

O amor é o que existe de mais solitário no homem. A gente costuma pensar no amor como algo que estivesse aí no ar e aparecesse de repente para unir duas pessoas – mas não, não é assim, não é nada disso. O amor é solitário, é uma coisa que está aqui dentro, uma coisa que a gente sente pelos outros e que os outros podem não sentir pela gente. Amar alguém é descobrir a nossa solidão. Isso eu sentia muito com Lídia. Gostava tanto dela que dizia: ela tem que gostar de mim, não é possível que ela goste de mim. Era possível sim. (VILELA, 1984, p. 155).

A decepção amorosa, a possibilidade e a decepção dão o tom certo para a interioridade da personagem ser mais do que determinidade estética, mas determinidade anímica, ainda que confusa.

O narrador-protagonista relata duas fortes experiências que teve quando era bem jovem: o amigo que enlouquece, mas é o único a sentir verdadeiramente o amor, e uma experiência amorosa, mas sem sucesso, Lídia, “o rosto mais lindo que já vi”. (VILELA, 1984, p. 154).

É o jovem, assim como o *Meister*, que se inaugura perante a vida, por amor e pelo amor. Tanto o amigo que enlouquece e Lídia os ensinam a importância do amor. Com isso adquire capacidade interior e de auto-investigação. Mesmo bêbado, questiona as suas escolhas, arrepende-se de outras e deixa claro o quanto a incompreensão do mundo exterior o faz repensar toda a vida.

O amor e a incomunicabilidade entre as pessoas é o seu “ponto de viragem” em rumo a perfectibilidade ou conformação. É o amor que o faz abandonar a adolescência e encarar de vez a fase adulta:

E além disso, já passou, esse amor foi uma espécie de despedida, de adeus à minha adolescência. Sinto que estou mudando, que muitas coisas em mim estão ficando para trás e que outras estão vindo: uma nova maneira de viver, mais fria, mais dura, mais contida. (VILELA, 1984, p. 156).

Aprende através de suas vivências e influências exteriores, principalmente no que tanto o incomoda hoje em sua vida e que tenta fazer o amigo que o escuta no bar, entender: a incomunicabilidade entre as pessoas. A sua aprendizagem segue exatamente os preceitos do *Bildungsroman*, a determinidade interna e a ação do meio externo sobre a personagem. Com isso, Maas explica que,

Para Morgenstern, a epopéia mostra o protagonista agindo em direção ao exterior, provocando alterações significativas no mundo; o romance por sua vez mostra mais os homens e o ambiente agindo sobre o protagonista, esclarecendo a representação de sua gradativa formação interior. Por isso mesmo, a epopéia apresentará antes os atos do herói com seus efeitos exteriores sobre os outros; o romance ao contrário privilegiará os fatos e os acontecimentos com seus efeitos interiores sobre o protagonista. (MAAS, 199, p. 46-47).

Mas essa formação somente se efetiva com a ação conjunta dessa influência exterior com uma disposição interior de maneira gradual e adequada à natureza do protagonista. Quando Lúcio tenta lhe explicar a todo custo a incomunicabilidade, ele está pronto, já passara por várias etapas em sua vida, já abandonara a adolescência.

“Lúcio dizia: você acha que eu posso me comunicar com outra consciência, se não me comunico primeiro com essa cadeira aqui?” (VILELA, 1984, p. 156).

Lúcio foi uma grande inspiração para ele, o que confirma a tese de que as personagens do “romance de formação” procuram pares que buscam o mesmo aperfeiçoamento e nesses pares encontram amizade e amor. Amizade com Lúcio e amor com Lídia. Nesse caso, a aproximação de Lúcio é justamente na tentativa de entender o mundo e se “inaugurar herói” do próprio destino:

Pena que Lúcio não tenha podido ver nada disso. Pena? Não sei. É engraçado: eu de certo modo já sabia que aquilo acabaria acontecendo. Várias vezes eu disse para ele: olha, desse jeito você vai acabar virando santo. Perto dele o que eu entendia por amor era apenas egoísmo disfarçado. (VILELA, 1984, p. 156).

Liberdade e equilíbrio perfeito, era essa harmonia que via em Lúcio, o único capaz de pronunciar a palavra “amor“. Essa liberdade e equilíbrio é o objetivo das personagens que compõem a linha de romances que seguiram *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe.

Mesmo não sendo mais um neófito em relação à vida, o protagonista mostra-se ainda confuso e angustiado, principalmente quando lembra do seu entusiasmo desmedido, o seu exagero apaixonado, o quanto valorizava as coisas do coração, mesmo sem entendê-las direito. Goethe, no *Meister*, define, em poucas palavras, o que o protagonista de “No Bar” tenta explicar a um amigo bêbado e desinteressado: “Quando não se transige com certas coisas, não há como amar” (GOETHE, 2006, p. 543).

Este conto, “No Bar” dialoga em suas principais características narrativas com o conto “Tremor de Terra”, como foi apontado em diversas circunstâncias acima. Tanto um como o outro retratam essa confusa descoberta do amor.

O narrador-autodiegético de “Tremor de Terra”, por outro lado, relata momentos em que se reclusa, como se tal estado o impedisse de ter liberdade e sente inveja das pessoas que a possuem, que andam pelas ruas alegres e rindo, enquanto ele permanece no escuro, recluso e escrevendo. Está sozinho, diferentemente do protagonista de “No Bar”, que, apesar do amigo não lhe dar muito ouvidos, está acompanhado. É nesse momento em que Vilela, nos brinda com imagens poéticas, mas de um niilismo tocante:

E então vai dando uma tristeza muito grande na gente e uma vontade de nunca mais sair do escuro, e quando vê a gente já está mexendo o dedinho para um elefante cair na cabeça, mas nenhum elefante cai, nenhum, e então o céu fica vazio de arrebentar o coração, e tudo fica mais escuro ainda. (VILELA, 1977, p. 119).

Luiz Vilela descreve um jovem que, confuso, ainda não sabe muito bem como lidar com seus sentimentos, assim como o protagonista de “No Bar” e de outros tantos personagens que desfilam por suas narrativas. É na escrita que a personagem consegue se encontrar, mas não busca respostas para tais sentimentos, deixa-se levar por eles, afinal, e assim nos parece, a literatura é feita de indecisões.

O narrador deseja ter a professora, mas pelo simples fato de possuí-la, de tomar conta, de poder fazer o que quer com ela, às vezes até com violência. Essas reflexões o fazem lembrar da infância, sempre descrevendo com profundo lirismo, como ao descrever a menina loira que deixou um cheiro de pipoca nos seus dez anos ao encontrá-la no circo. Em uma espécie de reflexão nostálgica do menino que foi e está deixando pra trás, começando assim a adentrar no “mundo” dos adultos.

O tempo todo questiona o amor piegas, platônico, que diz ser “besta”, e em um comentário machista diz ser coisa de “fresco”. Que o amor no começo é bom, mas que depois vira tédio, “troço chato e irritante”.

Repare no uso inteligente, mas nem um pouco comedido que Luiz Vilela faz dos adjetivos, classe de palavras abundante no conto, como se o narrador o tempo todo buscasse características, formas diferentes de descrever o seu estado de ânimo. O uso repetido de expressões e palavras, “acaba virando desespero”, “acaba virando tédio”, “acaba virando ódio”, substantivos quase adjetivizados, como se quisesse reafirmar para ele mesmo o que sente.

São então, nessa confluência de sentimentos, dúvidas, autocríticas, seja na escrita ou nas ações, que o narrador se dá conta de que já não é mais o mesmo depois do “tremor de terra” que ele esperava a vida toda e que acaba acontecendo com a entrada daquela professora em sua vida. Não é um tremor de terra físico, como sentira quando era criança, mas um tremor psíquico, na alma, como se mudasse alguma coisa dentro dele, como se o tornasse mais maduro, o que não significa amadurecer de maneira saudável, pois como toda mudança, causa dor, desconforto e indecisão.

À medida que avança em seus pensamentos, o fluxo de consciência se torna mais intenso, haja vista a grande quantidade de conjunções aditivas que faz uso em seu texto: “nessas noites em que ando pela rua sem vontade de ir a nenhum lugar e de conversar com ninguém e de ficar em casa e de andar e de viver e de morrer, quando não há nenhum problema” (VILELA, 1977, p. 121).

O uso recorrente dos gerúndios “nascendo”, “envelhecendo”, “morrendo”, é outra marca deste fluxo de consciência e até o desfile de todas as suas influências

culturais, sejam literárias: “Machado de Assis e Kafka”, sejam religiosas: “São Francisco e Lutero”, passando pelo mundo das artes e do cinema.

Reflete muito mais sobre si mesmo do que sobre a professora, e em determinados momentos chega a esquecê-la, desejando um novo tremor de terra, e talvez esse seja o seu fim. “Talvez esse tremor de terra será minha morte que virá um dia, e aquele momento o prelúdio, o ensaio para esse outro, maior e definitivo” (VILELA, 1977, p. 121).

Volta a lembrar da professora, argumento que reforça o seu estado de confusão, relatando que um dia quase falara com ela, mas desistira em mais um momento de indecisão. Pensa que a conversa que teria com ela seria a mesma de todas as vezes, que ele nem teria nada a dizer a ela, que não saberia expressar direito o que sente por ela, pois ele mesmo não sabe.

Desistira definitivamente quando a vira, em um dia de chuva, abraçada ao marido. Desta vez reparara melhor no homem, e até confessa, depois de uma hesitação, que ele era bonito, mas tenta se igualar a ele: “Inteligente eu também sou, às vezes tão inteligente que sou completamente doido” (VILELA, 1977, p. 121). Instantes depois cai em si e reconhece que não é tão bonito, que não se parece com um galã, como o marido da professora parecia, e de que é “todo desengonçado, e principalmente não sou rico nem cônsul: não sou merda nenhuma” (VILELA, 1977, p. 121), num acesso de pessimismo e baixa-estima.

Passa a persegui-los, professora e marido, logo após a saída da escola. Tem consciência que leva uma vida utópica e por isso tem tido decepções e desilusões, que o seu maior erro foi apenas ter sonhado e nunca ter realizado nada na vida.

Depois de caminhar a esmo, toma consciência de que está em uma zona de baixo meretrício. Uma prostituta lhe chama de “amorzinho”, motivo pelo qual passa a se perguntar o que é o amor, reflexões também do protagonista de “No Bar”. Sua consciência agita-se, como se o seu desejo fosse o de tornar-se uma nova pessoa, mas não consegue. A prostituta lhe chama de “bicha”, pois não quer ter relação sexual com ela. Deixa-a no quarto falando sozinha e vai para a rua, debaixo da chuva, pensa em parar em um bar para beber, mas desiste e vai para casa dormir, e então toma uma decisão, a única em todo conto: arranjar uma namorada, de nome simples, chamá-la de “meu bem”, dar presentes a ela, viver com ela situações triviais, ficar noivos, casar, engordar, envelhecer e morrer, prenúncio de um adulto conformista.

Contradições humanas e os problemas de comunicação que afetam o homem hoje são temas comuns nas obras de Vilela e sacramentados por críticos e estudiosos, o que nos parece ser também os grandes temas e motes desse conto. O personagem passa por profundas contradições, declarar-se para a professora, firmar a sua escrita, desfazer-se de influências que considera nefastas, suas dúvidas sobre o amor, e também por problemas de comunicação. É tímido, se reclusa, persegue em segredo a professora e seu marido. É incapaz de conversar com ela ou com qualquer outra pessoa, inveja os transeuntes que passam lá fora enquanto se mantém no escuro sem ao menos tentar conversar com alguém.

O protagonista de “Tremor de Terra”, diferindo um pouco das personagens do “romance de formação”, não procura pares, não encontra amizade, e o amor é pontado por profundo sentimento de indecisão e ansiedade. A pressão interior, nesse caso, é muito maior do que a pressão exterior. Ele se cobra o tempo todo, se questiona, não encontra lugar no mundo. É assumidamente confuso: “eu não sou assim, eu sou confuso e complicado”. (VILELA, 1977, p. 119).

A narrativa, assim como nos momentos-chaves de um *Bildungsroman*, mostra uma trajetória de utopias e desilusões, inadaptabilidade, negação ou renúncia que ocorre essa “deformação” da personalidade. É o que podemos perceber neste trecho:

Não haveria “acaba virando”, porque seria um momento só, mas um momento no qual entraria tudo o que eu pensara, sentira, imaginara, desejara, lembrara, esquecera, sonhara, sofrera, tudo, um momento tão forte, tão profundo, tão vasto, tão absoluto, que depois dele só poderia haver o suicídio ou a resignação total. (VILELA, 1977, p. 119).

Shiller, ao comentar o romance de Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, aproveita para falar da “beleza”, do “estado estético” e de como esses conceitos podem moldar o caráter individual. Tais conceitos são questionados também pelo protagonista de “Tremor de Terra”, e é pela “beleza”, pelo estado “estético” que ele começa a fazer os seus grandes questionamentos sobre a vida e que culminaria no desfecho resignado do conto. Essa “beleza” e este “estado estético” fica evidente logo no parágrafo inicial da narrativa: “Tinha um rostinho que me encantou, um rostinho lindo como – não sei como o quê, não encontro nada que possa dar uma idéia de como era lindo o rostinho dela, uma rostinho maravilhoso” (VILELA, 1977, p. 115).

Em “Tremor de Terra” não há acontecimentos espetaculares, quase não há acontecimento, são fatos do cotidiano, é a atmosfera incidindo sobre a personagem.

Fatos muito mais internos do que externos à personagem e a formação, assim como no “romance de formação”, acontece através de experiências triviais, mas que se tornam significativas para o processo de formação do personagem. Experiência tais como essa: “Mas de repente ela havia entrado na sala, entrado como entraria em qualquer outro dia e do modo como qualquer outra pessoa entraria” (VILELA, 1977, p. 115).

Através da escrita, as personagens do *Bildungsroman* aperfeiçoam-se e detectam as suas inclinações e desenvolvem exercícios para o seu desenvolvimento, assim como o protagonista do conto, que escreve, em um futuro remoto, o que lhe aconteceu. O relato é um grande exercício de escrita, e é através dela que busca o seu aprimoramento: “O que eu senti, não parava de escrever se fosse falar nisso, algumas coisas nem ia ter jeito de falar de tão estranhas e incompreensíveis” (VILELA, 1977, p. 115).

A personagem está disposta, pois conhece suas imperfeições, a se ingressar em um caminho de aprendizado. O entusiasmo desmedido, o exagero apaixonado, a libertação do espírito e a valorização das coisas do coração, contrapõem a essa angústia e a essa confusão, talvez sejam virtudes para um possível desenvolvimento ou uma possível resignação. Nota-se nesse trecho tais características: “Não sei, já sonhei tudo, foi a coisa que mais fiz até hoje, e é por isso decerto que eu não tenho nada e que eu vivo levando na cabeça. Pois de agora em diante não vou sonhar mais. Juro”. (VILELA, 1977, p. 122). É o momento chave, para o seu aprimoramento, ou, neste caso, a sua resignação diante da vida.

O que se vê em “Tremor de Terra” e também nos “romances de formação” é um certo idealismo juvenil e uma natureza sonhadora no início do percurso de desenvolvimento, e no final, o que se verifica é um amadurecimento, do ponto de vista do *status quo*, e ao encarar as situações do dia-a-dia de maneira prática, encaminha-se para um certo conformismo. Há também graus de certa descrença e resignação diante da vida. Como podemos notar neste último trecho do conto:

Não, não vou encher a cara, vou pra casa dormir – isso: vou pra casa dormir, vou pôr o pijama, escovar os dentes, deitar, rezar uma ave-maria, e amanhã vou arranjar uma namorada, Sônia ou Lúcia ou Marta ou Regina ou Beatriz ou Marisa, e vou chamar ela de meu bem e ela vai me chamar de meu bem e vou dar presentes pra ela e ela vai dar presentes pra mim e vamos ao cinema e vamos beijar e vamos ficar noivos e casar e ter filhos e engordar e envelhecer e ter netos e morrer e ser enterrados na terra que nos seja leve. (VILELA, 1977, p. 122-123).

O conto é pura tormenta, mas desemboca em uma desconcertante e inesperada vontade de mudar, de sossegar, de resignar-se. Talvez seja nesse momento o maior “ponto de viragem” desse “personagem” em seu percurso de formação.

Somente a vivência destas desilusões, confusões e aborrecimentos o levarão a um possível “aprimoramento de caráter”. Bakhtin é bastante contundente neste sentido. Esta vivência, de que fala Bakhtin, nada mais é do que um reflexo moral, e segundo ele, não tem densidade estética, não favorece o leitor a se identificar ou não com a personagem. Essa vivência só passa a ser “densidade estética” quando a personagem passa por provações ou decepções, que vão moldando o seu caráter. Essas provações ou decepções tornam-se tão significativas para a personagem, que ela muda o seu conceito de mundo e de cultura.

Em um trecho do livro *Estética da criação verbal*, Bakhtin afirma

Assim como o enredo da minha vida pessoal é construído por outros indivíduos, seus heróis (só em minha vida exposta para o outro, aos olhos dele e em seus tons volitivo-emocionante eu me torno o herói dela), também a visão estética do mundo, a imagem do mundo é construída apenas pela vida concluída ou concluível dos outros, que são seus heróis (BAKHTIN, 2006, p. 102).

Assim como no conto “No Bar”, em “Tremor de Terra” também vemos acontecimentos isolados, fases distintas da vida do protagonista, numa sucessão de etapas, e como o ambiente é altamente étlico, não são linearmente encadeadas, mas que vão compondo o aperfeiçoamento do indivíduo. Acontecimentos vivenciados e relatados em tom confessional que levam a personagem a adentrar, definitivamente, no universo adulto, não sem antes passar por uma possível revolta com o mundo.

3.5. A REVOLTA COM O MUNDO

A personagem nos “romances de formação”, após passarem por experiências significativas, tanto culturais, quanto amorosas, começam a refletir a sua real importância no mundo. O quanto ele pode ser “herói” para os que estão a sua volta. E, ao perceber, que o mundo não o enxerga assim. Por não poder ser “herói” neste mundo, revolta-se contra ele. Os contos “Meio-dia” e “Domingo” exemplificam essa faceta.

O tema “volta ao lar” ou “de volta às origens” é o motivo do conto “Meio-dia”, publicado no livro *No Bar*. Essa “volta” é pontuada por uma revolta crescente e que explode em um niilismo desconcertante.

O protagonista da narrativa volta, depois da insistência do professor-padre ao encontrá-lo na rua, ao colégio católico onde estudara e saíra há cinco anos. Esse retorno se dá em um domingo, dia, segundo o narrador, de tédio. O domingo também é retratado como um dia tedioso em mais duas outras narrativas do mesmo livro: “Domingo” e “Andorinha”.

Ao chegar em frente ao colégio, comandado por padres, o homem hesita em entrar, mas depois de pensar, resolve entrar. Observa alguns meninos brincarem de bola, mas o silêncio reina naquele lugar.

Inicia-se uma longa conversa com o Padre Simão, que vem atender, dizendo que não conhecia mais os garotos que estavam por ali. A conversa, inicialmente, é entrecortada de silêncios, como se ambos não tivessem nada a dizer. Forçam conversas com temas banais e fúteis, até Padre Simão comentar que ele mudara muito, e neste momento, o sacerdote refere-se à uma mudança física. Observa que ele cresceu, que cultivara uma barba, que engordara.

O narrador, heterodiegético, escreve os pensamentos apenas do homem visitante, pontuando sua enorme insatisfação por estar ali naquele lugar. “Bem que eu não queria vir”, “Eu não devia ter vindo” (VILELA, 1984, p. 103). Irrita-se com a conversa do padre, com a insistência dele em falar a mesma coisa várias vezes, repetindo que ele estava mudado, isso vai lhe saturando a paciência.

Padre e protagonista, que se chama Ivã, mais uma vez ficam sem assunto, pois o homem sempre dá respostas vazias e fugidias às investidas do sacerdote. Para puxar papo, Ivã pergunta ao padre se ele ainda era o professor de religião. “Sou. Você era o meu melhor aluno, sabe?” (VILELA, 1984, p. 104). Não se importa nem um pouco com os elogios do padre e tampouco saber do fato de que ele já não é mais o mesmo e isso faz crescer cada vez mais o seu arrependimento, quase transformado em raiva, neste momento:

Por que viera ali? Sabia que nada tinha para dizer ao padre, sabia que o padre nada tinha a dizer que pudesse interessá-lo, não devia ter vindo, agora era aquela chateação, você mudou muito, você mudou muito, você mudou muito – já contara três vezes, *se ele falar isso outra vez, eu vou embora, juro que vou embora*. (VILELA, 1984, p. 104).

O clima da conversa que se segue é de uma tensão crescente, principalmente por parte do visitante, que a cada instante se arrepende de ter entrado no colégio. O padre tenta fazê-lo lembrar-se de uma briga que houve dentro do colégio, no dia do professor, mas ele é quase monossilábico, respondendo por obrigação, não se importando em nada com aquela briga ou com aquele lugar. Relembra, com arrependimento, o dia em que encontrara o padre na rua e o sacerdote insistira para ele aparecer lá no colégio.

Depois que fora estudar na capital retornara ali algumas vezes, e abraçara os que vira. Em certa ocasião não encontrara mais o padre ali, e o desinteresse por aquele lugar aumentara. “Não voltou mais nenhuma vez. Agora encontrara o padre na rua – vai lá uma hora bater um papo – e ali estava, se aborrecendo naquela manhã de domingo” (VILELA, 1984, p. 104), assim como os protagonistas de “Domingo” e “Andorinha” que também se aborrecem em um domingo.

O padre Simão insiste em atizar as suas lembranças, falando do Pedrinho, e o visitante diz que lembra do menino, em um gesto vago. O padre pergunta o que virou dele, pois a turma deles era muito boa, e naquela turma havia alguns alunos bons, incluindo o protagonista.

Ivã então começa a ficar irritado e se lembra de uma repreensão por parte do padre, que dizia para ele tomar cuidado com as suas leituras. Para não lembrar tal fato comenta o novo cimento que colocaram em um canto do quintal do colégio. Padre Simão pergunta de outro aluno, o Silvio, e reclama das idéias que anda tendo, pergunta ao visitante o que ocasionou isso. “Não, sei, padre, é difícil da gente saber” (VILELA, 1984, p. 105), a irritação aumentando e o aborrecimento e o arrependimento começa a se transformar em revolta, ira.

Controla-se, não quer dar opinião sobre os seus amigos, mas o padre insiste em fazê-lo convencer o amigo a mudar de idéia. Ele reluta, se esquivava, o padre insiste ainda mais, em um jogo perigoso de argumentos e palavras monossilábicas. O padre afirma que a fé que ele tem é firme e que com isso pode convencer o amigo a retornar para a igreja.

A primeira resposta ríspida é “Não sou o anjo da guarda dele” (VILELA, 1984, p. 107). O padre pergunta se ele não é católico e então a revolta aparece: “Não sou; não sou mais católico: não vou à missa, não frequento os sacramentos, não faço mais nada disso, compreende? Não sou mais católico” (VILELA, 1984, p. 107). O padre se espanta, não acredita no que está ouvindo. Questiona-o incisivamente, procura motivos,

o compara com os outros e o visitante arremata: “A fé não tem mais sentido para mim”. (VILELA, 1984, p. 108).

O visitante nega totalmente a existência de Deus, dizendo que é só um nome para ele e o padre, como se fosse uma batalha, tenta-o convencer do contrário, esquecendo-se de fatos materiais e utilizando o argumento da fé.

Padre Simão utiliza então o assunto da juventude, dizendo que ele, Ivã, é jovem ainda, que é para ele pensar no futuro, de como ele estará daqui a alguns anos, o que ele fará quando a velhice chegar. “Não sei, Padre, não posso saber o que farei”. (VILELA, 1984, p. 108). Nesse trecho aparece a indecisão e a confusão, o que se indicia ser o mote dos personagens, pelo menos deste corpus, de Vilela.

O homem diz para o padre parar de tentar convencê-lo, pois ele escuta aquela conversa desde os três anos de idade e nunca se convencera. O padre pergunta se ele não se arrependeria se fosse morrer naquele momento, o protagonista do conto afirma, categoricamente, que não se arrepende de nada. O padre está nitidamente estarecido por tudo aquilo que está ouvindo.

Em um dado momento, a ira, misturada com ressentimento, do visitante é tamanha que ele espera que a ira de Deus não seja a mesma que a do padre, o que denota situações mal resolvidas do passado.

O protagonista diz que quer viver, viver o presente, sem pensar que um dia vai morrer, que o depois não lhe interessa. O padre diz: “Eu tenho pena de você, Ivã” (VILELA, 1984, p. 109). O homem contra-argumenta que é feliz, que não entende a pena do padre.

O padre retorna para os seus argumentos de fé e religião, ele então trata de cortar o assunto do padre, dizendo que aquele sermão não irá servir de nada, e afirma que não aprendeu nada, mas não descarta a idéia de um dia voltar para a religião: “Não morri ainda. Quem sabe se algum dia ainda me converterei?” (VILELA, 1984, p. 110).

Depois de se sentir mal com algumas palavras do padre, ele se despede, olha para as casas em volta, o padre ainda insiste para ele voltar nas férias, e olhando para o sol, afirma para si mesmo que odeia os domingos, um possível dia de revolta ou provável ponto de viragem para os personagens de Luiz Vilela.

A associação do domingo como sendo um dia de tédio e depois de revolta, como já vimos, é uma recorrência na obra de Vilela. Podemos verificar tal recorrência no conto “Domingo”, conto que se encontra no mesmo livro de “Meio-dia”, *No Bar*.

Nesta narrativa o protagonista-narrador se encontra sozinho, em pleno domingo. Está “sentado com a mão amparando o queixo e olhando o ar” (VILELA, 1984, p. 23). Não há um acontecimento, não há um enredo, diferindo-se, neste ponto, do conto “Meio-dia”. Há apenas um homem refletindo sobre várias coisas que fazem parte da sua vida. E essas reflexões concretas acarretam uma reflexão mais profunda sobre a falta de comunicação entre as pessoas.

A única personagem do conto vive um típico domingo, dia em que as pessoas não querem fazer nada ou não tem nada para fazer. E nessa falta do que fazer, a personagem observa o ambiente à sua volta. Fato que confirma que se trata de um verdadeiro conto de atmosfera, assim como preconiza a estética tchekoviana. O cenário é quase um microcosmo – e todos os objetos observados culminam no desespero do narrador:

[...] por exemplo, essa garrafa térmica, essa garrafa térmica aí, essa garrafa! tou ficando maluco falando sozinho comunicação com as coisas delírio imaginação de criança [...] (VILELA, 1984, p. 24).

A personagem cita, sem ordem aparente, com ênfase em produtos industriais e de consumo, várias coisas do seu cotidiano – “Ovomaltine”, “Nestlé”, “Maisena” – e muda o pensamento para o pecado, a amargura. Observamos assim um possível diálogo intertextual, através dessas marcas, com o conto “Meio-dia”.

Confluindo letras de músicas, expressões populares e pensamentos díspares, Vilela constrói um texto poético, em que o que menos importa é a história, mas sim a ambiência sobre o personagem, combinando sons e máximas numa narrativa quase musical.

No conto “Domingo”, o escritor se volta justamente para esse aspecto, focaliza “um sofrimento moral” e atribui “grande valor à atmosfera que emana da narrativa”. Os móveis, os produtos, os quadros de natureza morta – o cenário que a envolve parece exercer forte influência sobre a personagem. A atmosfera é quase claustrofóbica, provocada pelos sentimentos de tédio, primeiramente, e depois de revolta, assim como acontece no conto “Meio-dia”.

Nesse ambiente que se fecha na intimidade da personagem, Vilela trata da falta de comunicação entre as pessoas, tema recorrente em sua obra. Em um determinado momento da narrativa, o narrador pensa que:

a comunicação com as coisas delírio imaginação de criança, a comunicação com coisas é impossível porque elas não têm subjetividade e a comunicação com as pessoas é impossível porque elas têm subjetividade...”. (VILELA, 1984, p. 24).

Segundo Walter Benjamin, o “romance de formação” mostra a superação vertiginosa do protagonista de medos e antigas concepções, o que parece se amoldar perfeitamente ao conto “Meio-dia”, mas também a outros tantos de Vilela, incluindo “Domingo”.

A revolta de Ivã, está, primeiramente em encarar os seus medos, em admitir que errou, feito tal insistentemente lembrado pelo padre. “Ivã, mas você mudou muito...”, “Cresceu, engordou... Criou barba...”, “Está homem...”, “Completamente mudado” (VILELA, 1984, p. 103).

Ao ser forçado a encarar antigas concepções, a sua ira e revolta nos parecem tomar corpo e se encaminha por um viés sem volta. O padre o rodeia com lembranças antigas do colégio, das aulas, pede-lhe que tente mudar as idéias dos amigos que perderam a fé, até, ele mesmo, confessar que perdeu a fé, que não quer saber de Deus, que Deus para ele não existe, que é para o padre parar de insistir, mas deixa transparecer que ainda têm resquícios desta fé ao dizer: “Não morri ainda. Quem sabe se algum dia me converterei?” (VILELA, 1984, p. 110).

A pressão exterior versus a pressão interior, característica fundamental do *Bildungsroman*, fica evidente na insistência do padre e as marcas do seu pensamento:

O padre procurava as palavras.
— Deve ter sido alguma coisa muito forte... Para acontecer uma coisa dessas... Você tinha uma fé tão firme... Sabe, estou custando a acreditar...
Ele ficou calado: não estava com vontade de falar sobre aquilo.
(VILELA, 1984, p. 107).

A reconciliação entre indivíduo e o mundo social não é feita de maneira harmônica, mas a personagem é forçada a procurá-la, pois mesmo revoltado com o mundo, ainda quer ser herói desse mundo, segundo Bakhtin preconiza em *Estética da criação verbal*.

O protagonista de “Meio-dia”, mesmo a contragosto retorna às origens, como uma forma de se reconciliar com o mundo social que deixou pra trás, mas suas concepções são outras. Não é mais o menino que transitava entre o catolicismo e a descoberta de um mundo cruel e repressor, é um jovem que tenta a todo custo não voltar às suas raízes, pois tal volta significa um retroceder em seu processo de amadurecimento e formação.

O padre se estarrece com a falta de fé do seu melhor aluno e, mais uma vez um padre, faz o papel dos mentores do *Bildungsroman*, e lhe diz:

— Me diga, Ivã, me diga uma coisa: você não crê não é por orgulho? Agora você diz essas coisas, é fácil, agora que você está moço, na flor da idade; mas e quando a velhice chegar? e quando a morte vier? Quê que você fará?

— Não sei, Padre, não posso saber o que farei. (VILELA, 1984, p. 109).

Está convencido de algumas coisas, possui novas concepções da vida, pois passou por uma experiência educacional na capital, e agora que está de volta à sua terra não sabe do seu futuro, está confuso até se volta ou não para a religião. Quer apenas viver, sem saber como: “ - O que farei? Viver. - A vida passa. - Eu sei, a vida passa. Mas não passou ainda” (VILELA, 1984, p. 109).

Expressa revolta com o mundo exterior, mas, ainda não se resolveu intimamente. Segundo os estudiosos do *Bildungsroman* são essas contradições que levarão ao amadurecimento, à consciência de que deve buscar a perfectibilidade ou resignar-se diante da vida.

3.6. A RESIGNAÇÃO FILOSÓFICA

Nesta fase da vida, a personagem experimenta sentimentos de resignação e faz um levantamento do que viveu até o presente momento. Nesse momento, a personagem já perde contornos e seu caráter não tem para onde evoluir.

O conto “Subir na vida” nos parece exemplificar as assertivas acima. Foi publicado no livro *Tarde da Noite*, de 1970 e também publicado no *Suplemento Literário de Minas Gerais* e nos apresenta dois homens completamente diferentes: Domício e Vicente. A trama gira basicamente na tentativa, bem sucedida, por sinal, de Domício em convencer Vicente a vir trabalhar na empresa onde Domício trabalha.

A narrativa é uma longa conversa por telefone, onde Domício usa de vários argumentos para convencer Vicente, mas pelo silêncio do amigo, ele insiste cada vez mais, utilizando-se de artifícios que vão da nostalgia, passando pela necessidade de dinheiro, uma viagem à Europa, o lugar onde Vicente dá aulas, até a uma conversa que Domício teve com Silvia horas antes de sua conversa com Vicente.

Percebemos, na história, a clara diferença entre os dois. Domício é agitado, falante, contador de histórias, vive dizendo que tem muitas delas para contar ao amigo, parece se divertir com as coisas da vida, otimista, quer que o amigo também seja assim, pense no futuro e no futuro da família:

Olha, Vicente, vou te dizer de novo o que já te disse outras vezes, não custa nada repetir: eu sei que agora talvez dê para você ir quebrando o galho com a aulas; mas e o futuro, meu velho? e seus meninos quando crescerem? Já pensou?... Como que você vai fazer?... (VILELA, 1988, p. 52).

Por outro lado, Vicente é calado, quase não fala, comportamento que às vezes parece incomodar o amigo, mesmo com todo o otimismo do mundo. Suas frases são quase monossilábicas.

“Pronto.”
 “Vicente?...”
 “É.”
 “Você está tão calado, pensei que você não estivesse mais aí...”
 “Claro que estou”. (VILELA, 1988, p. 55).

É um jogo de convencimento por parte de Domício. Começa a conversa, quase um monólogo, dizendo de sua viagem com a mulher, Elza, à Europa. Conta suas aventuras e dá exemplo de uma em Roma, onde tomaram bastante vinho e saíram andando na chuva. Entusiasma-se bastante a cada vez que conta sua experiência ao amigo. Depois de contar de sua viagem, toca no assunto da empresa, que ele queria que Vicente fosse trabalhar com ele. Este exita, não sabe, não toma decisão. Então Domício vai utilizar de todos os argumentos que conhece para fazer o amigo ir trabalhar com ele.

O primeiro argumento vem no comentário sobre a situação que Vicente tem como professor, que com aquelas aulas podia se sustentar por um tempo e lembra o que poderia ser do futuro do amigo, o que seria dele dali para frente. O tempo todo lembra Vicente que ele lhe diz essas coisas sem interesse maior, que diz apenas como amigo. “Evidente; se fosse... É simplesmente como amigo que falo. Afinal pra quê que a gente é amigo? Pra nada?” (VILELA, 1988, p. 52).

No segundo argumento, Domício apela para ambição (ou a falta dela) do amigo: “Você é um sujeito engraçado, Vicente; você não quer subir na vida? Você não se preocupa com isso?” (VILELA, 1988, p. 52). Domício diz que Vicente não é nenhum bobo ou ingênuo e diz ainda que ninguém pode desconsiderar o fator “dinheiro” para uma vida melhor, para um futuro mais confortável, e lhe diz sobre a carreira do magistério, que esta não vai lhe oferecer estabilidade na velhice. Argumenta que na

empresa ele estará melhor, em um ambiente mais agradável e de que poderá se planejar melhor financeiramente. Apela para o temperamento calmo e indeciso do amigo: “Temperamento... Mas só por causa de temperamento a gente joga fora uma oportunidade dessas?...” (VILELA, 1988, p. 53).

Depois de tecer comentários sobre a ambição de Vicente, Domício comenta a conversa que tivera com Sílvia, a mulher de Vicente, horas antes; é seu terceiro argumento. Explica que notou Sílvia aborrecida com a vida que leva, uma vida difícil, segundo ela. Diz a Vicente que a sentiu bastante incomodada com o lugar em que marido trabalha, um lugar perigoso, cheio de ladrões.

Emenda o próximo argumento: a pacifidade de Vicente. Conta que Sílvia lhe disse de sua intenção em comprar um revólver. Domício ri da situação, explica que não imaginaria o amigo com um revólver e exemplifica, em um tom nostálgico, lembrando de situações em que o amigo agiu com a maior pacifidade do mundo, enquanto outros agiam com violência.

Não que você não tenha coragem – não esqueço daquela vez no mercado, aquele sujeito com aquela faca: você foi o único que não correu; imagino se você tivesse corrido também, como eu e os outros, quê que não teria acontecido, quê que aquele sujeito não teria feito; mas você ficou lá parado, como se ele tivesse na mão não uma faca mas uma flor; e você fez ele ainda entregar... (VILELA, 1988, p. 54).

Domício, por outro lado, alerta o amigo para a complacência que tem, seu conformismo, argumenta que isso tem limites, que com isso os outros se aproveitam para tirar vantagem, e mais uma vez diz a Vicente que ele não é um fraco nem idiota.

Volta a insistir no argumento “Sílvia”, em sua conversa que teve com ela, achando-a aborrecida e contrariada. Apela para a amizade e para sua competência. “Você com esse seu temperamento calado, sempre muito concentrado – o tipo do cara que estamos precisando na empresa, isso é o que me deixa mais por conta” (VILELA, 1984, p. 56).

O próximo argumento de Domício é a nostalgia. Lembra de momentos marcantes que teve com Vicente e Sílvia e chega a lembrar uma frase em que o amigo dizia que o seu coração não estava ali. Deixa coisas no ar e que liga depois de chegar de uma viagem.

Vicente chega do serviço em casa e comunica a mulher que vai abandonar as aulas e ir trabalhar com Domício. Ela no início não acredita muito, mas depois demonstra felicidade e consentimento. Vicente vai ao orelhão e liga para Domício dizendo que aceita a sua proposta. Domício exulta-se, diz que está muito feliz com a

decisão e que gostaria de estar ali para dar um abraço no amigo. Ao desligar o telefone, Vicente vai fazer algo que nunca fez na vida: tomar uma pinga e diz ao dono do bar que de agora em diante aparecerá mais.

Em suas concepções sobre a interioridade da personagem, Bakhtin explica que a vida interior da personagem não deve interessar somente a ela, mas deve interessar principalmente o outro, o seu par na narrativa, assim como a vida interior do outro deve causar interesse a esta personagem.

Nesta vida construída na narrativa, as pessoas fazem acontecimentos significativos para a personagem, como nascer, morrer, mas os acontecimentos que são feitos por ela só significaram para o outro, e não para ela. É o outro que determina o enredo fundamental da vida da personagem.

Essa afirmação corrobora as ações das personagens de “Subir na vida”. A conversa por telefone com o amigo Domício é de fundamental importância para percebermos as principais concepções de interioridade de Vicente. Domício demonstra interesse pela vida do amigo, mola mestra dos seus argumentos para convencê-lo a ir trabalhar em sua empresa.

Pela conversa fica evidente que Vicente viveu acontecimentos significativos com Domício, mesmo que sejam vistos como fatos corriqueiros, típicos dos “romances de formação”, mas de fundamental importância para a formação do seu caráter. Fatos como uma conversa regada a confissões, um assalto e o desejo que o outro também visite a Europa.

Acontecimentos que são puxados pela memória para servirem de argumento de Domício. E a memória que uma personagem tem da outra, segundo Bakhtin, é a representação estética do enredo da vida do outro, é uma contemplação, uma lembrança, fagulhas significativas de alteridade. Segundo Bakhtin, é a “chave de ouro” do acabamento estético do indivíduo” (BAKHTIN, 2006, p. 98).

Sentimentos tão significativos que Domício insiste, em vários momentos da narrativa, em chamar Vicente de amigo: “É o que eu te peço, porque... Sabe, Vicente, é só mesmo por sermos amigos, e amigo há tanto tempo, que estou dizendo tudo isso, que estou de certo modo tomando essa liberdade” (VILELA, 1988, p. 55).

Domício, para reforçar o seu interesse na aceitação de Vicente, às vezes condena certas atitudes de Vicente, diz que a abnegação que o amigo sente é boa, mas em excesso é condenável. Por outro lado admira algumas atitudes de Vicente:

Você é um sujeito que acredita na bondade, Vicente, e isso é uma coisa comovente, sobretudo no mundo de hoje, tão materializado e em que cada um só quer saber do próximo para explorá-lo; um mundo em que a bondade vai cada vez mais desaparecendo dos corações. (VILELA, 1988, p. 54).

Bakhtin, ainda sobre a interioridade da personagem, afirma que ela, para adquirir determinidade estética, deve consoar o sentido e o objetivo. Quando o sentido e objetivo forem díspares, ocorre uma contradição. Bakhtin chama de “autonegação”, a sua existência torna-se mentira, sem nexos, nega a sua presença e o seu conteúdo. Para que sentido e objetivo sejam consoantes, Bakhtin explica uma exigência:

[V]ive como se cada momento dado de tua vida pudesse ser o conclusivo e último mas, ao mesmo tempo, também o momento inicial de uma nova vida; essa exigência é para mim irrealizável por princípio, porque nela a categoria estética (a relação com o outro) ainda continua viva, mesmo que enfraquecida”. (BAKHTIN, 2006, p.112).

As afirmações acima parecem se encaixar na vida de Vicente, que, segundo Domício, leva uma vida de conformação, sem nexos, de exigências irrealizáveis. Possui sentido e objetivo, mas os dois não se combinam. “Aí abnegação já é fraqueza, e até idiotice” (VILELA, 1988, p. 55).

A negação de si em detrimento do outro, para Bakhtin é a conclusão de uma vida e começo de outra, que será vivida em função do outro, para que o outro possa ter significação estética em sua vida, o que nos parece, levar a personagem a uma conformação, uma resignação diante da vida. Abnega-se das suas vontades e passa a viver as vontades do outro. Tais características, que nos parecem haver no conto “Subir na vida”, podemos também encontrar em outro conto de Vilela, também do livro *Tarde da Noite*, o conto “Luz sob a porta”.

A narrativa se abre com a ausência do narrador, com a marca do discurso direto, como ocorre também em outros contos de Vilela: “E sabem quem que o cara fez? Imaginem só: me deu a maior cantada! Lá, gente, na porta de minha casa! Não é ousadia demais?” (VILELA, 1988, p. 62). Assim como outros contos de Luiz Vilela, essa “ausência”, principalmente dos verbos *dicendi*, é recorrente em sua contística.

Depois de bate-papos de fundo intelectual, onde abordam desde filosofia até literatura, percebemos que se trata de uma festa quando uma das personagens diz que já é onze e vinte e que está indo. “Você está doido? Agora que a festa começou, agora que está ficando boa, e você vai embora? Pra que essa pressa?” (VILELA, 1988, p. 63).

Essa personagem explica que é aniversário de sua mãe e que precisa ir até a casa dela. Alguns participantes da festa, incluindo a dona, tenta convencê-lo a não ir embora, pois a festa estava apenas começando. Outro argumenta que já está tarde e sua mãe já deve estar dormindo.

A personagem, que aos poucos vai se mostrando o foco principal da narrativa, contra-argumenta que a mãe não vai dormir enquanto ele não aparecer por lá. Eles desconfiam desse aniversário. “Você está com algum macete aí fora e não quer contar. Onde já se viu sair de uma festa dessas para ir na casa da mãe?” (VILELA, 1988, p. 63).

É a pressão exterior influenciando sobre o seu interior. Mas, como toda a personagem da linhagem do *Bildungsroman*, possui uma determinação interior, força motriz para o seu crescimento ou a sua resignação.

Nelson, esse é o nome do protagonista, revelado, não pelo narrador, mas por um dos integrantes da festa, afirma que não vai ter jeito, é o aniversário da sua mãe e que precisa dar uma chegada na casa dela.

Depois de muitos argumentos e contra-argumentos, consegue sair da festa, pegar um táxi e chegar até a casa de sua mãe. Passagem que nos parece dialogar com “Subir na vida”, pois o amigo tenta a todo custo, através de argumentos, lhe convencer de algo que vai contra a sua natureza. É somente nesse momento que o narrador passa a se mostrar na diegese. Observa que há “luz sob a porta”, portanto sua mãe deve estar acordada.

A mãe, feliz com a sua chegada, afirma que sabia que ele viria. Ele responde que ela não deveria ter ficado acordada até aquela hora, apenas esperando-o. Ela, meio sem jeito, confessa que não estava com sono. “Você nunca deixou de vir”.

Mesmo com sua determinação interna, ao deixar a festa, deixa também a pressão externa dos amigos, com suas zombarias e petições, mas ao chegar à casa da mãe, é ela a figura que passará a exercer essa influência. Determinidade interna e pressão externa, característica basilar do *Bildungsroman*, a receita de “crescimento”, não propriamente uma evolução, de formação ou “deformação de caráter”.

Ao questionar a mãe sobre que havia ido lá naquele dia, Nelson começa a receber reclamações sutis de sua mãe.

Encontrei com a Dulce na porta, ela lembrou e disse que vinha, mas não veio: decerto tornou a esquecer. Pensei também no Rubens; ele sempre vinha, o ano passado mesmo ele veio; mas dessa vez ele também não apareceu, não sei por quê. (VILELA, 1988, p. 64).

Nelson se condói por sua mãe ter passado o dia sozinha, ela afirma que passou mesmo, mas que isso não tem importância, pois arranjara uma “costurinha” como distração. Deixa, nas entrelinhas, que somente o filho para resolver sua solidão. Ela demonstra a ele sua profunda ansiedade, e a cada momento essa ansiedade se revela cada vez mais desesperadora.

Ele se justifica, de todas as formas, mas confessa que poderia ter vindo mais cedo, pois não fizera nada. E continua afirmando, quase como uma bronca, de que ela não deveria ter ficado acordada até aquela hora. E num gesto de diminuição, aumentando ainda mais a pressão sobre ele, diz: “Não estou com sono; gente velha não tem muito sono” (VILELA, 1988, p. 65).

Ele não gosta do comentário, diz a ela: “A senhora não é velha. Já falei que a senhora não velha: a senhora é um broto, viu? Não fale mais que é velha” (VILELA, 1988, p. 65). Uma bronca em forma de elogio, até mesmo uma forma de diminuir essa pressão externa.

Ela comenta que comprou algumas garrafas de refrigerante e fez alguns bolinhos que ele gosta, mas não apareceu ninguém. Ela levanta, vai buscar, enche o copo dele, e então Nelson pergunta se ela não vai tomar. Ele afirma que não gosta de comer à noite.

Em uma tentativa de se redimir, diz a mãe que segunda lhe traz um presente, pois não teve tempo de comprar. Em uma atitude humilde, porém de intenções contrárias ela diz: “Incomoda não; eu sei que você não anda bom de dinheiro; e eu também não estou precisando de nada. Meu presente é você ter vindo...”. (VILELA, 1988, p. 65).

Nelson sente-se arrependido por não ter passado o dia com a mãe, mas não tem desculpas, pois afirma que teve tempo e ela não teria passado o dia sozinha. E em outra atitude de diminuição, comenta das pessoas que outrora vinham lhe visitar, mas que agora que ela está velha, não vêm mais, as pessoas se afastam. Nelson volta a repreendê-la dizendo que ela não está velha. “Estou sim, Nelson; eu sei que é amor de filho, mas eu estou: setenta anos é muita coisa” (VILELA, 1988, p. 66).

Quando a mãe entra no assunto de morte, dizendo que não quer viver até os noventa, pois nessa idade é só trabalho para os outros, ele se sente ainda mais pressionado, pois sente o medo de perdê-la. Em um gesto incisivo diz a ela que tem de querer viver, seguido de um gesto de carinho.

E então, sua mãe escancara o que antes era apenas sutil, a sua insatisfação: “Você demorou tanto, Nelson... Já estava pensando que você não vinha mais” (VILELA, 1988, p. 66). Ele contra-argumenta que nunca deixou de ir, ela, chorando repete que ele demorou muito. Ele tenta consolá-la, fazê-la se acalmar. É a pressão externa vencendo a pressão interna. Indício de resignação, uma espécie de prenúncio da conformação, através da negação dos seus desejos, de suas vontades para fazer a vontade do outro, no caso, sua mãe. Conformação tal que já se anuncia também em “Subir na vida”.

Domício e Vicente, em “Subir na vida”, demonstram estar em posições antagônicas, um é bastante falante, demonstrando otimismo em relação a vida, o outro é quieto, abnegado, conformado com o que tem e com o que viveu. O que o outro nega e até rejeita, é o que afirmo e aceito para mim mesmo, segundo preconiza Bakhtin. Esse é o dialogismo estético das personagens, fator importante para o aprimoramento do caráter através das forças exteriores.

Os acontecimentos mais importantes, para a determinidade interior da personagem, geralmente ocorrem no ambiente de valores familiares ou pessoais, não há felicidade individual, e sim felicidade coletiva. A personagem aqui atribui valor à própria vida à medida que as vidas de quem lhe rodeia se prolongam. Não se trata de estar no mundo, mas sim de estar com o mundo. Sentir o mundo sob vários aspectos sensoriais e culturais. É viver o mundo intensamente, mas para o mundo e não para si mesmo.

Um dos argumentos utilizados com bastante frequência por Domício para convencer Vicente a aceitar o emprego é a família, primeiro dizendo que conversou com Sílvia e que a achou contrariada e aborrecida com a situação financeira em que levavam, e depois a questão do futuro da família de Vicente. Fator, provavelmente, decisivo. Vicente cede aos seus apelos individuais para a felicidade coletiva, menos a dele próprio.

A ação do meio exterior sobre o protagonista, como já vimos, sendo essa a mola mestra para cada etapa de desenvolvimento, é a marca do *Bildungsroman*. É o que vemos neste conto, como nos contos anteriormente analisados, sobretudo, também em “Luz sob a porta”. O meio exterior, Domício, agindo sobre o interior do protagonista, Vicente.

As personagens do “romance de formação”, cedendo a essa pressão exterior, procuram pares que também estão em busca de aperfeiçoamento, e encontram amor e,

sobretudo amizade. Essas amizades, porém, são retradas na figura de mentores, sobretudo na juventude e na fase adulta, a exemplo da Sociedade da Torre em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*.

Domício acaba sendo um “mentor” para Vicente, pois em sua conversa de convencimento acaba lhe dando várias lições para o crescimento particular e profissional:

Mas olha: se eu fosse você, pensava mais em tudo isso. Refletia mais sobre essas coisas. Acho que... Não sei, mas acho que você poderia evitar coisas desagradáveis pela frente... Você, com esse seu temperamento calado, sempre muito concentrado – o tipo do cara que estamos precisando na empresa, isso é o que me deixa mais por conta (VILELA, 1988, p. 56).

O conto também mostra uma importante fase no processo de formação da personagem: a experiência no campo profissional. As escolhas e as renúncias que a personagem tem de fazer acabam por aperfeiçoá-lo, mesmo que esse “perfectibilidade” não seja tão aparente assim. É a escolha entre deixar a sua posição de conforto, no caso de Vicente é a sala de aula, e de Mauro, em “Luz sob a porta” a festa onde estava e tinha acabado de chegar, por algo novo, a empresa onde Domício trabalha, ou a o aniversário da mãe.

O processo de formação também passa pela recordação, no caso da fase adulta, de acontecimentos isolados, de fases distintas da vida da personagem, desde uma conversa confessional na sala, “Vicente, lembra de uma vez na sua casa, [...], você me disse: Domício, meu coração não está aqui dentro não; meu coração” (VILELA, 1988, p. 56), até um assalto, parecem ser, segundo Maas, constância dos romances que compõem a historiografia literária do “romance de formação”.

No final de sua juventude, as personagens dos “romances de formação”, se apresentam confusos, angustiados, perdendo seus contornos vivos de inquietação enquanto criança. Karl Schlechta, em livro de 1953, *O Wilhelm Meister de Goethe*, diz:

Ele (Meister) desenvolve-se – sem dúvida; mas, de uma forma misteriosa, ele também diminui cada vez mais; perde em cores e contornos, bem como em determinação sob todos os aspectos, perde em calor e em poder de persuasão; sua figura, sua maneira de perceber e de se expressar se perdem – podemos perceber isso especialmente nas ocasiões em que ele aqui e ali reassume o antigo tom. De um homem de carne e osso faz-se quase um conceito, um ideal (SCHLECHTA, apud Maas, 1999 p. 194).¹⁷

¹⁷ SCHLECHTA, K. Aus: Goethes Wilhelm Meister. In: GILLE, K. (Ed.). *Goethes Wilhelm Meister. Zur Rezeptionsgeschichte der Lehr – und der Wanderjahre*, Königstein: Athenäum, 1979, p. 206).

Vicente certamente sofreu uma série de decepções, que enfraqueceram o seu espírito, mesmo que isso o tenha desenvolvido, e o tenha feito chegar onde chegou. O desenvolvimento passa, sobretudo, por decepções e momentos confusos.

A abnegação de seus desejos e vontade, no caso Vicente, faz com que a personagem, segundo os estudiosos do *Bildungsroman*, adquira um verdadeiro aprendizado, o provável ponto em que a personagem atinge o seu ápice. Mas, ao comentar o trabalho de Eichner sobre o romance de Goethe, conclui que o “verdadeiro aprendizado é aquele que leva o indivíduo à renúncia de suas ambições pessoais mais altas, como desejo pela ‘formação universal’” (MAAS, 1999, p. 195).

Jeffrey Sammons, em um artigo na revista *Genre* de 1981, explica:

Um indivíduo de dimensões bastante comuns, seriamente desprovido de um conhecimento apurado de si próprio, porém pleno de potencialidades latentes, desenvolve a si mesmo, em direção à plenitude de sua própria individualidade e à consciência desse processo de transformação. Concorrem para esse desenvolvimento o processo de tentativa e erro, a atividade e o amor, ao lado da sábia orientação de terceiros, a qual deve conduzir à aquisição da capacidade de julgamento independente. (Sammons, apud MAAS, 1999, p. 201).¹⁸

Em “Subir na vida” vemos a personagem ter a plena consciência do seu desenvolvimento, do seu processo de transformação, porque enfrentou várias tentativas e erros, e sob a orientação de terceiros, os mentores, parece ir ao encontro com as principais características do *Bildungsroman*, a aquisição de julgamento independente. Apesar de ser bombardeado pelos argumentos de Domício, decide sozinho, mesmo parecendo ser a contragosto, ir trabalhar com o amigo. Trama que se encaixa perfeitamente nas narrativas do *Bildungsroman*.

Goethe, ao mostrar o amadurecimento de seu personagem, no *Meister, diz*:

Pois bem, essas lutas nada mais são no mundo moderno que os anos de aprendizado, a educação do indivíduo junto à realidade presente, e por isso conservam seu verdadeiro sentido. Pois o fim de tais anos de aprendizado consiste em que o sujeito apare as arestas, conforme-se com seu desejo e sua opinião às situações existentes e à racionalidade delas, insira-se no encadeamento do mundo e obtenha nele um ponto de vista apropriado. (GOETHE, 2006, p. 286).

Vicente apara suas arestas e parte para uma decisão racional, resignada e conformista. Em alguns romances, da linha do *Bildungsroman*, vemos um idealismo juvenil e uma natureza sonhadora no início do percurso de desenvolvimento, e no final,

¹⁸ SAMMONS, J. *The mystery of the missing Bildungsroman, or: what happened to Wilhelm Meister's Legacy?* *Genre*, n. 14, p 229-246, 1981).

o que se verifica é um amadurecimento, do ponto de vista do *status quo*, e ao encarar as situações do dia-a-dia de maneira prática.

Há também graus de certa descrença e resignação diante da vida. Encara a sua vida como escola, como experiência. Tem plena consciência que teve de passar por tudo e se conforma com o que tem. Pensa que atingiu o grau máximo que consegue de perfectibilidade e estaciona moral e intelectualmente. Vicente, de “Subir na vida” parece viver, exatamente, essa realidade, a conformação e a resignação.

3.7 HÁ UM *BILDUNGSROMAN* EM CONTOS DE LUIZ VILELA?

Luiz Vilela, em entrevista, quando perguntado sobre que tipo de escritor ele era, se mais contista, novelista ou romancista, diz assim: “Sou um ficcionista”. E por ser um ficcionista valoriza em todos os sentidos as suas personagens. Elas nos parecem adquirir caráter fundamental em sua obra. É com elas e através delas que Vilela elabora suas histórias, sejam elas curtas, médias ou longas. As personagens são o seu maior motivo, e é com elas que seu mundo ficcional adquire uma nitidez pouco vista na literatura brasileira.

O *Bildungsroman*, por ser subgênero do romance, onde a figura da personagem é mais valorizada do que outros aspectos da narrativa, nos pareceu ser o *leitmotiv* para verificarmos a trajetória da personagem, e como ela acontece, nos contos de Luiz Vilela.

As personagens em Vilela são críveis e complexas, e representam grandes seres humanos, com seus conflitos, medos e incomunicabilidade, mas, e sobretudo as personagens do nosso *corpus*, são personagens que mantêm dentro delas dois sentimentos latentes, que se não são explícitos, estão prestes a ser: a tormenta e a resignação. Além disso, há um processo em que a tormenta gera revolta e a revolta se esboroa.

A tormenta, e assim nos parece, surge, sobretudo, na adolescência e na juventude, precedidas por uma forte dose de curiosidade, seja do mundo, das pessoas, de si próprio e, principalmente, da sexualidade. A resignação surge da constante incomunicabilidade e incompreensão que a personagem tem do próprio mundo, a qual exerce forte influência na formação do caráter. A pressão exterior versus a pressão

interior o leva a formar um caráter totalmente diferente do que esperávamos ao nos depararmos com o início de sua formação.

Entre os contos, e através da leitura da sequência montada no corpus desse trabalho, verificamos algumas constantes. Todas as personagens passam por momentos de indecisão, do menino que não sabe se entrega ou não a redação nota dez para alguns meninos que o ameaçam fisicamente até ao homem resignado que não sabe se aceita sociedade empresarial que o amigo lhe oferece.

O domingo é visto pelas personagens como um dia de tédio e não de descanso. Vemos essa constante nos contos “Andorinha”, “Meio-dia” e “Domingo”. Em “Andorinha” o menino não pensa em matar passarinhos, mas por sentir tédio em um domingo resolve praticar tal ação. Em “Meio-dia”, já adulto, a personagem retorna, em um dia de domingo, à escola onde estudara, apenas porque estava entediado com o dia de descanso. O tédio do domingo aflora com mais intensidade no conto “Domingo”. Nessa narrativa, o protagonista expõe de maneira incisiva o seu tédio e a enorme influência que o santo dia exerce sobre tal sentimento.

Nos dois primeiros contos que compõe o “duro aprendizado”, “Aprendizado” e “Andorinha”, podemos perceber algumas características comuns entre os protagonistas. Ambos passam por momentos de sacrifício, sentem medo diante do desconhecido, terminam suas “aventuras” com um importante aprendizado, procuram “grandes” realizações para se manterem firmes diante dos amigos. A ansiedade é sentida na batida forte do coração, sentimento que os atrapalham a tomar decisões. A infância se materializa de maneira fluídica nessas características.

Algumas dessas características continuam na fase da “curiosidade erótica”, como tomar atitudes para se enquadrar em um grupo, para agradar amigos, mas também servem para manipulá-los, indício de que estão crescendo e que logo entrarão na adolescência. Os contos dessa fase, “Dez anos” e “Em dezembro” têm a manipulação e, ainda, a influência, velada ou violenta, sobre as outras crianças. A violência, aliás, é outra constante das crianças que permanecem nos adolescentes de Vilela.

Na adolescência, através dos contos “Imagem” e “Anéis de fumaça”, vemos outras características da infância que permanecem, entre elas a indecisão, nessa fase um pouco mais acentuada ao lado de novas características, tais como um desnorteamento diante da vida, o que produz certa confusão mental, a descoberta de que já não é mais o mesmo e a fuga por meio de objetos externos. No conto “Imagem” é o espelho que assume esse papel; em “Anéis de fumaça” é o cigarro.

Ao se inserir na fase adulta, o indivíduo se depara primeiramente com a “confusa descoberta do amor”, conforme nomeamos um de nossos capítulos. A indecisão que já fazia parte de sua personalidade desde a infância, nessa fase dá lugar à confusão mental. O amor que se descobre não é lírico e nem romântico, mas traz divagações filosóficas e existenciais. Em “Tremor de Terra” e em “No Bar” os protagonistas continuam a passar por experiências frustradas, vistas também nos contos anteriores. São personagens que atingem o ápice de sua tormenta interior ao descobrir o amor e a si mesmo. Em certos pontos se arrependem de experiências que viveram ou de atitudes que poderiam ter tomado. Ambos possuem um desejo de transformação, mas inevitavelmente se encaminham para a resignação.

Totalmente inserido na fase adulta, o tédio que o indivíduo sentia na infância e adolescência se acentua. Nessa fase de “revolta com o mundo”, através dos contos “Meio-dia” e “Domingo”, podemos perceber tal traço comum: o tédio em um dia de domingo. Nos dois contos também encontramos personagens refletindo sobre sua real importância no mundo. Desse modo, a revolta, que nasceu da perturbação juvenil, ganha traços de moderação, é mediado por irônica revolta que subliminarmente prenuncia a futura abnegação, conforme podemos ver, por exemplo, no último parágrafo de “Tremor de terra”.

A “resignação filosófica” já se anunciava desde a “confusa descoberta do amor”. As personagens, ao final dos contos, já indiciam traços de conformismo, do desejo de não mais sentir a confusão e a tormenta. Nesta fase, através dos contos “Subir na vida” e “Luz sob a porta”, as personagens tem em comum o conformismo e a resignação, outrora renunciada, mas agora, mais que latente, inevitável — inevitável ao menos no universo ideológico das personagens de Vilela.

Vimos então, através das diversas etapas retratadas nesses contos, que o caráter das personagens se constrói o mesmo desde a infância, passando pela mocidade, até à fase adulta, revelando as mudanças no interior da personagem e suas concepções de mundo, que se transformam conforme o seu desenvolvimento.

Wilma Patrícia Maas, em *O Cânone Mínimo*, observa que no romance de formação há uma “sucessão de etapas, teleologicamente encadeadas, que compõem o aperfeiçoamento do indivíduo em direção à harmonia e ao conhecimento de si e do mundo” (MAAS, 1999, p. 27); no entanto, ela reforça o fato de que esses indivíduos são fragmentários e que a sua formação também o é. Essa idéia de fragmentação é relevante

ao lembrarmos que os fatos que formam o caráter aparentemente surgem ao acaso, e somente ao final monta-se o quebra-cabeça da formação do caráter.

Assim como foi dito no segundo capítulo desse trabalho, vemos um idealismo juvenil e uma natureza sonhadora no início do percurso do desenvolvimento destas personagens, e no final, o que se verifica é um amadurecimento, do ponto de vista do *status quo*, ao encarar as situações do dia-a-dia de maneira conformada. Há também graus de certa descrença e resignação diante da vida. A personagem encara a sua vida como escola, como experiência. Parece ter plena consciência que teve de passar por tudo e se adequa com o que tem. Pensa que atingiu o grau máximo de sua perfectibilidade e estaciona moral e intelectualmente. É o que vemos no conto “Subir na vida”:

Mas agora se você me permite, vou dizer uma coisa; o que eu acho é o seguinte: que a abnegação tem certo limite, é uma qualidade até certo ponto; depois disso ela pode se tornar um defeito. Até o ponto em que ela não está nos prejudicando é uma virtude, e uma virtude que deve ser praticada por todos; mas quando ela está nos prejudicando os que nos são mais caros, quando a nossa abnegação está servindo apenas para os outros – desculpe a expressão – treparem na gente, aí eu já acho que ela é condenável e tem que ser evitada. Aí abnegação já é fraqueza, e até idiotice. (VILELA, 1988, p. 55).

Há aqui uma contradição: fala-se da abnegação da personagem como professor, pedindo a ela que abdique de seus sonhos e ideais, que abnegue a si mesmo para entrar na roda dentada social. Assim surge aquele que vai subir na vida: o professor sensível, criativo, inteligente, influenciado pelo amigo, temendo a reação da mulher por continuarem uma vida de sacrifícios financeiros, rompe consigo mesmo e empreende, com coragem, um passo que mudará toda a sua vida, e pelo qual já começa a se lamentar.

Ora, no primeiro conto da trajetória dessa personagem, a aprendizagem se relaciona a uma proposta criadora, a um texto redigido, a uma formação que se anuncia como sendo a de um artista, de uma personagem sensível, inteligente, cordata, receptiva ao outro, influenciável, vaidosa, simultaneamente medrosa e corajosa. A personagem é a mesma, no fim do seu trajeto, na constante de suas características: é o humano, e o homem estava na criança, como estava na confusão adolescente, na tormenta de jovem adulto, na revolta diante da sociedade desumana, na resignação, pois que aprendeu a duras penas o aprendizado anunciado pelos punhos fechados do agressor no início de sua trajetória.

É esse indivíduo, fragmentário, que tem como mote o aperfeiçoamento, às vezes nem sempre alcançado, que tentamos mostrar neste recorte de contos. Tais fatos, como um quebra-cabeças do acaso, mostram-se coerentes ao final. O indivíduo adquiriu descrença e resignação diante da vida; mas, para chegar a tal ponto, viveu conflitos e tormentas. Assim se fez a sua formação.

CONCLUSÃO

De acordo com a proposição levantada na introdução desse trabalho, selecionamos contos dos três primeiros livros de Luiz Vilela e que precederam o seu primeiro romance, propondo que tais contos, analisados em sequência quanto à idade da personagem, configura um romance de formação, o *Bildungsroman*. Feita tal hipótese, partimos para o levantamento das principais características do gênero.

Vimos as concepções basilares do romance de formação em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, mostramos as principais características do gênero na sua origem, tal como proposto por Karl Morgenstern, e as projeções crítico-interpretativas da historiografia que sobre o gênero se debruçou, em particular nos livros *O Cânone Mínimo: O Bildungsroman na história da literatura*, de Wilma Patrícia Maas, e *O romance de formação em perspectiva histórica*, de Marcus Vinícius Mazzari.

Verificamos nesses livros as principais características do gênero, o que nos pareceu confluir com a trajetória que vimos nas personagens dos contos dos três primeiros livros de Vilela. A professora Wilma Patrícia Maas (1999, p. 194), em seu livro, considera o uso de tais características como um bom recurso para análises de outras narrativas. Repete o argumento de Georg Stanzel,¹⁹ ao abordar o *Bildungsroman* como um gênero híbrido, considerando que com o gênero o estudioso dispõe de modelo analítico moldável e de fácil utilização.

Também importante para observar as principais motivações que a personagem busca em direção à sua formação foram os livros *Estética da criação verbal*, de Mikhail Bakhtin, e *A personagem de ficção*, organizado por Antonio Candido. Nesses livros, encontramos a base teórica que explica a construção da personagem romanesca, sua interioridade e suas motivações, as diferenças entre alma e espírito, as questões da verossimilhança, de ritmo e de contradições pelas quais passam as personagens.

O *Bildungsroman* e os importantes estudos sobre a personagem nos pareceram ser a ideal base teórica para compreendemos um possível percurso humanístico e evolutivo das personagens que compõem o corpus escolhido de contos de Luiz Vilela.

¹⁹ In: KILLY, W, MEID, V. (Ed.) *Literatur Lexikon, München*: Kindler Verlag, 1974.

No terceiro capítulo mostramos, através de alguns contos dos três primeiros livros de Vilela, personagens que nos parecem configurar ao menos o gérmen de um romance de formação, perpassando todas as fases de um ser humano, da infância à idade adulta. Vimos que na infância a personagem passou por duas fases distintas, mas complementares: o “duro aprendizado” diante de vida através do conto “Aprendizado” e a “curiosidade erótica” através do conto “Em dezembro”. Diversos outros contos de Vilela nos ajudam a compreender melhor estas duas fases; entre eles, também analisamos “Andorinha” e “Dez Anos”.

A adolescência e o começo da juventude foram retratados em duas fases: a auto-negação e a tormenta, através do conto “Imagem”, e “a descoberta do amor”, no conto “Tremor de Terra”. Essas duas fases podem, também, ser observadas em outros contos de Luiz Vilela, tais como “Anéis de Fumaça” e “No Bar”.

O adulto se mostra igualmente em duas fases: “a revolta com o mundo” e a “resignação filosófica”, por meio dos contos “Meio-dia” e “Subir na vida”, sendo corroborados por outros dois: “Domingo” e “Luz sob a porta”.

Os protagonistas destes contos nos parecem personagens complexos, sob o ponto de vista da caracterização, como propriamente o é um ser humano em formação. À medida que os contos avançam, quanto à idade do protagonista, percebemos constantes entre as personagens, tais como o tédio, a tormenta, a indecisão e a resignação.

Vimos, através dessas constantes, o caráter, mesmo que de diversas personagens, moldando como que a trajetória de um único indivíduo. A criança defronta-se com problemas e age sozinha na tentativa de solucioná-los, sob difuso tédio — que surge sempre sob o signo do domingo — e premente curiosidade erótica. O adolescente já demonstra sinais de tormenta. O jovem se revolta com o mundo, é pura tormenta, mas, confrontado com exigências internas e com pressões externas, torna-se um adulto conformado: sua tormenta torna-se resignação.

Verifica-se assim que esses contos configuram, por meio de diversas personagens, a trajetória de um único indivíduo nas etapas de sua formação, o que indicia traços que constituem um *Bildungsroman*.

REFERÊNCIAS

- AMADO, Jorge. *Jubiabá*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1970.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 476. p.
- CALVINO, Italo. Definições de territórios: o erótico (o sexo e o riso), in: CALVINO, Italo. *Assunto encerrado – Discursos sobre literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, 1ª ed.
- CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. 11 ed. São Paulo, Perspectiva, 2007. 119 p.
- CARNEIRO, Rui. *Adolescer Agrilhado? Visões do internato n’O Ateneu de Raul Pompéia e nas Memórias de Pedro Nava*. Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas, II Série, vol. XXI, Porto, 2004, p. 351 – 370.
- CASANOVA, Nicole. *Conversaciones com Günter Grass*. Barcelona, 1980
- CEIA, Carlos. Dicionário virtual de termos literários. 2005. Disponível em: < www.edicionariodetermosliterarios.com.br >, acesso em: 14 abr. 2008.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. et alli. São Paulo: Perspectiva, 1974. 122 p.
- CRISTOVÃO, Fernando. *Graciliano Ramos: Estrutura e valores de um modo de narrar*. São Paulo: 1981.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Jorge Amado e o *Bildungsroman* proletário. In: *Revista da Associação Brasileira de Literatura Comparada*, 1994, v.2 p. 157-64.
- GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo, 34, 2006. 608 p.
- HEGEL, G.W.F. *Asthetik*. Berlim e Weimar, 1976, vol I.
- INFANTE, Cabrera. “Uma história do conto”, In: *Folha de S. Paulo*. 2001.
- LUCAS, Fábio. *As várias faces de Raul Pompéia e O Ateneu*. In: Remate de Males, nº 15. 1995.
- KIEFER, Charles. *A poética do conto*. Porto Alegre: Nova Prova, 2004. 225 p.
- LUKÁCS, George. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades, 34, 2000.

MAAS, Wilma Patricia Marzari Dinardo. *O cânone mínimo – O bildungsroman na história da literatura*. São Paulo, UNESP, 2000. 272 p.

MAAS, Wilma Patricia Marzari Dinardo: *O romance de formação (Bildungsroman) no Brasil. Modos de Apropriação*; 2006; Comunicação; X Congresso da ABRALIC; ABRALIC/Universidade Estadual do Rio de Janeiro; Universidade Estadual do Rio de Janeiro; Rio de Janeiro; BRASIL; Meio digital;. Disponível em: < http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/estudos/abralic/romance_formacao.doc >, acesso em: 20 abr. 2008

MAJADAS, Wania de Souza. *O diálogo da compaixão na obra de Luiz Vilela*. Uberlândia: Rauer Livros, 2000. 204 p.

MARCHEZAN, Luiz Gonzaga. *O hipotexto de Noll*. Revista brasileira de literatura comparada. Rio de Janeiro, n. 9, p. 229-242, ago. 2006.

MAURIAC, François, *Le Romancier et ses Personnages*, Paris, Éditions Corrêa 1952.

MAZZARI, Marcus Vinícius. *Romance de formação em perspectiva histórica: O Tambor de Lata de Günter Grass*. São Paulo: Ateliê, 1999. 209 p.

MONTELLO, Josué. *Os tambores de São Luiz*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.ge

NETO, Miguel Sanches. O romancista Luiz Vilela. In: *1ª semana Luiz Vilela*. Ituiutaba: Fundação Cultural de Ituiutaba, 2008. 100 p.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e artes plásticas, o Künstlerroman na ficção contemporânea*. Ouro Preto: UFOP, 1993. 211 p.

PASSOS, Cleusa Rios P. Breves Considerações sobre o conto moderno. In: *Ficções: Leitores e Leituras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, 188 p.

PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: Quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

POE, Edgar Allan. *Ensaio e Poemas*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999. 293 p.

RAUER [Rauer Ribeiro Rodrigues]. *Faces do conto de Luiz Vilela*. Araraquara, SP, 2006. 2 v., XIV, 547 f. Tese (Doutorado, Estudos Literários) – FCL-Ar, Unesp. Disponível em: < http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&coobra=91329 >, acesso em: 10 jun. 2008.

RAUER. [Rauer Ribeiro Rodrigues.] *O gênio e o urubu; comentários à recepção jornalística do romance Entre amigos, de Luiz Vilela*. Uberlândia, MG, 2001. 90 f. Monografia (Especialização em Literatura Comparada) – orientador: professora doutora Joana Luiza Muylaert de Araújo. Instituto de Letras e Linguística - ILEEL, Universidade Federal de Uberlândia. (Integra, como apêndice, RAUER, 2006).

RESENDE, Vânia Maria. *O menino na literatura brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

SAMMONS, J. *The mystery of the missing Bildungsroman, or: what happened to Wilhelm Meister's Legacy?* *Genre*, n. 14, p 229-246, 1981.

Suplemento Literário de Minas Gerais, Belo Horizonte. Todas as edições estão disponíveis em: < <http://www.lettras.ufmg.br/websuplit/> >, acesso em: 15 de nov. 2009.

VILELA, Luiz. *Tremor de Terra*. 4 ed. São Paulo: Ática, 1977. 125 p.

_____. *No bar*. São Paulo: Ática, 1984. 157 p.

_____. *Tarde da Noite*. 4 ed. São Paulo: Ática, 1988. 160 p.

_____. *O choro no travesseiro*. 3 ed. São Paulo: Ática, 1994. 57 p.

_____. *Os Novos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 222 p.

_____. *Graça*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989. 224 p.

_____. *O fim de tudo*. 2 ed. Belo Horizonte: Estação Liberdade, 1989.

ZAMBONI, José Carlos. *Da arte de esconder a arte – Entrevistas com Luiz Vilela*. Assis, SP, 2005. (Original em arquivo .doc, ainda por publicar).

ÍNDICE

Introdução	11
1. Luiz Vilela	14
1.1. Formação Literária	14
1.2. Os contos das três primeiras coletâneas	20
2. A Personagem, o romance de formação e o gênero	23
2.1. O Personagem de Ficção – Anatol Rosenfeld e Antonio Candido	23
2.2. O Bildung	31
2.2.1 O <i>Bildungsroman</i> na história da literatura	31
2.2.2 O Romance de Formação em perspectiva histórica	41
2.2.3 Outros aspectos teóricos do <i>Bildungsroman</i>	48
2.2.4 A interioridade da personagem e o romance de educação	51
2.2.5 O <i>Bildungsroman</i> no Brasil	59
2.2.6 Outras acepções do <i>Bildungsroman</i> - <i>Künstlerroman</i>	64
2.3. O Bildung como gênero dinâmico	66
2.3.1 O romance como moldura de contos	66
2.3.2 O Conto	66
2.3.3 O conto no romance de moldura	69
3. Nos contos de Luiz Vilela, um <i>Bildungsroman</i>	74
3.1. O duro aprendizado	74
3.2. A curiosidade erótica	83
3.3. A auto-negação e tormenta	95
3.4. A confusa descoberta do amor	104
3.5. A revolta com o mundo	117
3.6. A resignação filosófica	123
3.7. Há um <i>Bildungsroman</i> em contos de Luiz Vilela?.....	133
4. Conclusão	138
5. Referências	140
6. Índice	143
7. Anexo	144

ANEXO

Composto, na versão apresentada para a Banca de Defesa, pelos contos de Luiz Vilela de nosso corpus: “Aprendizado”, “Em dezembro”, “Andorinha”, “Dez Anos”, “Imagem”, “Tremor de Terra”, “Anéis de Fumaça”, “No Bar”, “Meio-dia”, “Subir na vida”, “Domingo” e “Luz sob a porta”. Como estão disponíveis nas obras do escritor, agora em processo de reedição pela Editora Record, não os reproduzimos nesta versão digital, de resto exatamente conforme a versão depositada na Biblioteca do Mestrado em Letras da UFMS, Câmpus de Três Lagoas.