

## EM BUSCA DE “ASSUNTO PARA UM BOM ROMANCE”:

### Apontamentos para uma derivação conceitual a partir do *Bildungsroman*

Abilio Pacheco  
(Doutorando- Unicamp / Professor - UFPA)<sup>1</sup>

**Resumo:** A proposta deste artigo é apresentar apontamentos para a reflexão sobre romances cujos protagonistas (narradores ou não) trilham um caminho meta-reflexivo sobre a própria atividade de escritores/romancistas (que temos denominado *Künstlerroman* de escritor ou simplesmente *Schriftstellerroman*). Procuramos entender como tais romances se inserem numa derivação conceitual que começa sua tradição no romance de formação (*Bildungsroman*), iniciado a partir do romance goethiano *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, mas que passa também por outro gênero literário (*Künstlerroman*), que abriga narrativas com protagonistas que desenvolvem experiências no mundo das artes.

**Palavras-chave:** *Bildungsroman*, *Künstlerroman* de escritor, *Schriftstellerroman*.


O título deste artigo apresenta uma frase cujo conteúdo é relativamente recorrente em alguns romances brasileiros das décadas de 1960 e 1970. Período em que há certa proliferação não só de romances com narradores-protagonistas-escritores como também de personagens escritores. O tema da autorreflexão da arte é corrente na produção estética pós-Golpe-64.

Essa frase aparece dessa forma, por exemplo, no romance de Carlos Heitor Cony, *Pessach, A travessia* (1967). O protagonista é um escritor comercial, com contrato com editoras e romances publicados numa linha sartreana, mas que ainda não pudera escrever o romance que gostaria. Digamos, um romance estético, mesmo que não comercial. No primeiro capítulo de *Pessach*, Paulo é convidado para participar da luta armada. O convite, que é apresentado como uma oportunidade, vem acompanhado de uma resenha de seus livros. Afirma o amigo de Paulo:

- Você se corrompeu bastante, Paulo! Olha os livros que [...] você escreve! Pornografia, adúlteras, homens angustiados - tudo isso fede a mofo, a século passado. Você se perdeu à-toa.
- E você vem me dar uma oportunidade? o assunto para um bom romance? (CONY, 1975, p. 23)

---

<sup>1</sup> Doutorando no programa de pós-graduação Departamento de História e Teoria Literária – IEL-UNICAMP. Professor na UFPA, no Campus Universitário de Bragança. Escreve também em: [www.abiliopacheco.com.br](http://www.abiliopacheco.com.br). E-mail: [professor@abiliopacheco.com.br](mailto:professor@abiliopacheco.com.br)



A oportunidade de participar da luta armada, a qual termina aderindo, mesmo seguindo um caminho de “equivocos e acasos”, como ele mesmo afirma, acaba se convertendo em um assunto para um romance, ou para “o” romance que o leitor tem em mãos.


Talvez tenha sido um salto grande demais iniciar falando sobre o romance de Cony, mas era para explicar o título do artigo. Procedimento que não é tão incomum nesses romances. Enfim... ou ao começo.

Em *Der deutsche Bildungsroman*, Jüngen Jacobs afirma que nesse tipo de narrativa (e aqui eu utilizo a transcrição deste mesmo trecho citado no livro da professora Wilma Maas):

o protagonista deve ter uma consciência de certa forma explícita de que ele próprio não percorre uma sequência de aventuras mais ou menos aleatórias, mas sim um processo de autodescobrimento e de orientação no mundo. Com isso, via de regra, a imagem que o protagonista tem da meta de sua trajetória de vida é determinada por enganos e avaliações equivocadas, devendo ser corrigidas apenas no transcorrer de seu desenvolvimento. Ele tem como experiências típicas: a separação da casa paterna, a atuação de mentores e de instituições de ensino, o encontro com a esfera da arte, aventuras intelectuais eróticas, experiência profissional e também, eventualmente, contato com a vida política. Na configuração e na valorização desses motivos, os romances diferem extraordinariamente. Contudo, através da orientação para um final harmonioso, eles recebem necessariamente uma estrutura teleológica. (MAAS, 2000, p.62-63)

Mais ou menos dentro desses traços e associados ao romance de Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, se erige uma série de narrativas. Não sem alguma reação ou relação crítica ao modelo goethiano. Modelo que é escrito e inscrito em condições históricas e sociais específicas – datadas. A ele sobreescrivem-se romances em que a “integração harmônica entre indivíduo e meio social” se apresenta de modo cada vez menos íntegro, menos cerzido, e cada vez mais fragmentado, corroído, purulento, apostemado. Também ao modelo goethiano se vinculam ou se erigem romances que relatam processos formativos específicos.


É ao colocar em destaque ou no centro da narrativa “o encontro com a esfera da arte” (uma das características indicadas por Jacobs), e um protagonista-narrador artista ou no processo de aprendizagem de alguma arte (quer seja pintura, escultura, teatro ou



literatura) que se erige outro gênero literário com feição própria: o romance de artista ou romance de arte, ou *Künstlerroman*.

Eliane Campello discute e problematiza a classificação e historicidade do conceito normalmente vinculado ao *Bildungsroman* (romance de formação) afirmando que embora haja pontos de contato, e obras possam de fato ser classificadas ou apresentar características dos dois gêneros, o *Künstlerroman* é “um gênero literário *per se*” (2003, p. 33) com gênese historicamente situável (a partir do movimento pré-romântico alemão *Sturm und Drang* e fortemente relacionado à “irrupção do inconsciente”, ao desencanto pela vida e ao sacrifício da arte pela vida). O *Künstlerroman* apresenta desenvolvimento autônomo e variável, conforme o novo contexto histórico-cultural em que seja produzido. Para Oliveira (2003), o *Künstlerroman* necessariamente deve focalizar um personagem artista, narrador ou não, geralmente protagonista, que passa por um processo de desenvolvimento estético com vistas a se tornar artista (mesmo que malogre no intento). Nas narrativas do gênero, desenvolve-se “o encontro e/ou choque entre a atemporalidade da arte e a historicidade da experiência mundana” (2003, p.27).

Além disso, nos *Künstlerromane* podemos notar que as “projeções do eu do personagem-artista e a do mundo estabelecem relações de similitude entre essa projeção e outros tipos de representação”. Nesses textos, o personagem-artista, ao buscar soluções estéticas, termina ampliando as discussões de modo a acolher temas “que vão além dessa área, por provocar o questionamento a respeito de assuntos que, no nível pessoal ou social, direta ou indiretamente, vinculam-se à arte: a moral, a ética e a ideologia” (p. 33). Estilisticamente, não raro os narradores utilizam o recurso do *mise-en-abyme*. A autoreferencialidade do enredo e seu caráter metaficcional lançam o leitor num jogo de espelhos e máscaras; e o caráter fragmentário do romance exige um pouco mais da participação do leitor como co-autor para a efetiva completude da obra. Embora suas raízes indiquem uma afiliação ao *Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister*, de Goethe, que de algum modo expõe características desse gênero (o aprendizado estético de Wilhelm como escritor/adaptador de peças, diretor e ator de teatro), a feição mais acabada do *Künstlerroman* como gênero *per se* e parte de suas características mais relevantes favorecem percebê-lo como um fenômeno próprio da modernidade, mais próximo da pós-modernidade e mais distante do Romantismo.



Por se tratar de um romance de formação de artista, o *Künstlerroman* abriga narrativas com protagonistas que desenvolvem experiências no mundo das artes. Nas leituras sobre o gênero (e isso é perceptível no trabalho de Campello), é possível perceber que muitos críticos e teóricos, ao oferecer exemplos para construção do conceito de *Künstlerroman*, estabelecem sua natureza e caracterização a partir da ideia de um romance de artista lançando mão de romances cujo protagonista é um escritor. Jacques Demounin (*apud* Campello), por exemplo, afirma num verbete de dicionário que o *Künstlerroman* oferece “o retrato em espelho do autor-escritor” (p.28). Essa seria uma questão particularmente delicada. O que dizer dos *Künstlerromane* cujos narradores protagonistas artistas sejam escritores, ou mais particularmente romancistas?


Não se trata de desejar apartar os poetas da República, como postulava Platão. Ou de cair na velha discussão sobre o papel ou ingresso da literatura no universo das artes. Mas sim de entender que nos *Künstlerromane* de escritor, o trabalho do narrador, o processo formativo do protagonista ocorre no interior da própria obra que está nas mãos do leitor. A operacionalização da complexidade desse aprendizado ocorre na própria obra. Ou poderíamos acrescentar: numa obra da mesma natureza cujo aprendizado o narrador desenvolve. E não em uma que lhe é em gênero diverso.

É curioso notar como no conjunto de romances classificáveis como *Künstlerroman*, os mais estranhos, *outsiders*, ou foracluídos, são exatamente aqueles cujo problema estético se desenvolve relativo à escrita de um romance, ou do próprio romance que está sendo escrito, que o leitor tem em mãos, ou do romance que o narrador não conseguiu escrever, mas é publicado um esboço dessa tentativa, ou do romance que o narrador escreveu, mas foi perdido por algum motivo, e é publicada a memória desse romance perdido<sup>2</sup>. Este *Künstlerroman* de escritor (ou *Schriftstellerroman*, como prefiro nomear) operacionaliza o problema estético no próprio objeto estético, o romance se questiona e essa aporia estética é significativa, acreditamos, para que essas narrativas tenham tratamento interpretativo à parte.

De certa forma, este problema não é alheio ao pensamento da crítica sobre os *Künstlerromane* de escritores. Ao abordar esses romances, é comum lermos nas resenhas,

---

<sup>2</sup> Como exemplo de romance no qual o narrador escritor procura reconstituir o romance perdido (nesse caso, destruído pela polícia que invade sua casa), temos o livro de Renato Pompeu, *Quatro-olhos* (1976) O livro é, em sua maior parte, a tentativa de escrever o que havia no romance perdido.



artigos e trabalhos acadêmicos em geral, o intérprete empreender um esforço argumentativo com vistas a justificar o romance que tem como objeto ou *corpus* no gênero. Principalmente pelo fato de outros intérpretes, ou não o terem assim classificado, ou teriam refutado sua classificação. Como afirma Irene Simon (1992), num texto em que analisa como *Künstlerroman* o *David Copperfield*, de Charles Dickens, esses romances se diferenciam tanto do modelo conhecido pela crítica, que poucos críticos conseguem considerá-los no gênero (SIMON, p.40). Esse empenho argumentativo para justificar a classificação é sintomático da difícil posição da literatura no universo da arte (não raro o termo designa por hiponímia ou elipse as artes plásticas ou visuais) e isso se reflete na dificuldade da percepção imediata das discussões estéticas no interior de um *Künstlerroman* de escritor (ou *Schriftstellerroman*).

No texto em que analisa o romance de Dickens, Irene Simon aponta como uma das questões centrais da obra, além dos significativos paralelos entre a biografia de Charles Dickens e a trajetória de David Copperfield, que: de que modo “the image of a novelist that emerges from *David Copperfield* reveals about Dickens's conception of his craft” // “a imagem de um romancista que emerge de *David Copperfield* revela sobre a concepção que Dickens tem de seu ofício”? Em *David Copperfield*, nota-se a insistência na autoafirmação do protagonista como escritor e na declarada seriedade e compromisso com o trabalho de romancista, resultado de treino constante de seu ofício, e não mero golpe de sorte (ponto de vista que reflete certa crítica de Dickens ao dandismo do Romantismo). Essa configuração do trabalho e a ênfase na seriedade do mesmo, no âmbito da ficção, “certainly contributes to raise the prestige of the novel as a genre” (“certamente contribui para o prestígio do romance como gênero”) num momento de afirmação do gênero e numa época em que a discussão sobre a seriedade dos romancistas era questionada (p. 42). Também o escritor David Copperfield, que é o narrador-protagonista do romance de Dickens, chama a atenção para o trabalho dos narradores dos romances que escreve e para o amadurecimento desses narradores. Simon destaca, nos dois planos narrativos, a seleção e organização cuidadosa dos “materiais de trabalho” (p.44) e acrescenta a importância do distanciamento estético, como qualidade artística desses narradores. É esta distância que permite a Copperfield: “to re-create his younger self with his feelings and responses, and at the same time to judge him.” (Simon, p.46)


“recriar o seu eu mais jovem, com seus sentimentos e respostas, e ao mesmo tempo para julgá-lo”.

*David Copperfield* não deixa de ser de modo muito amplo uma “autobiografia de personagem de ficção”, termo utilizado por Leonel & Segatto (2012, p.122), romance que se apropria das características da autobiografia para construir uma narrativa ficcional da ‘vida’ de um personagem fictício, mas também é um romance com muitos traços biográficos do próprio Dickens. Segundo Carlos Ayala (1969), o romance foi escrito após Charles Dickens ter passado por algumas experiências artísticas e comerciais frustradas até que “seu amigo Foster sugeriu-lhe que tentasse escrever na primeira pessoa e, pela primeira vez pensou seriamente em utilizar a sua vida como tema de um romance”.

*David Copperfield* bem funciona como uma “autobiografia de personagem de ficção” que ao final da narrativa é um também um escritor, um romancista. Nela, seu protagonista espelha ou reflete, com a contenção que a Inglaterra Vitoriana exigia, as opiniões do autor sobre a sociedade, os costumes, a política e a arte. Em todo o romance é possível notarmos, neste contexto histórico bem definido, o processo de autoconstituição da personagem (sua formação pessoal, profissional e moral) e de sua personalidade artística (seu aprendizado com leituras, sua opinião sobre a seriedade do trabalho de romancista, sua trajetória para conseguir publicar os livros e sua gradativa troca de profissão até fixar-se quase exclusivamente como escritor).

Além do romance de Dickens, outros romances, que em pouco ou nada se aproximam do modelo goethiano, assumem características muito próximas do *Künstlerroman* de escritor. Como *Os Moedeiros falsos*, de André Gide, e *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Dentre os romances publicados no contexto da Ditadura Militar, além do romance de Cony, *Pessach, a travessia*, teríamos *Quatro Olhos* de Renato Pompeu, *Os novos*, de Luiz Vilela, *Bar don Juan*, de Antonio Callado, *Romance de Geração*, de Sérgio Santana, e os três primeiros romances que compõem a Tetralogia Amazônica do autor paraense Benedicto Monteiro: *Verde Vagomundo*, *O minossauro* e *A terceira margem*.

A questão terminológica pode apresentar alguma complicação neste trabalho. Afinal, Schriftsteller é escritor, de um modo geral, e não especificamente um romancista. Em língua alemã, não existe a diferenciação que existe em francês e que Barthes (2004) explora no ensaio “Escreventes e escritores” (“Écrivain/Écrivain”). Para Barthes (2004),




o escritor é aquele que postula o belo, que se detém nas normas técnicas de escrita, mas também procura pelo labor e pela perfeição um resultado estético. Já o escrevente seria aquele que usa da palavra para fins secundários que não o estético. São homens transitivos.

Uma outra opção seria denominar *Romanschritstellerroman* (romance de romancista), mas tal escolha seria limitar demais. Os romances com poetas, contistas e cronistas sendo protagonistas ou mesmo personagens em busca de um aprendizado artístico ficariam no limbo teórico-conceitual. Por hora, até outra opção melhor, trataremos esses romances por *Künstlerroman* de escritor ou *Schriftstellerroman*, por entendermos que os termos “schriftsteller”, “escritor” (em português e também em espanhol), “writer” (em inglês) são termos que também são usados para o “écrivain” (francês), ou seja, para aquele que faz da atividade da escrita um trabalho não transitivo e de busca por um resultado estético, de natureza simbólica e duradoura.

*Schriftstellerroman*, então, conforme o concebo aprioristicamente, seria o romance de artista (*Künstlerroman*), cujo protagonista seja um escritor e a narrativa de algum modo se desenvolva em torno das preocupações, angústias e decepções desse personagem frente ao desenvolvimento de sua atividade. Nesses romances, não raro os protagonistas põem em cheque a utilidade da escrita frente à dura realidade social; o romance costuma se aproximar da memória, confissão ou tom autobiográfico (e mais modernamente da escrita de si ou mesmo da autoficção). Nos romances pós-modernos o poder da criação está próximo do fracasso criativo; a fragmentação narrativa reflete a desintegração do indivíduo, bem como expõe os bastidores estéticos da obra, causando o efeito do distanciamento brechtiano; o narrador do *Schriftstellerroman* parece desenvolver paralelamente e com a mesma intensidade o caráter político-ideológico, bem como o caráter estético da obra.

Não creio que isso seja uma distinção preciosista, como critica Campello os autores que subclassificam o *Künstlerroman*, mas uma necessidade conceitual e terminológica. Afinal, o escritor (de literatura) é também um artista, mas a natureza do *Künstlerroman*, cujo protagonista-artista seja um escritor, deve guardar diferenças em relação a *Künstlerroman*, cujo protagonista seja um artista de outra área. No *Schriftstellerroman*, o caráter meficcional, autorreferencial e até narcísico estão no centro da trama, enquanto



nos demais *Künstlerromane* o centro da trama são os procedimentos artísticos estéticos de outra arte diferente da arte literária (uma pintura, uma arquitetura, um filme...).

Mesmo assim, estou ciente dos riscos esta empreitada. O *Schriftstellerroman* pode ser considerado mais um *ovo de Colombo* da teoria literária ou – como Haimut Steinecke afirma sobre o *Bildungsroman* – essa pode ser apenas mais uma ficção crítica.

### Referências:

AYALA, Carlos. O autor e sua obra. In: DICKENS, Charles. *David Copperfield*. Trad. Carlos do Nascimento. Lisboa: Relógio D'água, 1969, p. 10-27.

CONY, Carlos Heitor. *Pessach, A travessia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

CAMPELLO, Eliane. *O Künstlerroman de autoria feminina: a poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela*. Rio Grande: Editora da FURG, 2003.

DICKENS, Charles. *David Copperfield*. Trad. Carlos do Nascimento. Relógio D'água, Lisboa, 1969.

LEONEL, Maria Célia & SEGATTO; José Antonio. Testemunho de personagens de ficção. In: Sarmiento-Pantoja, Augusto *et ali* (orgs). *Memória e Resistência: percursos, histórias e identidades*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2012, p.122-146.

MAAS, Wilma Patricia Marzari Dinardo. *O Cânone mínimo. O Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

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

ROLAND, Barthes. *O grau zero da escrita*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SIMON, Irène. *David Copperfield: A Künstlerroman?* Review of English Studies, 1992, p.40-56.