

DO *BILDUNGSROMAN* À FICÇÃO DE FORMAÇÃO

André Corrêa Rollo*

RESUMO: O *Bildungsroman* é um gênero romanesco que narra a biografia de um protagonista por um longo período, geralmente abrangendo desde sua infância ou adolescência até à maturidade. Algumas variações enfatizam sua vida escolar, sua jornada como viajante ou o seu desenvolvimento enquanto artista. Apesar da consagração do termo desde o século XIX, há controvérsias sobre o seu uso nos estudos literários atuais. Franco Moretti, por exemplo, contesta-o por considerá-lo um gênero europeu próprio do século retrasado, enquanto Randall Stevenson emprega-o amplamente na análise de obras modernistas tanto europeias quanto americanas. Por isso, para tentar diminuir os controversos usos do termo *Bildungsroman* proponho a utilização do conceito de “ficção de formação” por considerá-lo mais abrangente, pois abarca sem maiores discrepâncias (metodológicas, semânticas) as variantes do gênero, além de poder englobar a produção audiovisual que aborda a mesma temática. Criei este novo término a partir do trabalho do comparatista norte-americano Robert Stam. Ele serve-se do simples e tradicional conceito de ficção para permitir a comparação entre obras literárias e obras filmicas sem a necessidade de grandes esforços teóricos para aproximá-las.

PALAVRAS-CHAVE: Bildungsroman - ficção de formação - romance – tempo

ABSTRACT: *Bildungsroman* is a novelistic genre which narrates the biography of a protagonist for a long period, usually ranging from his childhood or adolescence to maturity. Some variations emphasize his school life, his journey as a traveler or his development as an artist. Despite the acclaim of the term since the nineteenth century, there is controversy about its use in literary studies today. Franco Moretti, for example, questions it for being an outdated European genre, while Randall Stevenson employs it extensively in the analysis of both European and American modernist works. Thus, I propose the concept of "fiction of formation" trying to lessen the controversial uses of the term Bildungsroman, considering it more comprehensive as it includes without major discrepancies methodological or semantic variants of the genre. Besides this it encompasses audiovisual productions that addresses the same issue. I created the term based on the work of Robert Stam, once he makes use of the simple, traditional concept of fiction to allow comparison between literary and film works without the need for major theoretical efforts to bring them closer.

KEYWORDS: Bildungsroman – fiction of formation – novel - time

Embora existam críticos que consideram que o termo *Bildungsroman* só poderia ser perfeita e adequadamente aplicado a uma vertente romanesca produzida entre os séculos XVIII e XIX, a sua aplicação na crítica e na teoria literária continua em uso devido à sua consagração. Este processo é perfeitamente explicável, porque, apesar de suas ambiguidades e/ou imprecisões, o termo evoca certa comunhão entre o autor e o leitor, por este (muitas vezes) já ter um conhecimento prévio do jargão e dos referenciais que ele traz consigo.

O amadurecimento ou crescimento (seja físico, artístico ou emocional) é, antes de formar um gênero ficcional, um tema literário. Quando este tema condiciona a biografia do(s) protagonista(s) da obra entra-se no âmbito da ficção de formação.

*Doutor em Literatura Comparada - UFRGS

Proponho a utilização deste novo termo (ficção de formação) por considerá-lo vantajoso por ser mais amplo do que *Bildungsroman*, pois, além de poder englobar a produção audiovisual, abarca sem maiores discrepâncias (metodológicas, semânticas) o romance de artista, o de escola, o de viajante, etc. Criei este novo término por influência do comparatista norte-americano Robert Stam que, em obras como *Reflexivity in film and literature: from Don Quixote to Jean-Luc Godard* (1992), serve-se do simples e tradicional “ficção” para evitar longas elocubrações teóricas para permitir a comparação entre obras literárias e obras filmicas.

O historiador literário italiano Franco Moretti enxerga o *Bildungsroman* como um gênero tipicamente europeu, intimamente ligado aos cenários do Velho Mundo. O século XIX (talvez o mais dinâmico no que tange a mudanças no mapa político) condiciona – de acordo com a amplitude de cenário do romance – o subtipo narrativo correspondente.

Se a literatura picaresca, segundo Moretti, tinha como cenário “estradas e cidades”, também o *Bildungsroman* é assim constituído. No entanto, na primeira vertente a ação era enfatizada na estrada, “onde a vida é livre e interminavelmente aberta”. Por seu turno, “na evolução do *Bildungsroman*, ao contrário, a estrada desaparece passo-a-passo e o primeiro plano é ocupado pelas grandes capitais – Londres, Paris, São Petersburgo, Madri...” (MORETTI, 2003, p. 75).

Com este deslocamento representacional (do interior para a cidade grande) é construída dentro do *Bildungsroman* a dicotomia entre a metrópole e o resto do país. Com esta reconfiguração cartográfica-literária, segundo o crítico, o “cenário cosmopolita” resulta em novos elementos de importância na produção ficcional.

A disparidade de idade, em primeiro lugar: os velhos no vilarejo, os jovens na cidade. Assimetria com base na realidade, naturalmente (a urbanização é principalmente para os jovens), e através da qual o *Bildungsroman* redefine a não-contemporaneidade dos Estados-nações europeus como um fato *fisiológico* – deixando para trás as tensões patológicas dos romances históricos. (MORETTI, 2003, p. 75)

Esta oposição metrópole/interior significa também a dicotomia velho/novo que, segundo Moretti,

se sobrepõe a esta outra: família e estranhos. No vilarejo, não apenas as mães (ou mães substitutas) estão sempre presentes, mas cada relacionamento importante assume a forma de um laço de família [...]. Na cidade grande, porém, os heróis do *Bildungsroman* se transformam da noite para o dia de “filhos” em “jovens”: seus laços afetivos não são mais verticais (entre gerações sucessivas), mas horizontais, dentro da mesma geração. São atraídos para aqueles rostos desconhecidos mas

congeniais, vistos nos jardins, ou no teatro; futuros amigos, ou rivais, ou ambos. (MORETTI, 2003, p. 76)

A partir das citações acima, podemos ver que Franco Moretti considera o *Bildungsroman* como produto de um contexto histórico e geográfico específico, a Europa em transição para a formação das grandes cidades. Como herança desta transição ficou a metrópole como cenário principal do romance modernista.

Tendo o processo de superação (em número de habitantes e atividade econômica e artística) da cidade grande em relação ao interior ocorrido na Europa em um período mais ou menos concomitante à erupção da estética modernista, é lógico que esta mudança condicionaria a produção artística posterior. Na observação de Malcolm Bradbury,

se um dos temas da literatura modernista é o desligamento e a perda, outro é a emancipação artística – de modo que não só Dedalus em *A portrait of the artist as a young man*, mas também Paul Morel em *Sons and lovers*, George Willard em *Winesburg, Ohio* e muitos outros heróis literários encontram-se todos, no fim de seus romances, à beira de uma redefinição pessoal urbana --, como se a busca tanto de si quanto da arte só pudesse se fazer sob as luzes da cidade, expondo-se existencialmente a ela, onde, como nas expressivas palavras de Julius Harte em seu poema *Viagem a Berlim*, a pessoa é “violentamente lançada à vida selvagem”. (BRADBURY, 1989, p. 80)

Com o novo *modus vivendi*, a representação mimética absorve em sua constituição os influxos da nova percepção do tempo. Como observa James McFarlane,

as dimensões do espaço e do tempo haviam começado a se alterar de modo perceptível. Conforme melhoravam os meios de comunicação, as distâncias diminuía. Assim como o ritmo mais febril da vida urbana se impunha a setores mais largos da sociedade, da mesma forma os acontecimentos ocorriam com maior rapidez e todo o andamento da vida se acelerava. (McFARLANE, 1989, p. 60)

Este contexto da virada do século, influenciado pela filosofia de Henri Bergson e pela incipiente psicologia freudiana, foi terreno fértil para que certo grupo de escritores contemporâneos reconfigurassem a representação temporal. Randall Stevenson, em seu *Modernist Fiction : an introduction*, a partir de ideias de Virginia Woolf, afirma

Much of her fiction in the years that followed, and modernist writing generally, gave up, amended or abbreviated the chronological sequence, the vision of life as a series, which had conventionally structured the novel in the nineteenth century. The progressive, sequential development of the *Bildungsroman*, for example – tracing its central figure’s life, step by step, over many years from birth to maturity – is at a considerable remove from the work of Joyce or Woolf, following their protagonists through only single days in *Ulysses* (1922) or *Mrs. Dalloway* (1925). These and other novels of the 1920s show the final results of innovations in chronology and structure whose development – like the movements into interior monologue and stream of consciousness [...] – occurred more or less progressively throughout the earlier years of the century. In several ways Marcel Proust’s *A la*

recherche du temps perdu provides an ideal starting-point for an analysis of such developments. (STEVENSON, 1992, p. 87)¹

Partindo do exemplo de Proust e levando em conta observações de Genette e de Bakhtin sobre o tempo da narrativa, Stevenson ressalta que

[...] one of the most obvious appeals of narrative art in general is the possibility it offers of reshaping into desired or significant order the flow of life, which – in actuality's casual juxtapositions and bland successions – may offer of itself little particular shape or significance at all. (STEVENSON, 1992, p. 88)²

Outra observação interessante para esta discussão é sobre a perspectiva temporal da narração em primeira pessoa.

Fiction in the first person, on the other hand, may plausibly be arranged more idiosyncratically, particularly since most first-person narrators retain an awareness of two strands of time rather than one – of the time lived through while events are narrated, as well as of the time during which these events were experienced. What happens on Monday is recorded on Tuesday, and first-person narrators may well begin with Tuesday, with the time of writing, rather than with Monday. They may further disrupt the chronology of events by following the order in which they are recalled, rather than the order in which they occurred. (STEVENSON, 1992, p. 88-89)³

Ainda tendo Marcel Proust como baliza, Stevenson comenta o papel da memória naquele tipo de narrador. A narração efetuada pelo próprio personagem permite, com intenções mais realistas ou não, que os sentidos (audição, olfato, paladar, bem como outros acontecimentos presentes) suscitem associações de ideias. Desta forma, digressões enriquecem o fluxo narrativo por quebrar a linearidade temporal dominante durante o século

¹Muito da sua ficção nos anos seguintes, e a escrita modernista em geral, desistiu, corrigiu ou abreviou a sequência cronológica, a visão da vida como uma série, que tinha convencionalmente estruturado o romance no século XIX. O desenvolvimento progressivo, sequencial, do *Bildungsroman*, por exemplo - traçando a vida de sua figura central, passo a passo, durante muitos anos do nascimento à maturidade - está em uma considerável eliminação da obra de Joyce ou Woolf, seguindo seus protagonistas através de um único dia em *Ulysses* (1922) e *Sra. Dalloway* (1925).

Estes e outros romances da década de 1920 mostram os resultados finais de inovações na cronologia e na estrutura cujo desenvolvimento - como as tendências para o monólogo interior e o fluxo de consciência [...] - ocorreu mais ou menos progressivamente através dos primeiros anos do século. De várias formas *Em Busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, fornece um ponto de partida ideal para uma análise de tais desenvolvimentos (STEVENSON, 1992, p. 87).

² [...] um dos mais óbvios recursos da arte narrativa em geral é a possibilidade que ela oferece de reconfigurar na ordem desejada ou significativa o fluxo da vida, que - em justaposições informais e sucessões insossas - pode oferecer de si mesmo pouca forma em especial ou significação (STEVENSON, 1992, p. 88).

³ A ficção em primeira pessoa, por outro lado, pode plausivelmente ser arranjado mais idiossincriticamente, especialmente uma vez que a maioria dos narradores em primeira pessoa retêm uma consciência de duas linhas de tempo ao invés de uma - do tempo vivido enquanto os eventos são narrados, assim como o tempo durante o qual estes eventos foram vividos. O que acontece na segunda-feira é lembrado na terça e os narradores em primeira-pessoa podem bem começar com a terça, com o tempo da escrita, em vez de começar com a segunda. Eles podem romper adiante a cronologia dos eventos ao seguir a ordem na qual eles são recordados, em vez de na ordem nos quais eles ocorreram (STEVENSON, 1992, p. 88-89).

XIX. J. D. Salinger, leitor de Proust, em seu romance *O Apanhador no campo de centeio* constrói as lembranças do protagonista Holden Caulfield permeadas de tal artifício.

Proust thus occupies a pivotal position between fiction of the nineteenth century and modernism. In several ways, in subject at least, *A la recherche du temps perdu* resembles the nineteenth century *Bildungsroman*. Like *David Copperfield*, it is a highly personal story, almost an autobiography, following the development of a hero from childhood to adulthood, from naivety to maturity. Yet at the same time, if *A la recherche du temps perdu* is not original in subject, its treatment of its subject moves toward modernism's characteristic commitment to change and innovation in form. As Genette suggests, by extending so widely and variously narrative's potential for 'temporal autonomy', Proust provides models for the 'disconcerting proceedings' of many later modernist writers. (STEVENSON, 1992, p. 92)⁴

Como observei ao citar Moretti, a literatura modernista (assim como a pós-modernista) apresenta semelhanças e continuidades com a literatura do século XIX - a inovação tem limites. Na citação anterior, Stevenson marca a posição importante de Proust nesta transição e, o mais importante para este trabalho, realça que *Em Busca do tempo perdido* se assemelha ao *Bildungsroman* do século XIX. O formato e o assunto não seriam originais, o modo de lidar com o assunto, sim.

E uma vez que estamos falando na ficção formativa, em seu capítulo dedicado ao tempo modernista ("Time"), Randall Stevenson observa que a violência da Primeira Guerra interrompeu além de um estilo de vida (*belle époque*) a crença no progresso indefinido e contínuo. Levando em conta a crença darwiniana na 'sobrevivência do mais apto', o autor acrescenta que

Victorian fiction, if not exactly demonstrating the 'survival of the fittest', often follows characters who progress through time to realize their own potential, and fit in with society, as fully as possible. This process is central to the *Bildungsroman* form, following individual life sequentially through its day-by-day, year-by-year development. Within and beyond the *Bildungsroman* form, as Virginia Woolf remarks, 'peace and prosperity were influences that gave the nineteenth-century writers a family likeness'. As she goes on to suggest, part of this likeness was their shared assumption of the meaningfulness of history, public or personal; of the coherence of development through time (STEVENSON, 1992, p. 140-41).⁵

⁴ Proust assim ocupa uma posição crucial entre a ficção do século XIX e o Modernismo. De várias formas, pelo menos no assunto, *Em Busca do tempo perdido* assemelha-se ao *Bildungsroman* do século XIX. Como *David Copperfield*, é uma história altamente pessoal, quase uma autobiografia, seguindo o desenvolvimento de um herói da infância à vida adulta, da inocência à maturidade. Ainda ao mesmo tempo, se *Em Busca do tempo perdido* não é original no assunto, o seu tratamento do assunto vai ao encontro do característico compromisso do Modernismo com a mudança e a inovação na forma. Como Genette sugere, ao estender tão ampla e variadamente o potencial da narrativa por "autonomia temporal", Proust fornece modelos para os "procedimentos desconcertantes" de muitos escritores modernistas posteriores (STEVENSON, 1992, p. 92).

⁵ A ficção vitoriana, se não demonstra exatamente a "sobrevivência do mais forte", frequentemente segue personagens que progridem ao longo do tempo até perceberem seu próprio potencial e adequarem-se à sociedade, tão completamente quanto possível. Este processo é central para a forma do *Bildungsroman* ,

E se o mundo (ou a percepção artística do mundo) não é mais a mesma do mundo vitoriano, conforme a descrição de Virginia Woolf e como já havia sido notado na citação prévia, a literatura acompanha a(s) tendência(s). E uma das tendências naquele quadrante era a discussão sobre a arte e sobre a escrita e, especificamente, do romance enquanto peça de arte, “as a genre with its own specific formal and structural properties”⁶.(STEVENSON, 1992, p.156) Ainda segundo Stevenson, este novo contexto, com a expansão do público leitor e uma maior facilidade de impressão, favoreceu à ousadia artística: “These changes made it financially possible for novels to address specific tastes within the novel-reading public, rather than trying, more or less, to reach it all.”⁷ (STEVENSON, 1992, p. 157)

Naquela época de mudança generalizada, já notamos que embora o subgênero do *Bildungsroman* tenha sofrido os influxos da nova percepção, a representação da formação do homem permaneceu atual. Só que a importância que a reflexão (ou teorização) sobre as artes havia adquirido passou a permear a composição literária.

Another symptom of this shift of values and interests, and of the increasing centrality of art in fiction generally, appears in a gradual change away from the *Bildungsroman* and towards the *Künstlerroman* – the novel which follows growth towards maturity as an artist rather than only as an individual. In the early years of the century, the *Bildungsroman* remained a popular, frequently used form – in Somerset Maugham’s *Of Human Bondage* (1915); Arnold Bennett’s *Clayhanger* series (1910-18) or D. H. Lawrence’s *Sons and Lovers*, for example.

[...]

For modernist authors, growth came to be considered more and more exclusively in terms of artistic rather than personal maturity. Modernist fiction often follows central characters who move towards a point at which, however orderly or otherwise their actual personal lives, they can at least make of their experience something coherent in terms of vision, if not in fact. (STEVENSON, 1992, p. 157-58)⁸

seguindo a vida do indivíduo sequencialmente através de seu desenvolvimento dia-a-dia, ano por ano. Dentro e além da forma do *Bildungsroman*, como Virginia Woolf observa “a paz e a prosperidade foram influências que deram aos escritores do século XIX um parentesco”. Ela acrescenta sugerindo que parte desta semelhança era a suposição compartilhada da significação da história, pública ou pessoal; da coerência do desenvolvimento através dos tempos. (STEVENSON, 1992, p.140-41)

⁶“como um gênero com suas próprias propriedades formais e estruturais específicas”. (STEVENSON,1992, p.156)

⁷ “Estas mudanças tornaram financeiramente possível que os romances fossem dirigidos a gostos específicos dentro do público leitor de romances, em vez de tentar, mais ou menos, alcançar a todos”. (STEVENSON,1992,p.156)

⁸ Outro sintoma deste câmbio de valores e interesses, e da crescente centralidade da arte na ficção em geral, aparece no gradual deslocamento do *Bildungsroman* em direção ao *Künstlerroman* - o romance que persegue o crescimento rumo à maturidade enquanto artista em vez de apenas enquanto indivíduo. No início do século, o *Bildungsroman* permanecia uma forma popular, frequentemente usada - em *Servidão Humana* (1915) de Somerset Maugham; na série *Clayhanger* (1910-18) de Arnold Bennett ou em *Filhos e Amantes* de D.H. Lawrence , por exemplo.

Para os autores modernistas o crescimento passou a ser considerado cada vez mais exclusivamente em termos de maturidade artística em vez de pessoal. A ficção modernista frequentemente segue personagens centrais que dirigem-se a um ponto no qual, embora ordenadas ou não suas reais vidas pessoais, eles podem ao menos fazer de suas experiências algo coerente em termos de visão, se não de fato. (STEVENSON, 1992, p. 157-58)

Uma vez exemplificado como as inovações posteriormente consolidadas pela crítica literária como modernistas e o contexto da virada do século condicionaram as mudanças do romance, bem como diferentes nuances possíveis no tratamento do tema do desenvolvimento pessoal, é útil terminar citando outro estudioso do período. Douglas Mao, em seu volume *Fateful Beauty: Aesthetic Environments, Juvenile Development, and Literature 1860-1960*, seguindo Franco Moretti (autor de *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture* (1987)), tece uma importante consideração sobre o novo teor da narrativa de formação.

Several influential critics have argued that European and North American writers in the twentieth century turned away from the nineteenth century's delight in narrating how young people mature and devoted themselves instead of stories about how young people do *not* mature, about how life in the modern world is an affair of stagnation or regress.

[...]

Franco Moretti has argued that even by the time of George Eliot and Gustave Flaubert, "the historical and cultural configuration which had made the *Bildungsroman* possible and necessary had come to an end" (226). Not only had it become difficult to believe that "the biography of a young individual" could be "the most meaningful viewpoint for the understanding and the evaluation of history" (227); by the turn of the century, according to Moretti, youth had begun "to despise maturity," to "define itself in revulsion from" age, to look "for its meaning within itself" because adults niches had ceased to seem remotely hospitable (231). (MAO, 2008, p. 10)⁹

Douglas Mao observa que, apesar de as mudanças ocorridas terem acabado com a forma tradicional daquele gênero, o tema permanece atual, uma vez que "the dream of the individual's flowering into harmony with society may have been subjected to new kinds of skepticism, but *interest* in how young people become adults they become remained high" (MAO, 2008, p.11)¹⁰.

Certamente este interesse, como se viu no século passado e se presencia no atual século, continua e continuará alto, uma vez que as produções literárias e cinematográficas que

⁹ Vários críticos influentes defendem que os escritores europeus e norte-americanos no século XX trocaram o deleite do século XIX, em narrar como pessoas jovens amadurecem e entregam-se, pelo de histórias sobre como jovens não amadurecem, sobre como a vida no mundo moderno é um caso de estagnação ou regresso.

[...]

Franco Moretti defende que mesmo no tempo de George Eliot e Gustave Flaubert, "a configuração histórica e cultural que tinha tornado o *Bildungsroman* possível e necessário já tinha chegado a um fim" (226). Não só tinha se tornado difícil acreditar que "a biografia de um jovem indivíduo" poderia ser "o ponto de vista mais significativo para a compreensão e avaliação da história" (227); na virada do século, de acordo com Moretti, a juventude tinha começado a "desprezar a maturidade", a "definir-se em repulsão à" idade, a procurar "por seu significado em si mesmo" porque setores adultos não pareciam nem remotamente hospitaleiros (231). (MAO, 2008, p. 10)⁹

¹⁰ "O sonho do florescimento do indivíduo em harmonia com a sociedade pode ter sido sujeito a novos tipos de ceticismo, mas o *interesse* em como os jovens tornam-se os adultos em que se tornam permaneceu alto." (MAO, 2008, p.11)

seguem esta vereda continuam surgindo. A formação do indivíduo é, sem dúvida, um dos universais da arte ficcional.

REFERÊNCIAS

BRADBURY, Malcolm. *Modernismo: guia geral 1890-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MAO, Douglas. *Fateful Beauty: aesthetic environments, juvenile development, and literature, 1860-1960*. New Jersey: Princeton University Press, 2008.

MORETTI, Franco. *Atlas do romance europeu 1800-1900*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

STEVENSON, Randall. *Modernist Fiction: an introduction*. Lexington: The University Press of Kentucky.