



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Anne Caroline de Moraes Santos

O périplo da formação de Berardo Viola e de Franz Biberkopf: um estudo do *Bildungsroman* em *Fontamara*, de Ignazio Silone, e em *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin

Rio de Janeiro

2012

Anne Caroline de Moraes Santos

O périplo da formação de Berardo Viola e de Franz Biberkopf: um estudo do *Bildungsroman* em *Fontamara*, de Ignazio Silone, e em *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin

Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Orientadora: Prof^a. Dra. Delia Cambeiro Praça

Coorientadora: Prof^a. Dra. Magali Moura

Rio de Janeiro

2012

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

S237	<p>Santos, Anne Caroline de Morais. O périplo da formação de Berardo Viola e de Franz Biberkopf: um estudo do Bildungsroman em Fontamara, de Ignazio Silone, e em Berlin Alexanderplatz, de Alfred Döblin / Anne Caroline de Morais Santos. – 2012. 106 f.</p> <p>Orientadora: Delia Cambeiro Praça. Coorientadora: Magali dos Santos Moura. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Literatura comparada – Teses. 2. Bildungsroman - Teses. 3. Döblin, Alfred, 1878-1957. Berlin Alexanderplatz - Teses. 4. Silone, Ignazio, 1900-1978. Fontamara - Teses. 5. Goethe, Johann Wolfgang Von, 1749-1832. Wilhelm Meisters lehrjahre – Teses. I.Praça, Delia Cambeiro. II. Moura, Magali dos Santos. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU 82.091</p>
------	--

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Anne Caroline de Moraes Santos

O périplo da formação de Berardo Viola e de Franz Biberkopf: um estudo do *Bildungsroman* em *Fontamara*, de Ignazio Silone, e em *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin

Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Aprovada em 30 de março de 2012

Banca examinadora:

Prof^a. Dra. Delia Cambeiro Praça (Orientadora)

Instituto de Letras da UERJ

Prof^a. Dra. Deise Quintiliano

Instituto de Letras da UERJ

Prof^a.Dra. Patricia Peterle

Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras da UFSC

Rio de Janeiro

2012

DEDICATÓRIA

À minha mãe, família e amigos, pelo eterno incentivo e motivação, pela compreensão nos momentos de ausência e pelo exemplo de amor e fé.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Prof^a. Associada Delia Cambeiro, pelo exemplo de ética e motivação, pelo valioso incentivo em todos os passos dados ao longo da elaboração desta pesquisa. Por me ensinar o verdadeiro significado das palavras comprometimento e dedicação. Obrigada.

À minha coorientadora Prof^a. Dr^a. Magali Moura, pelos produtivos encontros que proporcionaram debates e base teórica fundamentais para a análise da tão complexa obra alemã *Berlin Alexanderplatz*.

À Coordenação de Apoio de Pessoal de Nível Superior (CAPES), agradeço o inestimável apoio financeiro, sem o qual esta dissertação não teria sido possível.

À minha mãe, Conceição, figura que conjuga independência e luta a um amor inabalável, espelho a ser seguido. Sem a minha mãe, o sonho de me tornar mestra não estaria se realizando, pois todo o encorajamento e apoio, para seguir tal caminho, adveio dos intensos e marcantes diálogos sobre a importância do crescimento profissional e intelectual para a minha vida acadêmica.

A toda a minha família, pelo amor incondicional dado desde os meus primeiros passos, acompanhando-me a cada nova etapa vencida, primeiro a graduação e, agora, o mestrado.

À minha irmã, Aline, espelho de inteligência e determinação, por estar sempre ao meu lado, incentivando-me e alegrando nos momentos de dificuldades e sincero cansaço.

Às minhas amigas, Sabrina e Débora, por estarem presentes na minha vida tanto nos dias alegres como nos tristes, dando total atenção e carinho, principalmente, na reta final da entrega do trabalho, período de ansiedade e grandes desafios.

Em um momento determinado da vida morremos sem que nos enterrem. Cumpriu-se o nosso destino. O mundo está cheio de gente morta, que ignora essa condição.

Johann Wolfgang Von Goethe

RESUMO

SANTOS, Anne Caroline de Moraes. *O périplo da formação de Berardo Viola e de Franz Biberkopf: um estudo do Bildungsroman em Fontamara, de Ignazio Silone, e em Berlin Alexanderplatz, de Alfred Döblin*. 2012. 106 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

Esta pesquisa analisa *Berlin Alexanderplatz* (1929), de Alfred Döblin, e *Fontamara* (1933), de Ignazio Silone, baseada nas novas concepções sobre o *Bildungsroman*, ou romance de formação, estabelecidas pelos olhares atualizadores de teóricos do século XX. O *Bildungsroman*, modalidade narrativa surgida no século XVIII, cuja obra paradigma é *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Johann Wolfgang Von Goethe, ressalta o desenvolvimento humano da personagem, seu processo de amadurecimento e conscientização, ao longo de sua trajetória existencial. Os *corpora* desta dissertação são romances escritos no período conflituoso do entreguerras, cujo enredo destaca a luta interior e exterior das figuras centrais dos romances em sobreviver àquele período e aponta a conseqüente tomada de consciência adquirida neste percurso. O périplo metafórico vivenciado pelos protagonistas - de *Fontamara*, Berardo Viola, e de *Berlin Alexanderplatz*, Franz Biberkopf - tem como conseqüência uma nova consciência política, para o primeiro protagonista, e uma nova consciência social, para o segundo. O caminho formativo dos dois personagens principais constitui-se de maneira diversa. O objetivo deste estudo é, portanto, analisar como se realiza o processo de formação de Berardo Viola e o de Franz Biberkopf, apontando identidades e diferenças entre os dois processos, e, por fim, demonstrando como tais romances podem atualizar o conceito de *Bildungsroman* na história literária.

Palavras-chave: *Bildungsroman*. Formação. Conscientização. Entreguerras.

ABSTRACT

This research studies *Berlin Alexanderplatz* (1929), of Alfred Döblin, and *Fontamara*, of Ignazio Silone, based on new conceptions of the *Bildungsroman*, or novel of formation, established by the looks updaters theorists of the twentieth century. The *Bildungsroman*, the narrative form that emerged in the eighteenth century, whose work paradigm is *Wilhelm Meister's Apprenticeship* (1795-1976), of Johann Wolfgang von Goethe, emphasizes human development, the process of maturity and awareness along the path of existential character. The *corpora* of this work are novels written in the interwar period conflicted, whose plot highlights the struggle within and outside of the characters to survive that period and the consequent awareness gained in this way. The metaphorical journey experienced by the protagonists of *Fontamara*, Berardo Viola, and *Berlin Alexanderplatz*, Franz Biberkopf, leads a new political consciousness for the first protagonist, and a new social conscience, for the second. The path of formation oh the protagonist is constituted differently. The aim of this study is there fore to analyze how is the process of forming Berardo Viola and Franz Biberkopf, pointing identities and diferences between the two processes and finally pointing out how such novels can update the concept of *Bildungsroman* in literary history.

Keywords: *Bildungsroman*. Formation. Awareness. Between Wars.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	AS LINHAS DO <i>BILDUNGSROMAN</i>	18
1.1	Do modelo tradicional, às primeiras especulações do século XX....	25
1.2	Discursos teóricos revisionistas.....	31
2	IGNAZIO SILONE, ALFRED DÖBLIN E SUAS NARRATIVAS.....	45
2.1	Nos rastros da formação de Berardo Viola.....	49
2.2	A (de)formação de Franz Biberkopf.....	74
3	CONCLUINDO A FORMAÇÃO	98
	REFERÊNCIAS	103

INTRODUÇÃO

A presente dissertação visa a investigar em que medida os romances *Fontamara* (1933), de Ignazio Silone, e *Berlin Alexanderplatz* (1929), de Alfred Döblin, podem ser lidos e considerados como atualizações do *Bildungsroman* ou romance de formação. A pesquisa é fruto de projeto inicial apresentado ao Programa de Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada, Linha de pesquisa Literatura: Teoria e História, do Instituto de Letras da Universidade do Rio de Janeiro (IL/UERJ).

O projeto inicial foi motivado pelo interesse da autora em estudar obras surgidas no período de entreguerras na Europa. Tal motivação implicou a leitura dos romances italianos selecionados para este estudo, também a de autores franceses e alemães - porém, não eleitos para a dissertação - e sugeriram haver marcantes transformações na consciência dos protagonistas. O acompanhamento de tais mudanças, em *Fontamara* e em *Berlin Alexanderplatz*, instigou a autora a fazê-los dialogar com a teoria do *Bildungsroman*.

Os questionamentos resultantes das análises das obras selecionadas para estudo apontaram configurar-se, no romance neorrealista de Silone e no de Döblin, pertencente à Nova Objetividade alemã, uma série de fatores que os aproximam do romance de formação – ou *Bildungsroman*. Sob tal prisma, observou-se a trajetória do herói Franz Biberkopf ser marcada por sua formação, pelo desenvolvimento de suas potencialidades frente às condições históricas dadas, na moderna cidade de Berlim nos anos que sucederam a Primeira Guerra Mundial -, fazendo com que a obra possa ser lida sob a luz do *Bildungsroman*. O mesmo ocorre com a vida de Berardo Viola, protagonista de *Fontamara*, que, ao entrar em contato com questões sociais e políticas, questiona sobre sua condição social e existencial, alcançando autoconhecimento e reflexão sobre si e sobre sua relação com a realidade histórica. Como sucede também com Franz Biberkopf, as experiências de Berardo ocorrem no burburinho da moderna cidade de Roma dos anos 20, basicamente a mesma época em que o herói döbliano vagava por Berlim em busca de uma vida “decente”.

Em Döblin, Franz toma consciência de sua situação frente ao mundo, quando sai da prisão, e passa a viver no turbilhão de sensações, de informações, que era a cidade de Berlim no início do século XX. Em busca de uma vida “decente”, o herói se arrisca na cidade, fator crucial

para seu processo de formação. Já em Silone, Berardo aguça seu espírito para a conscientização político-social, após sair do campo em busca de emprego e chegar a Roma, onde acaba sendo preso devido à suspeita de ser um antifascista. O contexto histórico no qual as obras *Fontamara* e *Berlin Alexanderplatz* foram escritas é muito próximo, ambas surgiram após o fim da Primeira Guerra Mundial, na conturbada e arrasada Europa do século XX. O espaço cultural em que os autores estão inseridos e as narrativas desenvolvidas são, entretanto, diferentes, mesmo, que, em alguns aspectos, assinalem identidades.

A configuração coletiva, ligada à crise pós-conflito mundial e ao fascismo, perpassa a trajetória individual das duas personagens, acompanhando seus futuros anseios de formação. O contexto histórico é muito próximo, mesmo ao se levar em conta países de contexto histórico diverso e o mesmo se pode dizer do literário, pois, muitas são as semelhanças entre a Nova Objetividade alemã e o Neorrealismo italiano que, ao tratarem do conturbado hiato do entreguerras, dão foco às questões do cotidiano, ao uso de linguagem simples – até mesmo de dialetos – e à forma objetiva de narrar, tanto em Silone como em Döblin.

O que sugeriu a possibilidade de leitura comparativa entre essas duas obras e a sua aproximação ao *Bildungsroman* foi exatamente a busca dos protagonistas em se adaptar e se integrar às conflituosas realidades históricas e, neste caminho, modificarem-se, desenvolverem suas potencialidades, elemento principal tanto para as bases literárias do romance de formação quanto para os dois movimentos culturais nos quais os romances estão inseridos, quais sejam, Neorrealismo e Nova Objetividade.

A relação entre homem e mundo é aspecto determinante para o processo de formação das personagens no *Bildungsroman*, sem ela, não ocorre a reflexão nem a tomada de consciência dos protagonistas. O homem para se formar necessita ter um objetivo pré-determinado, ao buscar tal objetivo, o indivíduo se depara com os limites a ele impostos e a sua classe. A tentativa de ultrapassar tais limites é o que leva o sujeito à reflexão, à transformação. Tanto Franz quanto Berardo, ao buscar seus objetivos - aquele uma vida decente e este um pedaço de terra – deparam-se com as impossibilidades de conseguirem o que desejavam. Neste momento, na tentativa de transgredir as imposições vindas da realidade histórica, é que se pode sugerir terem seus processos de formação começado a se realizar. Estas foram as primeiras sinalizações que levaram esta dissertação a buscar identidades e contrastes entre os romances de Döblin e de Silone e a possibilidade de leitura sob a ótica do romance de formação.

Para a construção do *Bildungsroman*, o protagonista precisa estar imbuído pelo desejo de agir, de dinamizar o entendimento de si, a fim de se relacionar e de se integrar ao mundo. Sem desejo e sem ação prática não há como a personagem alcançar a formação, o autoconhecimento. O desejo do protagonista é a força matriz que impulsiona o sujeito. Tal particularidade se encontra nas trajetórias existenciais de Berardo Viola e de Franz Biberkopf, pois, ao buscarem seus objetivos, não continuariam na estaticidade, pelo contrário, eles se moveriam, tentando ultrapassar os limites impostos pela realidade do entreguerras.

A clara identificação de um percurso rumo à formação de cunho político-social, no caso de Berardo; e à formação existencial e social de Biberkopf devem ser consideradas como um dos pressupostos essenciais que levaram esta pesquisa a aproximá-los do *Bildungsroman*.

Antes de se desenvolverem as teorias sobre o *Bildungsroman*, no primeiro capítulo, apenas se antecipa que o *Bildungsroman* é uma forma literária surgida no fim do século XVIII e tem como paradigma a obra de Johann Wolfgang von Goethe (1795-1796), *Os anos de aprendizado de Wilhem Meister*. A estruturação do herói tem papel fundamental para esta modalidade narrativa, justamente por ser o aprendizado e formação do indivíduo oriundos de suas escolhas e experiências de vida, de sua relação com a realidade histórica de seu tempo.

A obra de Goethe é usada, no estudo do romance de formação, como parâmetro de modelo tradicional para várias literaturas, entretanto, nesta pesquisa, tal romance foi utilizado apenas como parâmetro do modelo tradicional. O enfoque está nas discussões e definições elaboradas no século XX e que possibilitaram a atualização e a continuação do *Bildungsroman* na história literária. Um dos maiores problemas para a análise do romance de formação, no século XX, depreende-se da insistência em se limitar o *Bildungsroman* ao século XVIII e à obra goethiana. O objetivo desta pesquisa é justamente demonstrar a possibilidade de existirem romances de formação no século XX e que tais obras podem ser aproximadas tanto do paradigma goethiano como, também, subverterem-no, o que não invalida sua existência, ao contrário, dá sustentação às hipóteses de atualização do *Bildungsroman*.

O interesse dessa dissertação é exatamente questionar esta modalidade fortemente relacionada a um momento histórico e literário delimitados, o final do século XVIII, mas que teve continuidade dentro da história literária, por ter sido assimilado por outras literaturas também no século XX. A assimilação entre o *Bildungsroman* e as obras *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin, escrita em um período de pós-guerra, de conflito e miséria na Alemanha; e entre

Fontamara, de Ignazio Silone, obra italiana escrita também do século XX, publicada antes da Segunda Guerra Mundial só se torna possível por meio de um mecanismo de disjunção e de transgressão ante o cânone, a obra paradigma de Goethe. Tais aspectos serão demonstrados em capítulo específico.

Apesar de a maior parte dos textos críticos sobre *Berlin Alexanderplatz* aprofundar questões de ordem estética e literária, encontra-se o específico tema da formação em Walter Benjamin e em Marcus Vinicius Mazzari. Benjamin (1956, p.126), em *Crise do romance*, afirmou ser a obra de Döblin “o estágio extremo, vertiginoso, último, mais avançado do antigo romance burguês de formação”. Já segundo Mazzari (1999, p.86), em *Romance de Formação em Perspectiva Histórica. O Tambor de Lata de Günter Grass*, o romance de Döblin possui pontos em comum com o esquema tradicional do romance de formação: “a história de Franz Biberkopf mostra uma transformação radical em sua vida, a qual consiste na superação de suas antigas concepções (tão individualistas quanto fatalistas) e na aceitação da vida comunitária, na decisão pela solidariedade humana.”

Em contraste com a obra döbliana, cujo tema da formação é mencionado por Benjamin e Mazzari, não se tem notícia de trabalhos acadêmicos que aproximem o romance de Silone ao *Bildungsroman*. As buscas por estudos que tecessem tal relação não foi bem sucedida e, por isso, concluiu-se não haver nenhum teórico que analise *Fontamara* pela ótica do *Bildungsroman*, nem mesmo pesquisa que o compare à obra de Döblin. Mais ainda, a crítica literária italiana considera escassos os trabalhos que relacionem obras italianas ao *Bildungsroman*. A proposta deste estudo é, portanto, ler *Fontamara*, a partir do método comparativo, em diálogo com *Berlin Alexanderplatz*, buscando, como já indicado, identidades e contrastes entre elas e o romance de formação ou *Bildungsroman*, para, então, sugerir a hipótese de que *Fontamara* também possa ser considerada um romance de formação. Vale realçar, contudo, que a escolha dessa modalidade narrativa para a pesquisa não ocorreu sem nenhum aparato literário. A leitura da obra de Döblin e a de outras consideradas *Bildungsroman* - *O vermelho e o negro*, de Stendhal, e *Considerações de um apolítico*, de Thomas Mann - e em concomitância com a obra de Silone fez com que se percebessem a similaridade e a possibilidade da hipótese de se aproximarem os textos.

Já se antecipa que o romance de Ignazio Silone conta a trajetória de vida de Berardo Viola que sai de sua província, Fontamara, mergulhada nos mandos e desmandos das autoridades de sua região. O protagonista não era um homem de muitos ideais, seus desejos eram apenas a terra

para trabalhar e o casamento com Elvira, entretanto, por ser um pobre camponês, Berardo deparou-se com a impossibilidade de realizar seus objetivos, reflexo do cenário social do entreguerras, marcado pelo autoritarismo fascista, o descaso do governo, a desigualdade e segregação social entre camponeses e habitantes da cidade. Quando parte para Roma, em busca de um emprego, Berardo começa a tomar consciência de sua situação e de sua classe, ao deparar-se com uma sociedade desigual e com a dificuldade de integra-se socialmente. Em Roma, em conversas no cárcere com um antifascista, o protagonista se transforma, adquire um novo olhar político, tomando consciência do que antes lhe era inconcebível.

Por sua vez, o romance de Döblin narra a trajetória de vida do ex-presidiário Franz Biberkopf, que, ao sair da cadeia, experimentaria a estranheza de viver em uma cidade moderna como Berlim dos anos 20. O maior desejo do protagonista era de se adaptar a sua nova realidade e levar uma vida “decente”. Suas escolhas, ao longo da narrativa, entretanto, fizeram-no modificar sua própria concepção de mundo e desfigurar seus primeiros ideais, pois a personagem, em meio ao caos urbano, acaba-se tornando cafetão, um homem sem escrúpulos. Biberkopf passa por um processo de transformação, de amadurecimento e de tomada de consciência, que resulta em sua integração social, quando deixa de ser um marginal e passa a exercer uma função dentro da sociedade.

A dissertação tem como objetivo geral, por meio de um estudo comparado dos citados romances *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin, e *Fontamara*, de Ignazio Silone, analisá-los e discuti-los com a finalidade de aproximá-los do *Bildungsroman*, ou romance de formação; como objetivos específicos, quer-se investigar a estruturação do herói nos dois romances, apontando identidades e contrastes nos percursos formativos dos protagonistas Franz Biberkopf e Berardo Viola; refletir em que pontos seus romances podem ser lidos como a atualização da modalidade épica *Bildungsroman*; indagar, a partir dos críticos revisionistas, a possibilidade de existirem romances de formação no século XX, distante, portanto, do modelo tradicional goethiano; questionar, com relação a Silone, a concepção de que sua narrativa pode ser analisada pela ótica do *Bildungsroman*, mesmo não existindo nenhum estudo anterior que ainda o tenha efetuado.

O método de pesquisa utilizado nesta dissertação buscou em primeiro lugar abordar, principalmente, as visões revisionistas de teóricos do século XX sobre o *Bildungsroman*. Com esse aparato teórico, iniciou-se um acompanhamento dos passos dos protagonistas ao longo das

narrativas. A proposta não foi inserir um resumo das obras, mas seguir a trajetória de Berardo Viola e Franz Biberkopf, apontando passagens relevantes dos romances que os aproximariam da teoria revisada sobre o romance de formação. Entendeu-se como melhor maneira de investigar a formação dos protagonistas o acompanhamento da diegese, pois, caso isso não fosse feito, o estudo ficaria vago, impossibilitando um entendimento mais amplo do assunto.

Acompanhar a trajetória dos protagonistas associando-a à teoria revisionista do romance de formação foi o que possibilitou dar-se resposta às seguintes hipóteses: os romances *Fontamara* e *Berlin Alexanderplatz* são romances de formação? Se são, como se configura a formação em meio a um período conflituoso como o entreguerras? Quais as identidades e contrastes entre a formação de Berardo Viola e a de Franz Biberkopf e como o desenvolvimento dos protagonistas atualizam o conceito de *Bildung*? O desenvolvimento do trabalho, realizado a partir do método de pesquisa já apontado, difere de todos os estudos encontrados sobre o romance de formação, pois, esta dissertação segue passo a passo os protagonistas de *Fontamara* e de *Berlin Alexanderplatz* para, de forma clara e aprofundada, descrever a trajetória formativa das personagens.

Vale ressaltar, entretanto, a dificuldade encontrada para se atender às hipóteses devido à escassez de trabalhos teóricos sobre o *Bildungsroman* em língua portuguesa ou com traduções para o italiano, o inglês e o espanhol, certamente por ser uma modalidade narrativa surgida na Alemanha, deduz-se que a maioria dos estudos se encontrem em alemão. Além disso, o vazio crítico de trabalhos que já tenham mencionado a relação entre os romances de Silone e de Döblin ao *Bildungsroman* dificultaram ainda mais os estudos. A teoria à qual se teve acesso dizia respeito ora a Alfred Döblin ora a Ignazio Silone, nunca aos dois, sem uma abordagem comparativa, que dialogasse específica e suficientemente bem com os dois escritores em questão. Mesmo diante de tais empecilhos, deu-se prosseguimento à pesquisa com o auxílio de importantes nomes da crítica literária que, ao escrever sobre o *Bildungsroman*, contribuíram para a conclusão desta dissertação.

A dissertação foi dividida em três capítulos, obedecendo ao método a ser desenvolvido. O primeiro atém-se ao estudo do romance de formação, desde sua origem – século XVIII – até se firmar no século XX, quando as principais correntes críticas sobre o *Bildungsroman* foram realizadas, possibilitando sua sobrevivência no século XX. Para se desenvolver o estudo e apontar a possibilidade de as obras escolhidas atualizarem o *Bildungsroman*, fez-se necessário dialogar com a palavra de estudiosos como George Lukács, Mikhail Bakhtin, Franco Moretti,

Wilma Maas, Marcus Mazzari, Walter Benjamin dentre outros, que sustentam a revisão do *Bildungsroman*. Tal aparato teórico foi essencial para se apreenderem as modificações e adaptações passadas pelo romance de formação, como se apresenta no século XX; e, a partir de análise embasada na teoria, apontar se as obras de Ignazio Silone e Alfred Döblin podem ser aproximados e considerados romances de formação, *Bildungsroman*.

Após a exposição teórica sobre o *Bildungsroman*, o segundo capítulo segue a pesquisa com a análise dos romances. Antes da leitura das obras sob a luz do romance de formação, uma breve contextualização histórica e literária será realizada. Além disso, apresentar-se-ão os principais elementos narrativos das obras, tais como, tempo, espaço, narrador, dentre outros, importantes para o estudo crítico literário, à medida em que se procederá a leitura do texto. A bagagem teórica desenvolvida no primeiro capítulo guiará as discussões e análises dos romances, na busca de identidades e contrastes entre *Fontamara* e *Berlin Alexanderplatz* e o romance de formação.

O terceiro capítulo refere-se à conclusão, cujas hipóteses levantadas desde o início do trabalho serão respondidas. Já a última parte comporta a bibliografia lida e citada no corpo da dissertação.

Ao final desta parte, em que se delinearão os procedimentos metodológicos da pesquisa, apontando como o trabalho será desenvolvido, convém enunciarem-se, a seguir, quais os teóricos, visitados que nortearão a análise, cujo objetivo será esclarecer as hipóteses anteriormente levantadas.

No que se refere à importância do aprofundamento da história do *Bildungsroman*, para a análise das obras de Döblin e de Silone, serão consultados Wilma MAAS, com *O Cânone mínimo. O Bildungsroman na história da literatura*; Marcus MAZZARI, autor de *Romance de Formação em Perspectiva Histórica: O Tambor de Lata de Günter Grass*; George LUKÁCS, anexo da obra *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, e também em sua célebre obra *Teoria do Romance*; Mikhail BAKHTIN, em *Estética da criação verbal*; Walter Benjamin, em *A crise do romance: Sobre Alexanderplatz de Döblin*; dentre outros.

Para o estudo do contexto histórico e literário alemão elencam-se os seguintes autores: Inge STEPHAN, em *A Literatura na República de Weimar*; Lionel RICHARD, organizador de *Berlim, 1919-1933: a encarnação extrema da modernidade*; Loureiro CORNELSEN, em *O estilo*

em Alfred Döblin. Magali MOURA, no artigo *O Expressionismo alemão e a procura de um novo homem na cidade moderna*; Eloá HEISE; Ruth RÖHL, em *História da literatura alemã*.

No que toca ao contexto histórico e literário italiano, recorre-se às orientações encontradas em Mariarosaria FABRIS, em *O Neo-realismo Cinematográfico Italiano*; S. MARTELLI; S. DI PASQUA, em *Guida alla lettura di Silone*; Patricia PETERLE em duas importantes obras: *Ignazio Silone: ontem e hoje*; e *Ignazio Silone: encruzilhadas entre literatura, história e política*; C. SALINARI em *La questione del realismo*, dentre outros títulos.

A Teoria da Literatura apontará a direção dos estudos básicos do romance e dos elementos da narrativa aplicados à estrutura do gênero romance de formação, para tanto, serão consultadas as seguintes obras: Vitor Manuel de Aguiar SILVA, autor do clássico *Teoria da Literatura*, nas edições de 1969 e de 1982; Antoine COMPAGNON, na obra *O demônio da teoria: literatura e censo comum*; Pierre BARBÉRIS *et al*, em *A sociocrítica*; Sandra NITRINI, em *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*; Pierre BRUNEL; Yves CHEVREL (org.), em *Compêndio de Literatura Comparada*, dentre outros.

Os títulos da Bibliografia, entretanto, podem sofrer alterações, no sentido de terem acréscimos e/ou supressões, ao longo da pesquisa, devido ao fato de, provavelmente, aparecerem nomes de estudiosos cada vez mais interessados em tal tipo de investigação. Na medida do possível, as eventuais modificações serão apontadas e farão parte da lista bibliográfica, certamente destinada a orientar estudos posteriores, já que esta dissertação se destina a encabeçar futuras pesquisas sobre o mesmo tema em nível de doutorado.

1 AS LINHAS DO *BILDUNGSROMAN*

Para o desenvolvimento de uma análise comparativo-constrativa entre a obra de Ignazio Silone e a de Alfred Döblin, com o objetivo de se estabelecerem identidades e diferenças entre os romances *Fontamara* e *Berlin Alexanderplatz*, no que toca o romance de formação, cabe dar-se uma orientação sobre o que seja para a crítica o *Bildungsroman*.

Inicia-se indicando ser o *Bildungsroman* considerado uma modalidade narrativa cujo surgimento está essencialmente ligado a um momento histórico e cultural da Alemanha do século XVIII e ter como paradigma o romance *Os Anos de aprendizado de Wilhem Meister* (1795-1796), de Johann Wolfgang von Goethe. O romance de formação clássico apresenta como principais traços o desejo e a busca do herói pela formação, dando-se, no caso de Meister, a sua saída da casa paterna, o encontro com tutores capazes de orientá-lo e sua conseqüente formação como aspectos importantes para o desenvolvimento do protagonista. O romance de Goethe é considerado pela historiografia literária como texto fundador desta forma narrativa, como paradigma, portanto, do *Bildungsroman*.

Estudos sobre o assunto concluem haver, no século XVIII, um esforço nacional para a construção de uma literatura de expressão alemã. Considera-se o *Bildungsroman* (*Bildung* – formação; *roman* – romance) um fenômeno ‘tipicamente alemão’, capaz de expressar o ‘espírito nacional’ em seu mais alto grau. *Bildung* e *roman* são dois termos que, na segunda metade do século XVIII, entraram no vocabulário acadêmico alemão. O termo *Bildung* referia-se à formação do jovem de família burguesa, ao desejo de transgredir e de ultrapassar os limites intelectuais de sua classe, aperfeiçoando-se como indivíduo e alcançando uma formação humanista e universal. O termo uniu-se a *roman*, modalidade narrativa que conquistou largo prestígio na Alemanha, somente no fim do século XVIII, quando nomes como Goethe resolveram dedicar-se a ele.

Até o século XVII, de acordo com os estudos de Wilma Patricia Maas (2000), em *O cânone mínimo: O Bildungsroman na história da literatura*, a grande forma narrativa era ainda a epopeia. Em outras culturas, como na Inglaterra e na Espanha, o romance já havia estabelecido sua tradição, desde o século XVII. Na Espanha, tem-se como exemplo *Don Quixote*, publicado em 1601. Na Alemanha, porém, o romance somente se tornou uma modalidade épica, de valor, no século XVIII, marcado pelo grande sucesso escrito por Goethe, ainda em 1774, *Os*

sofrimentos do jovem Werther. A partir dessas perquirições, Patricia Maas conclui o seguinte sobre a origem do *Bildungsroman*:

A palavra *Bildungsroman* conjuga, portanto, dois termos de alta historicidade no contexto alemão e mesmo europeu. Por um lado, a incipiente classe média movimenta-se em direção à sua emancipação política, processo que se reflete na busca pelo auto-aperfeiçoamento e pela educação universal. A par disso, cristaliza-se o reconhecimento público de um gênero literário voltado para a representação do próprio ideário burguês, gênero esse que o século XIX irá conhecer como a grande forma do romance realista. (MAAS, 2000, p.23)

O romance realista, mencionado por Patricia Maas, é apontado como uma forma narrativa que retrata a vida do homem comum e não mais a daquela extraordinária personagem coletiva da epopeia, no lugar de um herói epopeico, delineia-se a figura de um burguês como protagonista do romance. O advento do romance realista refletia o momento em que se descobriu a vida privada e em que a vida burguesa, com seus conflitos individuais e familiares, vê-se transportada ficcionalmente para as páginas dos romances. Tal forma narrativa, então, passa a ser bruscamente produzida e bastante consumida pela burguesia.

Donald Schüller (2000), em *Teoria do romance*, sobre tal aspecto, salienta que “o romance nasce como testemunha do declínio de um período, a Idade Média. Em vez da imobilidade, o romance toma, ao nascer, consciência da transformação. No Medievo, as ideias, os conceitos abstratos valiam mais que a realidade concreta” (p.5). Dessa maneira, vê-se que Schüller (2000, p.6) destaca a preocupação da modalidade épica romance retratar conflitos individuais do cotidiano, deixando, naquele momento, “a fantasia, luta de feiticeiros, gigantes e dragões, para falar do palpável, do real [...]. Era o momento em que se dava preferência por acontecimentos documentados, rigor técnico e fidelidade à experiência”.

Retomando a exposição de *Os anos de aprendizado*¹, era notório para o protagonista goethiano ser a formação universal uma aquisição exclusiva da classe aristocrata, porém, não satisfeito com tal imposição, tentou obtê-la pelo desenvolvimento da *Bildung*. Nascido em família abastada, era cobrado a Meister o interesse pelos negócios de seu pai. Ao decidir seguir pelo caminho do autodesenvolvimento, a personagem defrontar-se-ia, primeiramente, com as expectativas de sua família. O jovem, entretanto, reconheceu a dificuldade de um indivíduo de sua posição social alcançar a formação que tanto almejava, destinada, até então, apenas à aristocracia.

¹ A partir deste momento, far-se-à referência abreviada à obra de Goethe.

As diferenças de educação existentes entre as classes burguesa e aristocrata, vivenciadas pela sociedade oitocentista alemã, explicam-se pelo processo vagaroso e pouco definido de passagem da cultura feudal para a cultura burguesa e, logo, da cultura de mérito herdado, para a de mérito adquirido. O nobre herdava o direito de criar, de conhecer e de estudar o que lhe aprouvesse. Já ao burguês, deveria especializar-se em determinada área, possuir conhecimento limitado, usado para a acumulação de capital.

Os anos de aprendizado, de Goethe, constitui-se o espectro dessa angústia nacional da burguesia em busca de identidade. O jovem Meister empreendeu sua trajetória formativa, inicialmente, pelo teatro, pretendendo tornar-se uma pessoa pública, pois, a seu ver, somente por essa via alcançaria prestígio e direito de possuir a formação até então destinada à classe aristocrática. Em concomitância com tais anseios, Meister também pretendia criar um futuro Teatro Nacional Alemão, refletindo, assim, o desejo burguês de construir um espaço democrático, no qual todas as classes pudessem interagir. Wilhelm Meister, em seu caminho rumo ao desenvolvimento, questionava tal segregação, que impedia um burguês de frequentar os mesmo lugares que os aristocratas, sobretudo, por não ter educação, não saber se comportar, nem falar sobre arte nem sobre filosofia, dentre outros assuntos não incluídos em sua grade formativa. Para os burgueses, era apenas oferecida uma educação especializada, pois, para dar continuidade aos negócios do pai, Meister deveria obter uma formação para o comércio. Sua vontade, porém, era de uma formação livre em que pudesse aperfeiçoar suas aptidões inatas.

A trajetória de Meister reflete exatamente a legitimação das instituições burguesas já no século XIX, ao mesmo tempo em que ainda problematiza o poder da aristocracia frente à classe burguesa. Sem se identificar com o mundo burguês, a saída encontrada pela personagem é a de se tornar um “homem público”. Pela arte, através do teatro, suas expectativas não terão sucesso e, ao final da narrativa, apesar de fracassado, conquistaria espaço na aristocracia, a partir de um casamento interclasses.

O documento literário mais conhecido da obra paradigma é, sem dúvida, a carta de Wilhelm Meister a seu amigo Werner, em que sintetiza claramente o desejo da burguesia no que toca à formação universal, impossibilitada por aquela educação destinada ao trabalho e à perpetuação do capital herdado oferecida à burguesia:

Deixa que eu te diga em uma só palavra: aperfeiçoar-me, a partir do que realmente sou, tem sido meu desejo e minha intenção desde a mais primeira juventude ... Fosse em um nobre, estaria então nossa disputa encerrada; já que sou apenas um burguês, resta-me seguir meu próprio

caminho, e eu espero que me possas compreender. Ignoro o que se passa em outras tetras, mas, na Alemanha, só ao nobre é possível uma formação universal, e, permita-me dizer, individual ... O nobre deve criar e empreender, ao passo que o burguês deve servir e trabalhar segundo regras. (GOETHE, 1994, p.291)

Reconhece-se na referência anterior a correspondência entre a criação do romance de formação e o anseio individual e de classe da burguesia do século XVIII. Em trabalho abrangente sobre o *Bildungsroman*, Patricia Maas, em uma de suas elucidações, contribui para a compreensão da diferença entre a trajetória formativa do burguês e a do aristocrata:

Ao nobre é destinada uma formação pessoal e universalizante, isto é, de acordo com seus talentos e habilidades natas, ao mesmo tempo que voltada para um repertório universal. Ao burguês, resta-lhe uma formação limitada e utilitarista, voltada ao exercício de uma atividade definida, como o comércio. (MAAS, 2000, p.35)

O conceito de formação em *Os anos de aprendizado* constrói-se exatamente pela procura da personagem em ultrapassar tais limites impostos a sua classe social. A vontade espontânea do protagonista de conquistar uma formação universal, de desenvolver seus talentos é exatamente o que o impulsiona ao processo de formação e, para isso, Meister nega seu destino comum, mesmo consciente de suas limitações. A viagem por toda a Alemanha, junto ao teatro, dá ao jovem conhecimento intelectual, social e existencial. As experiências adquiridas neste momento fazem com que Meister se questione sobre suas escolhas e se modifique de tal maneira que, no final, resolvesse abandonar o teatro por não acreditar mais nos ideais de outrora: a possibilidade de criar um teatro para todos. Esse ir e vir em busca de seu destino pessoal e o fato de se deparar com as impossibilidades impostas pela sociedade trazem à personagem autoconhecimento, consciência de seu lugar no mundo, entendimento do organismo complexo da realidade histórica no qual estava inserido.

É importante apresentar-se, quanto ao surgimento do termo *Bildung*, o teórico Willi Bolle (1997) que, no texto “A idéia de formação na modernidade”, presente na coletânea *Infância, escola e modernidade*, organizada por Júnior Ghiraldelli, salienta que o termo era utilizado na Alemanha, até o século XVIII, como resultado de uma produção exterior. Com a secularização do cristianismo, no contexto iluminista, o termo se altera e passa a ser compreendido como um modo de construção do interior do indivíduo, podendo ser de caráter mental, psíquico e espiritual.

Outro termo, o *Erziehung* (educação), durante o período inicial do Iluminismo, era usado conjuntamente com a palavra *Bildung*, sendo a primeira mais recorrente. *Erziehung* designava “o processo de desenvolvimento do patrimônio intelectual inerente ao homem [...] cultivado por

meio de mecanismos de estímulo do aparelho perceptivo e do raciocínio lógico” (MAAS, p.27). A utilização conjunta gerou problema, pois, estabeleceu-se uma associação entre *Bildung* e a ideia de educação, no sentido de “vontade de educar”. Para que a noção de *Bildung* se estendesse além da ideia de educação, era necessário que se emancipasse do termo *Erziehung*. Conforme Bolle, foi o filósofo alemão Johann Gottfried Herder quem contrapôs definitivamente os dois termos, emancipando-os e deixando claro que *Bildung* significava autoformação, pois, para o desenvolvimento do *Bildung* é de total determinância que o sujeito possua liberdade, independência e autonomia, a fim de alcançar seu autodesenvolvimento. Na mesma linha de pensamento de Herder e Bolle, a autora Patricia Maas, sobre os dois conceitos, afirma:

[...] a tendência dos dicionários e do uso linguístico moderno é atribuir ao termo “educação” (*Erziehung*) o sentido de uma ação dirigida, com objetivos propedêuticos bastante definidos, ao passo que “formação” (*Bildung*) seria entendida mais como o resultado um processo que não pode ser atingido apenas pela atividade metódica da educação; a *Bildung* ‘pressupõe a atividade espontânea do indivíduo’, ocorrendo ao longo do processo de auto-aperfeiçoamento. (MAAS, 2000, p.28)

Para a compreensão do contexto histórico, em que surgem tais conceitos, é importante saber que tanto *Bildung* como *Erziehung* eram, no século XVIII, tarefas do Estado que, entretanto, dependendo da classe social do sujeito, educação e formação, eram-lhe oferecidas de maneira diversa. Uma das principais reivindicações de Meister era, como burguês, ser obrigado a ter uma educação para o comércio e, assim, não ter a chance de conquistar seu ideal, uma formação humanista e universal, à qual se referiu anteriormente, ao longo da qual se aperfeiçoaria como ser humano, adquirindo conhecimento e desenvolvendo suas habilidades inatas em prol do bem comum. Meister passa pelo processo de formação exatamente por buscar se autodesenvolver de forma livre, independente e autônoma.

Em desacordo com o pensamento de Patricia Maas, Willi Bolle e Johann Herder, tem-se a definição de *Bildungsroman* atribuída por Massaud Moisés (1971), em seu *Dicionário de Termos Literários*, em que o termo alemão *Erziehung* é referido como sinônimo de *Bildung*. Tal concepção produz mais contradições sobre o conceito de formação, pois, se comparado à educação, a especificidade da palavra *Bildung* como processo autônomo, desvinculado das amarras de instituições educativas, acaba perdido. Colocar em evidência tais desacordos faz-se importante justamente para reiterar o caráter fluido desta modalidade épica, ainda muito marcada por diferentes definições, palco de oposições teóricas. Ainda citando Massaud Moisés (1971, p.63), aponta-se a definição do estudioso brasileiro sobre o romance de formação: “Modalidade

de romance tipicamente alemã, gira em torno das experiências que sofrem as personagens durante os anos de formação ou de educação, rumo à maturidade”. A explicação clara e breve sobre tal modalidade literária suscita dois aspectos importantes: primeiro, a reiteração da profunda ligação entre o *Bildungsroman* e a cultura alemã; e, segundo, como já mencionado anteriormente, as palavras formação e educação usadas como palavras de mesmo significado.

Convém salientar, no entanto, que o termo *Bildungsroman* foi criado pelo professor de Filologia Clássica Karl Morgenstern, em 1810, mas, somente emerge para o discurso acadêmico com o filósofo idealista Wilhelm Dilthey, porém, foi o criador do termo que o vinculou à obra de Goethe. Morgenstern identificou na trajetória de vida de Wilhelm Meister o percurso exemplar da incipiente burguesia alemã, à procura de legitimação e de reconhecimento político. Wilhelm Dilthey (1861, p.44) também contribui para a forte relação que se criava entre a nova modalidade épica e o texto literário goethiano, quando afirma: “Eu gostaria de chamar *Bildungsroman* aos romances que compõem a escola de Wilhelm Meister.... A obra de Goethe mostra o aperfeiçoamento humano em diferentes graus, formas, fases da vida”.

A partir de tais elucidações, percebeu-se a linha tênue que conjugava o romance de formação ao espírito de uma época, abordando-o como uma instituição sócio-literária composta, de um lado, pelo desejo da burguesia de se formar e, assim, de se afastar da estreiteza de sua classe – elemento fundamental para o funcionamento da sociedade absolutista tardia, na Alemanha ao final do século XVIII – e, por outro lado, como uma instituição composta pelo desenvolvimento da grande forma literária do mundo moderno, qual seja, o romance.

Devido a este contexto histórico e literário, no qual se originou o *Bildungsroman*, algumas suposições foram levantadas, entre elas: o romance de formação é uma modalidade literária de ligações profundas tanto com a historicidade de suas condições de origem como, também, pela estreita comparação com seu paradigma, a já citada obra de Goethe. Essa conjunção entre o conceito e a obra resultou em problema para a crítica e a teoria literárias, afirma Patricia Maas, pois, a grande circulação do termo, em outros países, levou-o à superexposição, reunindo toda produção romanesca, na qual se representasse uma história de desenvolvimento pessoal.

O problema se acentuou a partir do momento em que os críticos questionaram se seria possível classificar-se como sendo de formação um romance desligado das circunstâncias de sua origem e se poderiam ser analisados, sem ligação com o paradigma goethiano. Tendo ciência de tal indagação, muitos estudiosos usaram livros, artigos, ensaios, capítulos de livros, como espaço

de discussão e questionamento do modelo tradicional goethiano, oferecendo novas e diferentes interpretações literárias sobre o *Bildungsroman*.

A Estética da Recepção, por exemplo, surgida no século XX, propôs uma ruptura do modelo clássico de crítica literária, cujo retorno ao cânone clássico de obras e autores era a principal fonte de pesquisa, para considerar, então, a Literatura como relação dinâmica entre autor, obra e leitor. A Estética da Recepção, formulada por Hans Robert Jauss e seus colegas da Escola de Constança, no final da década de 60, inseriu o leitor como atribuidor de significado às obras literárias. No ambiente da crítica literária alemã, possibilitou a busca das origens dos fenômenos literários, de um estudo dos elementos empíricos constitutivos dos gêneros literários e aceitos pela historiografia literária nacional.

A provocativa teoria literária jaussiana possibilitaria o estudo do *Bildungsroman* fora do contexto histórico delimitado, no qual estava inserido, sem uma análise estritamente baseada na relação entre obras literárias e um cânone já constituído, como no caso, a obra paradigma de Goethe. Patricia Maas ressalta, portanto, que o final do século XX foi marcado por trabalhos teóricos que estudaram a literatura do século XVIII e XIX e as formas do gênero épico surgidas naquele tempo. As diversas modalidades narrativas, tais como, a autobiografia, a literatura de viagens, o romance burguês, passaram a ser estudadas, não só pela sua relação com obras e autores clássicos, mas, a partir de sua relação com outras obras e gêneros, entre si, e com a realidade histórica, quadro importante para a análise do romance de formação.

A maior parte dos teóricos do século XX percebeu a forte ligação entre o *Bildungsroman* e a realidade histórica, porque, sem dúvida, o processo de formação se dá quando há interação entre homem e meio, pois, tomando-se as palavras do crítico russo Mikhail Bakhtin (1992, p. 239), em *Estética da criação verbal*, “a evolução do homem é indissolúvel da evolução histórica”, no que se refere à base estrutural, para que haja desenvolvimento pessoal e, conseqüentemente, um romance de formação. Tal interação encontra-se aprofundada e teorizada na segunda parte deste capítulo, em que se discute os novos discursos sobre o *Bildungsroman*, no século XX.

Por ser os *corpora* da pesquisa constituídos pela obra italiana *Fontamara*, e pela alemã *Berlin Alexanderplatz*, escritas no período do entreguerras, na década de 20, é que se faz menos importante o estudo comparativo entre esses romances e o modelo ortodoxo do *Bildungsroman*, do que a sua análise a partir dos novos discursos trazidos pela crítica do século XX.

A obra de Goethe é, sem dúvida, parâmetro de comparação inquestionável para o estudo de romances que se pretendem analisar pela ótica do romance de formação, contudo, o modelo tradicional, preso ao escritor alemão do século XVIII, foi sendo modificado e adaptado, principalmente no século XX, aos novos contextos históricos e às novas formas de construção do romance. Muitas foram as modificações históricas, literárias e culturais ocorridas no século passado, e tais transformações, se mostram importantes para o estudo do *Bildungsroman*. Tais transformações serão levantadas nesta pesquisa, a fim de se tentar delinear um panorama sócio-histórico-literário-cultural daquele tempo, olhar imprescindível, portanto, para o estudo dos *corpora* literários da presente pesquisa.

Para se traçar uma análise verticalizada e suficientemente bem estruturada sobre o romance de formação, decidiu-se dividir este capítulo em duas partes. Na primeira, buscaram-se as concepções e as definições iniciais atribuídas a esta modalidade narrativa no início do século XX, dando-se ênfase ao pensamento lukacsiano. A segunda também abordará o discurso de teóricos, filósofos e críticos do século XX, entretanto, dar-se-á acento àqueles que possibilitaram, através de seus estudos, uma ruptura com o modelo clássico, principalmente por terem levado em conta as mudanças literárias, históricas e culturais do século XX, cujo contexto histórico, no qual se dá o processo de formação de Berardo Viola e de Franz Biberkopf, é bem diverso daquele oitocentista de Wilhelm Meister. É, portanto, a perspectiva de estudiosos do século XX, tais como, Walter Benjamin, Mikhail Bahktin, Wilma Maas, Marcus Vinicius Mazzari, Cristina Ferreira Pinto, dentre outros, a base teórica fundamental para a leitura da obra de Ignazio Silone e a de Alfred Döblin, sob a ótica do *Bildungsroman*.

1.1. Do modelo tradicional, às primeiras especulações do século XX

O nascimento do *Bildungsroman*, como se tem assinalado, foi contemporâneo ao esforço de busca de uma identidade nacional alemã através da arte. Além disso, refletia o desejo da classe burguesa em se enriquecer culturalmente, fugindo, dessa forma, das limitações intelectuais e educacionais impostas, até aquele momento, a seus pares. Por estar fortemente relacionado a um determinado período histórico e a uma obra específica, *Os anos de aprendizado*, de Goethe, o modelo tradicional do *Bildungsroman* está preso a contornos históricos e temporais bem definidos, o que acaba por limitar a existência desta modalidade épica ao imaginário cultural do século XVIII.

O modelo ortodoxo ganhou, atualmente, outras interpretações e passou a ser estudado sob uma lente diversa. A partir dos discursos teóricos de estudiosos atuais, abriu-se a possibilidade de o romance de formação poder atualizar-se em obras literárias dos séculos XX e XXI. As transformações por que passou modificaram, sem dúvida, o próprio conceito do *Bildungsroman*, reconhecendo-o fora do contexto cultural alemão, uma vez que a questão da experiência, como geradora de autoconhecimento e maturação, é considerada elemento a-histórico e a-temporal. Muitos foram os teóricos que se debruçaram em estudos sobre o *Bildungsroman* no século XX, entretanto, existem aqueles que afirmaram ser esta forma narrativa somente possível na época goethiana, outros, em contrapartida, ultrapassaram tais limites e conceberam a possibilidade de sua existência na atualidade, sugerindo, assim, a atualização do *Bildungsroman*.

Afirma-se, inicialmente, que, por ser a contribuição de Georg Lukács, em *Teoria do romance*, extensa e de suma importância para os estudos sobre o romance de formação, deu-se inicial evidência ao seu nome. Lukács foi um dos primeiros teóricos do século XX a fazer crítica ao *Bildungsroman*. Além disso, está inserido dentre os autores que não sustentam a realização do *Bildungsroman* em um período pós-goethiano. Escolheu-se separá-lo dos outros teóricos do século XX exatamente por limitar o romance de formação à era Goethe, enquanto os outros críticos, citados nesta dissertação, empenharam-se em refazer e atualizar o conceito de *Bildungsroman*, assim, de certa forma, afastaram-se e transgrediram o modelo goethiano, possibilitando a leitura de *Fontamara* e de *Berlin Alexanderplatz* pela luz do romance de formação. Mesmo limitando o *Bildungsroman* a um determinado período histórico, as definições realizadas por Lukács serão importantes para o objetivo desta pesquisa.

O caso *Bildungsroman*, para Georg Lukács, estudado e comentado em uma de suas mais importantes obras, *Teoria do romance*, exemplifica a insistente tendência da crítica literária em relacionar a modalidade de romance apenas à obra de Goethe. A concepção lukacsiana afirma haver na narrativa goethiana a tentativa de harmonizar o desejo individual do protagonista e o desejo coletivo da burguesia, afinal, Meister representa os questionamentos e aspirações da classe à qual pertence.

A relação entre sujeito e realidade histórica, no conceito tradicional de formação, segundo o teórico, dá-se de forma equilibrada, pois, mesmo que o indivíduo compreenda os limites impostos pela sociedade e queira transgredi-los, para alcançar seus objetivos, ele não os enfrenta, não se revolta contra os empecilhos. Tal forma de se relacionar está presente na obra de Goethe,

entretanto, Lukács aponta que essa relação harmoniosa entre homem e meio não poderia mais se constituir em um momento “pós-goethiano”.

O projeto de formação corrente no romance de Goethe se constituiu, segundo Georg Lukács, a partir do equilíbrio entre homem natural e homem social, ou seja, teria sido uma forma harmônica a possibilitar o desenvolvimento das qualidades individuais inatas (homem natural), levando Meister ao alcance de uma formação universal e humanista, com seu uso em prol da coletividade (homem social). O jovem Wilhelm, entretanto, percebeu os limites que o impossibilitavam de alcançar tal equilíbrio. Na busca desse ideal, na reflexão e tentativa de transgredi-lo, a personagem passava, então, pelo processo de maturação e de transformação. Ao final da narrativa, Goethe, a fim de manter a harmonia entre o desejo individual e o desejo coletivo, idealizou um casamento interclasses entre Meister e uma aristocrata, para resolver a questão e manter a harmonia da obra. Lukács ([1962?], p.153) entende a atitude de Goethe em harmonizar homem e sociedade como reflexo da fuga dos problemas de sua época : “[...] Aqui ainda, é o estado de espírito utópico do poeta que o impede de se limitar aos problemas que lhe oferece a sua época, de se contentar com a visão e a apreensão de uma significação não realizável [...]”. Por não se contentar com a não possibilidade de Meister em concluir sua formação e alcançar seus ideais, Goethe idealizou um equilíbrio entre homem e mundo, criticado por Lukács. Para Lukács ([1962?], p.154), há um abismo entre sujeito e realidade histórica ao qual nem a maturidade e a maestria da arte pode “lançar uma ponte sobre este abismo”. Por tais indagações, é que se sugere ter o filósofo e crítico húngaro entendido como impossível esta harmonização em um momento pós-Goethe.

A harmonia entre subjetividade e coletividade reflete, na perspectiva luckasiana, também o desejo de Goethe em relacionar elementos literários do gênero épico: o romance e a epopeia. Para o filósofo e crítico, Goethe tentava reconciliar a subjetividade da história individual - marca do romance - com o sentido da história coletiva - característica da epopeia. Dessa maneira, a partir do resgate de elementos da epopeia, Goethe conseguiria diminuir o excesso de subjetividade na trajetória de vida de Meister.

Depreende-se da leitura de *Teoria do romance*, o que Lukács ([1962?], p.14) reconhece no romance de Goethe “um equilíbrio entre a ação e a contemplação, entre a vontade de intervir eficazmente no mundo e a aptidão receptora em relação a este”. O que o teórico identifica é exatamente o equilíbrio entre o agir no mundo, modificá-lo e, ao mesmo tempo, ser modificado

por ele. O romance de formação tradicional, por tal perspectiva, não se preocupava apenas com o destino individual do homem, mas, também, com o rumo da coletividade, afinal, as angústias e os questionamentos do protagonista goethiano não eram apenas suas, não eram de teor unicamente subjetivo, mas também representariam os sentimentos de sua classe – seriam, portanto, também de natureza coletiva.

A harmonia entre sujeito e sociedade, como já aludido, é vista por Lukács como uma forma impossível de ser realizada após Goethe, pois, em meio ao século XX, com a afirmação da psicanálise e com a eclosão das duas grandes guerras, o desejado equilíbrio entre homem e meio havia-se tornado inconcebível. Sobre isso, W. Maas corrobora palavras de Lukács ao afirmar que: “a representação do indivíduo como um todo harmônico, desenvolvido segundo suas tendências naturais, não corresponde nem ao cidadão nem ao indivíduo” (MAAS, 2000 p.209). O quadro no século XX, sem dúvida, é de um sujeito fragmentado, dono de uma personalidade também fragmentada e não mais equilibrada e harmônica, o que não permitiria mais a estrutura pensada pelo modelo ortodoxo de formação.

Ainda no que toca às ideias de Lukács sobre o *Bildungsroman*, a relação entre interior e exterior, presente no romance de formação, não é de forma alguma realizada de maneira contemplativa, pelo contrário, como se vem argumentando, para que haja formação, o sujeito precisa sair da estaticidade e agir, precisa tentar exercer influência no mundo em que está inserido, como afirma ainda Lukács:

Essa interioridade é portanto, por um lado, um idealismo alargado e por consequência, suavizado, tornado mais flexível e mais concreto, e, por outro lado, um alargamento da alma que aspira a viver não na contemplação, mas na acção, exercendo uma influência eficaz sobre a realidade. (LUKÁCS, [1962?], p.142)

A articulação desse homem, no mundo real, enriquecido pelo ideal que move sua interioridade, é o que determinará sua ação e que o fará descobrir, por fim, nas estruturas sociais, profissão, estado, classe, o sentido para a parte mais íntima de sua alma. Tal aspecto, a ser assinalado posteriormente, pode ser encontrado em *Fontamara* e *Berlin Alexanderplatz*, quando, ao se moverem no mundo, no cotidiano, os protagonistas Berardo Viola e Franz Biberkopf vão-se “autodescobrindo” e, assim, dando sentido as suas vidas, mesmo que, no fim, a formação resulte em autodestruição, como em *Fontamara*, quando Berardo decide pela morte. Já Biberkopf termina seu processo adaptando-se à realidade histórica, tornando-se um ser social, ao decidir empregar-se como porteiro. A relação entre interior e exterior, subjetividade e coletividade, tão

sublinhada no processo de formação não necessariamente rumará para a harmonia, como no caso goethiano, podendo resultar em autodestruição, deformação, perdas dos objetivos e dos ideais por parte do protagonista.

Sob influência da perspectiva lukacsiana, em estudos de início do século XX, foi possível perceber a impossibilidade de haver a proposta de formação que harmonizasse homem natural e homem social em período pós-goethiano, pois, como já se assinalou, Lukács sustenta tal impossibilidade, entretanto, não oferece possíveis adaptações do gênero à realidade do século XX. O filósofo húngaro simplesmente nega a existência de obras que possam ser consideradas como romance de formação, pois, todo o seu estudo sobre esta modalidade narrativa estava amarrado a concepções classicistas da época goethiana.

O século XX, principalmente em seu início, é um período de desconstrução de ideais filosófico-artístico-humanístico-literários, o que causou não só a reestruturação das bases da modalidade épica romance, mas também de suas variantes. Críticos daquele século começaram a analisar sob novas perspectivas formas narrativas surgidas no século XVIII, entre elas, o *Bildungsroman*, o romance picaresco, entre outros, o que gerou novos discursos e questionamentos do próprio conceito e constituição do *Bildungsroman* como modalidade épica.

Para exemplificar os novos pensamentos surgidos no século passado, após Lukács, elucidam-se as palavras do teórico Marcus Vinicius Mazzari em artigo de 1995, publicado no *Jornal de Resenhas da Folha de S. Paulo*, em que critica o processo de formação encontrado na obra de Goethe e, conseqüentemente, discorda do pensamento lukacsiano. Para Mazzari, havia uma falta de harmonia neste processo, bem como também a utilização de uma perspectiva irônica para se referir à Sociedade da Torre². Comentando a trajetória de Meister, ao longo da narrativa, o teórico brasileiro afirma: “o processo de formação traçado no romance está longe de percorrer o desenvolvimento harmônico que se costuma associar a concepções classicistas” (MAZZARI, 1995, p.12) e continua, afirmando tratar-se de “um momento de profunda desorientação [o qual] mostra mais uma vez que a formação do jovem Meister não tem um desenvolvimento harmônico, linearmente evolutivo, dando-se antes de forma descontínua, também através de erranças e reveses” (MAZZARI, 1995, p.12). Segundo Wilma Maas, os pressupostos teóricos elaborados por Mazzari abrem ao leitor a problematização do próprio processo de formação, o que possibilita “o estabelecimento de uma perspectiva crítica para além do conceito tradicional e ‘ortodoxo’ de

² Sociedade secreta, formada por um grupo de nobres com o fim de ajudar vários jovens a alcançarem o desenvolvimento e a formação que eles desejavam. A Sociedade da Torre ajudou Wilhelm Meister a alcançar a sua formação.

Bildungsroman” (MAAS, 2000, p.257). Cabe salientar que Mazzari não foi o primeiro a fazer crítica sobre o modelo tradicional do romance de formação, outros teóricos, a serem discutidos, também o fizeram.

As novas indagações sobre o *Bildungsroman*, realizadas no século que findou, guiaram os caminhos desta dissertação exatamente por permitir, através de um afastamento do modelo tradicional, novas especulações sobre o romance de formação e a reflexão sobre a continuidade desta forma romanesca no século XX. Pode-se deduzir, certamente, ter sido graças às pesquisas a serem apresentadas, de teóricos como Walter Benjamin, Marcos Vinicius Mazzari, Mikhail Bakhtin, Patricia Maas, dentre outros, hoje ser possível estudarem-se e aproximarem-se as obras de Ignazio Silone e a de Alfred Döblin ao *Bildungsroman*. Mesmo preso a contornos históricos bem delimitados, o conceito de *Bildung* - o ato de aperfeiçoar-se, de evoluir, de modificar-se - é a-histórico e a-temporal, como se vem assinalando continuamente. Tal perspectiva permitiu à crítica literária falar em *Bildungsroman* fora de seu contexto de origem, levando-se em conta o processo de transformação também experimentado pela realidade histórica, literária e cultural do século XVIII até o XX.

Devido à forte carga conteudística do *Bildungsroman* e à importância fundamental do contexto histórico para sua constituição, faz-se importante o estudo das principais mudanças ocorridas no século XX, para se entender em que realidade histórica Ignazio Silone e Alfred Döblin escrevem seus romances.

Já se aponta, porém, sobre a criação e circulação do termo *Bildungsroman*, o que comenta Patricia Maas, a respeito da existência de duas vertentes de oposição do romance de formação. A primeira, refere-se ao *Bildungsroman* como sendo “tipicamente alemão”, dando-lhe sólida especificidade nacional. A segunda vertente, entretanto, opõe-se à ideia de um *Bildungsroman* fora do contexto alemão de origem, época em que Goethe escreveu *Os anos de aprendizado*, até o início do século XIX. O pensamento de Georg Lukács sobre o romance de formação está inserido nesta segunda vertente, pois, ao falar desta forma literária, o teórico refere-se sistematicamente a Goethe, afirmando, inclusive, não ser possível existir, fora da época goethiana, um romance de formação fora do cânone.

Ao lado de limites nacionais e de época, entretanto, existem posições mais flexíveis que se debruçam em estudo do romance de formação, além da fronteira alemã. Dessa forma, para Patricia Maas, cada época conheceu seu próprio romance de formação. A seguir tratar-se-á das

novas lentes teóricas sobre o *Bildungsroman* que não o fixaram a um século específico, mas, pelo contrário, deram abertura para sua perpetuidade, sua atualização na história literária.

Antes de se visitarem, no próximo subtítulo, os teóricos revisionistas, sugere-se a leitura de concepções anteriores ao século XX, que se manifestaram por meio de um discurso já renovador no que toca ao limite espaço-temporal da arte. A respeito de uma modalidade ficcional ter continuidade fora do contexto histórico, no qual surgiu, Pierre Barbéris assim opina e aponta, com vozes de relevo na cultura ocidental, na direção da efetiva força dinâmica da arte de atualizar-se na História:

Desde 1800, *O gênio do cristianismo* de Chateaubriand e *De la littérature* de Madame Staël, operam uma verdadeira revolução e, sob o império, num artigo do *Mercure de France* (1806) Bonald lança sua famosa frase: “A literatura é a expressão da sociedade”. Os pontos de partida e os objetivos são certamente muito diferentes [...] mas os efeitos se mostrarão convergentes: tudo *acaba* de se tornar histórico e a literatura não poderia escapar a isso. No lugar de um “homem eterno”, que devia retomar e enaltecer todo um discurso [...] negador da História, aparece um Homem a um só tempo *recorrente* a perguntas que se faz sobre sua relação com o mundo e *histórico* em sua modelagem pelas condições evolutivas de sua experiência. [...] Cumpre para isso uma nova comédia (a pintura exata do real) - tragédia - epopeia (a expressão de *nossa* grandeza), com novos assuntos, novos heróis e um novo estilo. [...] Para Madame de Staël, a literatura muda com as sociedades e com os progressos da “liberdade”. Ela se amolda à evolução da ciência, do pensamento, das forças sociais. [...] Contra os partidários de uma retórica e de uma arte de escrever não-temporais, sempre garantias de uma Ordem, Madame de Staël continua a ser prática, na medida em que relativiza toda literatura e a torna instituição social. [...] A literatura, dizia Madame de Staël, já não era uma arte mas uma arma: para agir e para compreender [...] a mudança e o progresso se inserem também no espaço, há territórios diferentes para a literatura e para o pensamento. [...] É o fim do modelo [...] e o início de uma antropologia literária. As formas, como a psicologia e a sensibilidade, tornavam-se históricas. A literatura expressava e expressaria tudo isso: os combates e o sentido de ontem bem como os combates e o sentimento de amanhã. Ela verificava, mas também prenunciava. [...] Diante de toda uma tradição [...] desistorizante [...] trata-se de recarregar o texto com o que já está nele, mas que foi marginalizado ou eliminado. (BARBÉRIS, 1997, p.144-150-165-166, grifos do autor)

1.2. Os discursos teóricos revisionistas

O século XX, como já assinalado anteriormente, segundo Patrícia Maas, trouxe para a pesquisa, sobre o *Bildungsroman*, novas possibilidades de estudo. A autora aponta ter sido a Estética da Recepção³ o que permitiu o retorno à historicidade literária, concedeu a participação do leitor na atribuição de significado às obras, contudo, suscitou além da reordenação de novas práticas, também, um problema teórico e disciplinar para a pesquisa em literatura. A obra literária passou, portanto, a ser analisada a partir de suas relações dentro da própria tradição literária, a

³ Teoria da literatura formulada por Hans Robert Jauss e seus colegas da Escola de Constança, no final da década de 60, que retoma a problemática da história da literatura.

partir de seu diálogo com a história cultural, com sua relação em face a outras obras e a outros gêneros literários, tanto as que a precederam quanto as que lhe são contemporâneas.

De acordo com Hans Robert Jauss, um dos mentores da Estética da Recepção, uma mesma obra, no decorrer de sua existência no tempo, poderia ser lida de diferentes maneiras e, portanto, sua atuação e seus efeitos sobre o público de determinada época seriam diversos. Ao se pensar por esse viés, a obra literária não pode ser entendida apenas como constituição estética, mas, também, a partir de sua relação com a História, os conflitos e as transformações sociais que farão com que sua leitura se diferencie, inserindo também o leitor como peça-chave neste novo olhar para os estudos literários. Dessa maneira, a Estética da Recepção abandonaria a ideia de uma obra ser determinada pela sua origem, por um sentido único e imutável, passando a lê-la a partir de suas muitas interpretações durante sua existência histórica, podendo ser interpretada, estudada e analisada sob diversas óticas. A partir de tais concepções, inferiu-se que, mesmo a origem do *Bildungsroman* estando fortemente associada a determinado momento histórico, romances escritos além de tais limites podem ser aproximados desta modalidade narrativa.

Ao início do século XX, marcado pela “dissolução do eu”, ressalta Jürgen Jacobs, tal dissolução ameaçou “[...] a consistência das personagens, a visibilidade da realidade representada, a coerência da experiência temporal” (Jacobs, 1989, p.199). A afirmativa de Jacobs sugere, então, uma “crise do romance” bastante sublinhada por W. Maas, ou seja, o modelo romanesco em crise não poderia mais fincar suas bases em concepções positivistas e progressistas do século XIX. Para adaptar-se ao novo mundo, era necessária uma nova forma de representação da realidade, pois, o homem e o mundo estavam-se desintegrando. Para representá-los nesse momento, não se buscava mais inspiração nos modelos antigos, melhor seria uma nova forma, que mostrasse a realidade do jeito como ela se apresentava naquele momento.

Quanto à crise do romance, Anatol Rosenfeld (1985, p.80), em *Texto/Contexto*, informa que o romance do século XX sofreu modificações, como, por exemplo, no que diz respeito à sucessão temporal: “a cronologia, a continuidade temporal foram abaladas” no século XX. Para Rosenfeld (1985, p.80), “o romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro”. Para o crítico, espaço e tempo deixam de ser vistos como elementos narrativos absolutos e são denunciados como relativos e subjetivos. O sumiço do narrador tradicional, pela presença direta do fluxo psíquico (monólogo interior), causaria o desaparecimento da ordem lógica da narração

imprimida pelo narrador clássico, opina Rosenfeld. Tal formato afetará a própria sequência dos acontecimentos, uma vez que objetivava “reproduzir com a máxima fidelidade a experiência psíquica” (ROSENFELD, 1985, p.84).

O romance, no século XX, vê-se em processo de transformação, como assinala Rosenfeld, ao fazer uma analogia entre pintura moderna e romance, comentando ter ocorrido na pintura – com o Modernismo, Cubismo, Surrealismo – a abolição do espaço, enquanto no romance houve a eliminação do tempo cronológico. As alterações sofridas pelo romance, entretanto, não se realizaram apenas no aspecto temporal, ocorreram, também, na estrutura da personagem:

Espaço, tempo e causalidade foram ‘desmascarados’ como meras aparências exteriores, como formas epidérmicas por meio das quais o senso comum procura impor uma ordem fictícia à realidade. Neste processo de desmascaramento foi envolvido também o ser humano. Eliminado ou deformado na pintura, também se fragmenta e decompõe no romance. (ROSENFELD, 1985, p.85)

Pensar em um sujeito completo, absoluto e pleno, tornou-se, no século passado, uma contradição. O estudioso assinala como causa desta fragmentação e deformação do homem o fato de o século XX estar “com todos os valores em transição e por isso incoerentes, pois a realidade deixou de ser um mundo explicado” (ROSENFELD, 1985, p.91), acabou exigindo da literatura adaptações estéticas, afinal, em meio a esse novo quadro histórico, “[...] tempo empírico e o eu coerente e epidérmico já não têm sentido” (ROSENFELD, 1985, p.91).

Referindo-se ao romance do século XIX, Anatol Rosenfeld sustenta:

O romancista, onisciente, adotando por assim dizer uma visão estereoscópica ou tridimensional, enfocava as suas personagens logo de dentro, logo de fora, conhecia-lhes o futuro e o passado empíricos, biográficos, situava-as num ambiente de cujo plano de fundo se destacavam com nitidez, realçava-lhes a verossimilhança (aparência da verdade) conduzindo-as ao longo de um enredo cronológico (retrocessos no tempo eram marcados como tais), de encadeamento causal. (ROSENFELD, 1985, p.91-92)

O primeiro a romper com esta tradição do século XIX é, para Rosenfeld (1985, p.92), Marcel Proust, escritor cujo romance “se passa no íntimo do narrador, as perspectivas se borram, as pessoas se fragmentam, visto que a cronologia se confunde no tempo vivido; a reminiscência transforma o passado em atualidade”. A forma de narrar proustiana inseriu o narrador e o envolveu dentro da situação narrada, causando um efeito em que “o mundo narrado se torna opaco e caótico” (ROSENFELD, 1985, p.92). Para o crítico, há também outra forma de narrar, surgida no século XX, diversa do modelo do século XIX, em que o narrador “se lança no rodopiar do mundo [...]” e, dessa forma, o tema passa a ser a simultaneidade da vida coletiva,

eliminando, assim, o enfoque dado a uma personagem central. O próprio Rosenfeld relaciona esta forma de narrar com aquela presente na obra de Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, em virtude do uso da técnica da montagem, da colagem e do monólogo interior.

O primeiro teórico a abrir as portas para novas perspectivas sobre o *Bildungsroman*, já apontado em outro momento, foi o filósofo Walter Benjamin, em *A crise do romance - sobre Alexanderplatz*, de Döblin (1930) -, em que declarava existir, no imaginário cultural do século XX, um romance de formação. O teórico viu na trajetória de vida de Franz Biberkopf um herói que passa pelo processo de formação: “Como essa fome de destino é saciada, saciada por toda a vida ... e como o marginal se transforma num sábio – esse é o itinerário de sua vida” (BENJAMIN, 1930, p.59).

Ainda sobre a obra döbliana, o filósofo e crítico literário alemão sublinhou que *Berlin Alexanderplatz*, por meio da técnica de montagem, “faz explodir o ‘romance’, estrutural e estilisticamente, e abre novas possibilidades, de caráter épico” (BENJAMIN, 1930, p.56), ou seja, nascem novas possibilidades de caráter narrativo. Para Benjamin, Döblin, a partir da técnica de montagem, utilizada em *Berlin Alexanderplatz*, a ser posteriormente comentada, oferece à referida modalidade épica novos horizontes de criação.

Em *Berlin Alexanderplatz*, como já comentado e referido por Anatol Rosenfeld, Döblin se afastou muitas vezes do protagonista para descrever o cotidiano, principalmente do submundo, da moderna Berlim dos anos vinte. Ao aliar valores e recursos coletivos à trajetória individual de um ex-presidiário, Döblin conseguiu, segundo Benjamin, construir o projeto, anteriormente tentado por Goethe e evidenciado por Georg Lukács, de aproximar duas modalidades épicas: o romance e a epopeia. Quando o escritor alemão concebeu um destino individual a Franz, aproximaria então o herói, de caracteres epopeicos, ao romance burguês:

Pois essa é a lei da forma romanesca: no momento em que o herói consegue ajudar-se, sua existência não pode mais ajudar-nos. E se é certo que essa verdade vem à luz, em sua forma mais implacável, na *Education sentimentale*, estão a história de Franz Biberkopf e a *Education sentimentale* dos marginais. O estágio mais extremo, mais vertiginoso, mais definitivo, mais avançado, do velho “romance de formação” do período burguês. (BENJAMIN, 1930, p.60)

Benjamin, a partir da analogia com um dos célebres romances de Stendhal, contribuiu para a história do conceito do *Bildungsroman* no século XX, pois, seguindo em princípio a mesma ideia de Lukács, que vê na recuperação da narrativa de caráter epopeico a contrapartida para o excesso de individualismo do romance burguês. Benjamin, portanto, reconhecia a possibilidade de continuidade do romance de formação, no século XX, a partir de uma forma

mais avançada, configurada no romance de Alfred Döblin. Já Lukács, ao inverso de Benjamin, percebeu em *Os anos de aprendizado* a melhor expressão do equilíbrio entre narrativa de caráter coletivo – da antiga epopeia - e o romance burguês, de marcas subjetivas. O romance de Döblin, porém, é, para Benjamin, o exemplo daquele modelo de síntese, que só poderia concretizar-se a partir de uma forma “épica”, “extrema”, representada pela história de um marginal, Franz, e não pela de um burguês. Dessa maneira, segundo Patricia Maas, é Benjamin e não Lukács que aponta e abre a possibilidade de romances do século XX serem lidos pela luz atualizada do *Bildungsroman*. Por essas novas perspectivas, delineiam-se novas galerias de protagonistas, que passavam pelo processo de formação de uma maneira, que, no entanto, ultrapassou os limites impostos pelo romance realista burguês, reconfigurando-os conforme a realidade histórica, fator essencial para a experiência e amadurecimento sempre sublinhados no correr do trabalho.

A palavra “amadurecimento” é usada por Walter Benjamin para referir-se ao processo de desenvolvimento pessoal sofrido por Franz. Desse modo, o processo de formação do protagonista gera, segundo o filósofo, uma maturação, traço fundamental do *Bildungsroman*, uma vez que é unânime, para todos os teóricos do romance de formação, a noção de que a personagem, nesta forma narrativa, sofre um processo de autoconhecimento, de tomada de consciência, de ordem psicológica, intelectual, política, estética, dentre outras.

Sobre o papel de uma realidade histórica presente e concreta e sua constituição no processo de formação, tem-se o pensamento do mundo como elemento possuidor de uma significação viva, a partir tanto de Georg Lukács quanto de Mikhail Bakhtin (1992), em *A estética da criação verbal*. É importante comentar que, pode parecer antagônico o fato de Georg Lukács - que elaborou reflexões sobre o *Bildungsroman*, associando-o, a todo o momento, à obra goethiana, sem, portanto, oferecer a possibilidade de novas formas do romance de formação após Goethe – possuir as mesmas reflexões sobre a estruturação da realidade histórica no *Bildungsroman* tecidas por Mikhail Bakhtin – que promoveu um estudo sobre o romance de formação, além de suas bases ortodoxas. A atitude de negar o romance de formação pós-Goethe, entretanto, não anula as indagações feitas por Lukács sobre a estrutura do mundo no romance de formação. Os dois estudiosos simplesmente concordam quanto à estrutura dinâmica e viva que o mundo deve possuir no *Bildungsroman*, mas, em contrapartida, discordam ao se referirem à possibilidade de se encontrarem romances de formação para além do quadro cultural oitocentista.

Antes de se exporem as reflexões de Bakhtin, retomam-se as de Lukács, para quem a realidade histórica, na obra de Goethe, apresenta-se da seguinte forma:

Aqui [*Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*] ainda, trata-se de um estado intermediário; as estruturas da vida social não são de modo algum os reflexos de um mundo transcendente, firme e certo, nem tão pouco uma ordem fechada em si mesma e claramente articulada que se hipostasias tomando-se pelo seu próprio fim; porque, nesse caso, a própria busca e a possibilidade de errar seriam excluídas deste mundo. Mas também não formam uma massa amorfa, porque seria então necessário que a interioridade orientada para busca de uma ordem, continuasse alheia no seu domínio e que fosse previamente impensável que ela fosse capaz de alcançar seu objetivo. É por isso que o mundo social se deve transformar num universo de convenção, permeável contudo, numa certa medida, a uma significação viva. (LUKÁCS, [1962?], p.147)

Como se pode conceber, e se faz importante repetir, o mundo no *Bildungsroman*, segundo Lukács, não deve ser fechado e estático, exatamente para que, durante o processo de formação do protagonista, o meio social esteja passando, também, por um processo de transformação, o que já aponta para as experiências de Berardo e de Franz em uma realidade histórica de conflito, de transformação: o entreguerras. Dessa forma, não só a personagem irá modificar-se, mas sua ação no mundo – sua relação com a realidade histórica – também mudará totalmente, ou de certa forma, esta realidade.

Tal abordagem também se encontra em Bakhtin, quando afirma ser o mundo, no romance de formação, um elemento dinâmico, em processo de devir, de evolução. É interessante assinalar que, ao estudar o *Bildungsroman*, o crítico russo dividiu-o em cinco tipos: 1º: o pedagógico (relacionado à obra de Rosseau, *Emílio*, no qual a personagem recebe uma formação educacional, escolar); 2º: o biográfico (retrato das fases da vida do herói, sua vida muda, mas ele não); 3º: o desenvolvimento típico (o jovem idealista transforma-se em um adulto sóbrio – aqui o mundo é como experiência, escola para que todos os homens aprendam); e 4º: o romance cíclico (o caráter muda conforme os anos passam – formação puramente articulada sobre a idade). 5º: é o último e se refere ao romance de formação no qual a obra de Goethe é o exemplo mais puro: neste caso, homem e realidade histórica evoluem, transformam-se, possuem devir.

Nos quatro primeiro tipos, a formação do homem, segundo Bakhtin, “se operava contra o pano de fundo imóvel de um mundo já concluído e, no essencial, totalmente estável” (BAKHTIN, 1992, p.239). Em todos eles, o mundo não possuía devir, é apenas elemento imutável e estável:

O homem se formava, se desenvolvia, mudava, no interior de uma época. O que esse mundo concreto e estável esperava do homem em sua atualidade era que este se adaptasse, conhecesse as leis da vida e se submetesse a elas. Era o homem que se formava e não o mundo: o mundo, pelo

contrário, servia de ponto de referência para o homem em desenvolvimento. A evolução do homem era por assim dizer assunto pessoal seu, e os frutos dessa evolução pertenciam à sua biografia privada; no mundo nada mudava. A própria noção de um mundo servindo de experiência, de escola era muito produtiva no romance de educação [...]. Ainda assim o mundo, mesmo quando concebido como experiência e escola, continuava a ser um dado preestabelecido, imutável, que só mudava graças ao processo de investigação de quem o estudava [...]. (BAKHTIN, 1992, p.240)

Já no quinto tipo, a formação do homem se desenvolve de outra forma:

O homem se forma *ao mesmo tempo que* o mundo, reflete em si mesmo a formação histórica do mundo. O homem já não se situa no interior de uma época, mas na fronteira de duas épocas, no ponto de passagem de uma época para outra. Essa passagem efetua-se nele e através dele. Ele é obrigado a tornar-se um novo homem, ainda inédito. (BAKHTIN, grifo do autor, 1992, p.240)

O que diferencia as quatro primeiras formas de romance de formação da quinta, apontadas por Bakhtin, é exatamente o fato de indivíduo e mundo passarem pelo processo de transformação. Os *Anos de aprendizado*, de Goethe, por retratar um momento histórico em transformação, foi inserido, por Bakhtin, no quinto tipo de romance de formação. O espaço no qual Meister vive suas experiências se encontra na “fronteira de duas épocas”, ou seja, em período conflituoso, de mudança, de transformação. Por ser o período de entreguerras também uma realidade em conflito, em verdadeira transformação, provocada pela destruição da guerra, pode-se apontar que a estruturação do mundo em *Fontamara* e em *Berlin Alexanderplatz* se configura em processo de modificação, o que situa os romances de Silone e Döblin no quinto tipo referido por Bakhtin.

Sobre a relação indiscutível da realidade histórica na constituição da *Bildung*, Bakhtin também pensava que:

Nele [nesse quinto tipo] a evolução do homem é indissolúvel da evolução histórica. A formação do homem efetua-se no tempo histórico real, necessário, com seu futuro, com seu caráter profundamente cronotópico. O homem se forma ao mesmo tempo que o mundo, reflete em si mesmo a formação histórica do mundo. Ele é obrigado a transformar-se em um novo tipo de homem, ainda inédito. A imagem do homem e devir perde seu caráter privado e desemboca na esfera espaçosa da existência histórica. (BAKHTIN, 1992, p. 239-240)

Ao se retornar, agora, aos estudos de Patricia Maas, eis que o romance de formação se apresenta de cunho tipicamente realista, vinculado a concepções históricas, literárias e culturais alemãs. Bakhtin e Maas expressaram pareceres similares, porém, Bakhtin sustenta, ainda, ser a diferença entre o romance realista do século XIX e o romance de formação muito sutil e difícil de ser identificada. O teórico russo faz o estudo do romance de formação, basicamente sobre a estruturação do herói e a do mundo, para abordar, com certeza, o romance de formação do século XVIII como modalidade base de entendimento do romance realista do século XIX. Assim, a grande diferença está no fato de o herói e o mundo no *Bildungsroman* possuírem devir,

evoluírem, não serem estáticos. Já o protagonista do romance realista não se modifica durante a narrativa, pelo contrário, permanece estático, o que muda é a sua vida, o seu destino e não a sua consciência.

Para melhor se exemplificar, cita-se uma forma de herói estático em *Madame Bovary*, de Gustav Flaubert, romance em que a protagonista não se transforma ao longo da trama. Tudo o que vai acontecendo com ela modifica o cotidiano, entretanto, não faz com que passe por um processo de reflexão nem de autoconhecimento. As impossibilidades que surgem em seu caminho, tais como, o não poder frequentar bailes – pois era uma mulher provinciana, sem trato social -, nem usar roupas caras, muito menos possuir uma vida aristocrática, não fazem com que a protagonista reflita sobre sua relação com o mundo, sobre sua vida, sobre sua existência e tente outros caminhos, para preencher sua vida.

Sob as lentes atualizadas do *Bildungsroman*, pode-se considerar a estruturação das personagens Franz e Berardo construída de forma oposta à de Bovary, pois, ao buscarem seus objetivos, e perceberem os limites impostos a sua classe é que agem, buscam soluções. Neste caminho, passam pelo processo de formação, conhecendo mais a si e ao mundo, o que, ao final dos romances, traz-lhes um novo sentido para a vida e para a existência. Isso não ocorre com Emma Bovary, pois, do início ao fim do romance, permaneceu a mesma pessoa cheia de vontades, buscando um amor romanesco impossível e uma vida de luxo, com a mesma consciência estática e sem devir. O mundo no romance realista, diz Bakhtin, apresenta-se fechado, estático, pronto; não possui, como no *Bildungsroman*, significação viva, modificando-se, assim, no mesmo momento em que o homem está-se formando, possibilitando, dessa forma, que as suas modificações se reflitam também na personagem.

Como se depreende das pesquisas até aqui desenvolvidas, Bakhtin e Benjamin contribuíram para a redefinição do romance de formação, pois não limitaram a realização do *Bildungsroman* a um único momento histórico, o que abriu a possibilidade de se estudarem *Fontamara* e *Berlin Alexanderplatz*, partindo-se da hipótese formulada, após várias leituras dos romances, de que a estruturação do herói e do contexto histórico em tais títulos sugeriam a configuração atualizada do *Bildungsroman*.

Passa-se, então, ao teórico Marcos Vinicius Mazzari (1999) que, em *Romance de Formação em Perspectiva Histórica. O Tambor de Lata de Günter Grass*, corrobora conceitos de M. Bakhtin e de Georg Lukács, ao observar ser a relação entre indivíduo e condições históricas

fator de extrema importância para o desenvolvimento das potencialidades do sujeito e a sua conseqüente formação. Segundo Mazzari, sem tal relação, toda a formulação utópica seria impensável, pois o sujeito deve estar sempre ligado ao contexto social, político e econômico. O teórico brasileiro complementa sua opinião, ao conceber que a busca pelo desenvolvimento de tais potencialidades, através da vivência das mais diversas experiências e de uma integração harmônica, fecunda com a sociedade, são características próprias do romance de formação. Assim pensou, também, Bakhtin, ao apontar que a formação do sujeito está fortemente relacionada ao tempo histórico real, no qual a personagem se encontra.

Dois elementos fundamentais constitutivos do *Bildungsroman*, desde sua origem, são destacados por Mazzari: “primeiramente no conceito teleológico do desdobramento gradativo das potencialidades do indivíduo [...] e, em segundo lugar, na teoria da socialização como interação necessária entre indivíduo e sociedade” (MAZZARI, 1999, p.70). Há, nessas palavras, o que entende, também, Franco Moretti (1999) na obra *Il romanzo di formazione (O romance de formação)*, quando indica existir na civilização burguesa moderna “il conflitto tra l’ideale dell’autodeterminazione e le esigenze, altrettanto imperiose, della socializzazione”⁴. Para Moretti, entretanto, tal conflito não existia no *Bildungsroman* do século XVIII, como afirma o crítico italiano, ao concluir que, naquele tempo, “[...] non c’è conflitto tra individualità e socializzazione, autonomia e normalità, interiorità e oggettivazione”⁵.

Como se deduz, para Mazzari e para Moretti, a relação entre sujeito e meio histórico é fundamental, para que haja processo de formação, contudo, ao se referir ao modelo goethiano, delinea-se discordância entre os teóricos, pois, Moretti fala em harmonia entre individualidade e socialização no projeto de Goethe, o que, para Mazzari, como já apontado anteriormente, é um equívoco. Sobre tal aspecto, Mazzari salienta, porém, que o romance de Goethe pressupunha a incongruência entre indivíduo e sociedade ser superada e ambos não se chocarem de forma irremediável, mesmo Mazzari sustentando não ser tão harmônico o processo de formação de Meister.

Cristina Ferreira Pinto (1990), em *O Bildungsroman feminino. Quatro exemplos brasileiros*, rompeu com o modelo tradicional cuja personagem central era masculina, ao abordar quatro exemplos de *Bildung* feminino. Ao afastar-se do modelo ortodoxo, a autora brasileira

⁴ “o conflito entre o ideal de autodeterminação e as exigências, igualmente imperiosas, de socialização”. Moretti, Franco. *Il romanzo di formazione*. Torino: Einaudi. 1999, p.17, tradução nossa.

⁵ *Ibid.*, p.18. “não há conflito entre individualidade e socialização, autonomia e normalidade, interioridade e objetivação” (tradução nossa).

possibilitou a atualização do *Bildungsroman*, apontando como possível a realização do processo de formação também em figuras femininas. Dessa maneira, Cristina Ferreira ofereceu novos exemplos que comprovam a evolução e a reconfiguração desta modalidade épica no século XX, abertura teórica importante para a atualização que se propõe nesta pesquisa com a aproximação das obras de Ignazio Silone e Alfred Döblin ao romance de formação, pois, Cristina Ferreira aponta, ao investigador, a possibilidade da atualização da leitura e análise de obras atuais, em particular, criadas no período do entreguerras.

Outro teórico importante para o estudo do romance de formação é François Jost, citado por Cristina Ferreira (1990), ao salientar que o romance de formação reflete “Les débuts de l’âge d’homme, l’époque [...] durant laquelle l’homme se forme”⁶ (apud PINTO, 1990, p. 103); logo, o *Bildungsroman*, considerado como um romance da adolescência. A propósito de tal característica do herói de formação, Franco Moretti também declara fixar-se o *Bildungsroman*, principalmente o modelo tradicional, na juventude, pois, para o teórico, é “la parte più significativa dell’esistenza”⁷ (MORETTI, 1999, p.4). Segundo Moretti, a juventude é, para a cultura ocidental moderna, a idade em que se encontra o sentido da vida e, citando *Fausto*, de Goethe, lembra ser a juventude a primeira coisa que Mephisto irá oferecer a Fausto. Tanto Berardo Viola quando Franz Biberkopf não se enquadram nesta definição dada por Jost e corroborada por Moretti, pois, ambos já passaram dos verdes anos da adolescência. Dessa maneira, o protagonista siloniano e o döbliano já apontam, por tal aspecto, a reconfiguração do modelo tradicional de formação, sugerindo ser possível o processo de desenvolvimento também em figuras de idade mais avançada.

A subversão e a conseqüente atualização do modelo tradicional são captadas e entendidas por Maas como necessárias ao dinamismo do gênero, em meio às diferentes constelações histórico-literárias, pois, o século XX foi marcado pelo desaparecimento da ideia do homem como ser psicológico historicamente indecomponível. O desenvolvimento individual do sujeito, então, em meio às bases históricas do século XX, apresentam-se diversamente daquelas do século XVIII, em que se podia pensar em um equilíbrio entre as tendências individuais e a sociedade, o que se tornaria uma aporia, quando se fala do homem do século XX.

⁶ “reflete os inícios da idade do homem, a época durante a qual o homem se forma”(tradução nossa).

⁷ “a parte mais significativa da existência” (tradução nossa).

Pensando por esse viés, Wilma Maas enfatiza, constantemente, a ideia de que para desenvolver um estudo sério e profundo do romance de formação é necessária uma pesquisa que leve em conta sua historicidade e sua dinâmica, fatores bastante evidenciados nesta dissertação. Assim, segundo a autora, a história da continuidade do *Bildungsroman*, durante o século XX - tantas vezes aqui sublinhada - reitera o seu caráter dinâmico e empírico, o que pode levar obras do século XX a serem tanto aproximadas do paradigma, como, também, subverterem-no, o que se depreende dos estudos de *Fontamara* e *Berlin Alexanderplatz* que, por estarem imersos no âmbito cultural de início do século XX, a estruturação do herói e de seu processo de formação tenderam a possuir mais contrastes do que identidades com o modelo tradicional do *Bildungsroman*. Esta pesquisa, todavia, não se aterá a uma comparação entre as obras de Silone e Döblin e o modelo tradicional goethiano, pois, a obra de Goethe serviu apenas como apreciação de um modelo em face de obras que sinalizaram a atualização do quadro do *Bildungsroman* no século XX. O objetivo desta pesquisa, tantas vezes sublinhado, é estudar *Fontamara* e *Berlin Alexanderplatz* como atualizações do *Bildungsroman*, a partir dos olhares renovadores de teóricos do século passado e não mediante uma comparação entre elas e a obra de Goethe.

Indica-se, como orientação crítica, Jürgen Jacobs (1989, p.18-19), autor de *O Bildungsroman alemão* - citado por Danilo de Oliveira Nascimento, em sua dissertação *Dossiê Sérgio: O Ateneu como romance de formação* (2000) – que, também, rejeita as concepções de o romance de formação apresentar-se como modalidade épica de especificidade alemã, apontando características próprias do *Bildungsroman*. A obra de Jacobs é, segundo D. Nascimento, portanto, um bom exemplo de críticas mais flexíveis sobre tal modalidade narrativa, sinalizando definições que trabalham esta forma literária mais por seus elementos narrativos definidores do que por sua comparação à obra goethiana. Patricia Maas (2000, p.37) também utiliza as concepções jacobsonianas sobre o romance de formação, quando cita a primeira definição dada pelo teórico búlgaro sobre o *Bildungsroman*, no que se refere à consciência da personagem: “o protagonista deve ter uma consciência mais ou menos explícita de que ele próprio percorre não uma sequência mais ou menos aleatória de aventuras, mas sim um processo de autodescobrimento e de orientação no mundo”. Segundo palavras do estudioso, portanto, a personagem do *Bildungsroman* se destaca de personagens de outras formas narrativas exatamente por possuir consciência, compreender, mesmo que não claramente, estar passando por um processo de maturação.

Outra definição empregada por Jacobs (apud MAAS, 2000, p.37), sobre o *Bildungsroman*, refere-se à concepção de que o protagonista deve possuir liberdade e autonomia, ao longo de sua trajetória existencial, não sendo corrigido ou influenciado por nenhuma instituição educacional, pois, a formação do protagonista deve ser “determinada por enganos e avaliações equivocadas, devendo ser corrigidas apenas no transcorrer de seu desenvolvimento”. As escolhas tomadas pela personagem em seu percurso existencial devem ser assimiladas de forma livre e espontânea, as atitudes errôneas e equivocadas não devem ser corrigidas por terceiros, mas, sim, percebidas e modificadas pela própria personagem em processo de formação. Além disso, as experiências mais comuns sofridas pelo protagonista em formação são, para Jacobs, “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 contato com a vida pública, política”. (JACOBS apud MAAS, 1989, p.37).

Ainda comentando as definições feitas no século XX, sinalizadoras de mudanças pelas quais passou o conceito de *Bildungsroman*, durante sua evolução histórica, vale destacar a realizada pela enciclopédia *Brockhaus* (1988), em que a socialização do protagonista pode “ser narrada como a história do aperfeiçoamento ou deformação, trajetória utópica ou desilusão, adaptação ou negação e renúncia, ascensão ou descensão social, na qual se entrecruzam frequentemente vetores positivos, negativos e aqueles que conduzem à estagnação” (MAAS, 2000, p.604). Assim sendo, o processo de formação, por esta nova perspectiva, pode levar à total afirmação pessoal, como também à completa perda de objetivos, por parte dos protagonistas.

Após a palavra crítica dos vários teóricos, aqui expostos e reunidos durante a argumentação sobre o *Bildungsroman*, pode-se indicar que o romance de formação tem como traço fundamental a relação entre homem e mundo. As mudanças históricas ocorridas afetaram essa relação e, assim, o próprio conceito se modificou, por tal perspectiva, inclusive, o romance de formação também passou, ao longo de sua história literária, por um processo de transformação. Esclarece-se, contudo, que, por não ser um modelo fechado, como discutem os teóricos aqui estudados, o romance de formação permanece vivo, modificando-se conforme as condições históricas vão-se alterando, sem se negligenciar, entretanto, o modelo tradicional, cuja referência é de extrema importância para se entender sua origem e sua evolução na história literária.

A forte carga histórica, atribuída pelos críticos revisionistas do *Bildungsroman*, possibilitou sua apropriação em outras culturas, em outras realidades históricas, e, também, é claro, a elas se adaptando. A respeito de tal aspecto, Maas expressa a opinião de que:

Esse mecanismo possibilita por sua vez que se possa falar em um *Bildungsroman* feminista, em um *Bildungsroman* proletário, em um *Bildungsroman* “psicanalítico”. Assim, cada época, cada configuração histórica e intelectual pode ter seu próprio *Bildungsroman*, na medida em que recorre aos princípios fundamentais capazes de definir o conceito, necessariamente transformando-os ou mesmo subvertendo-os. (MAAS, 2000, p.253)

Há, portanto, uma atualização do conceito do *Bildungsroman*, a partir do momento em que romances do século XX, por exemplo, distantes dos pressupostos teóricos originais do *Bildungsroman*, são comparados à obra goethiana, ressaltando as semelhanças e principalmente as diferenças entre tais romances e o modelo tradicional. Tal atualização advém das mudanças históricas, literárias e temporais que afetaram o próprio conceito, forma e estrutura do *Bildungsroman*, no momento em que ele se afastou das bases sólidas que marcaram sua origem. Pode-se, então, considerar que o modelo tradicional do *Bildungsroman* foi-se transformando e se aglutinando a outras culturas, tempos e espaços.

O romance de formação, conforme se vem mostrando, ultrapassou sua natureza de fenômeno literário, tornou-se um objeto constituído, também, pelas críticas que se debruçaram sobre ele, “ou seja, o *Bildungsroman*, como hoje o conhecemos, é um fenômeno constituído tanto pela sua ‘inteireza literária’ como pela discursividade que dele se vem ocupando desde a criação do termo” (MAAS, 2000, p.262).

Afirmou-se, ao longo deste capítulo, que apenas uma perspectiva que considere o *Bildungsroman* como uma forma histórica dinâmica permitirá fazer convergir para as diversas e, não poucas vezes, paradoxais leituras que dele se tem feito; é apenas pela compreensão do *Bildungsroman* como um objeto formado predominantemente por manifestações discursivas que poderá ser legitimada a existência de um *Bildungsroman* diferente, a cada período histórico-cultural, a cada núcleo formador de significado. A compreensão de tal mecanismo proporcionará, então, legitimidade à existência de: um *Bildungsroman* medieval, um *Bildungsroman* barroco, um *Bildungsroman* clássico, um romântico, outro realista, outro capitalista, e até mesmo um *Bildungsroman* feminista e um outro proletário.

Este capítulo, como se observa, ocupou-se em delinear a história literária do *Bildungsroman* desde sua origem até o fim do século XX, abordando, entre outros teóricos, tais como Lukács, Bakhtin, Benjamin, Mazzari, W. Maas, autores relevantes para o entendimento das

modificações passadas pelo romance de formação nesses seus quase duzentos anos de existência. Destacou-se, com ênfase, a importância da realidade histórica – momento político e social do século XVIII – e sua relação com o protagonista no que toca à constituição do conceito e também como elemento responsável por sua forte carga histórico-conteudística. A estruturação do herói, sua trajetória de vida, suas escolhas, experiências, modo de agir e de se relacionar com o mundo apresentam-se como o elemento narrativo principal a ser destacado e analisado nesta dissertação, a fim de comparar a vida de Berardo Viola e a de Franz Biberkopf para, assim, buscar-se confirmar a hipótese de que haja a realização do processo de formação em suas trajetórias existenciais.

2 IGNAZIO SILONE, ALFRED DÖBLIN E SUAS NARRATIVAS

Ignazio Silone, pseudônimo de Secondino Tranquilli, nascido em 1900 em Pescina, Abruzzo, em uma família camponesa pobre, e morto em 1978, foi um importante ensaísta, escritor e, também, político italiano. Ainda em sua cidade natal, muito jovem, já se aproximava da política, participando de movimentos camponeses. Após a perda de quase toda a sua família no terremoto de 1915, Silone e Antonio Gramsci participaram da fundação do Partido Comunista. O escritor italiano dedicou muito tempo de sua vida a esta organização, entretanto, com o passar do tempo, entrou em desacordo com os ideais do partido, o que lhe causou profunda crise psicológica e existencial, tendo, por consequência, também sua expulsão do partido.

Até a expulsão, Silone era um dos membros mais influentes e importantes do Partido Comunista Italiano, após sua discidência, a maioria de seus amigos e políticos de outrora o renegaram, em virtude de sua descrença nos valores do partido. Naquele momento, afastado do meio político, Silone se aproximou da arte, ferramenta importante para a nova fase de sua vida, fluindo de político a escritor, permanecendo vivo e, em literatura, podendo também fazer denúncia ao quadro sócio-político italiano. Sobre o envolvimento com a arte, Patricia Peterle (2011, p.40), em *Ignazio Silone: encruzilhadas entre literatura, política e história*, comenta ter Silone, através da escrita literária, recuperado sua voz a partir “de uma reflexão autônoma sobre a sociedade, o homem e sua condição num período caracterizado pelos regimes totalitários”.

A primeira grande obra escrita por Silone foi *Fontamara* (1933), publicada enquanto ainda estava em exílio na Suíça. Outras, não tão menos importantes, tais como *Un viaggio a Parigi (Uma viagem a Paris)* (1934), *Pane e vino (Pão e vinho)* (1936), *Il segreto di Luca (O segredo de Luca)* (1956), *Severina* (1971) dentre outras, compõem o acervo de obras deste importante autor italiano. Além de romances, Silone escreveu famosos ensaios, como *La scuola dei dittatori (A escola dos ditadores)* (1938), e, também, *Uscita di sicurezza (Saída de emergência)* (1965), ensaio em que o autor descreveu o sentimento de “luto” e “dor”, palavras usadas por ele, para referir-se à exclusão do partido. Os romances de Ignazio Silone refletem sua preocupação com questões políticas e sociais da Itália, o que o fez revisitar o passado italiano para questionar problemas de cunho histórico, em muitas de suas obras.

Quanto a Alfred Döblin, destacado escritor alemão, descendente de modesta família judia da região da Pomerânia, na Alemanha, nasceu em 1878, na cidade de Stettino, formou-se em

medicina e trabalhava como médico. Paralelamente à atividade de médico, começou a escrever para a revista expressionista *Der Sturm (A tempestade)*, em 1910, iniciando, assim, sua vida de escritor e médico. Com o fim da Primeira Guerra Mundial, momento em que foi preso e teve que trabalhar como militar, Döblin decidiu fazer parte do partido socialista. Em 1933, devido à perseguição aos judeus, iniciada por Adolph Hitler, sem escolha, Döblin teve de abandonar seu país e fugir para Paris. Depois, com a tomada da França pelos nazistas, o escritor alemão rumou para os Estados Unidos, onde permaneceu até o fim da guerra e lá decidiu converter-se ao catolicismo.

Na cidade de Berlim, Alfred Döblin escreveu muitos artigos sobre o cotidiano da metrópole no tumultuado período da República de Weimar (1919-1933), quadro que se encontra fortemente presente em *Berlin Alexanderplatz* (1929), considerada sua obra-prima, embora o escritor tenha criado outros romances, também importantes, tais como: *Die drei Sprünge des Wang-Lun (Os três saltos de Wang-Lun, 1920)*; *Wallenstein* (1920); *Pardon wird nicht gegeben (Sem bairro, 1937)*; dentre outros.

O contexto histórico, em que Ignazio Silone e Alfred Döblin criaram as obras em estudo, resume-se a um momento marcado por graves tensões políticas, o que culminou, após o fim da Primeira Guerra Mundial, na ascensão de regimes totalitários como o fascismo, na Itália, e o nazismo, na Alemanha. Já o final do século XIX assinalara a unificação do Império alemão e a do Reino da Itália, após tais conquistas, os dois países trataram de crescer em poder, economia e influência. Diante das novas circunstâncias, as potências europeias passaram a competir por terras, força militar e poderio econômico. Com o fim da Primeira Guerra Mundial, em 1918, devido às reparações a serem pagas aos vencedores, conforme estabelecido no Tratado de Versalhes, em 1919, a Alemanha entrou em grande crise econômica, fase em que grassavam a fome, a destruição e o desemprego. Na Itália, o quadro não foi muito diverso, pois, apesar de ter lutado a favor dos Aliados, de ter contribuído com recursos materiais e de ter parte de seu território ocupado e destruído durante a guerra, o país não conseguiu ver atendidas suas reivindicações territoriais e recebeu uma parcela irrisória das indenizações pagas pela Alemanha.

Delineou-se, a partir de tais problemas, uma realidade marcada pela postura imperialista dos vencedores e pelo fortalecimento do sentimento nacionalista. Diante de tais problemas, entraram em cena duas figuras políticas, Benito Mussolini e Adolph Hitler, que, ao se

aproveitarem do momento de catástrofe sócio-político-econômica, prometeram modificar tal situação, restabelecendo o poder e a força da Itália e da Alemanha.

Na Itália, logo após o fim da Primeira Guerra Mundial, Benito Mussolini, em 1919, criou uma esquadra de combate denominada *Fascio di Combattimento* e, mais tarde, o Partido Nacional Fascista, originário do primeiro movimento. Com a forte depressão do pós-guerra, os partidos comunistas e socialistas começaram a proliferar entre a elite e a classe média. O fascismo emergiu, entretanto, como uma terceira via, ou seja, como a última forma de a Itália manter-se afastada tanto do liberalismo quanto da revolução comunista. Em 1932, após conseguir manter a economia italiana em equilíbrio frente à forte crise da queda da bolsa, em 1929, o fascismo tornou-se definitivamente um regime, uma doutrina.

Na Alemanha, no período de entreguerras, a República de Weimar assumiu a situação catastrófica sem, no entanto, conseguir revertê-la de imediato. Houve, porém, um período de florescimento econômico, entre 1924 e 1928, com a determinação do Plano Dawes, através do qual empréstimos dados à Alemanha ajudaram-na a sair da forte crise e prosperar economicamente. A crise deu lugar aos chamados “dourados anos 20” – euforia interrompida pela quebra da bolsa de Nova York em 1929. A ascensão do nazismo e de Adolph Hitler ao poder ocorreu de forma paulatina, em paralelo à crescente influência comunista na Alemanha. Foi, sobretudo, em razão da crise financeira mundial de 1929 que Hitler conseguiu tornar-se Chanceler e ditador alemão, em 1933, mesmo tendo perdido as eleições à presidência em 1932.

Mediante tal contexto histórico, em meio a duas sociedades marcadas pela violência do fascismo e a do nazismo, pela supressão da liberdade de expressão, pela forte censura à imprensa, pela restauração da pena de morte e pela proibição dos operários em aderir a greves e formar sindicatos, foi que Ignazio Silone e Alfred Döblin escreveram *Fontamara* (1933) e *Berlin Alexanderplatz* (1929). Tal realidade marcou diretamente a vida dos dois escritores, pois, Silone foi obrigado a se exilar; e Döblin a abandonar seu país. Dois autores marcados pelos rumos da História, cujas obras são fruto de uma realidade em desconcerto, em profunda fragmentação, mas, também, em processo de transformação.

É desnecessário afirmar, mas nunca é demais repetir-se que não se deve ignorar o fato de o ser humano - principalmente de o escritor - estar preso à realidade de seu tempo. Conforme acentua Giovanni Ricciardi:

Poiché ogni autore è membro e parte integrante della società, della *sua*, lo si può studiare come essere sociale, come momento in cui confluiscono e si intersecano i problemi significativi del suo tempo. [...] L'autore, in quanto tale, è solo l'interprete e il manipolatore – nel senso letterale ed etimologico del termine – di conoscenze comuni, di stanze a volte sfumate o appena individuabili, altre volte evidenti ed altre ancora anticipatrici, che emergono dal contesto sociale. [...] Se l'autore è un agente sociale, storico – e quindi tutto ciò che esprime, pur con il taglio individuale, necessario ed irrinunciabile, è sociale, storico – si tratta di vedere come esprime e manifesta questo suo essere individuale e sociale allo stesso tempo, quali rapporti intercorrono con il gruppo e l'ambiente in cui vive, in quali modi tutto questo si concretizza nell'oggettivazione artistica. [...] Le realizzazioni fra l'artista e il gruppo sono modellate e prendono corpo dal loro essere sociale, dagli stimoli e interazioni reciproche, dal convivere una stessa situazione storica, drammaticamente. (RICCIARDI, grifos do autor, 1974, p.99-102)⁸

O pensamento de Ricciardi reforça o caminho percorrido tanto por Silone como por Döblin, no que tange aos contextos pessoal e coletivo, a um tempo carregado de lutas internas nos países como em todo o continente europeu. O período no qual os escritores deram vida às obras *Fontamara* e *Berlin Alexanderplatz*, demandava preocupação e comunhão com o quadro da época e, assim, utilizaram a arte como veículo para exercerem seus papéis de agentes sociais e históricos, exprimindo marcas individuais e subjetivas em suas criações. Tanto Silone quanto Döblin - e notadamente o ser humano em situação - não fugiram à realidade histórica, mesmo que as escolhas artísticas e ideológicas tenham sido diversas.

Ignazio Silone, por exemplo, enveredou pela narrativa de crítica social de forte clima político, denunciou a cena italiana da época, ao aludir mimeticamente em *Fontamara* ao escravizado mundo do lavrador; já Döblin marcou sua passagem pela História ao representar o submundo da cidade de Berlim dos anos 20, todavia, deixou claro que seu maior interesse era falar do homem, descrever os percalços da trajetória do protagonista, sua relação com o mundo, suas escolhas frente ao momento histórico, sem, entretanto, emprestar marcas ideológicas, ou seja, sem usar a obra *Berlin Alexanderplatz* para fazer crítica direta à situação alemã do entreguerras, tal qual Silone.

Fica evidente, portanto, a sutil posição dos dois escritores ao gravarem, na arte narrativa, os conflitos da época dos anos 20 e 30; porém, não se duvida que, apesar das diferenças estilísticas, foram intérpretes da crise de seu tempo e, por isso, suas obras eternizaram o exemplo

⁸ O trecho correspondente na tradução é: “Já que todo autor é membro e parte integrante da sociedade, da *sua* sociedade, pode-se estudá-lo como ser social, como um momento em que convergem e se cruzam os problemas significativos do seu tempo. [...] O autor, enquanto tal, é só o intérprete e o manipulador – no sentido literal e etimológico do termo – de conhecimentos comuns, de espaços às vezes esfumados ou apenas individualizáveis, outras vezes evidentes e outras ainda antecipadores, que emergem do contexto social. [...] Se o *autor* é um agente social, histórico – e então tudo o que exprime, mesmo com a marca individual, necessária e irrenunciável, é social, histórico – deve-se ver como ele exprime e manifesta seu ser individual e social ao mesmo tempo, e que ligações ele mantém com o grupo e com o ambiente em que vive, de que maneira tudo se concretiza na objetivação artística. [...] As realizações entre o artista e o grupo são plasmadas e tomam corpo a partir desses dois seres, por estímulos e interações recíprocas, por viverem juntos uma mesma situação histórica, dramaticamente”.

da expressão e da manifestação do ser individual do autor em concomitância ao ser coletivo e social.

2.1 Nos rastros da formação de Berardo Viola

Fontamara foi publicado no exílio, em 1933, na Suíça de língua alemã, logo traduzido do alemão em várias outras línguas. Na Itália, entretanto, só foi publicado após o fim da Segunda Guerra Mundial. Além disso, a crítica literária italiana, de acordo com os estudos de Sebastiano Martelli e Salvatore Di Pasqua (1988, p.37) “recebeu com pouco interesse o romance e, de fato, a primeira publicação ‘passou quase imperceptível’ [...]”⁹. No exterior, entretanto, foram muitos os juízos favoráveis sobre *Fontamara* o que, na década de cinquenta, suscitou vivo interesse e a realização de debates críticos sobre o texto siloniano na Itália. A respeito da importância adquirida por este romance para a literatura italiana, têm-se as palavras de Patricia Peterle (2011, p.42) em *Ignazio Silone: encruzilhadas entre literatura, política e história: Fontamara* passou a ser “considerado um best-seller, obtendo leitores dentro e fora da Europa: em cinco anos somam-se mais de 29 traduções e mais de um milhão e meio de cópias vendidas”.

A obra é fruto de um momento histórico pessoal e coletivo, é reflexo da união entre a crise interior do autor - o afastamento político; a crise existencial; o questionamento dos valores, até determinado momento, indecomponíveis para Silone – com a crise exterior pela qual passava a Itália do entreguerras. Dessa maneira, impulsionado, pode-se dizer, por mudanças de foro íntimo, usou da palavra crítica para questionar os problemas coletivos – a repressão fascista; a questão meridional; a situação dos camponeses. Sobre o engajamento de escritores antifascistas, têm-se as palavras do importante teórico G. Lukács (1965), que assim se manifesta a respeito:

Os humanistas antifascistas atuais dirigem-se ao povo com um *pathos* muito mais vivo e apaixonado do que o da maior parte dos clássicos. Precisamente nesta paixão está o signo que revela como a parte melhor dos intelectuais democráticos, sob o influxo dos grandes e espantosos acontecimentos dos últimos anos, decidiu quebrar seu antigo isolamento da vida do povo. Esta resolução, já realizada na prática no campo político-publicista, constitui um passo de extraordinária importância histórica. O romance histórico moderno destes escritores é uma expressão artística desta resolução num alto nível. Mas é próprio da natureza das coisas que, exatamente no terreno artístico, na transformação radical de todos os princípios de composição do romance, na qual ele deve exprimir a voz do povo e não somente a relação do escritor com os problemas da vida popular, aquela resolução possa necessariamente realizar-se na prática somente

⁹. “accolse con poco interesse il romanzo e, anzi, la prima edizione ‘passò pressoché innosservata’ [...]”

aos poucos, de modo não uniforme e após profundos esclarecimentos de caráter histórico, ideológico e artístico. Hoje a situação encontra-se ainda em tal ponto que estes escritores escrevem para o povo, sobre o destino do povo, mas em seus romances o povo desempenha somente um papel secundário, é somente *um objeto que serve para a demonstração artística de ideais humanistas* (cujo conteúdo, por outro lado, está estritamente ligado aos grandes problemas da vida do povo). Do ponto de vista artístico, ele é o cenário para a ação principal, que se desenrola em outro plano, não diretamente ligado à vida do povo. (LUKÁCS, 1965, p. 392)

Ao descrever, no romance, uma fictícia aldeia pobre e árida chamada Fontamara, onde humildes camponeses sofriam com o descaso do governo, o escritor italiano parece estar no foco de Lukács, pois destacou a realidade cruel do fascismo italiano, cujo autoritarismo será um dos elementos a se chocar com os ideais do protagonista Berardo Viola. Além disso, é discutida, também, a grande desigualdade entre camponeses e cidadãos, reflexo de uma sociedade segregaria, cujos maiores incentivos financeiros são distribuídos para o polo mais desenvolvido, o Norte da Itália; e, para os camponeses do Sul, não sobrava nada, apenas o descaso e a fome. Tal disparidade foi discutida na chamada questão meridional, muito debatida pelos intelectuais italianos.

Antonio Gramsci (1987), em *A questão meridional*, ao abordar o problema, coloca-o entre uma situação meridional de inferioridade e entre uma realidade geral de atraso das regiões do sul: atraso já existente, antes da unificação nacional, que se liberou do domínio estrangeiro. Com a unidade do país, a diversidade de progresso tornou-se contradição e contraste, no desenvolvimento político e econômico do novo Estado. Esse problema nasceu da crescente diferença entre o Norte, a caminho da industrialização, e o Sul, sob o regime de estruturas sociais e econômicas ainda arcaicas.

Dessa forma, a questão ultrapassa os limites meridionais e se apresenta com precípuos caracteres nacionais, já que os problemas do sul se agregam a problemas gerais da sociedade italiana, cuja dependência seria resultado de certas escolhas políticas e de leis econômicas adotadas no país durante longo período. Como se deduz, Questão meridional é, sobretudo, questão nacional, segundo Gramsci – “[...] aspectos de uma questão nacional [...]” (1987, p 131); também conforme o escritor Carlo Levi, em seu romance *Cristo parou em Eboli*, – “[...] aquilo que chamamos problema meridional não é outra coisa senão um problema do Estado.” (1963, p 220). Por ter sido produzida em um processo histórico ligado às classes dominantes e à lógica de governo, a questão meridional devia ser, sem rodeios, vista como um problema nacional. Assinale-se, porém, que, no campo da realização artística, o cinema e a literatura trouxeram,

naqueles anos, outros artefatos poéticos, que marcariam as histórias da cultura e da literatura italianas, sob o manto do chamado Neorrealismo.

Ignazio Silone e outros escritores, tais como Carlo Levi, Alberto Moravia, Corrado Alvaro e tanto outros, desde a década de vinte e trinta - preocupados com as desumanas condições do povo italiano, com a forte desigualdade social dos camponeses sublinhada na questão meridional - mostravam-se cada vez mais interessados em associar a produção literária à verdadeira situação política do país dominado pelo fascismo. Além de lançarem, na arte literária, a proposta de novos conteúdos, utilizavam, também, uma nova linguagem mais aberta, com o objetivo de provocar maior comunicação com o vasto público. Após 1945, os intelectuais assumiram um comportamento mais acentuado de crítica e de autocritica, sentindo a responsabilidade de saírem do silêncio, pois alguns haviam-se refugiado para escaparem de provável execução, também atuarem, por meio da literatura, na consciência dos cidadãos. Utilizando uma linguagem simples e próxima da língua falada, muitas vezes reproduzindo os inúmeros dialetos, as obras colocavam em evidência a fome, a miséria, o desespero de cidades inteiras devastadas pela guerra e as condições dos camponeses do sul, os “cafoni”, em total esquecimento, vítimas de toda sorte de prepotência.

O empenho dos escritores italianos foi motivado, sem dúvida, pelas primeiras experiências inovadoras e marcantes vindas do cinema, tais como, *Quattro passi tra le nuvole*, (1942), di Alessandro Blasetti; *I bambini ci guardano*, (1943), di Vittorio De Sica; *Ossessione*, (1942), di Luchino Visconti; e *Roma città aperta* (1944), de Roberto Rossellini. Consolidou-se, então, a partir do movimento cinematográfico, o Neorrealismo literário italiano, que, de 1945 a 1952, mesmo não apresentando marcadamente uma verdadeira e própria poética, nem se sustentando em um manifesto, deu vida a uma produção, cujos temas estavam ligados à vasta gama do cotidiano. Convém assinalar que, obras anteriores ao movimento cinematográfico, por apresentarem temática e ideologia afinadas com a do cinema, seriam, também consideradas pertencentes ao Neorrealismo, inclusive *Fontamara*.

Vale comentar, ainda, que, de acordo com os estudos de Mariarosaria Fabris (1996), em *O neo-realismo cinematográfico italiano*, são bastante díspares as opiniões sobre a duração do neorrealismo. É unânime sua eclosão com o filme *Roma città aperta* (1945), de Roberto Rossellini, mas sua conclusão é um tanto contraditória: “para alguns, a temporada do neo-realismo

teve breve duração e encerrou-se em 1948, para outros, chegou até o limiar dos anos 60 [...]” (FABRIS, 1996, p.115).

Ainda a respeito do cinema neorrealista, Fabris (1996, p.37) sustenta que, após a Segunda Guerra Mundial, era imposto aos intelectuais abordar aquele terrível período: “para os homens de cultura impunha-se a necessidade de registrar o presente – e por presente entendia-se a guerra e a luta de libertação -, de fazer reviver o espírito de coletividade que havia animado o povo italiano”. Segundo a estudiosa, foram, principalmente, os cineastas a desempenhar tal papel, embora o Neorrealismo tenha feito parte de “[...] toda a cultura italiana do imediato após-guerra” (FABRIS, 1996, p.147), como ocorreu na literatura.

Quanto ao evidente burburinho criativo e à importância dos nomes da cena literária naqueles anos, Cesare Segre, por exemplo, refere-se ao Neorrealismo sublinhando “ter aquele movimento marc[ado] o aparecimento na ribalta dos maiores poetas e narradores do novecentos” (SEGRE, 1998, 24-25), que se impuseram como ficcionistas de alguma forma ligados ao anti-fascismo militante, à resistência “partigiana”. Em relação à poética, Italo Calvino, no prefácio a seu romance *Il sentiero dei nidi di ragno* (*A trilha dos ninhos de aranha*), considera que

o Neo-Realismo não foi uma escola. (Vamos falar com clareza). Foi um conjunto de vozes, em grande parte periféricas, uma múltipla descoberta das diversas Itálias – ou especialmente – das Itálias até agora inéditas para a literatura. Sem a variedade dessas Itálias desconhecidas umas das outras [...] não haveria Neo-Realismo¹⁰. (CALVINO, 1984,p. 9)

Segundo Carlo Salinari (1960, p.40-48), o “Neo-Realismo se desenvolveu na Itália [...] como expressão de profunda fratura histórica. A linguagem [...] dessa corrente fundou-se, com maior intensidade, não sobre o *como*, mas sobre o *quê*”, ou seja, Salinari chama a atenção para a importância da representação das coisas, dos atos, das situações do cotidiano, produzindo, assim, o Neorrealismo, obras que buscavam representar simbolicamente uma sociedade delineada pela angústia e pelo infortúnio, pela miséria tanto social como existencial.

Como se deduz, a literatura italiana passava a propor, no que toca ao código de referência com a realidade e à ilusão referencial, outra forma de expressão mais diretamente compromissada com a verossimilhança do mundo italiano. O ensejo de provocar verossimilhança tanto interna como externa, porém, não deve influenciar a compreensão de *Fontamara* como obra de memória

¹⁰ “Il ‘neorealismo’ non fu una scola. (Cerchiamo di dire le cose con esattezza). Fu un insieme di voci, in gran parte periferiche, una molteplice scoperta delle diverse Italie, anche – o specialmente – delle Italie fino allora più inedite per la letteratura. Senza la varietà di Italie sconosciute l’una altra [...] non ci sarebbe stato ‘neorealismo’” (tradução nossa).

pessoal, mas de ficção, resultado de criação artística, de elaboração imaginativa. Segundo Antoine Compagnon,

A referência não tem realidade. [...] a única maneira aceitável de colocar a questão das relações entre a literatura e a realidade é formulá-la em termos de “ilusão referencial”, ou, segundo a célebre expressão de Barthes, como um “efeito de real”. A questão da representação volta-se então para a do verossímil como convenção ou código partilhado pelo autor e pelo leitor. [...] a literatura tem por finalidade representar a realidade, e ela o faz com certa conveniência; segundo a tradição moderna e a teoria literária, a referência é uma ilusão, e a literatura não fala de outra coisa senão de literatura. (COMPAGNON, 2010, p.107-111)

Os conceitos desenvolvidos por Compagnon, sem dúvida, aludem ao que se entende por referencialidade textual e que se traduziriam como referencialidade circunstancial, capaz de imprimir um certo grau de verossimilhança ao texto, mas que não diminuiriam o critério de importância, pois,

entende-se que o fator primeiro da ficcionalidade é a colocação [...] do autor e o seu intuito de construir um texto na base de uma atitude de fingimento. [...] [O] contrato da ficção não exige um corte radical e irreversível com o mundo real, podendo (devendo, até, de acordo com concepções teórico-epistemológicas de índole sociológica) o texto ficcional remeter para o mundo real, numa perspectiva de elucidação que pode chegar a traduzir-se num registro de natureza didática. (REIS; LOPES, p. 160)

As indagações sobre o conceito de real e de realidade, tantas vezes ligadas a narrativas similares à de *Fontamara*, sem dúvida, provocaram e ainda provocam interpretações equivocadas, no que atinge a interpretação de uma obra. Com tais apontamentos críticos bastante sucintos, buscaram-se palavras esclarecedoras de concepções teóricas sobre a polêmica real e ficcional, para se chegar ao Neorrealismo e, assim, retomarem-se às discussões.

Com respeito ao importante movimento cultural, destaca-se ser possível rastrear as primeiras manifestações do que seria denominado Neorrealismo, já desde os anos 20-30, com a publicação dos romances *Gli indifferenti* (1929), de Alberto Moravia; *Gente in Aspromonte* (1930), de Corrado Alvaro; e *Fontamara*, de Ignazio Silone (1933), até ganhar força e desenvolvimento, nos anos 43-55. O Neorrealismo literário, nomeado a partir do cinematográfico, é considerado um marco importante na história cultural italiana, pois, no momento de profunda crise, romancistas, cineastas, artistas, em geral, não se afastaram do quadro político da época, pelo contrário, através de linguagem simples e de destreza em transportar ficcionalmente a realidade para a obra, eternizaram problemas coletivos da sociedade italiana.

Fontamara é, sem dúvida, um romance de profunda importância para a literatura italiana e, principalmente, para o Neorrealismo literário, em virtude de, em primeiro lugar, ter sido uma das

primeiras obras neorrealistas a tocar de forma simples e direta nos problemas sofridos pelos camponeses; e, em segundo lugar, pela forte preocupação de Ignazio Silone em se engajar e não fugir da realidade na qual estava inserido, ao denunciar e criticar o fascismo, por intermédio da literatura.

Após esta breve introdução sobre o período histórico-literário de início do século XX, ali situando *Fontamara*, inferindo-se os fatores externos que a circundavam e sua importância para a literatura italiana, parte-se, então, para a leitura do romance. Durante a análise, proceder-se-á, também, à leitura teórica dos elementos da narrativa, já que se trabalha com a citada modalidade narrativa, também, sendo necessário o aporte da Teoria Literária. Para a análise, colocam-se em evidência sequências marcantes do romance, com o intuito de se apresentarem indicações sobre as hipóteses formuladas na Introdução, de possível processo de formação vivenciado por Berardo, e, assim, inserir-se *Fontamara* nas referências do *Bildungsroman*.

Berardo Viola, personagem-protagonista de *Fontamara*, é um camponês, de poucos projetos. Seus interesses mais subjetivos eram a compra de uma terra para o cultivo e o matrimônio com Elvira. Para alcançá-los, seguiu por uma série de caminhos, até chegar à cidade de Roma, local de grande importância para o amadurecimento da personagem, principalmente, em virtude das conversas que manteve, no cárcere, com um grande revolucionário antifascista, o *Solito Sconosciuto*¹¹.

A grande questão que permeia as duzentas e quarenta páginas do romance de Ignazio Silone é justamente a busca de Berardo Viola em se tornar um agente social, através do trabalho, da compra da terra, do retorno ao cultivo. Para conseguir tal projeto, entretanto, ele se defrontou com sua realidade histórica, com o poder fascista, com a subjugação do campo à cidade. Neste processo de busca, Berardo vai se formando, tomando consciência de sua relação com o mundo e das impossibilidades que o circundavam, e o impediram de alcançar seus objetivos.

Esclarece-se assim o recorte histórico sobre o qual o romance de Silone opera: momento de rígido autoritarismo dos regimes totalitários europeus, além de forte segregação social entre campo e cidade, delineado e esclarecido na chamada “questão meridional”. Os camponeses, ainda mais empobrecidos, naquele momento, com o poderio fascista, eram considerados meros burros

¹¹ *Solito Sconosciuto* ou Desconhecido de Sempre, personagem de ficção do romance *Fontamara* considerado o maior ativista político procurado pela polícia fascista por incitar a união entre camponeses e operários contra o regime de Mussolini.

de carga, miseráveis arrendatários de terras, que deveriam ser excluídos de qualquer benefício sobre o chão que cultivavam.

Como exemplo da situação dos camponeses, têm-se as palavras de um representante do governo sobre a divisão das terras do Fucino: “- As terras não serão divididas – respondeu o empregado. – O ministro e o representante dos *cafoni* decidiram, pelo contrário, que os pequenos rendeiros devem ser, se possível, eliminados” (SILONE, 1972, p.123). Sob tal momento de grande crise e descaso, Berardo Viola desenvolveria seu novo entendimento de mundo.

Composto por um prólogo e dez capítulos, o fluir diegético do universo narrativo de *Fontamara*, - ou seja, a “sucessão de eventos comportando um ‘antes’, um ‘agora’ e um ‘depois’”, explica Vitor Manuel de Aguiar e Silva (1982, p.713), - trata das desgraças sofridas pelos habitantes da pequena aldeia situada ficcionalmente “na Marsica, a norte do agora enxuto lago de Fucino [...]” (SILONE, 1972, p.8), à mercê da prepotência de um governante fascista pronto a desviar o único riacho da aldeia para as suas terras. Tal fato significaria a não irrigação das lavouras dos fontamarenses e a consequente miséria. Com o desvio da água, os camponeses enfurecidos, auxiliados pelo antifascista mais procurado pela polícia, o *Solito Sconociuto*, resolveram manifestar-se contra o regime. O resultado de tal embate foi a destruição e morte de todos os moradores de Fontamara, exceto, três personagens sobreviventes da chacina, ao mesmo tempo testemunhas e narradoras do acontecido. Dessa forma, a grande temática do romance é a opressão fascista; o descaso do governo com os homens do campo; a prepotência e egoísmo do ser humano; a questão campo x cidade; sintetizando o romance, alguns dos principais problemas sofridos pela classe camponesa italiana. Em meio a tal conflito, surge o protagonista Berardo Viola, cuja estruturação dentro da narrativa, seus passos, escolhas, atitudes, pensamentos, relação com o mundo são o foco principal desta dissertação, cujo objetivo é questionar a possibilidade de ter ocorrido, em sua trajetória de vida, um processo de formação.

Antes de se iniciar o estudo da construção do herói siloniano, faz-se importante alguns comentários sobre a estrutura narrativa do romance, no que diz respeito à escolha dos narradores, à do tempo e à do espaço narrativos. Os narradores, como antecipado no Prefácio de *Fontamara*, são Giuvà, Matalè e seu filho, não nomeado, – todos moradores do lugar - que contam os fatos sucedidos na aldeia, passando o relato da primeira à terceira do singular, à primeira do plural: “O resto pode nos contar, se quiser, o meu marido” (SILONE, 1972, p. 145), ainda: “O que segue meu filho vai contar” (SILONE, 1972, p. 200). Ao escolher tal técnica narrativa, Silone

conseguiu “dar voz aos camponeses da sua terra fazendo-os denunciar os tormentos de que são vítimas” (MARTELLI; DI PASQUA, 1988, p. 41), várias vezes em um nós coletivo, representativo da opinião dos fontamarenses: “Para nós, o que Berardo dizia não era novidade.” (SILONE, 1972, p.125); também: “Nós não queríamos fazer feio frente ao novo governo, justo na cerimônia em que se deveria resolver a questão do Fucino” (SILONE, 1972, p. 133).

A utilização de três personagens-narradores, para Patricia Peterle (2011, p.94), significa que:

Três narradores, três relatos que se entrecruzam – e nem sempre é fácil reconhecer de quem é a voz – podem dar à narrativa um caráter fragmentário, incompleto, “quase frágil”. Entretanto, é justamente essa pluralidade de vozes que se complementam a delinear a totalidade dada pela clivagem. E esse aspecto é inovador e fundamental para se compreender e interpretar as escolhas e estratégias do autor. A oposição já mencionada entre campo x cidade está presente nas falas dos três narradores, mas é transmitida para o leitor a partir de três diferentes perspectivas históricas e tradições da aldeia: Giuvà, a voz do homem mais velho, chefe de família, detentor das histórias e tradições da aldeia; Matalè, a voz e o espaço femininos dentro da aldeia, que, dessa forma, complementa a perspectiva dada pelo marido; e, por fim, o filho, ao qual em nenhum momento é dado um nome, que apresenta na sua narração os desafios da nova geração. Como se vê, três narradores e três ângulos diferentes de visão (pai, mãe e filho), que não narram os mesmos episódios, mas juntos dão forma à polifonia que marca o foco narrativo da obra.

A visão múltipla ocasionada pela troca de narrador e, assim, mais de uma perspectiva, anteriormente comentado pela estudiosa da obra de Silone, dá dinamismo e riqueza à obra, pois, o leitor sabe dos tristes fatos ocorridos em Fontamara a partir de visões diversas.

Também no Prefácio, tem-se indicação no que diz respeito ao tempo narrativo. Além de assinalar que a história ocorreu durante um verão, o narrador afirma ainda: “mas no ano passado houve uma série de acontecimentos imprevistos e incompreensíveis que revolucionaram a vida de Fontamara, estagnada desde tempos imemoriais” (SILONE, 1972, p.14). Lê-se no fim do Prefácio a data “verão de 1930”, o leitor percebe que os acontecimentos narrados no romance apontam como momento histórico o ano de 1929, pois o narrador, na citação anterior, sugere terem ocorrido os eventos em Fontamara um ano antes do momento em que narra a história.

Para se refletir sobre relevo do tempo em *Fontamara*, como categoria narrativa, recorre-se a Carlos Reis e a Ana Cristina Lopes (2002, p.405-406). Segundo eles, o tempo faz parte

[...] da condição primordial temporal de toda a narrativa. [...] [É] possível distinguir uma dupla dimensionalidade do tempo: a sua existência como componente da história e a sua manifestação ao nível do discurso. Note-se, entretanto, que semelhante distinção consente-se apenas como comodidade expositiva, [...] o tempo narrativo afirma-se, [...] como resultado da articulação daquelas duas dimensões.

Deduz-se de seu *Dicionário de narratologia* que, tempo diegético, ou tempo da história, refere-se, em geral, à sucessão cronológica de acontecimentos suscetíveis de serem datados, trata-

se da dimensão humana do tempo, a fluir em horas, dias, meses e anos, tanto no passado e/ou no presente, como aquele esperado no futuro.

Na obra clássica *Teoria da Literatura*, Vitor Manuel de Aguiar e Silva expõe minuciosamente os modos como o tempo é desenvolvido em uma obra, ao indicar que

O tempo da diegese comporta um tempo objetivo, um tempo “público”, delimitado e caracterizado por indicadores estritamente cronológicos atinentes ao calendário do ano civil [...] por informações relacionadas ainda com este calendário [...]. Este tempo diegético pode ser muito extenso [...] ou relativamente curto [...]. Quer seja extenso, quer seja curto, é possível, em geral, medir com eficiente rigor o tempo objetivo da diegese. A diegese comporta, todavia, outro tempo, um tempo mais fluido e mais complexo - o tempo subjetivo, o tempo vivencial das personagens [...]. (SILVA, 1982, p.713-716)

Em *Fontamara*, a estrutura do tempo se realiza de forma linear. Têm-se inúmeros exemplos do fluir do tempo do romance siloniano e, dentre tantos, citam-se: “Os estranhos fatos que lhes vou narrar aconteceram durante um verão em Fontamara”. (SILONE, 1972, p 19); “Em primeiro de junho do ano passado Fontamara ficou, pela primeira vez, sem luz elétrica” (SILONE, 1972, p.33). Tais referências demonstram a linearidade do tempo objetivo de *Fontamara*. O tempo subjetivo das personagens não se efetua de forma diversa, pois, todos os fatos contados pelos três narradores remontam ao simples relato dos acontecimentos presenciados por eles de forma cronológica. O tempo subjetivo em *Fontamara* não se executa de forma labiríntica, mas de maneira simples, em caminho linear.

É bastante difundida a preocupação do homem e da Literatura com os aspectos do tempo na experiência existencial, reconhece Hans Meyerhoff, em *O tempo na literatura*, quando recorre ao legado filosófico de Santo Agostinho, cujas *Confissões*, referem-se à categoria tempo de forma bastante abstrata, assim indagando:

Que é, pois, o tempo? Se ninguém mo pergunta, sei o que é; mas se quero explicá-lo a quem mo pergunta, não sei: no entanto, digo com segurança que sei que, se nada passasse, não existiria o tempo passado, e, se nada adviesse, não existiria o tempo futuro, e, se nada existisse, não existiria o tempo presente. (AGOSTINHO, in: PESSANHA, 1987, p.217-218)

Nas observações introdutórias de seu livro, Meyerhoff comenta ter sido Agostinho o primeiro pensador a desenvolver reflexão filosófica baseada na experiência momentânea do tempo combinada com as categorias psicológicas da memória e da expectativa. Retoma as perquirições agostinianas ao se referir ao agora, ao que acontece no presente, ressalta, porém, que, no saber de Agostinho, “podemos construir uma série temporal significativa explicando o passado e o futuro em termos de memória e expectativa. Por ‘passado’ queremos dizer então a

presente experiência da memória de uma coisa passada; por futuro, a presente expectativa ou antecipação de uma coisa futura” (MEYERHOFF, 1974, p.7). A força desta teoria, enfatiza Meyerhoff (1974, p.7), “está em suas raízes na experiência humana; a fraqueza, na sua natureza abertamente subjetiva. O passado - mesmo o passado de nossas próprias vidas - deve ter um *status* diferente de nossas lembranças dele”.

Sob as ponderações de Meyerhoff, que recorda os questionamentos agostinianos, não se confirma em *Fontamara* uma dimensão temporal abstrata e psicológica. O tempo fluido e complexo, que se encontra em Aguiar e Silva, citado mais adiante, o tempo subjetivo de Agostinho, a que se refere Meyerhoff, marcado fora da linha cronológica, são dimensões do tempo ficcional inexistentes na sucessão diegética siloniana; na de Döblin, porém, segue-se uma linha entrecortada em que, em certos momentos, escapa ao leitor controlar a sucessão e a temporalidade das ações do protagonista Franz Biberkopf.

O padrão de tempo subjetivo e abstrato especulado por Agostinho de Nipona - eivado de hiatos próprios ao monólogo interior¹² e intermitentes intervenções do fluxo da consciência - não está presente no fluxo narrativo do romance siloniano. Já quanto a *Berlin Alexanderplatz*, entretanto, que a seu tempo, será analisado, o recurso desta técnica percorre o romance de Döblin.

Outro importante elemento da narrativa a ser focalizado é, sem dúvida, a personagem-protagonista. A estruturação do herói, sua relação com mundo, seus passos na narrativa são fundamentais para leitura da formação de Berardo Viola.

Antes de tudo, convém notar ser a personagem uma categoria fundamental da narrativa, pois ela

se revela o eixo em torno do qual gira a acção e em função do qual se organiza a economia da narrativa; [...] Assim se reafirma a importância da personagem não só enquanto entidade funcional indispensável para a concretização do processo narrativo, como suporta da acção que normalmente é, mas sobretudo como lugar preferencial de afirmação ideológica. (REIS;LOPES, 2002, p.314-318)

O protagonista representa, na ação narrativa,

o ponto cardeal por onde passam os vectores que configuram funcionalmente as outras personagens, pois é em relação a ele, aos valores que ele consubstancia, aos eventos que ele provoca ou que ele suporta, que se definem o *deuteragonista*, a personagem secundária mais relevante, o antagonista, a personagem que se contrapõe à personagem principal, e os comparsas, as personagens acessórias ou episódicas. [...] Em dados contextos socioculturais, o escritor cria [...] o herói [que] espelha os ideais de uma comunidade ou de uma classe social, encarnando os padrões morais e ideológicos que essa comunidade ou essa classe valorizam.[...] A escolha e a caracterização do herói constituem assim um problema do emissor, mas também um problema do receptor, pois é na interação do texto com o leitor empírico, condicionada por múltiplos fatores

¹² Técnica abundantemente utilizada, pela primeira vez, por Édouard Dujardin (1861-1949) em seu romance *Les lauriers sont coupés*, de 1887.

textuais e extratextuais, que se conforma a imagem do herói. [...] Os leitores de uma determinada época ou de um determinado grupo social podem identificar-se admirativa, simpatética ou catarticamente com um herói que suscite, aos leitores de outra época ou de outro grupo sociocultural, um distanciamento irônico ou uma acentuada aversão. (SILVA, 1982, p.667-669)

Sobre a questão do protagonista, Aguiar e Silva define e aponta a ampla perspectiva da constituição da personagem central sustentar não só a ação, mas provocar o aparecimento e a interação de outras figuras que dividem o espaço e o tempo da narrativa. O crítico sinaliza ainda para a perspectiva da Estética da Recepção, observando, na passagem anterior, a correlação do herói com um espaço valorizado, que o leitor reconhece e aceita ou não, conforme a época, ou seu horizonte de expectativa, em relação à obra.

Convém recorrer-se ao escritor francês André Gide, para incluir sua opinião quanto à importância de certas personagens de um romance. Em seu *Journal des Faux-Monnayeurs*, lê-se que determinadas personagens têm um papel semelhante ao de bobinas vivas, “ces bobines vivantes” (GIDE, 1971, p.19-23), pois colocam em movimento as engrenagens da trama, dinâmica claramente percebida em *Fontamara*.

Assim é também a concepção de Yves Reuter. O crítico francês também observa terem as personagens um papel essencial na organização do enredo. Elas permitem que as ações aconteçam, elas as assumem e as vivem, “ligam-nas entre si e lhes dão sentido. [...] A personagem é um dos elementos-chave da projeção e da identificação dos leitores” (REUTER, 2007, p.41). Reuter se refere à projeção e à identificação, para criticar o fato de, com frequência, a personagem ser tratada e compreendida como se se tratasse “de uma pessoa de carne e osso, esquecendo-se a análise de sua construção textual” (REUTER, 2007, p. 41).

A partir da sustentação teórica, percebeu-se que, entre as buscas e indecisões do protagonista, em meio aos temores dos camponeses, da prepotência dos antagonistas e da brutalidade de comparsas do governo, o mundo em *Fontamara* vai-se desenhando de forma conflituosa, configurando um tenso período de instabilidade e de transformação políticas, tanto ficcional como historicamente. O mundo naquela aldeia estava longe de ser algo imutável e estático, pelo contrário, era um mundo em crise, em instabilidade, em transformação como aludido por Bakhtin. Dessa maneira, pela perspectiva bakhtiana, pode-se sugerir que, em *Fontamara*, há uma marca do romance de formação, estudada e sistematizada pelo teórico russo: o mundo, no qual Berardo Viola se encontra, está em processo de devir. Durante a exposição teórica sobre o *Bildungsroman*, assinalou-se que tal modalidade narrativa, para se atualizar, precisa da relação dinâmica entre sujeito e realidade histórica, pois, somente ao se relacionar com

o mundo transformado e em transformação constante pode o homem se formar, alcançar a maturação e o autoconhecimento. O quinto tipo de romance de formação, sistematizado por Bakhtin, também traz a noção do mundo e do homem em processo de devir.

No que se refere a Berardo, não há um antagonista específico que lhe proporcione obstáculos ou que deseje destruir seus sonhos; o antagonista não está encarnado em uma pessoa, mas em algo maior, como o regime fascista, o descaso do Estado, a atitude do governo em não possibilitar a compra de uma nova terra, o desvio da água pelo prefeito. São esses fatores os empecilhos na trajetória de vida de Berardo. Até mesmo o advogado D. Circostanza, personagem que usa de sua influência com os camponeses para enganá-los e beneficiar o prefeito, ajuda Berardo a migrar para Roma, portanto, não pode ser considerado um antagonista, pois auxilia a saída de Berardo. Os moradores de Fontamara, mesmo a par do temperamento impulsivo de Berardo, admiravam-no e tinham carinho por ele. Sabiam que era uma pessoa simples, de boa índole, incapaz de fazer mal a alguém. Nota-se, sobre a relação do protagonista com as personagens secundárias, uma ligação positiva, sem muitos problemas nem choques, exceto com as figuras de poder, como, por exemplo, o prefeito da cidade. Os dissabores passados por Berardo se remetem às dificuldades impostas pelo pertencimento à classe camponesa desfavorecida de recursos e ajuda.

Ao se deparar com os problemas sócio-políticos enfrentados pela classe camponesa – a negação da terra; o descaso do governo; a miséria, a falta de instrução, de educação –, Berardo confrontaria seus desejos mais subjetivos, a terra e o amor de Elvira, com os problemas coletivos. O desejo da terra e o do matrimônio fizeram com que o jovem descortinasse uma realidade histórica que, a todo o momento, impedia-o de realizá-la. É neste choque entre homem e mundo que Berardo vai percebendo e tecendo reflexões sobre sua situação social, sobre a política, sobre sua existência e de seus pares.

De personalidade boa e simples, muitas vezes agia de modo rude e impulsivo. No universo diegético de *Fontamara*, as formas de o protagonista se expressar, de se relacionar com o mundo, vão-se intercambiando, ou agindo de forma tranquila e prudente ou agressiva. Mesmo dotado de forte impulsividade, por mais que demonstrasse um lado atirado e imprudente, o protagonista conservava a pureza de uma criança, como afirma o narrador-personagem Giuvà:

[...] alta estatura, o tronco forte como o de um carvalho, o cachaco como o de um touro, a cabeça quadrada; mas tinha olhos de bom: conservava em adulto os olhos que tinha em pequeno. Era incompreensível e até ridículo que um homem tão forte pudesse ter os olhos e o sorriso de uma

criança. A sua perdição, a sua ruína, como já dei a entender, eram os amigos; para ajudar um amigo era capaz de empenhar a própria camisa. (SILONE, 1972, p.87)

As desgraças ocorridas na vida de Berardo e o choque com as imposições sociais provocaram em seu espírito importantes momentos de reflexão, em que demonstra um amadurecimento - termo usado por Walter Benjamin para referir-se ao processo de desenvolvimento pessoal sofrido pelo herói de formação - sócio-político, uma consciência das relações de poder e das desigualdades impostas a sua classe.

No episódio da terra, o narrador comenta como Berardo, intencionado em salvar a vida de um amigo, sofreu a dor da perda e a angústia de não ter mais um terreno para explorar:

Um bom pedaço de terra que o pai lhe havia deixado vendera-o ele havia alguns anos a D. Circontanza para pagar as custas de uma demanda e comprar um bilhete para embarcar para a América. Pensava então emigrar e, se tivesse sorte não voltar mais a Fontamara, porque tinha ficado muito desgostoso com uma traição, como ele dizia, de um homem de Fossa que se dizia amigo dele, que tinha conhecido na tropa e com o qual mais tarde tinha repartido muitas vezes o pão e a quem tinha criado grande amizade. (SILONE, 1972, p.81)

Após a traição, agindo de forma impulsiva, Berardo, não desejando fazer mal ao falso amigo, resolveu vender sua terra e finalmente "*fare l'America*"¹³ - espaço utópico em que todos os camponeses acreditavam ser local de enriquecimento e de fortuna. Berardo não contava, entretanto, que, justamente, no momento da partida, sairia uma lei proibindo qualquer italiano de imigrar para outros países.

A perda da terra foi a primeira marca negativa em sua vida, porém importante, pois, direcionou sua existência ao projeto de conquistar um outro pedaço de chão. Para um camponês, a relação com a terra não se constituía apenas um meio de sustento, mas um laço familiar, uma comunhão entre homem e terra: "entre a terra e o camponês, pelo menos nos nossos sítios, mas talvez também noutros lugares, há uma relação dura, mas séria, como entre marido e mulher" (SILONE, 1972, p.82), comenta Giuvà. A lavoura perdida passara de geração em geração, por muito tempo, o que representa a morte de um ciclo familiar, para Berardo, a privação da tradição e da memória familiar. Mesmo sabendo que a aquisição de outro terreno não retomaria tais laços, para continuar vivendo, era fundamental, para o jovem camponês, a compra de um novo lote.

Ao se levar por tal ideal, Berardo, decidido a enfrentar o advogado D. Circostanza, procura-o e, por consequência de seu temperamento agressivo, o advogado, com medo, ofereceu-lhe, por pouco dinheiro, uma terra árida e rochosa, em local elevado, acima de Fontamara. Em

¹³ Emigrar para os Estados Unidos, em busca de melhores oportunidades, é colocado na cultura italiana como *fare l'America*.

pouco tempo, por causa de forte chuva, perdeu tudo e, mais uma vez, sofreria a frustração da perda.

O discurso de Berardo também se modificaria, simultaneamente aos traços de seu caráter, às vezes maduro e estratégico, às vezes rude e arrebatado. Logo na primeira aparição de Berardo na narrativa, deu-se um discurso agressivo e destrutivo, quando, ao perceber o corte de luz em sua aldeia, resolve quebrar as lâmpadas, afirmando: “as lâmpadas, sem luz, para que é que servem?” (SILONE, 1972, p.34). Nesta cena, ao ser questionado por tal atitude, Berardo, demonstrou já consciência das relações de poder estabelecidas ao seu redor. Com fala irônica, certa vez observaria: “Não se discute com as autoridades” (SILONE, 1972, p.88).

Irônico e já manifestando um discurso iconoclasta, Berardo sugeria que discutir com o governo era perda de tempo, afinal, toda a organização política e judiciária era elaborada por pessoas que pouco se importavam se ele possuía ou não água para irrigar sua terra. Orientava que a única forma de o camponês se fazer ouvir era reagindo, dando prejuízo àqueles que o prejudicavam, o que já reflete uma tática de ação e de consciência da personagem:

Os jornaleiros que se põem a discutir com o patrão perdem tempo. Um patrão não se comove com argumentos. Um patrão regula-se só pelo seu interesse. Só não baixa os salários se vê que vai contra os seus interesses. De que maneira [pergunta um camponês] É muito simples. Por exemplo: para a limpeza dos campos de trigo, a paga dos rapazes baixou de sete para cinco liras. Seguindo o meu conselho os rapazes não protestaram, mas, em vez de arrancarem as ervas daninhas, limitaram-se a cobri-las de terra. Depois das chuvas de Abril, os patrões verificaram que as ervas daninhas estavam mais altas do que o trigo. O pouco que julgavam ter ganho ao diminuir a paga hão-de perdê-lo dez vezes mais daí a algumas semanas, na debulha. [...] O salário é bom? A ceifa será boa. O salário é mau? A ceifa será má. (SILONE, 1972, p.88-89)

Para o Berardo aprendiz do mundo, a melhor maneira de protestar seria a ação inteligente, afetando os interesses e o bolso de seus superiores, somente assim, a situação dos camponeses poderia melhorar.

Os discursos do protagonista não se realizam apenas de forma consciente e sensata, em algumas ocasiões, principalmente no início do romance, ele exibia atitudes mais rudes e drásticas, entretanto, ao longo da diegese, a cada nova reflexão, vai agindo de maneira consciente, inteligente e refletida. Seu modo de agir, sem ponderação, exemplifica-se na questão da água, quando Berardo incita a ação direta e violenta dos outros campônios, revoltados com o desvio do riacho:

- Deitem-lhe fogo à fábrica de curtumes, e logo ele restituirá a água sem discutir. E se ele não compreender o argumento, deitem-lhe fogo ao depósito de madeiras. E se isso não bastar, com uma mina, façam-lhe ir pelos ares o forno dos tijolos. E se for um idiota e continuar a não compreender, queimem-lhe a casa, de noite, quando está a dormir com D. Rosália. Só assim vocês conseguirão reaver a água. Se o não fizerem, um dia virá em que o Empresário lhes levará as filhas para vender no mercado. E fará bem, pois então! As vossas filhas, que é que valem? (SILONE, 1972, p.89)

O uso da força, o ar vingativo, a ação desprovida de inteligência e de planejamento eram interpretados pelos fontamarenses como resultado da revolta por ter perdido tudo, logo, não estar muito preocupado em resolver a situação. O problema da água era coletivo, pois atormentava e influenciava na vida de todos os fontamarenses donos de terra. Preso apenas às suas questões e aos seus anseios subjetivos, Berardo se distanciava das de teor coletivo, por isso, os camponeses se decepcionavam com o jovem que, antes, era o primeiro a se rebelar, a incitar à luta coletiva. Quando não se tratava de seu interesse pessoal, recusava-se a colaborar, ou, como na passagem anterior, recomendava as atitudes insensatas e insanas de se exporem sem nenhuma garantia de defesa.

A personalidade forte fez de Berardo um guia dos jovens, um líder revolucionário, sempre estavam atentos às suas palavras, em virtude da forma diversa de pensar, mais inteligente do que a dos outros e, muitas vezes, lúcida e estratégica. Por tal motivo, o protagonista era considerado aquele que “tinha transtornado as ideias de toda a juventude de Fontamara” (SILONE, 1972, p.90). Já desde o início do romance, tal particularidade de Berardo vai sendo formulada, também através da fala de várias personagens. Ele era o homem que pensava, refletia, tecia comentários e assustava pela lucidez argumentativa.

Desde os primeiros capítulos, acentuava-se a diferença entre o protagonista e os outros aldeões. A primeira personagem a mencionar tal particularidade do jovem foi o cobrador da Câmara, Innocenzo La Legge, identificação ironicamente redundante, em se tratando de um representante do governo. Ao chegar em Fontamara, o cobrador dentre algumas notificações, precisava colar cartazes, nos locais públicos da aldeia, com as seguintes ordens: “Neste local é proibido falar de política” (SILONE, 1972, p.105). Marietta, a dona do único local público, afirmou: “Mas em Fontamara ninguém sabe sequer o que é a política” (SILONE, 1972, p.106).

Tal determinação causou rebuliço entre os fontamarenses, suscitando diálogo sobre o incentivo do Estado à manutenção da ignorância e alienação dos camponeses. O debate é iniciado com Marietta elencando os assuntos anunciados pelo povo de Fontamara:

- Fala-se um pouco de tudo – replicou Marietta. – Fala-se dos preços, dos salários, dos impostos, das leis; hoje, por exemplo, falava-se do cartão profissional, da guerra e da emigração.
 - Mas é disso mesmo que não se deve falar, de acordo com a ordem do podestà – esclareceu Innocenzo. – De resto, não é nenhuma ordem especial para Fontamara; estende-se a toda a Itália. Nos lugares públicos já não se deve falar de impostos, de salários, de preços ou de leis.
 - Então já não se deve pensar – concluiu Berardo.
 - Ora aí está! Bravo! Berardo compreendeu perfeitamente – exclamou Innocenzo, satisfeito. – Não se deve pensar: é esse o sentido da ordem do podestà. É preciso acabar de uma vez para sempre com essa história dos pensamentos. E, na verdade, sejamos sinceros, para que servem eles? Se uma pessoa tem fome, são eles que a alimentam? Não! É preciso acabar de uma vez com essa coisa inútil. (SILONE, 1972, p.106)

A ideologia do regime fascista se resumia em que: o povo não deveria pensar, assim, não traria problemas ao governo. Berardo, naquele instante, fingiu entender e aceitar as palavras de Innocenzo e, inclusive, pregou no estabelecimento de Marietta o seguinte cartaz: “Por ordem do podestà¹⁴, são proibidos todos os pensamentos” (SILONE, 1972, p.107). Refletindo sobre tais palavras, muito espertamente, ele ainda ironiza:

- Aquilo que o *podestà* hoje ordena sempre o tenho repetido – disse Berardo. – Com os patrões não se deve discorrer, é essa a minha norma. Todos os males dos *cafoni* vêm de eles discorrerem de mais. O *cafone* é um burro que pensa. Por isso, a nossa vida é muitas vezes pior do que a dos burros verdadeiros, que não pensam (ou, pelo menos, fingem não pensar...). O burro irracional carrega setenta, noventa ou cem quilos de peso; mais, não. O burro irracional tem necessidade de uma certa quantidade de palha. Não se pode conseguir dele o que se consegue da vaca, da cabra ou do cavalo. Nenhum argumento o convence. Nenhum discurso o comove. Não os compreende (ou finge não compreender...). Mas o *cafone*, ao invés, pensa. O *cafone* pode ser persuadido. Pode ser persuadido a jejuar. Pode ser persuadido a dar a vida pelo patrão. Pode ser persuadido a ir para a guerra. Pode ser persuadido de que no outro mundo há Inferno, embora nunca o tenha visto. Claro que as conseqüências estão à vista. É só olhar em volta... [...]
 Um ser irracional não admite jejum. Diz: “Se como, trabalho; se não como, não trabalho” – continuou Berardo. – Ou, melhor, nem sequer o diz, porque nesse caso pensaria; procede assim por instinto. Ora vejam lá bem: se os oito mil homens que cultivam o Fucino, em lugar de serem burros racionais, isto é, domesticáveis, ou seja, fáceis de convencer, que é como quem diz, sujeitos ao temor dos carabinieri, do padre, do juiz, fossem, pelo contrário, verdadeiros asnos, completamente privados de razão, que é que aconteceria? O príncipe Torlonia bem podia ir pedir esmola. Tu, Innocenzo, vieste aqui e em breve, pela estrada escura, vais voltar à vila. Que é que nos pode impedir de dar cabo de ti? Responde.
 Innocenzo parecia querer balbuciar qualquer coisa, mas era-lhe impossível; estava branco como a cal da parede.
 - O que nos pode impedir – continuou Berardo – é só o facto de pensarmos nas possíveis conseqüências do crime. Mas tu Innocenzo, foste o próprio a escrever naquele cartaz que, a partir de hoje, por ordem do *podestà*, são proibidos os pensamentos. Quebraste assim o fio a que estava presa a tua segurança. (SILONE, 1972, p.107-108).

Ao usar de ironia para se referir às novas leis impostas pelo prefeito, Berardo criticava o novo poder, o que aponta mais um avanço de tomada de consciência. Tais palavras revelam a intenção de uma comunicação panfletária, em que a personagem já estava manifestando o discernimento do que, para ele, fosse o bem e o mal para a coletividade. Todos esses pensamentos anunciados pelo próprio protagonista, a partir do discurso direto e de conversas com

¹⁴ Nome atribuído ao presidente da câmara na época do fascismo. Antes do novo regime, utilizava-se o termo *sindaco*.

outros camponeses, revelam marcas de um herói de formação que, ao longo da narrativa, perceberia como se constituíam as relações de poder, os interesses do governo e como tais elementos influenciavam em sua vida e na da aldeia.

Antes um sujeito rude e impulsivo, que acreditava na bondade dos homens, Berardo já começava a se questionar e a compreender o que antes se encontrava velado em sua mente. Todo o desenvolvimento pessoal e o périplo empreendido pela personagem recaem nas questões apontadas no capítulo anterior sobre o *Bildungsroman*, cujo principal traço é, como vai acontecendo com Berardo, o processo da maturação e da conscientização vindo à tona no mundo do protagonista. Ele entendia serem os camponeses tratados pior que animais irracionais e a razão, própria do homem, somente existia para que os fontamarenses pudessem ser persuadidos a continuar o trabalho como bestas de carga, mesmo sem condições físicas, a não se rebelarem contra o governo, a medirem as consequências de seus atos. A analogia entre ser racional e irracional, resume a compreensão de que a proteção das autoridades se encontrava justamente no ato de raciocínio dos camponeses. Para o representante do governo, La Legge, diversamente do que havia ironizado Berardo, os pensamentos dos aldeões poderiam resultar em balbúrdia, em revolução.

Em detrimento desta reflexão elaborada por Berardo Viola, o cobrador do Estado, visivelmente espantado, confessaria jamais ter-se deparado com um *cafone* tão esperto: “Tudo o que tens estado a dizer mostra-o bem. Nunca ouvi um burro, ou seja, um *cafone* irracional, falar assim dessa maneira...” (SILONE, 1972, p.108). Como se nota, Silone insere personagens que irão identificar e frisar a atitude de questionamentos de Berardo a respeito da situação coletiva. É notório, ao acompanhar as atitudes, pensamentos e escolhas do protagonista, sua mudança de comportamento e de pensamento, pois, no início do romance, sobressaía o lado impulsivo de Berardo. Conforme vai concatenando reflexões, o quadro se inverte e a personagem demonstra táticas de ação política, argumentação panfletária, novas analogias antes inimagináveis para um pobre camponês. O Berardo das primeiras páginas de *Fontamara* revelar-se-á outro homem no fim do romance, tais mudanças são cruciais para se analisar e se aproximar a obra da ótica do *Bildungsroman*.

Para reforçar o que já foi mencionado anteriormente, é preciso ainda comentar-se que o posicionamento de Berardo, diante dos outros jovens fontamarenses, já indicava diversidade, pois, de início, passou a assimilar o que lhe contavam; depois, a refletir e a opinar sobre os fatos,

sobretudo interrogava sua relação com o mundo, perquiria sobre os inúmeros problemas sociais que o rodeavam. O novo Berardo em estado de fusão racional e espiritual começaria a fazer jogos, a estabelecer alegorias, conjecturas, assim, apropriar-se-ia de um discurso argumentativo capaz de influenciar o outro, fazendo a carga latente de crítica se manifestar, a ponto de espantar o representante do governo. Cada passo dado, cada conversa tecida modificava-o, orientando-o no mundo, gerando autoconhecimento e autoreflexão, dando direção a seu próprio périplo de aprendizagem.

O conceito político do fascismo, colocando o homem como servo do Estado, acrescido de mandos e desmandos, chegaram a um nível tão absurdo de total prepotência e de autoritarismo que moradores de outra aldeia resolveram rebelar-se. Os jovens de Fontamara quiseram juntar-se aos vizinhos para conseguir resolver também os seus problemas, procuraram saber a opinião de Berardo, habituados a chamá-lo para as decisões. Já decidido a viajar para Roma, após refletir sobre a ideia do ataque solidário, assim se expressa:

Se deitas fogo aos estabelecimentos do Empresário achas que no próximo Inverno poderemos alimentar-nos das cinzas? Se os operários que trabalham na fábrica de cimento, na fábrica de tijolos e na fábrica de curtumes do Empresário ficarem sem trabalho, achas que os Fontamarenses terão alguma coisa a lucrar com isso? (SILONE, 1972, p.189)

Alastrava-se na comunidade seu discurso consciente, em alerta para o equívoco de se disputar, através da força, com as autoridades. O narrador, entretanto, deixa transparecer a decisão de Berardo migrar para Roma, por isso, não era de seu interesse meter-se naquele movimento. Sem rodeios, sustentou: “eu não tenho vontade nenhuma de ir parar na cadeia por causa da vossa água e das vossas terras. Já disse que tenho de me ocupar da minha vida” (SILONE, 1972, p.190). Os moços, atônitos, não entenderam tratar-se de uma tática de ação política do protagonista e da evolução de seus pensamentos. Sua nova forma de pensar e agir causou estranhamento, até mesmo em sua noiva Elvira, que o censura, dizendo: “se é por mim que te comportas dessa maneira, lembra-te de que comecei a gostar de ti quando me contaram que pensavas de maneira diferente” (SILONE, 1972, p.190). A decisão do novo Berardo que se desenhava ainda guarda as últimas linhas da vontade individual, ressaltando o foro subjetivo. A questão da água, o descaso e a prepotência do governo jogaram-no em profunda decepção, velando a consciência de que seu problema individual fazia parte do coletivo.

À crise da negação da terra e da água, acrescenta-se a questão da invasão da aldeia pelos fascistas, com o traumático assalto correcional dos camisas negras - *camicie nere*¹⁵ - culminando no estupro de uma das fontamarenses. Após presenciar a agressão, bastante abatida Elvira permaneceria em casa do noivo, mas, na aldeia, as rígidas regras morais, correntes no grupo, forçaram Berardo a pedi-la em casamento. A pressão gerada pelo acúmulo de problemas precipitaria a ida para Roma, em busca de emprego. A peregrinação pelas ruas da metrópole romana e, depois, sua enganosa prisão serão determinantes para as reviravoltas internas da personagem, para chegar à culminância de seu processo de formação e, sem dúvida, o périplo desde a aldeia até ao cárcere incutirá no jovem agricultor nova consciência política, mudanças interiores fundamentais para o sentido final dado a sua existência.

Sobre a ida a Roma, Fabio Pierangeli, na obra organizada por Patricia Peterle (2010, p.44), aponta ser a metrópole romana importante para a aquisição da “nova consciência política” por parte do protagonista. Ainda segundo Pirangeli, em Roma, surgiria o momento em que Berardo Viola se mostrará “consciente de que a escala de valores também da sociedade rural está mudando e que a emigração é ao mesmo tempo sua consequência e causa”. Como se percebe, a conclusão de Pierangeli une-se ao que já se aludiu, nesta dissertação: o espaço da cidade, a vida urbana concretizou a nova consciência social e política, outrora não possível de ele realizar totalmente em Fontamara. Em sua aldeia, Berardo permaneceria preso aos seus desejos individuais sem dar-se conta, talvez, dos problemas coletivos. Já em Roma, afastado da terra natal, teria a ocasião de percebê-los, principalmente, após sua prisão. Tais conjecturas do estudioso italiano auxiliam, portanto, a análise que aqui se está elaborando, dão subsídios capazes de se manter a visão da trajetória de vida de Berardo, de suas escolhas, passos e atitudes, como o rumo do autoconhecimento, elemento essencial para se comprovar a hipótese de que em *Fontamara* estão os traços de um herói de formação.

O episódio em que Berardo e o jovem narrador, filho de Giuvà, contemplam a arquitetura dos bancos e o narrador nota a semelhança com as igrejas, representa, mais uma vez, agudeza de pensamento:

¹⁵ Organização paramilitar, composta de membros do Partido Nacional Fascistas e integrante da Milícia Voluntária de Segurança Nacional (MVSNI, ou *Militizia Volontaria per la Sicurezza Nazionale*).

- Mas têm cúpula – objectava eu -, talvez sejam igrejas...
 - Sim, mas com outro Deus! – respondia Berardo, rindo. – O verdadeiro Deus que agora manda efectivamente na Terra, o Dinheiro. E manda em todos, até nos padres como D. Abbacchio, que só com palavras pregam a submissão ao Deus do céu. E talvez a nossa ruína – acrescentava – tenha sido o facto de continuarmos a crer no Velho Deus, quando agora na Terra reina um novo. (SILONE, 1972, p.198)

A comparação também desfavorável para a religião, entre bancos e igrejas, sinaliza outro iconoclástico instante do herói siloniano já cômico das fraudes e artimanhas do mundo. Nesta fase, percebe-se que, mesmo desfavorecido de boa educação escolar, o herói de *Fontamara* não era como os outros *cafoni*, agora se transformava em um indivíduo pensante, tecia reflexões sobre sua existência, sobre sua relação com o coletivo, começa ainda a divisar, pela experiência, como o mundo verdadeiramente se constituía.

O desperdício de água vertida pelos chafarizes de Roma o instiga, a lembrança de sua aldeia despossada da água lhe veio à memória. No campo, tudo era escasso, já na cidade tudo era abundante, as pessoas eram felizes, riam e se divertiam, às custas do trabalho árduo dos camponeses: “Os da cidade estão alegres, bebem e comem nas barbas dos *cafoni*!” (SILONE, 1972, p.125). Visceralmente tocado pelo que via, em conversa com o jovem narrador, extravasou com veemência:

Não é uma questão de coragem, já te disse! Nem de força... Acaso o Empresário usou de violência contra nós? Nada disso. O Empresário não empregou contra nós nem a coragem, nem a força, mas a astúcia. E assim arrebatou o regato. Ou, melhor, nem sequer o arrebatou, foram os Fontamarenses que lho deram. Na realidade, não só assinaram primeiro uma petição ao Governo, mas ainda aceitaram depois o truque dos três quartos e três quartos e ainda o dos dez lustros. Que é que havia de fazer o Empresário? O Empresário agiu correctamente, de acordo com os seus interesses... (SILONE, 1972, p.201)

Em Roma, ainda sem emprego, Berardo recebe a notícia da morte de Elvira, ainda é notificado não ser possível conseguir trabalho em Roma, devido à má conduta em Fontamara, delatada pelo prefeito da aldeia: “Conduta péssima do ponto de vista nacional” (SILONE, 1972, p.209). A angústia de perder a oportunidade de concluir ideais, já que tudo parecia virar projetos fracassados com pouquíssimas saídas, abalou suas vigas internas e Berardo fraquejava. O mundo interior e o exterior estavam destruídos, sem amor e sem terra - seus desejos mais subjetivos - fizeram Berardo enfraquecer a vontade. No momento de tão grave abalo de suas estruturas, sem amor, sem trabalho, o périplo da formação do protagonista, porém, alcançaria o ápice, como se assinala a seguir.

No instante de desespero, surgiu algo como uma guinada no périplo do herói: seu encontro com o famoso e procurado *partigiano*¹⁶. Enquanto ele e o narrador comiam em um restaurante, o agente antifascista lhes falou sobre o *Solito Sconosciuto*, sujeito procurado pela polícia fascista por causar a desordem, incitar os operários à greve e os camponeses à desobediência. Enquanto conversavam, um grupo de milicianos entrou no local pedindo documentos. Quando os agentes fascistas já estavam de saída, viram um embrulho próximo de Berardo e dos outros dois jovens, por isso, levaram-nos presos. Assim é que, no cárcere, em conversas políticas com o *partigiano*, Berardo progredirá no movimento em direção à aprendizagem, à maturação.

O protagonista e o jovem narrador, ao chegarem à cela, tranquilizaram-se e ficaram felizes, por mais espantoso que isso pareça. Na prisão, teriam onde dormir, o que comer e tempo para pensar no futuro. Berardo pôs-se a conversar com o *partigiano*. Em um primeiro momento, revoltou-se, falou com o ímpeto daquele Berardo de outrora, rude e impulsivo: “- Essa história de *Solito Sconosciuto* não me convence – dizia, - O *Solito Sconosciuto* é um homem da cidade ou um *cafone*? Se é um homem da cidade e se desloca aos Abrúzios, deve ter segunda intenção...” (SILONE, 1972, p.215). O *partigiano*, rindo, ouvia a fala desconfiada sobre o jornal e contra os cidadãos:

- Mas os da cidade estão bem – continuava Berardo. – Os da cidade estão bem porque exploram os *cafoni*. Compreendo que na cidade também há gente que está mal. Por exemplo, o *cavaliere Pазienza* não está nada em abundância. Mas ele não é um verdadeiro cidadão, é um homem dos Abrúzios transplantado para a cidade.

- A união dos cidadãos e dos *cafoni*? Mas as coisas correm bem para os da cidade e mal para os *cafoni*! Os cidadãos trabalham menos e ganham mais, comem bem, bebem e não pagam impostos. Basta ver quanto nos fazem pagar a nós pelas roupas, pelos chapéus e pelas solas. Nós somos os vermes. Todos nos exploram. Todos nos calcam os pés. Todos nos intrujam. Até o próprio D. Circostanza. Até ele... (SILONE, 1972, p.215-216)

- Não compreendo – voltava a dizer Berardo -, não compreendo como é que os cidadãos puderam fazer um jornal para distribuir gratuitamente aos *cafoni*. Porque é que o Desconhecido Habitual não trata da sua vida? Ou será ele um negociante de papel que imprime jornais para vender o seu papel? (SILONE, 1972, p.216)

O *partigiano* tentava explicar-lhe o significado de suas ações políticas e influenciá-lo a pensar diferente, a entender o objetivo de tudo aquilo:

[...] - Toda essa gente de que tu falas e que se deixa prender é maluca? – ouvi dizer a Berardo. – E se não é maluca, que interesse tem? E aqueles que tu mencionaste e que foram fuzilados pelo Governo, que interesse tinha? E deixar-se fuzilar será uma maneira de servir os seus próprios

¹⁶ Este termo refere-se a um combatente armado que não pertence a um exército regular, mas a um movimento de resistência. Na Itália, tal palavra está associada aos protagonistas da Resistência durante a Segunda Guerra Mundial. Vale comentar ter surgido tal termo após do fim da Segunda Guerra Mundial, sendo resgatado e utilizado pelo tradutor português em 1972, por isso muito aludido nesta pesquisa.

interesses? [...] – Que os outros *cafoni* não entendam certas coisas, é compreensível, mas um homem como tu, com franqueza! (SILONE, 1972, p.216)

O *partigiano*, portanto, esforçava-se em lhe mostrar a importância da união entre operários e camponeses para solucionar os bolsões de desigualdade social, a opressão fascista, os problemas sócio-políticos, por isso, a ida a Avezzano, pretendia convencer os *cafoni* a se unirem aos cidadãos para lutarem contra o Estado. De pronto, Berardo age de forma resistente, atacando, em discurso, o *partigiano*: “- A liberdade de falar em público? – perguntava ele em tom de zombaria. – Mas nós não somos advogados. A liberdade de imprensa? Mas nós não somos impressores. Porque é que não falas antes de liberdade de trabalhar de ter uma terra?” (SILONE, 1972, p.216). Evidencia-se, portanto, em tais palavras, a resistência em aceitar o discurso do *Solito Sconosciuto*, entretanto, começava a se sensibilizar.

Tudo o que o antifascista tentava expor, Antonio Gramsci (1989, p.74) resume na necessidade da união dos operários do Norte com os camponeses do Sul, para que se pudesse dar um fim da desigualdade entre a Itália meridional e a setentrional: “[...] somente com as forças dos operários fabris, a revolução não poderá se afirmar de modo estável difuso: é necessário articular a cidade com o campo [...]”. O filósofo também destaca a atitude impulsiva e violenta do camponês frente à luta de classes, traço marcante no povoado de Fontamara e, também, em Berardo que, mesmo refletindo de forma diversa, ainda estava preso ao forte preconceito contra os cidadãos, reflexo, portanto, do que comenta o teórico italiano:

A luta de classe se confundia com o banditismo, com a ameaça, com o incêndio dos bosques, com a soltura do gado, com o rapto de crianças e mulheres, com o assalto à prefeitura: era uma forma de terrorismo elementar, sem consequências estáveis e eficazes [...] o camponês era deixado completamente à mercê dos proprietários e de seus sicofantas e dos funcionários públicos corruptos, e a preocupação maior de sua vida era a de se defender corporalmente das insídias da natureza elementar, dos abusos e da barbárie cruel dos proprietários e dos funcionários públicos corruptos. O camponês sempre viveu fora do domínio da lei, sem personalidade jurídica, sem individualidade moral: permaneceu um elemento anárquico, o átomo independente de um tumulto caótico, freado somente pelo medo da polícia e do diabo. Não compreendia a organização, não compreendia o Estado, não compreendia a disciplina; paciente e tenaz no esforço individual de arrancar à natureza escassos e magros frutos, capaz de inauditos sacrifícios na vida familiar, era selvagemamente impaciente e violento na luta de classe, incapaz de se propor um objetivo geral de ação e de persegui-lo com perseverança e luta sistemática. (GRAMSCI, 1989, p.70)

O *Solito Sconosciuto*, interessado em modificar os pensamentos de Berardo, fazendo-o entender a importância da união de classes e de um plano estratégico contra as imposições injustas e desiguais do Estado, mantém um longo diálogo com o protagonista por toda a madrugada. É interessante sublinhar a estratégia de composição de que lançou mão Ignazio

Silone, provocando o leitor nada saber a respeito do conteúdo desta conversa, pois, a partir de certa hora, bastante cansado, o narrador, não nomeado, filho de Giuvá e Matalè, pegou no sono. Ao acordar, o narrador declara ter algo mudado em Berardo, tornara-se amigo do *partigiano*, que, com sua retórica convincente, havia modificado a forma de pensar de Berardo, apontando-lhe outra concepção de mundo: enfim, Berardo era outro.

A experiência na cadeia, os diálogos com um ativista político fizeram com que a personagem conseguisse dar um novo sentido à vida: “- Julgava que a vida já não tivesse sentido para mim, mas talvez ainda possa ter sentido [...] – Talvez mesmo só agora comece a ter sentido...” (SILONE, 1972, p.218). Todas as desgraças vivenciadas por Berardo o fizeram perder tudo, todos os seus objetivos estavam na lama, todavia, desprendido de seus desejos subjetivos, ele conseguira alcançar algo muito maior que sua vontade individual: uma nova consciência política e social, o entendimento da situação de sua classe. Foi, portanto, no momento de declínio de seu mundo exterior, que a personagem alcançou a evolução e a transformação de seu mundo interior.

As palavras de Berardo ao afirmar ter, enfim, atingido um outro sentido para sua existência, dão embasamento à ideia de realização de seu processo de formação: ao se orientar no mundo, ao dar um novo sentido à existência de forma consciente, pode-se considerar que o périplo empreendido teria como fim a formação e o novo entendimento do mundo rendia resultados. Suas decisões ainda se modificariam, levando-o a uma drástica escolha.

O *partigiano* sabia que seria preso, que, possivelmente, morreria na cadeia, então, dirige-se ao narrador, não nomeado, filho de Giuvà e Matalè, para que incentivasse Berardo a seguir os planos retornando a Fontamara, para procurar Scarpone, mas, sem deixar muito claro o que seria realizado, acrescentou: “Quanto ao resto, Berardo sabe muito bem o que há-de fazer...” (SILONE, 1972, p.219). Acredita-se que Berardo continuaria o projeto do *partigiano* de incentivar os operários e os *cafoni* a lutar contra o fascismo, contudo, a decisão do protagonista é outra: entrega-se às autoridades afirmando ser o *Solito Sconosciuto*.

Apesar de torturado, Berardo nada revelou, nenhuma explicação deixou escapar, quando descobriu a libertação do *partigiano*, ficou feliz e disse ao narrador que deveriam dar um jeito de sair da cadeia. Após denunciar-se, entretanto, ficou difícil voltar atrás, ele tentou negar, afirmou ter dado uma declaração falsa, mas a polícia, sem lhe dar crédito, cada vez mais o torturava. Quase desfigurado, o jovem começou a questionar sua atitude, com o narrador: “Ele está em

liberdade e eu estou aqui – disse-me no dia seguinte Berardo. – No fundo, também ele é um dos da cidade. Neste momento está a rir-se de tudo isto e eu estou a deixar-me massacrar por ele. Porque é que não hei-se contar tudo?” (SILONE, 1972, p.224). Berardo, então, resolveu confessar tudo à polícia.

Ao chegar na sala do comissário, o protagonista recebeu uma notícia que mudaria novamente todo o curso de sua trajetória. Ao sair da cadeia, o antifascista publicou, em jornais, a história de Fontamara, a questão da água, a morte de Elvira, as tragédias que, naquela aldeia, ocorreram devido ao autoritarismo do governo. A manchete da capa era: “Viva Berardo Viola” (p.224). A atitude comoveu Berardo, pois, colocou em evidência os flagelos sofridos pelos fontamarenses o que, de certa maneira, poderia melhorar-lhes a vida. O protagonista tinha-se tornado, com aquelas folhas de jornal, um verdadeiro herói, resolveu, então, sacrificar-se, poderia enfim morrer, mas não teria uma morte qualquer, morreria como um herói, morreria em prol de sua aldeia, sacrificar-se-ia pelo coletivo. Tal ideia não estava muito clara para Berardo, ainda não sabia como fundamentar seu destino de herói; o jovem narrador, reproduz as lutas interiores por que passou o protagonista:

Decidia confessar, arrependia-se, voltava a decidir-se, arrependia-se de novo [...] Porque é que havia de ficar no cárcere? Porque é que havia de morrer no cárcere aos 30 anos? Por uma questão de honra? Para defender uma ideia? Mas quando é que ele já alguma vez se tinha ocupado de política? (SILONE, 1972, p.225)

Confuso, logo mudava de opinião:

- Que sentido tem a vida, agora, que Elvira morreu? Mas se eu atração, tudo está perdido! Se eu atração, a maldição de Fontamara será eterna. Se eu atração, passam ainda umas centenas de anos antes que surja uma ocasião semelhante. E se eu morrer? Serei o primeiro *cafone* que não morre por si, mas pelos outros... Esta era a sua grande descoberta. Foi esta palavra que lhe fez abrir muito os olhos como se uma luz deslumbrante tivesse penetrado na cela. (SILONE, 1972, p.226)

Afinal, dessa centelha em seu pensamento, Berardo decidiu morrer pela sua aldeia, era esse o sentido de sua vida, ao descobri-lo, tudo se tornou claro em sua mente. Naquele momento, Berardo captou a razão de todas as suas desgraças, um lampejo lhe clareou a consciência, fazendo-o compreender o porquê da existência. Com a destruição de seus projetos subjetivos, a terra e Elvira, ele conseguiu compreender o mundo a sua volta, adquirindo nova consciência política, social e coletiva, vislumbrando a face de um novo sentido para sua existência.

Berardo passará a representar questionamentos e angústias de uma classe - a camponesa -, e morrerá por ela. Para ele, tal ato, seria “[...] qualquer coisa de novo. Um exemplo novo. O princípio de qualquer coisa verdadeiramente nova...” (SILONE, 1972, p.226). Tal posicionamento foi conquistado ao longo do acidentado périplo posto em execução, visto que, no início do romance, assim se expressava: “eu não tenho vontade nenhuma de ir parar na cadeia por causa da vossa água e das vossas terras” (SILONE, 1972, p. 190). Não só foi para a cadeia, como também morreu por seus pares. A sua nova consciência política, fruto de um processo de formação paulatino, estabelecido pelos diálogos com os camponeses, com o representante do governo e, depois, com o *partigliano*, foram modificando a forma de pensar e agir da personagem, antes impulsiva e violenta, depois, consciente e sensata. Da mesma forma, sucedeu com seu olhar para o mundo, antes voltado para si, para seus anseios individuais, depois voltado para o coletivo, para os problemas de sua classe, chegando a morrer pelo bem da coletividade. Ainda na aldeia, um inicial *locus amoenus*, Berardo já captava os descompassos sociais, entretanto, fora de seu meio, perceberia o quanto tinha vivido na estreiteza de uma classe *sfrutatta*.

A respeito da morte de Berardo, pontua a estudiosa Patricia Peterle (2010, p. 84): “mesmo se o personagem siloniano tem a possibilidade de crescer, ver que o mundo não se limita à sua pequena aldeia e, por fim, morrer em benefício dos outros, o fim dos fontamarenses é trágico”. Peterle reconhece o crescimento da personagem na narrativa, mas, também, constata que sua morte não salvou os fontamarenses, posteriormente dizimados pela força militar fascista.

A visão do homem como ser passível de mudança e de aperfeiçoamento, a partir de decisões espontâneas é preponderante para o entendimento da *Bildungsroman*, não só em sua origem, mas, também, em sua trajetória na história literária. O processo de formação de Berardo ocorreu, principalmente, em meio ao burburinho metropolitano, quando, por vontade própria, decidiu cavar, já que era camponês, melhores condições de vida. Sua mudança interior basicamente se realizou neste espaço afastado de suas raízes, um *locus horribilis* de contradição e de segregação.

Os rastros da personagem deram a perceber profundas mudanças ocorridas ao longo de sua existência. Como resultado, conclui-se que, durante o périplo de aprendizagem, minuciosamente acompanhado neste capítulo, sem dúvida, como demonstrado, Berardo foi submetido a processos contínuos de formação, encaminhando-o à tomada de consciência tanto política quanto social. A hipótese de que ele seria um herói de formação, portanto, está aqui

apontada. Antes de se fechar esta parte, o filósofo francês Edgar Morin, em *O homem e a morte*, fundamenta uma outra dimensão para o ato de Berardo:

Corre-se o risco de morte por amor, por êxtase, por vaidade, por masoquismo, por loucura, por felicidade [...]. Por outro lado, corre-se o risco de morte pelos “valores”. Não apenas os valores cívicos estabelecidos, que ordenam o heroísmo oficial, mas também por novos valores revolucionários, que é preciso instaurar entre os cidadãos. Por valores ultrajados, ignorados, desconhecidos. [...] Corre-se o risco de morte para não renegar as próprias idéias, e para não se renegar a si próprio, o que, [...] é a mesma coisa. (MORIN, 1997, p. 72-73)

2.2 A (de)formação de Franz Biberkopf

A obra *Berlin Alexanderplatz*, do escritor alemão Alfred Döblin, publicada em 1929, causou forte agitação tanto na área literária quanto na política, em que membros de direita e de esquerda ou a condenavam ou a elogiavam. Para a leitura do romance, é importante comentar como se portavam os intelectuais frente àquele período do entreguerras. A literatura alemã se dividia entre autores que se deixaram envolver num processo de politização e os que se conduziam por tendências retrógradas, existentes já antes daquele momento. Inge Stephan (1994) salienta que a crise de consciência de alguns escritores fizera com que repensassem as técnicas literárias tradicionais e procurassem novas formas, tais como o monólogo interior, a montagem, a reportagem, a estrutura de parábola, dentre outros, para mimetizar na arte um período de intenso conflito político.

Mais do que estabelecer um recorte histórico no qual a obra döbliana está inserida, é importante o entendimento das técnicas narrativas empregadas pelo escritor alemão em seu romance, pois Döblin valeu-se de tais ferramentas para escrever a história de Franz Biberkopf. Procedimentos de composição, tais como, a montagem, a colagem, a onomatopeia, o fluxo de consciência, o monólogo interior possibilitaram a exposição do mundo interior e do exterior da personagem, possíveis elementos de composição de um *Bildungsroman*. O monólogo interior e o fluxo de consciência, por exemplo, permitiram o contato do leitor com a voz interior da personagem, com seus pensamentos mais íntimos.

À época de Döblin, estava em vigor o movimento do Expressionismo que, conforme Gilberto Mendonça Teles, em seu *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*,

[...] foi o movimento de vanguarda na Alemanha, contemporâneo do futurismo italiano e do cubismo francês. [...] apareceu em 1910, juntamente com a revista *Der Sturm (A tempestade)*, nome que recordava outro movimento cultural na Alemanha, o “*Sturm und Drang*” (*tempestade e impulso*). [...] A outra importante revista expressionista, de declarada preocupação política, foi *Die Aktion*, fundada em 1911 [...]. [...] Expressionismo, no seu sentido amplo, caracteriza a arte criada sob o impulso da expressão, mas expressão da vida interior, das imagens que vêm do fundo do ser e se manifestam pateticamente. [...] Se o mundo interior era obscuro e alógico, assim também devia ser a sua expressão. A arte, segundo um artigo [...] publicado em *Die Aktion*, em 1911, é a expressão da personalidade. O expressionismo seria o primado da personalidade humana, com as forças obscuras da alma destruindo a superfície lógica, tal como o dadaísmo. (TELES, 1977, p.98-100)

Magali Moura (2002), no artigo *O expressionismo alemão e a procura de um novo homem na cidade moderna*, aponta que o Expressionismo

tem assim um caráter social, pois embora haja a expressão de um eu, com suas visões interpretativas da realidade, estas visões possuem um caráter arquetípico, e têm necessariamente de ser vivenciadas pela humanidade como um todo. É uma poesia de um eu arquetípico, que quer revelar, e também experimentar, de forma avassaladora o caos do homem moderno. As referências modernas precisam ser postas em xeque. Repensadas para se chegar a uma nova visão purificada do próprio ser humano. Por isso este movimento traz algo místico, quase como um processo de purificação, que começa com a revelação dos demônios do homem.

A autora, mediante novo olhar crítico, revela a vertente de preocupação social imbuída nas bases da vanguarda expressionista cujo destaque, entretanto, dado pela maioria dos críticos, é o de seu caráter predominantemente interior e subjetivo. Apesar da grande força do Expressionismo, Alfred Döblin e outros vanguardistas, em ventos contrários, nas primeiras décadas do século XX, ansiavam buscar caminhos que pudessem representar a realidade histórica da época de forma empírica e objetiva, escapando, assim, do caráter subjetivo e individualista do Expressionismo. Naquele momento, de 1924 até 1933, surgiu uma nova tendência chamada de Nova Objetividade (*Neue Sachlichkeit*). Em comparação com a vanguarda expressionista, Eloá Heise e Ruth Röhl (1986) definem este novo movimento cultural da seguinte maneira:

[...] enquanto a rebelião dos expressionistas frente à realidade apresenta um caráter individualista e patético, a nova geração, claramente politizada, pretende mostrar o mundo cotidiano em seu aspecto mais banal: escritórios, fábricas, ruas. A essa tendência artística dá-se o nome de Nova Objetividade (*Neue Sachlichkeit*), denominação que enfatiza a maneira sóbria, objetiva e exata pela qual os artistas focalizam a realidade. (HEISE; RÖHL, 1986, p.77)

Nota-se, portanto, que a Nova Objetividade, para reagir à forte tendência expressionista e de outras diferentes formas estilísticas de “interioridade”, procurou pôr em prática novas maneiras

que correspondessem à necessidade de objetividade e realismo. Escreve Inge Stephan (1994, p.160) que a Nova Objetividade “facultou aos autores indecisos da altura da guerra e do pós-guerra uma nova base ideológica que se distinguiu por uma fetichização da técnica”. Döblin, em *Berlin*, seguindo esse novo modelo, utiliza técnicas, já nomeadas anteriormente, para descrever a tumultuada e marginalizada vida do protagonista Biberkopf. Além da utilização das novas tendências, Döblin fez de uma linguagem simples, próxima a da língua falada, quando inseriu, em seu romance, dialetos como, por exemplo, o judaico (*íídiche*) e, também, o palavreado coloquial do submundo berlinense, dando a sua obra um tom novo e autêntico.

Vale ressaltar, ainda, mesmo sucintamente, pois não se trata do foco central desta pesquisa, a aproximação entre a Nova Objetividade alemã e o Neorrealismo italiano. O confronto, entre os dois movimentos culturais, denuncia algumas semelhanças, tais como, a forte referência à atualidade e à realidade histórica da época; a busca pela representação das angústias da coletividade e não apenas da subjetividade do protagonista; a utilização de uma linguagem mais simples; a denúncia das desigualdades e dos problemas sociais. Embora possuam correspondências - o que pode sugerir a influência da tendência alemã naquela italiana, uma vez que o movimento alemão se formou antes do italiano -, os dois fenômenos literários se distanciam, quando se trata de envolvimento político, visto que os autores neorrealistas são reconhecidos pelo seu forte engajamento nas questões sociais, ao fazerem larga crítica, na literatura, ao autoritarismo do regime fascista.

É importante apontar a existência, na Nova Objetividade, de intelectuais que utilizaram a arte como ferramenta de crítica social, como, por exemplo, o grande dramaturgo alemão Bertolt Brecht, entretanto, outros, como Döblin, em *Berlin Alexanderplatz*, decidiram não usar suas obras como arma ideológica. As ações de Biberkopf, para Inge Stephan, podem ser consideradas como não-posicionamento frente à realidade daquele tempo, no entanto, deve-se questionar tal opinião. Como é notório, Döblin produziu no período do entreguerras, contudo, ao contrário de Silone, não usou seu romance *Berlin Alexanderplatz* de esteio para denúncia política e social, desejava apenas falar do ser humano, de seu comportamento, de seu destino e de sua percepção do mundo. Ainda que não se encontrem, claramente, conotações de uma obra engajada politicamente, estão em *Berlin* reflexões tão comprometidas quanto as de Silone, por mergulhar na consciência de um marginal e acompanhar sua existência e formação na grande cidade de Berlim dos anos 20.

Para melhor representar o comportamento, a percepção de mundo de Biberkopf, como já aludido anteriormente, o trabalho criativo de Döblin se concentrou na utilização das novas técnicas que surgiam, como a da montagem, descrita por Walter Benjamin:

[...] O princípio estilístico do livro é a montagem. Material impresso de toda ordem, de origem pequeno-burguesa, histórias escandalosas, acidentes, sensações de 1928, canções populares e anúncios enxameiam nesse texto. A montagem faz explodir o romance, estrutural e estilisticamente, e abre novas possibilidades, de caráter épico. Principalmente na forma. O material da montagem está longe de ser arbitrário. A verdadeira montagem se baseia no documento. [...] Em seus melhores momentos, o cinema tentou habituar-nos à montagem. Agora, ela se tornou pela primeira vez utilizável para a literatura épica. Os versículos da Bíblia, as estatísticas, os textos publicitários são usados por Döblin para conferir autoridade à ação épica. Eles correspondem aos versos estereotipados da antiga epopéia. (BENJAMIN, 1985, p. 56)

A montagem era, portanto, uma técnica em que se integravam textos literários aos textos extra-literários, tais como, manchetes de jornal, documentos históricos, previsões meteorológicas dentre outros. Na montagem, percebe-se uma vinculação estreita entre cinema e literatura em detrimento da noção visual dada à narrativa com uso desta técnica. A nova linguagem cinematográfica, a partir de recursos da montagem, dava aos filmes ritmo veloz, simultaneidade e montagem rápida. A literatura, por influência do cinema, aglutinou tal procedimento a sua arte. Quando Döblin a utiliza, oferece dinamismo e ritmo veloz a sua obra, não se prendendo, portanto, aos elementos estáticos da escritura. Como já mencionado, Benjamin destaca esta nova forma de narrar de Döblin e sublinha a nova face dada pelo autor à narrativa.

As muitas descrições da cidade, os inúmeros diálogos das personagens, a perspectiva sensorial do romance de Döblin acrescidas à veiculação entre textos literários e não literários dão um aspecto visual à obra, pois, o narrador, a todo momento, ao descrever o barulho das máquinas, a fumaça que sai dos carros, representa a cidade não de forma distanciada, mas de forma direta e imediata. Ao acompanhar o movimento do protagonista no romance, registrando, do ponto de vista móvel, o andar do trem, o barulho dos carros, o vai e vêm das máquinas, o narrador constrói a ideia de um “real” próximo, como se estivesse utilizando uma câmera cinematográfica.

Em *Berlin*¹⁷, as sensações se sobrepõem a todo momento, levam o leitor às experiências sensoriais, como se ele fosse transportado, a partir dos sentidos, em especial, da audição e da visão, para a realidade do mundo de Franz, quase sendo a sua sombra, sentindo o que o protagonista döbliano também sentia. O mundo de Franz chega ao leitor por meio de onomatopeias, de ruídos da cidade, de canções populares: “*Trim, trim*. ‘Quem é’ ‘Eu’. ‘Eu

¹⁷ A partir deste momento da dissertação, far-se-á referência à obra de Döblin de forma abreviada, *Berlin*.

quem?’ Abra logo, mulher”” (DÖBLIN, 2009, p.39). Faz-se referência, também, a outra passagem do romance em que a montagem é usada de forma clara:

Certa feita, viveram no paraíso duas pessoas, Adão e Eva. Haviam sido colocadas ali pelo Senhor, que também criara animais e plantas e o céu e a terra. E o paraíso era o esplêndido Jardim do Éden. Flores e árvores cresciam aqui, os animais brincavam, ninguém atormentava ninguém. O sol nascia e se punha, a lua fazia o mesmo, era essa a única alegria durante todo o dia no paraíso. Começamos assim alegremente. Vamos cantar e girar: palma, palma, palma, pé, pé, pé, roda roda roda, para lá, para cá, não é difícil. Franz Biberkopf entra em Berlim (DÖBLIN 2009, p. 51)

No trecho anterior, nota-se o uso de passagens bíblicas, referência a Adão e Eva, ao Jardim do Éden. De acordo com o artigo *O estilo em Alfred Döblin*, de Elcio Loureiro Cornelsen, *Berlin* foi construído em dois planos:

no plano de ação, se desenrola a história de Franz Biberkopf, intercalada com os mais variados textos (reclames, textos publicitários, trechos de matérias de jornal, notas sobre a previsão do tempo, canções populares, canções marciais, itinerários, discursos políticos etc.); o outro plano se compõe de fragmentos bíblicos (citações de trechos do *Eclesiastes*, do *Livro de Jeremias*, paráfrases do *Gênesis*, do *Livro de Éster*, versão do *Livro de Jó*, a criação de personagens, como a figura alegórica da morte e a imagem apocalíptica da —Babilônia Prostituta, extraída do *Apocalipse* etc.) e literários (por exemplo, citações extraídas das obras *Der Prinz von Homburg* [1821], de Heinrich von Kleist, e *Iphigenie auf Tauris* [1786], de Goethe). (CORNELSEN, 2010, p.65)

Conforme Cornelsen, o uso de textos bíblicos oferece um caráter mítico-religioso ao caráter histórico do romance, ou seja, Döblin ao mesmo tempo em que narra a vida presente retoma, também, o passado, ao utilizar trechos bíblicos e mitológicos, transcendendo, assim, o seu momento histórico e não se limitando apenas a questões intrínsecas, a situações de Berlim.

Segundo Inge Stephan (1994, p.158), Döblin apresenta a totalidade “[...] de uma forma que não tinha ainda sido tentada no romance moderno”. O teórico alemão, sobre tal aspecto do romance döbliano, ainda comenta:

Através da associação e montagem, da introdução de documentos, tais como canções, discursos eleitorais, ordens de prisão, boletins meteorológicos, textos publicitários, estatísticas demográficas, excertos de livros etc., são atingidas simultaneidade e complexidade que exigem do leitor um alto grau de concentração e de visão de conjunto. (STEPHAN, 1994, p.158)

A nova técnica de Döblin foi criticada por muitos autores em decorrência da “atomização da ação” e do “empolamento dos assuntos”, sendo acusado até de plágio, afirma Stephan. Para este teórico alemão, quem abordou o romance de Döblin por tal perspectiva não o entendeu como deveras é: “O seu romance é uma obra adulta, sendo não só uma apropriação criativa dos processos narrativos de autores estrangeiros como uma transposição autônoma dos métodos psicanalíticos e meios cinematográficos para o campo da literatura” (STEPHAN, 1994, p.158).

Ao se ler *Berlin*, além das angústias, das incertezas de homens ali simbolicamente representados, encontra-se, em meio às técnicas da montagem e da colagem, outro instrumento de inovação: o fluxo de consciência. Todas representam momentos em que Döblin consegue traduzir de forma magistral o que se passa tanto no interior como no exterior do protagonista. Como fez Silone, Döblin também buscou novas formas de narrar, para poder exprimir a realidade histórica do fragmentado e conflituoso período do entreguerras, só que o autor italiano em seu romance não estruturou a desarmonia do mundo nos mesmos moldes do texto alemão, perpassado pelas técnicas já bastantes referidas.

No que toca ao complexo e intrincado universo diegético de *Berlin*, nele se percebe um narrador onisciente, em terceira pessoa. Veja-se o exemplo no trecho a seguir, em que o protagonista passeia em Berlim com sua namorada Lina: “Franz Biberkopf passeia descendo pela Invalidenstrasse, sua nova namorada, a polonesa Lina, caminha com ele” (DÖBLIN, 2009, p.70), e, também, nesta passagem: “Franz empurrou o chapéu para trás, olhou bem no rosto do jornalista, não se conteve, riu, a mão de Lina segurava a sua” (DÖBLIN, 2009, p.72). Além de a voz onisciente estar imbuída em todo o romance, nos prólogos encontrados a cada entrada de novo capítulo, capta-se, também, a intromissão do narrador: “Agora vocês não veem Franz Biberkopf beber e se esconder. Agora vocês o veem rir: é preciso dançar conforme a música” (DÖBLIN, 2009, p.245). Às intervenções do pensamento, associa-se um entrelaçado de vozes em profusão, formando coro com a voz do narrador; muitas vezes ouve-se a de Franz em diálogo com outras inúmeras personagens. Todas as tonalidades das diversas falas captadas e percebidas pela personagem e transmitidas pelo narrador fazem o leitor sentir e se aproximar dos pensamentos de Franz.

Assinala-se no conjunto de vozes, a fala interior – o intrincado fluxo da consciência do protagonista. A partir do que Franz pensa, o leitor tem contato com seus pensamentos confusos, sua conturbada percepção do mundo. Os episódios são contados de forma fragmentada, o que sugere a atmosfera de um desconcerto, de um pensamento desgovernado, caótico. Pode-se afirmar, portanto, que o narrador, através da citada técnica do fluxo da consciência, torna público conteúdos íntimos de Biberkopf.

O fluxo da consciência é, para Robert Humphrey, “o conteúdo e os processos psíquicos do personagem, parcial ou inteiramente articulados, [...] antes de serem formulados para a fala” (HUMPHREY, 1976, p.22), pois, “a ficção de fluxo de consciência procura justamente exprimir

a fluida realidade psíquica quebrando os moldes da linguagem tradicional” (CARVALHO, 1981, p.61); a onisciência do narrador também põe em destaque “o drama que tem lugar dentro dos confins da consciência individual” (HUMPHREY, 1976, p.109).

Em *Berlin*, devido a não ser “co-referencial com nenhuma das personagens da diegese” (SILVA, 1982, p.729), o narrador

transforma-se num autêntico demiurgo que conhece todos os acontecimentos nos seus ínfimos pormenores. [...] A presença deste demiurgo é visível no desenvolvimento de todo o romance, sobretudo nos constantes comentários e juízos que tece acerca das personagens e dos fatos narrados, bem como nas interferências demasiado directas na condução da intriga. Isto explica que neste tipo de romance a descrição, o comentário e a narração propriamente dita ocupem um largo espaço, em detrimento do diálogo e da actuação directas personagens. (SILVA, 1968, p.300)

Ainda sobre o monólogo interior, para Vitor Manuel de Aguiar e Silva (1984, p.703), tal recurso diegético “desposa fielmente o fluir caótico da corrente de consciência das personagens e que traduz, por conseguinte, em toda a sua integralidade, o tempo interior, permite [...] devassar a confusão labiríntica e desesperante da alma humana”.

Sublinhando sua onisciência, o narrador, nos prólogos dos vários capítulos, concede indícios do que ocorrerá com o protagonista. Segundo o artigo de Raphael F. Alvarenga (2010), *O velho mundo precisa sucumbir: mito e história em Berlin Alexanderplatz*, a inserção de prólogos antes de iniciar cada novo capítulo

trata-se de um procedimento épico, anti-ilusionista, propositalmente “alienante”, reiterado em seguida nas prolepses que abrem cada uma das nove seções (ou “livros”), e que visa a anular no leitor, de antemão, a criação de expectativas, a fim de que se mantenha atento a motivações, relações e movimentos mais amplos, sem deixar-se levar aleatoriamente pelo drama individual de uma personagem particular. (ALVARENGA, 2010, p.20)

A bem dizer, essas antecipações ou prolepses, são recursos empregados nos prólogos da obra estudada e correspondem ao “movimento de antecipação, pelo discurso, de eventos cuja ocorrência, na história, [...] contrastam com o passado dominante. [...] concretiza, portanto, uma das possíveis da ordem temporal [...], concluída essa antecipação o narrador reconduz o relato [...]” (REIS; LOPES, 2002, p.340). De fato, inicia-se a diegese com a exposição do primeiro prólogo, em que o narrador indica o que sucederá ao longo da trama: “Este livro fala de um antigo operário de construção e de transportes, Franz Biberkopf, em Berlim. Saiu da prisão onde cumpriu pena por incidentes antigos, está de novo em Berlim e quer ter uma vida decente” (DÖBLIN, 2009, p.9). O romance se resume na busca do protagonista por uma vida honesta,

contudo, o submundo o atrai e, pouco a pouco, vai cometendo uma série de delitos, tais como, o estupro da ex-cunhada, o envolvimento em situações ilícitas, a atividade de cafetão. Por três vezes, Biberkopf é atingido por golpes do destino que o destroem, o “destino investe contra o homem e interfere em seu projeto de vida” (DÖBLIN, 2009, p.9), até ser novamente preso e enviado a um manicômio, onde o antigo Franz morre e renasce, ao mesmo tempo, como o novo Franz Karl Biberkopf, recebendo o nome adicional — Karl para se diferenciar do primeiro.

Já no prólogo inicial, o narrador sinaliza que, ao final de tudo, mesmo derrotado, Franz conseguirá dar sentido a sua existência, a partir da tomada de consciência:

Mas antes de dar um fim radical a si mesmo, cai-lhe a venda dos olhos de uma forma que não contarei aqui. A causa de tudo isso se revela para ele de modo muito claro. Ou seja, ele é a causa de tudo, bem se vê em seu projeto de vida que não parecia igual a nada e agora, de repente, se mostra muito diferente [...] A coisa horrível que era a sua vida passa a ter um sentido. Franz Biberkopf foi submetido a um tratamento de choque. Vemos no fim o homem parado na Alexanderplatz, muito mudado, maltratado, mas enfim endireitado. (DÖBLIN, 2009, p.9)

A conformação físico-psicológica da figura do protagonista em *Berlin* foi feita nos mesmos moldes como se delineou o perfil do herói em *Fontamara*, seguindo-se sua trajetória de vida na intenção de se sugerir como o protagonista conseguiu trilhar os caminhos da formação. Vale comentar que a síntese de uma obra complexa como *Berlin* é o aparato de que se lançou mão, para tornar exequível o entendimento e para se identificar, na estrutura do herói, a trajetória de um protagonista rumo à formação. A análise do périplo de vida de Franz, tal qual o de Berardo, permitirá conferir-se como se constitui o processo de formação vivenciado pelo protagonista döbliano, a fim de apontar como ele chegou ao desenvolvimento pessoal e de que forma *Berlin* pode ser lido pela ótica do *Bildungsroman*.

Ao correr da estruturação diegética, a silhueta da personagem ganha uma compleição pequena, sua disposição psicológica não está munida de grandes projetos; ele é um ex-presidiário que busca, ao sair da prisão, uma vida “decente”, sendo moldado pelos acontecimentos ocorridos em sua trajetória existencial. Na maior parte do romance, o protagonista é um sujeito pronto a reagir aos fatos ocorridos, sem tecer, entretanto, conclusões para sua existência, a partir dos percalços sofridos. Franz não percebe nada, não consegue distinguir o que é bom do que é mau, não identifica, nas pessoas que dele se aproximam, interesses positivos e negativos, simplesmente acredita nos seres humanos, por isto, espera sempre o melhor de todos com que travava relações.

Ao sair do presídio de Tegel, Franz se sente perdido, permanece imóvel, sem rumo, desejando, apenas, boa alimentação e um local para morar: “Agora não vou fazer nada o dia

inteiro, a não ser comer e beber e dormir, e a vida acabou para mim” (DÖBLIN, 2009, p.38). Era uma vida sem propósito, sem ideal, tudo soava estranho para Franz, após os quatro anos encarcerado, estava confuso, os ruídos, a agitação e o burburinho da cidade o assustavam. O narrador, ao utilizar o fluxo de consciência, transcreve, na passagem a seguir, o raciocínio de Franz entremeado com impressões pessoais sentidas pelo protagonista, logo após sua saída da prisão:

Como tudo se movimentava. Meu miolo parece que não tem mais banha, deve ter secado por completo. O que era tudo isso? Lojas de calçados, lojas de chapéus, lâmpadas, lojas de bebidas destiladas [...] Do lado de fora, tudo se movimentava, mas – lá atrás – não havia nada! Nada parecia ter vida! [...] Ficavam como postes – e – cada vez mais imóveis. Faziam par com as casas, tudo branco, tudo madeira. (DÖBLIN, 2009, p.14)

A cidade de Berlim é estruturada por Alfred Döblin como o palco em que hão de se mesclar tanto a ordem quanto a desordem. Sobre tal aspecto, tem-se a descrição feita pelo narrador onisciente:

As empresas de segurança protegem tudo, rondam, percorrem, espiam, instalam relógios, alarmes. Serviços de Vigilância e de Segurança para a Grande Berlim e adjacências. Vigilâncias e Segurança da Alemanha, Vigilância e Segurança da Grande Berlim [...] Sobre as lojas e atrás delas, no entanto, há moradias, no fundo temos ainda pátios, edifícios transversais, anexos, casas de fundo, caramachões. Linienstrasse, ali está a casa onde Franz Biberkopf se refugiou após a confusão com Lüders. (DÖBLIN, 2009, p.136-137)

A verdade é que Biberkopf habitava o submundo berlinense, aonde conviviam os piores tipos de pessoas, prostitutas, ladrões, ex-presidiários, entre outros. Neste labirinto marginalizado e desordenado, Franz tentou levar uma vida decente, mas não conseguiu e, a cada passo dado, mais uma desgraça ia-lhe acontecendo. Em Berlim, ele andava assustado e confuso pelas ruas, sem saber que rumo tomar, nem a quem procurar, foi quando encontrou um judeu que, preocupado com Franz, levou-o até sua casa e, neste ambiente, o narrador desvela seus pensamentos: “[Agora se trata de tomar uma decisão, há que seguir um caminho – e você não sabe qual Franze. Aquela merda antiga você não quer mais e na cela você também só suspirava e se escondia, e não pensava, não pensava Franze]”¹⁸ (DÖBLIN, 2009, p.21). Sem ação, sem atitudes, sem tomada de decisão, porém, Franz sentia a necessidade de uma mudança, de se confrontar com sua nova realidade histórica a fim de se integrar à sociedade.

É contraditória a busca por uma vida justa e decente, como já apontado, quando, ao sair de Tegel, sua primeira atitude é procurar sua ex-cunhada, irmã de sua falecida noiva Ida, e violentá-

¹⁸ O uso dos colchetes representa o monólogo interior de Franz Biberkopf.

la: “Dá para sentir no rosto dele, ao deitar-se quieto ao lado dela, ela precisa ceder, ela resiste, mas algo se apodera dela como uma metamorfose, o rosto dela perde a tensão, os braços não conseguem mais empurrá-lo, a boca em desamparo” (DÖBLIN, 2009, p.41). Por mais que almeje uma conduta íntegra, seu comportamento animalesco e instintivo o faz cometer delitos desde o início da trama. Por não dominar suas paixões, age mal, o que é justificado pela falta de consciência, quanto à importância de pertencer a um grupo social, de se adaptar ao coletivo, de seguir regras. Agindo de forma impulsiva, um dia Franz agarrou uma prostituta: “Ele apertava, agarrava, beliscava, esfregava as mãos no casaco dela” (DÖBLIN, 2009, p.34), e a moça se esquivava, estava espantada com a fúria sexual de Franz: “Não consigo respirar, imbecil. Você não deve ser bom da cabeça” (DÖBLIN, 2009, p.34). O ex-presidiário ainda não ganhara entendimento de que, para alcançar a comunhão com o mundo, seria preciso formar-se, tornar-se um homem social, não se limitando a agir movido apenas por sentimentos pessoais e individualistas, nem se deixar levar pelo instinto.

Ao se analisar tão desconcertante personagem, causa curiosidade saber em que patamar social esse ex-presidiário sem emprego, de comportamento conturbado, frequentador de baixos ambientes, deva ser incluído. De acordo com a categoria social apontada por Karl Marx, Franz pertencia ao chamado *lumpemproletariado*, ou seja, ao grupo de indivíduos situados abaixo do proletariado, cujos integrantes eram ex-presidiários, delinquentes, criminosos, jogadores, prostitutas entre outros. O termo *lumpen*, que pode ser traduzido, ao pé da letra, como "homem trapo", foi introduzido por Karl Marx e Friedrich Engels em *A Ideologia Alemã* (1845).

Em *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*, Karl Marx define que o “[...] *lumpenproletariado* é considerado um produto passivo da putrefação das camadas mais baixas da velha sociedade” (MARX; ENGELS, 1963, p.29). Sem dúvida, abriga a parcela degradada do povo: “os vagabundos, os criminosos e as prostitutas, ou seja, [...] o verdadeiro proletariado dos miseráveis e da ralé” (MARX, 1982, p.168). Ainda em Marx, lê-se que o *lumpenproletariado* eram os

arruinados, com duvidosos meios de vida e de duvidosa procedência, junto a descendentes degenerados e aventureiros da burguesia, vagabundos, licenciados de tropa, ex-presidiários, fugitivos da prisão, escroques, saltimbancos, delinquentes, batedores de carteira e pequenos ladrões, jogadores, alcaguetes, donos de bordéis, carregadores, escrevinhadores, tocadores de realejo, trapeiros, afiadores, caldeiros, mendigos - em uma palavra, toda essa massa informe, difusa e errante que os franceses chamam *la bohème* [...]. (MARX; ENGELS, 1961, p.124-125-244.)

Segundo orientação dos dois destacados nomes que elaboraram as teorias comunistas, a posição social de Biberkopf era, portanto, um ônus para a sociedade, comportava-se no papel de um indivíduo que não contribuía em nada para a coletividade, pelo contrário, era um agente da destruição. Além de ser um marginal, frequentava locais mal-afamados, só se relacionava com pessoas pertencentes à classe baixa. O protagonista só conseguirá não mais pertencer ao *lumpemproletariado* após aceitar o emprego de auxiliar de porteiro, tornando-se, assim, um homem integrado à coletividade, contribuindo com seu trabalho.

De acordo, também, com Tom Bottomore (1988, p.45), em *Dicionário do pensamento marxista*, as pessoas pertencentes ao *lumpen* “estão envoltas nessa mentalidade hedonista, típica de uma sociedade de consumo, que acredita que o comprometimento com algo deva se dar sempre a partir das vantagens pessoais e imediatas”. O pensamento egoístico de Franz e a falta de consciência com o coletivo se relacionam com as palavras de Bottomore sobre a incapacidade de reflexão e de consciência social por parte do *lumpen*, que oferece uma “resistência, não mais uma resistência instável, efêmera, como vêm fazendo, e, sim, uma resistência que demonstre a aprendizagem de um autodomínio possibilitado pelo conhecimento de si mesmo e do outro, pela incorporação da aprendizagem da importância da participação, do comprometimento” (BOTTOMORE, 1988, p.45). O descomprometimento com o coletivo, a não consciência de que faz parte de um todo social são aspectos que marcam a conduta de Biberkopf. Em aparente antagonismo, a trajetória formativa da personagem rumara exatamente para a aquisição de nova consciência social, para o entendimento de que precisa se integrar à coletividade.

Voltando-se, a seguir, aos caminhos da diegese, após o estupro de Minna, o narrador já sinaliza que sua conduta impulsiva e impensada ia-lhe moldando o caráter, fazendo-o distanciar-se da vida honesta, com que tanto sonhava:

Assim, o operário de construção e, mais tarde, de transporte de móveis, Franz Biberkopf, um homem rude, grandalhão, de aparência repulsiva, voltou a Berlim e às ruas, um homem a quem se apegara uma bonita moça de uma família de serralheiros, a qual transformou em prostituta e a qual, no fim, foi ferida mortalmente numa briga. Jurou a todo mundo e a si mesmo levar uma vida decente. E, enquanto teve dinheiro, manteve-se decente. Mas então o dinheiro se foi, momento pelo qual estava esperando para enfim mostrar a todos o homem que era. (DÖBLIN, 2009, p.47)

Mesmo afirmando ser Franz um homem repulsivo, brutal e animalesco, o narrador contorna, de modo ambíguo, até mesmo antagônico, o retrato do *lumpen*, do trapo humano, ao dizer que “não é um homem qualquer este Franz Biberkopf. Não o chamei aqui para um jogo, e sim para viver sua vida dura, verdadeira e esclarecedora existência” (DÖBLIN, 2009, p.47). O

uso do adjetivo, esclarecedora, já denuncia ser o resultado do périplo vivido pelo protagonista a conscientização, a autoreflexão.

Franz Biberkopf era um sujeito destituído de consciência política, não possuía ideais, nem partidos, nem pensamentos práticos bem formulados. Quando começou a vender jornais nacional-populistas, ele o fez pelo dinheiro, também venderia jornais bolcheviques, comunistas, contanto que lucrasse com isso. Não tinha consciência do que representava os ideais nazistas, tampouco sentia desprezo pelos judeus, pelo contrário, nutria-lhes um sentimento de simpatia. Desamparado e caminhando solitário pela turbulenta Berlim, Biberkopf é facilmente seduzido pelo discurso totalitarista. Ao usar a suástica, foi chamado de fascista e não só defende tal regime, como afirma fazer parte dele:

Sou sim. Expliquei ao Orge Dreske, E por quê. Vocês não compreendem e, por isso, ficam aos berros.’ ‘Nada disso, você que berrou a Guarda do Reno!’ ‘Se vocês fazem algazarra, como agora, e vem um cara se sentar em cima de minha mesa, deste jeito não vai ter paz no mundo. Deste jeito não. E é preciso ter paz para que a gente possa trabalhar e viver. Operários de fábrica e comerciantes e todos, para que haja ordem, do contrário, não se pode trabalhar de verdade. E de que vocês vão viver seus fanfarrões? Vocês se embriagam com esse palavreado! Não sabem fazer outra coisa além de algazarra e tornar as outras pessoas maldosas até que fiquem maldosas de verdade e dêem umas porradas em vocês. (DÖBLIN, 2009, p.103)

A par de tais elucidções elaboradas pela personagem, entende-se, de certa forma, ser o desejo de Franz a paz, mas de contornos alienados, fosse qualquer partido ou regime em voga, o importante era haver ordem e tranquilidade na Alemanha e na sua vida. Sublinha-se, outra vez, que seu desejo pela paz está associado as suas preocupações em sanar desejos imediatos e individuais. Biberkopf, por não se preocupar com o coletivo, não se importava nem se interessava por medidas extremistas, como a revolução e a guerra, e muito menos a política.

Em discussão com o conhecido Georg Dreske, Franz informa ter passado pelas trincheiras da Primeira Guerra Mundial. Sobre tal experiência, declara ter tudo aquilo significado apenas sangue, provocado por homens como Dreske e outros frequentadores de um bar, que almejavam confusão, sangue e revolta: “é preciso haver paz, paz digo eu, podem enfiar isso na cabeça, paz e nada mais” (DÖBLIN, 2009, p.103). Como se vê, ele acreditava, ingenuamente, que a paz poderia ser trazida pelo regime fascista, mas nada sabia sobre as práticas dos regimes totalitários. Seus anseios eram meramente subjetivos e individuais, preocupava-se, inicialmente, apenas em se manter honesto e bem alimentado. Dreske, ao contrário, entendia que a união de classes era o melhor caminho para enfrentar o regime nazista. Em seu alienamento, Franz responde: “Para

mim tanto faz. Na espera, o mundo vem abaixo e você vai junto. Não entro nessa” (DÖBLIN, 2009, p.94).

Nessa busca ferrenha por uma vida decente, Biberkopf não se interessava em se conscientizar sobre o quadro sócio-político de sua época, atitude semelhante a de Berardo ao início de *Fontamara*, quando afirmava não se preocupar com as questões da aldeia. Como exemplo de sua alienação, têm-se as palavras do ex-presidiário: “[...] Que me importa tudo isso, que limpem a própria porcaria. Deviam deixar a gente ficar sentado onde está; nem deixam a gente beber uma cerveja sossegado” (DÖBLIN, 2009, p.106).

Na cena da suástica, Franz concede ao seu discurso palavras do famoso romance do escritor alemão Goethe, *Fausto*, ao referir-se a questões existenciais e ao poder do Estado, mesmo declarando ter decorado tais palavras sem, de fato, entendê-las:

‘Eis aí o bom pai Estado, ele te leva pela coleira para todo lado. Atazana e sacode com montões de parágrafos e proibições. Seu primeiro mandamento diz: homem, paga! O segundo: boca calada! Assim vives na escuridão, em estado de confusão. Se procuras então com cerveja ou vinho afogar a aflição, logo vem o pifão. Entrementes os anos se somam, as traças os cabelos devoram, os ossos estalam, os membros murcham e fálham; os miolos na cabeça azedam e da meada os fios se arreentam. Em suma, percebes o outono, depões a colher e vem o derradeiro sono. Pergunto-te, irmão a tremer, o que é o homem, o que é a vida então: Schiller, nosso grande poeta exclama: ‘Dos bens maiores não é não’. Digo, porém, é semelhante a um poleiro, de cima até embaixo, e assim por diante’. (DÖBLIN, 2009, p.99)

Referir-se a essas palavras como espectro de uma possível tomada de consciência de Biberkopf choca-se contra outras de suas atitudes, pois, se realmente tivesse ouvido e absorvido o discurso faustiano, ter-se-ia poupado de muitos golpes que ainda vivenciaria. Destaca-se, sempre, o fato de a trajetória de Biberkopf ser uma sucessão de más escolhas, de atitudes repulsivas, antagonicamente busca, desde que sai da prisão, uma vida honesta que ruma para o crime, para a desonestidade, para a vida marginalizada. A série de desgraças se apresenta como elemento dinâmico para sua formação, pois, a cada passo em falso, a cada tropeço, a narrativa se modifica, ele passava de homem decente para criminoso e, ao final, já transformado, iria de homem criminoso a pequeno-burguês decente. Das teorias do *Bildungsroman*, retoma-se que, o herói em formação deve estar em contínuo movimento de ação, tal aspecto, considerado por teóricos como Georg Lukács, como já aludido, ocorre com Biberkopf, pois, ao transitar por Berlim - não de forma contemplativa, mas de forma ativa - trilharia pelos caminhos da formação, até adquirir uma nova consciência social. O protagonista, nesse meio-tempo de idas e vindas por ruas e bares, em determinados episódios trágicos, escolhe se esconder e não reagir, entretanto, mais à frente, submete-se à força da ação.

Como exemplo de inércia, tem-se a cena em que é traído pelo amigo Lüders. Otto Lüders era um homem de péssima índole, tio de Lina, namorada de Franz, com quem ele trabalhava na venda de cordões de sapato. Ao oferecer a mercadoria para uma viúva em seu apartamento, Franz se envolve com ela e recebe dinheiro. Sob o sentimento da inveja, Lüders também procura a viúva para se aproveitar do encontro furtivo com Franz e para chantageá-la. Quando Biberkopf retorna à casa da viúva com um buquê de flores e não é atendido, não compreende o que aconteceu e ela lhe entrega uma carta, em que lhe explica a extorsão de dinheiro a que foi submetida por Lüders. Mesmo tendo ciência da malandragem e traição de Lüders, Franz ainda tenta acreditar na inocência do parceiro de trabalho, como assinala o narrador onisciente: “O Lüders é um homem ajuizado, tem filhos. Franz reflete como aquilo aconteceu” (DÖBLIN, 2009, p.124).

Esta primeira traição faz com que Franz entre em profunda passividade e fuja do problema. Agindo de maneira covarde, ele decidiu esconder-se, abandonou casa, trabalho e a namorada Lina. Mergulhado na mais profunda aflição, bebe compulsivamente, não quer reagir: “A quem me interessa o que faço. Se quero cochilar, cochilo até depois de amanhã sem me mexer[...]” (DÖBLIN, 2009, p.141). O episódio de Lüders não o levou à ação, pelo contrário, com a situação ele estagnou, segundo reflexões do narrador onisciente: “Uma rápida recuperação, o homem está outra vez lá onde estava, nada aprendeu, nada assimilou. Agora se abate sobre ele o primeiro golpe grave. É envolvido num crime, ele não quer, resiste, é obrigado a querer” (DÖBLIN, 2009, p.181). Biberkopf, mesmo após o primeiro sofrimento e engano, ainda estava cego, acreditando fielmente na bondade de todos, sem nenhuma consciência coletiva, pois, como se tem sublinhado, preocupava-se somente com seus anseios mais individuais, sem entender a necessidade de integrar-se socialmente, era um andante solitário, desligado da realidade. Em seu périplo pelo submundo da metrópole, desistiu dos negócios com os cordões de sapatos e resolveu voltar a vender jornais. Pouco tempo depois, conheceu um criminoso chamado Pums. O facínora lhe ofereceu trabalho como vendedor de “frutas”. O inocente Franz, um pouco desconfiado do sujeito, em um primeiro momento não aceita o emprego, preferiu continuar exercendo o trabalho informal de vendedor de jornais.

Neste momento de dúvida do protagonista, surge em cena o antagonista Reinhold, outro homem de péssima índole, malfeitor e criminoso, que causará grande fascinação no protagonista:

Este amarelo que Meck lhe apontara observara Franz durante toda a longa noite. Franz sentia-se muito fascinado por ele. Era esbelto, usava um casaco militar fechado – seria um comunista? -, tinha um rosto comprido, maçãs no rosto proeminentes, de um pálido amarelado, chamava a atenção nele os vincos profundos na testa [...]. ‘Franz não desgrudava os olhos dele. Que olhos tristes tem o sujeito. Já deve ter estado atrás das grades’. (DÖBLIN, 2009, p.200)

O que impulsionou a sua amizade com Reinhold não era afeição de amigo, mas aquilo que ele representava e o que o protagonista desejava: boas vestimentas, boa aparência, fácil condição de vida, modo educado de se apresentar. Devido à admiração de Franz, Reinhold se aproxima, estabelecendo uma forte relação e, a partir deste encontro, todas as desgraças ocorridas na vida de Franz serão consequência da amizade e da credibilidade concedidas a Reinhold. O primeiro contato deu-se pela incapacidade de Reinhold em pôr fim nas relações amorosas que mantinha. Com o intuito de ajudá-lo, Franz aceita seduzi-las e manter um breve relacionamento, até que o esquecessem. Estabeleceu-se entre Franz e Reinhold um relacionamento trágico, no entanto, importante para o curso de sua trajetória formativa. A forte afeição de Franz pelo antagonista se evidencia nas palavras oniscientes do narrador: “Com admiração e prazer, Franz agora sempre encontrava seu Reinhold” (DÖBLIN, 2009, p.205). O uso do pronome possessivo “seu” indica uma profunda submissão com relação ao bandido. Franz o admirava, preocupava-se com ele, ajudava-o e achava que sua estima era recíproca: “Mas se ele é meu amigo, o Reinhold, e está em dificuldades e anda até a Dresdener Strasse para o Exército da Salvação e quer rezar, imagine só, então é preciso ajudá-lo se sou amigo dele” (DÖBLIN, 2009, p.211) Mesmo sentindo afeição pelo marginal, Franz achava uma maldade o que ele fazia com as mulheres: “Dar o fora nas garotas, uma atrás da outra, não é coisa que eu aprove” (DÖBLIN, 2009, p.218). Interessado por uma das ex-namoradas de Reinhold, resolve acabar com aquela situação e não aceitar mais enganá-las.

Em momento algum, escondia a admiração e a amizade que sentia por Reinhold: “Ninguém mais que Franz Biberkopf, sorriso de orelha a orelha. Alegria-se imensamente com a aproximação de Reinhold. Este é seu objeto de educação, é seu pupilo, esse ele vai agora prestar a seu amigo Meck. Olhe só como ele se achega. Esse está preso na rédea” (DÖBLIN, 2009, p.221). O inexplicável fascínio fez com que o ex-presidiário se desvirtuasse do propósito inicial de se manter decente e, assim, resolvesse trabalhar no bando de Pums, sem saber, entretanto, estar-se envolvendo com trabalho ilícito. Ao perceber a situação criminosa em que se metera, Franz ficou indignado e, na tentativa de escapar, foi conduzido ao carro do bando, que, naquele momento, era perseguido por policiais. Sem paciência com a ingenuidade de Franz e, também,

com seu sorriso alegre, ao perceber a possibilidade de serem punidos e presos, Reinhold decidiu empurrá-lo do carro em movimento:

Franz é empurrado pela porta aberta; tenta agarrar-se onde pode, usando as pernas. Seus braços prendem-se ao estribo do carro. Atinge-se um golpe de bastão na nuca. Curvado sobre ele, Reinhold atira o corpo na rua. A porta se fecha estrondosamente. O carro que os persegue passa por cima do homem. A caçada prossegue na nevasca. (DÖBLIN, 2009, p.242)

A cena do carro gerou a perda do braço de Franz Biberkopf. Sobre tal episódio, o narrador salienta:

Trata-se da mais crua verdade o que relato sobre Franz Biberkopf, que saiu de casa na maior ingenuidade, participou contra sua vontade de um arrombamento e foi jogado diante de um carro. Ficou entre as rodas aquele que, indubitavelmente, realizou os mais honestos esforços de trilhar, de maneira ordeira, seu caminho permitido e legal. Não é isso justamente de desesperar, que sentido deve então haver neste absurdo descarado, repugnante e deplorável, que sentido dissimulado deve ser aí inserido, e talvez até estabelecer a partir disso um destino para Franz Biberkopf. (DÖBLIN, 2009, p.247)

A voz narrante, como se depreende, declara terem as desgraças sucedidas na vida do protagonista papel fundamental para seu esclarecimento e conscientização alcançados ao fim de sua trajetória. Para tanto, foi necessário sofrer as piores experiências até chegar ao fundo do poço, deformado, sem amigos, sem mulheres, sozinho. Neste momento, tudo muda para o protagonista döbliano. Em meio ao périplo para se tornar decente, o protagonista acabou perdendo uma parte do corpo, deformou-se. Ao acordar no hospital e ao perceber sua invalidez, Franz reage da seguinte maneira: “Talvez seja o fim, não importa, mas não vou deixar que seja o meu fim” (DÖBLIN, 2009, p.254). Nesta situação, não se esconderia e deixa isso bem claro: “Tenho algo a fazer, algo vai acontecer, não vou fugir da raia, sou Franz Biberkopf” (DÖBLIN, 2009, p.255). Hebert e Eva, amigos antigos de Franz, ajudam-no, dando-lhe assistência e moradia. Ao refletir sobre a escolha de envolver-se com bandidos, entra em desespero e chora. Seus amigos não conseguiam acreditar na tamanha ingenuidade de Franz em acreditar no negócio das “frutas”: “O que Franz está dizendo é verdade, mas não dá para acreditar de maneira alguma” (DÖBLIN, 2009, p.259). Apesar de mutilado, o protagonista não se rendeu à tragédia e estava decidido a manter-se em ação, a seguir em frente: “Eles me atiraram do carro, mas me deixaram a cabeça, precisamos seguir adiante, precisamos superar, tirar o carro da lama. Primeiro é preciso conseguir se arrastar” (DÖBLIN, 2009, p.261). Sem nenhuma intenção vingativa, continua sua peregrinação na cidade berlinense, todavia, dessa vez, com pensamentos diferentes:

Muita coisa se tornou mais clara do que antes para o velho sujeito que agora se arrasta pelas ruas para não se acabar no quarto, algo se tornou mais claro para o velho que foge da morte. A vida serviu-lhe, de fato, para alguma coisa. Agora ele fareja o ar, fareja as ruas como se estas ainda lhe pertencessem, como se quisesse aceitá-lo. Sim, meu jovem, agora você não anda a passos largos com as duas pernas, agora você se agarra, prende-se com firmeza, agora você ajunta tantos dentes, tantos dedos quantos tiver e se segura firme só para não ser descartado. Uma coisa diabólica, a vida, não? Você soube disso um dia, no estabelecimento de Henschke, quando quiseram botar você na rua com sua faixa e o cara o agrediu sem que você lhe houvesse feito qualquer coisa. E pensei, o mundo é calmo, existe ordem nele, mas algo nele não está em ordem; eles estão parados lá do outro lado de maneira tão terrível. Foi coisa de instante, clarividente. (DÖBLIN, 2009, p.270-271)

A cada novo golpe, Franz foi percebendo que o mundo não era como ele o concebera e começava a ser mais perspicaz, a entender a existência do mal e da desordem no seu presente histórico. Ao entrar em um bar, Franz já conseguia perceber a maldade dos homens, fato que outrora não acontecia. A deformação fez com que enxergasse o mundo com olhos maliciosos: “[...] o coração desabrocha, ele vê tanta enganação e traição onde quer que ele olhe! Um outro homem, outros olhos. Como se só agora tivesse olhos!” (DÖBLIN, 2009, p.278). Biberkopf já intuía a impossibilidade de resgatar o ideal de se manter decente de forma a se harmonizar com a realidade, com o mundo. Ao perceber tais limites, após a perda do braço, decidiu agir de forma diferente, desistindo de ser decente, resolveu enveredar-se pelo mundo do crime.

Antes do brutal acidente, Biberkopf sempre aludia ao desejo por uma vida honesta, sem delitos, entretanto, a traição de Reinhold e sua invalidez fizeram com que enxergasse o mundo de forma negativa, descobrisse a maldade dos homens e a dificuldade de seguir em luta de seus objetivos. Ao perceber a brutalidade escondida em todas as esferas de sua realidade histórica, o protagonista decidiu seguir pelo caminho inverso: se antes buscava uma existência digna, após o acidente, resolveu agir de forma inescrupulosa, tornando-se um criminoso, um cafetão. Sobre sua forma de ver o mundo, antes do episódio do braço, no que se refere à busca de uma vida honrada e à ocupação com um trabalho honesto, Biberkopf comentava com Willi, um rapaz ligado à política:

Trabalhar, besteira. Pensa em jornais e tem vontade de cuspir, fica enraivecido quando vê esses imbecis, os vendedores de jornal e por vezes se espanta de ver como alguém pode ser tão tolo e se ralar enquanto outros dirigem seu próprio carro ali perto. Comigo não. Era uma vez meu rapaz. Prisão de Tegel [...] e eu ainda por cima tenho de ser decente! Gozado, Franz Biberkopf tem de ser decente de qualquer jeito, o que diz disso, é de cair o queixo. Gozado, devo ter pego uma doideira na prisão, louco de dar dó. Dinheiro para cá, dinheiro para ganhar, é de dinheiro que o homem precisa. (DÖBLIN, 2009, p.289)

A referência negativa ao trabalho informal outrora exercido por ele exemplifica sua nova forma de pensar. O comentário anterior, certamente, não corresponde a um amadurecimento ou

formação do protagonista, pelo contrário, reafirma a sua total falta de consciência social que, ao ser acometido por desgraças, em vez de tecer reflexões e de amadurecer, continuou atuando de forma impensada, tomando decisões e atitudes errôneas, que serão corrigidas apenas no fim da narrativa, quando Biberkopf é novamente preso e levado ao manicômio.

Após decidir lucrar como um criminoso, Franz, que antes se vestia com roupas de segunda mão, passou a usar vestimentas caras, ternos impecáveis. Até mesmo um nome falso, Franz Racker, passa a utilizar para cometer suas trapaças. Sobre tal decisão, é válido comentar que a troca de identidade era antes atitude condenada por Franz: “[...] nunca fui covarde e meu nome, esse não deixo que me roubem, é assim que me chamo, nasci assim e hei de ficar: Franz Biberkopf” (DÖBLIN, 2009, p.275). Começou a nova vida de delinquente com tranquilidade. Neste período, apaixonou-se por Mieke, descobriu que a jovem se prostituía e resolveu ser o seu cafetão. Tal atitude representa a total perda de valores do sujeito; antes decente, agora um cafetão, conseguiu, mesmo de forma sórdida, ganhar dinheiro e estava satisfeito: “A que altura está agora nosso Franz Biberkopf! Como ele vai bem, como tudo se arranjou! Estava já perto da morte, como se reergueu! Que criatura satisfeita é agora, pois nada lhe falta, desde comida até bebida ou roupa” (DÖBLIN, 2009, p.303).

Em dado momento da narrativa, Franz começa a frequentar uma assembleia em que se falava de política. Em feroz discussão com um anarquista, demonstra não se interessar pelas questões coletivas, pois, ele caminhava sozinho, não precisava, portanto, de mais ninguém.

E o que você faz, isso você chama de ação direta: andar por aí, colar papéis, fazer discursos? E nesse meio tempo você vai e torna os capitalistas mais fortes? Você, companheiro, seu idiota, então você fica no torno mecânico para fazer as granadas com as quais vão lhe matar, é este o seu sermão para mim? [...] Eu não ajudo os capitalistas a ficar mais fortes. Estou me lixando para todas essas arengas, essas greves e esses chefetes que devem aparecer por aí. O homem está por sua própria conta. Faço sozinho aquilo de que preciso. Sou provedor de mim mesmo! (DÖBLIN, 2009, p.311)

Com um olhar totalmente individual e egoísta de um homem desintegrado socialmente, Franz continuava a afirmar não se importar com nada, a não ser consigo mesmo. O anarquista, assustado, retruca: “sozinho não se faz nada. Precisamos de organização de luta. Precisamos levar para as massas a compreensão do domínio do poder do Estado e do monopólio econômico” (DÖBLIN, 2009, p.311). Sem nenhuma consciência social e política, Franz responde: “Nenhum ser superior para nos salvar, nenhum deus, nenhum imperador, nenhum tribuno que nos livre da miséria, só podemos fazê-lo por conta própria” (DÖBLIN, 2009, p.311). O jovem anarquista,

então, chama Franz de idiota, ignorante e afirma não ter ele consciência da coisa mais importante para o proletariado: solidariedade, o que remete à fala do *Solito Sconosciuto*, de *Fontamara*. Revoltado, o jovem o expulsa, chamando-o de *lumpen*: “Vocês são a escória do pântano do capitalismo. Dêem o fora daqui, não são nem mesmo proletários. A isso se dá o nome de lumpen” (DÖBLIN, 2009, p.312), termo a que já se referiu anteriormente citando-se teóricos.

O episódio da discussão política resultou em momento de estranhamento e reflexão apontado pelo narrador: “Franz está taciturno, esquisito, Franz saiu do salão com ódio e com raiva, está fervilhando, não sabe por quê” (DÖBLIN, 2009, p.312). Franz fica sob o efeito daquelas palavras, por saber que fazia sentido, por compreender que, no fundo, o anarquista tinha razão: “E as questões políticas não cessam para Franz. [Por quê? O que atormenta você? Contra o que você resiste?] Ele enxerga algo ali, vê algo, quer lhe dar um murro na cara, eles o irritam se parar [...]” (DÖBLIN, 2009, p.313) Inquieto com os discursos revolucionários, resolve afastar-se da política: “Franz nada tem a ver com política, durante toda a vida o assunto o aborreceu” (DÖBLIN, 2009, p.313).

Por exclusiva escolha sua, resolve aproximar-se novamente de Reinhold. Mesmo tendo sido traído e quase morto pelo antagonista, escolhe envolver-se de novo com aquele homem nocivo: “Só queria ver você, Reinhold. É isso que eu queria; olhar para ele, só olhar já basta [...]” (DÖBLIN, 2009, p.337). A decisão de reiniciar amizade com o criminoso teria consequências graves para Franz, pois, movido pela inveja, o bandido resolveu aproximar-se de Mieke, noiva de Franz, por saber da paixão que ele nutria pela moça. O narrador assim justifica a estúpida reaproximação de Franz com Reinhold: “[...] ama duas pessoas: uma delas é sua Mieke, [...] a outra é – Reinhold. Mas não ousa dizer” (DÖBLIN, 2009, p.343). Seguindo-se os rastros teóricos do século XX sobre o romance de formação, confirma-se, segundo as palavras de Jürgen Jacobs, a liberdade de escolha e autonomia do protagonista como elemento central para que se tenha um *Bildungsroman*. Todas as escolhas e ações do protagonista döbliano são realizadas de forma livre, sendo corrigidas e compreendidas ao final da narrativa. Mesmo Biberkopf agindo de maneira impensada, ao decidir aproximar-se novamente de Reinhold, o protagonista mudou o enredo de sua história chegando cada vez mais perto da formação e do esclarecimento de suas atitudes errôneas.

Levado pelo despeito e impulsionado pelo desejo de fazer mal a Franz, Reinhold procurou Mieke e conseguiu levá-la a um passeio. Sem nenhum conhecimento sobre o episódio da perda

do braço, Mieke não repudiava nem se afastava do antagonista. Reinhold tentou possuí-la e, quando percebeu que a moça fugia e tentava escapar, estrangulou-a, enterrando-a no bosque com a ajuda de Karl, o funileiro.

Ao descobrir que Reinhold estrangulara sua noiva, Franz se abalou emocionalmente. Não obstante ter matado Mieke, Reinhold também denunciou Franz como o verdadeiro assassino. Preso e assolado pelo sentimento da culpa, Franz enlouqueceu, por isso, foi conduzido ao manicômio.

No manicômio, Franz não reagiu, entrou em estado de total estaticidade, não comia, arrancava as roupas que lhe colocavam, não falava, apenas balbuciava alguns sons. Toda a falta de reação do protagonista traduz a vontade de morrer. Naquele momento, Franz se enfraquecia, cada vez mais, e clamava pela morte, não aguentava mais o sofrimento.

Quase sem consciência, tece diálogo com a morte, momento em que ela afirma não ter ele aberto os olhos para enxergar, para tomar consciência da intenção das outras pessoas, da sua relação com o mundo:

Digo, tu não abriste os olhos, ó cão traiçoeiro! Amaldiçoas os malandros e a malandragem e nem olhas para as pessoas nem perguntas por que e como. Que tipo de juiz és tu para julgar as pessoas e nem olhos tens. Eras cegos e ainda por cima atrevido, arrogante, o senhor Biberkopf do bairro bacana, e o mundo que se transforme naquilo que ele quer. A coisa é bem outra, meu rapaz, agora o percebes. O mundo não se importa contigo. Quando Reinhold te agarrou, atirou debaixo do carro, o braço te foi arrancado, nosso Franz Biberkopf nem se dobrou. Ainda sob as rodas, ele jura: quero ser forte. Não diz: vamos refletir, espremer os miolos – não, ele diz: quero ser forte. (DÖBLIN, 2009, p.497).

Quando a morte afirma que Franz não refletia, não percebia o que acontecia ao seu redor, ele, então, pergunta: “Não perceber, por quê? O quê?” (DÖBLIN, 2009, p.497). A morte continua a falar:

E, por fim, Mieke. – Franz, vergonha, vergonha [...] Três vezes vergonha. Ela veio até junto de ti, era encantadora, te protegia, ficava alegre contigo, e tu? Que valor tinha uma pessoa dessas para ti, uma pessoa como uma flor, e vais e contas vantagens sobre ela para Reinhold [...]. Ficas feliz que possa digladiar-se com Reinhold e que está acima dele e vais até lá e o atijas com ela. Pensa se não és tu mesmo culpado por ela não estar viva. E nenhuma lágrima derramaste por ela, morreu por ti, por quem mais. Só conversa fiada: ‘eu’ e ‘eu’ e a ‘injustiça que sofro’ e como sou nobre e fino, e não deixam mostrar-me como de fato sou. Diz vergonha, três vezes vergonha! (DÖBLIN, 2009, p.497)

A morte o censura, afirmando ser ele um homem preocupado apenas consigo mesmo, com suas vontades individuais, sem conseguir enxergar o coletivo. Ela quer levá-lo e Franz implora: “Deixa-me, só mais um pouco. Deixa-me pensar mais um pouco, um pouquinho” (DÖBLIN, 2009, p.498). Nesse momento de delírio, Franz começa a falar até com os mortos, tais como Ida e

Mieze e, então, percebe: “Percebo que estava errado. Tudo aquilo que fiz” (DÖBLIN, 2009, p.503).

O diálogo com a morte, que se interpreta como um delirante fluxo da consciência, levou-o a reconhecer sua culpa nos delitos cometidos, nas más escolhas e atitudes errôneas. Biberkopf foi abatido, não podia fugir de seu destino. No manicômio, portanto, resolveu dar fim a sua existência. Já quase morto, em momento de profundo delírio, ainda sob o domínio do fluxo da consciência, continua a conversa com sua voz abissal, crise interior passada à diegese pelo narrador onisciente. Tal “conversa” possui papel fundamental em sua formação, pois as palavras da morte lhe clareiam a mente, fazem-no rever como vivera até ali. Na formação de Berardo Viola, são as conversas com o antifascista que o fazem amadurecer, obter uma nova consciência política; já no caso de Franz, a formação adveio dos desconexos diálogos com a morte, em seu caótico fluxo de consciência.

O protagonista entregava-se à dor e, ao refletir sobre as conversas mantidas com as pessoas que influenciaram seu percurso, sente-se culpado: “Franz chora e chora, sou culpado, não sou um ser humano, sou um animal, um monstro” (DÖBLIN, 2009, p.507). Nesse momento, o narrador relata a morte do antigo Franz Biberkopf e o nascimento do novo Franz: “Esta foi, pois, a derrocada do Franz Biberkopf que eu quis descrever, desde a sua saída da penitenciária de Tegel até seu fim no manicômio de Buch no inverno de 1928-1929. Agora acrescento ainda um relato dos primeiros dias e horas do novo homem que porta os mesmos documentos daquele outro” (DÖBLIN, 2009, p.507). A semivida experimentada no manicômio e o alucinante diálogo com a morte foram as principais causas da conscientização alcançada pelo antigo marginal. O novo enclausuramento, acrescido do entendimento de ser o culpado por todas as tragédias sucedidas em sua vida e na daqueles que o rodeavam, forçaram-no a enxergar-se como um ser social, cujas decisões interferiam também no destino do outro. Após conscientizar-se de tal situação, Biberkopf conseguiria, enfim, formar-se e tornar-se um sujeito calmo, autoreflexivo, prudente em suas decisões, tanto que aceitou o emprego como auxiliar de porteiro, deixando, portanto, de ser um *lumpen*, aproximando-se, naquele momento, do proletariado.

Ainda nos passos de Franz, após a “conversa” com a morte e o alcance de uma nova consciência social, nota-se que ele desistiu de morrer e começou a se reabilitar. Após sair do manicômio, retornou à prisão, onde foi interrogado sobre o assassinato de sua noiva Mieze, de que havia sido acusado por Reinhold, porém, nada revelou e acabou sendo solto. O narrador

começa a relatar as mudanças ocorridas do antigo Franz para o novo. Pela segunda vez, saía de uma penitenciária, mas da primeira, de Tegel, saíra confuso, sem rumo; dessa vez, tudo estava firme ao seu redor, estava calmo, tranquilo e indagador. O narrador chama esse novo protagonista de Franz Karl Biberkopf para diferenciá-lo do antigo. Este nome é atribuído ao Franz formado e consciente, diferente do nome falso, Franz Räcker, que o ligava à marginália – era usado quando o protagonista era um criminoso. Fora preciso passar por três marcantes golpes – a traição de Lüders, a perda do braço e a morte de Mieze - e ser novamente preso, para poder, enfim, compreender-se, entender a importância da solidariedade, da união de classes, da preocupação com a coletividade.

No julgamento de Reinhold, o próprio antagonista repara algo de diferente em Franz: “Gozado como o palerma mudou, olhar estranho, como se não conseguisse mexer os olhos, devem ter enferrujado lá em Buch, e fala tão devagar” (DÖBLIN, 2009, p.518).

O narrador, localizando-o ao sair da prisão, pela segunda vez, assinala:

Franz Biberkopf não percorreu a rua como nós. Lançou-se nela às cegas, foi de encontro a árvores, e quanto mais corria, mais trombava nas árvores. Já estava escuro, quando esbarrava nelas, cerrava os olhos com força, horrorizado. E, quanto mais batia, mais horrorizado cerrava os olhos. Com a cabeça cheia de feridas, praticamente desprovido de sentidos, abriu os olhos. A luz do lampião brilhava clara sobre ele e ela possível ler a placa. (DÖBLIN, 2009, p.519)

Em tal referência, a onisciente voz narrante que perpassa o romance faz uma síntese de sua formação. Antes, confuso, desconcertado, agindo impulsivamente, não possuía consciência, foi sofrendo golpes, o caso de Lüders, a perda do braço, a morte de Mieze e, quando já não possuía nada e estava internado em um manicômio à beira da morte, conseguiu, enfim, abrir os olhos. A formação de Franz advém da percepção de que não era um homem sozinho, um ser individual alheio à coletividade, mas um homem social, como declara o narrador:

Ao fim, lá está ele como auxiliar de porteiro de uma fábrica de porte médio. Já não está mais sozinho na Alexanderplatz. Há pessoas à direita e à esquerda dele [...] Muita desgraça advém do fato de se caminhar sozinho. Quando há mais pessoas, é bem diferente. É preciso acostumar-se a dar ouvidos a outrem, pois o que os outros dizem também me diz respeito. Percebo então quem sou e o que sou capaz de empreender. (DÖBLIN, 2009, p.519)

Nesta passagem, Franz galgava, portanto, mais um estágio em sua formação:

É auxiliar de porteiro numa fábrica. Afinal, o que é o destino? Um só é mais forte do que eu. Se somos dois, é bem mais difícil ser mais forte do que eu. Se somos dez, é ainda mais difícil. E se somos mil e um milhão, então é realmente muito difícil. Mas também é mais agradável e melhor estar junto com outras pessoas. Então eu sinto de tudo muito melhor. Um navio não fica bem

firme sem uma grande âncora, e um ser humano não pode estar sozinho sem muitos outros. O que é verdadeiro e o que é falso, isso saberei melhor agora. (DÖBLIN, 2009, p.520)

Sua nova consciência social, descrita na citação anterior, remete-se ao que afirma o estudioso Marcus Vinicius Mazzari, sobre o momento de descoberta e tomada de consciência de Biberkopf:

A história de Franz Biberkopf mostra uma transformação radical em sua vida, a qual consiste na superação de suas antigas concepções (tão individualistas quanto fatalistas) e na aceitação da vida comunitária, na decisão pela solidariedade humana, tal como se explicita nesta passagem no final do romance, em que a voz do narrador se mistura com a consciência da personagem. (MAZZARI, 1999, p.86)

Tanto Mazzari como Walter Benjamin consideram *Berlin Alexanderplatz* um exemplo de atualização do romance de formação, concedendo meios teóricos para com o objetivo desta pesquisa em analisar a obra de Döblin, sob uma nova forma, um novo exemplo do antigo romance burguês de formação. Para Mazzari, a violência presente na trajetória de vida de Franz fez com que muitos críticos questionassem a aproximação do romance de Döblin ao *Bildungsroman*, entretanto, ainda segundo o crítico, esta peculiaridade é o que o torna uma atualização do modelo tradicional do romance de formação:

O livro conta a história de transformação desse marginal ingênuo em um homem maduro e desiludido, o qual, no final do romance, acaba por receber um outro nome; após sair do hospital psiquiátrico ele passa a se chamar Franz Karl. Nesse sentido, *Berlin Alexanderplatz* pode ainda mostrar, apesar de todas as distorções e deformações, um genuíno processo de formação. (MAZZARI, 1999, p.86)

O próprio Döblin, no posfácio à reedição de 1955, afirma ter o protagonista de *Berlin* se modificado, quando permaneceu preso no manicômio: “Mas quando Franz vai parar no manicômio, algo muda dentro dele, apesar de tudo [...] Como consta no final, trabalha como porteiro de fábrica, vivo mas degradado, a vida o segurou com força” (DÖBLIN, 1999, p.528). Biberkopf adquiriu, finalmente, nova consciência como resultado de seu processo de formação, sendo importante salientar que a mutilação sofrida não impediu alcançar conhecimento, pois, a deformação exterior não interrompeu sua formação.

A trajetória de Biberkopf foi, de fato, conturbada e plena de percalços, delineada por escolhas imprudentes, por inseguranças, por uma vida sem escrúpulos, diversa da de Berardo, por uma série de infortúnios, que conduzirão o marginal à transformação, a se relacionar de modo diferente com sua realidade histórica. O processo de desenvolvimento conclui-se com a

adaptação do homem ao meio e, após, longo caminho, o seu primeiro ideal, o de ter uma vida decente, conseguiu, enfim, ser atingido.

Após esta análise, com os pontos relativos ao *Bildungsroman*, pode-se já sugerir que *Berlin Alexanderplatz* é um romance de formação. Ruma-se, agora, para a Conclusão, quando serão reunidas as reflexões sobre o périplo da formação de Berardo Viola e o de Franz Biberkopf.

3 CONCLUINDO A FORMAÇÃO

Nesta dissertação, por meio de um estudo comparado dos romances *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin, e *Fontamara*, de Ignazio Silone, procurou-se analisá-los e discuti-los com a finalidade de aproximá-los do *Bildungsroman*, ou romance de formação.

Ao longo do diálogo com as vozes ficcionais, encontraram-se marcas do contexto histórico em que se achavam inseridos os protagonistas, o conturbado período de entreguerras europeu.

Percebeu-se na ficção de Silone um veio de crítica sócio-política, a partir do olhar iconoclástico de Berardo dirigido ao regime fascista, ao autoritarismo do Estado e à forte desigualdade social existente entre cidadãos e camponeses na Itália; na de Döblin, a crítica não deixou transparecer o engajamento encontrado no ambiente siloniano, a preocupação se centralizou no estatuto existencial, vivido pelo homem no quadro social alemão dos anos 20; além disso, o protagonista döbliano permaneceu longo tempo alienado socialmente, sem veio revolucionário, em especial, várias vezes retrocedeu quanto a sua formação.

Acompanharam-se os passos de Berardo Viola e os de Franz Biberkopf, que, marcados por conflitos pessoais e coletivos, transitavam entre a dúvida existencial e a de caráter político. Tanto Berardo como Biberkopf realizaram suas vivências modificadoras impulsionados ora por decisões marcadamente egoísticas ora por conclusões redimensionadoras de seus destinos, quais sejam, o fontamarense decidiu morrer, para que, em sua aldeia, a ação da Resistência ao fascismo não fosse prejudicada; e o berlinense, ao decidir viver, retomou o tão almejado caminho inicial de uma vida decente.

Após vivenciarem uma série de infortúnios - a morte da noiva e a perda da terra, para Berardo; a morte da noiva e a perda do braço, para Franz - ambos conseguiram redimensionar seus olhares para as questões e problemas do coletivo, amadurecendo, assim, o autoconhecimento e a formação.

No caso de Berardo, os questionamentos foram direcionados ao político, passou a ter consciência da importância da união de classes da resistência revolucionária, da luta conjunta de camponeses e cidadãos; a formação do protagonista siloniano resultaria, portanto, na reflexão e no entendimento de questões outrora impensadas pelo fontamarense, graças, sobretudo, às

conversas no cárcere com um antifascista, que lhe mostrou o verdadeiro significado da palavra solidariedade e união pelo bem coletivo, ao denunciar, na imprensa, as desgraças e enganos vivenciados pelos aldeões. Já Biberkopf, homem apolítico, não entendia a importância de participar da coletividade, de se integrar socialmente, era um *lumpen*, um homem à margem da sociedade que, por não partilhar ideais com um grupo social, acreditava ser possível sobreviver sozinho. Seus rumos seriam outros, depois da alienação psicológica e conseguir sair interiormente renovado do manicômio.

A perda dos ideais e dos desejos mais subjetivos dos protagonistas foram, certamente, as causas de Berardo e de Franz conseguirem enxergar o todo, os problemas coletivos, de se colocarem, finalmente, no papel de agentes sociais e políticos. Sem esse estratégico distanciamento criado pelos ficcionistas, a existência de um e de outro permaneceria em possível estagnação.

A análise sob a orientação da teoria revisionista do *Bildungsroman* apontou que a obra de Silone e a de Döblin podem ser consideradas atualizações das narrativas de formação, devido ao fato de nelas se encontrarem elementos sinalizadores do romance de formação, como por exemplo, a visível transformação das personagens; a nova consciência adquirida; o conflito dos protagonistas com os limites de suas realidades social e histórica; o contexto histórico em processo de mudança, ou seja, o entreguerras; as escolhas e as atitudes dos protagonistas realizadas de forma livre e espontânea sem, a interferência de nenhuma entidade educadora; além da vivência em local público, longe da família. Assim, a não intervenção de terceiros na escolha de atitudes dos protagonistas, deixando-os, por si próprios, entenderem e se conscientizarem dos enganos cometidos, é uma das marcas encontradas tanto na obra de Silone quanto na da de Döblin, reforçando, o pertencimento dos romances estudados ao *Bildungsroman*. Berardo, por exemplo, ao longo da diegese, foi desconstruindo fortes preconceitos, até alcançar um certo grau de consciência e maturação; Biberkopf, que agia de maneira duvidosa, ao final, após perder tudo, conseguiu corrigir as atitudes equivocadas e se tornar um homem social, um cidadão.

Assinala-se, ainda, no que toca ao protagonista siloniano, que decidir morrer pela coletividade, após alcançar certo grau de consciência e entender a importância daquele gesto, aponta para o fato de que denunciar o *partigiano* colocaria fim a todo o trabalho político já desenvolvido pelo ativista. Consciente disso, Berardo não traiu a ação revolucionária nem o futuro de seus antigos amigos. É importante sublinhar ser a decisão de “morrer pela coletividade”

o resultado de sua formação, pois, sem ela, Berardo continuaria uma possível existência apagada, em Fontamara, já que sempre deixou claro não se importar com os problemas de sua aldeia e nunca morreria nem brigaria por ninguém. Após a formação, no entanto, a maneira de se portar e de agir no mundo mudou, o rude camponês, que jamais pensara em se dar socialmente, tomaria drástica escolha. Com referência a Biberkopf, sublinha-se não ter chegado o ex-presidiário à mesma decisão de Berardo, visto que as peripécias de sua formação determinaram descartar a ideia de suicídio, depois de longa “conversa” com a morte. Todo esse discurso, portanto, revela a diferença formativa dos protagonistas, apontando como é possível, em meio a um período turbulento como o entreguerras, processos de formação tão divergentes e com resultados tão diversos.

Depreenderam-se, portanto, ao longo deste estudo, semelhanças e contrastes entre a formação política de Berardo e a formação social de Biberkopf, entretanto, apesar de os resultados terem sido diversos, os caminhos, as escolhas e a conduta moral dos protagonistas também terem sido diferentes, ambos se modificaram, pois, ao final do périplo do conhecimento, já não eram mais os mesmo sujeitos do início da narrativa. A mudança, a tomada de consciência, o novo olhar para si e para o mundo são os principais fatores que possibilitaram a leitura e a aproximação de tais obras como novas formas atualizadas do *Bildungsroman*, sempre analisados sob a ótica de teóricos revisionistas, que nortearam esta pesquisa, ainda que se encontrem diferenças entre os romances, entre estes e o modelo tradicional oitocentista. As definições de tais teóricos, sem dúvida, contribuíram para a aproximação de romances escritos no século XX e o *Bildungsroman*, entre estes, os escolhidos para esta dissertação, que, também, ampliarão as possibilidade de se continuar a pesquisa com outras obras.

Ao se estabelecer como ponto de partida o modelo tradicional de *Bildungsroman* para estudo atualizado desta modalidade narrativa, delineou-se que a formação do herói, em *Berlin Alexanderplatz*, construiu-se não pelo desejo inicial do protagonista em buscar a formação, como ocorre com Meister, ao contrário, deu-se de maneira brutal, através da mutilação física e da ruína espiritual. Em *Fontamara*, a receptividade de Berardo em se lançar na via que o conduziu à formação, também não seguiu os rastros de Meister, foi gerada pelos conflitos com os representantes do governo em sua aldeia, também pela luta contra a repressão e contra a miséria. O clímax foi o conhecimento recebido por intermédio da persuasiva palavra do misterioso *Solito Sconosciuto* e o desfecho foi a decisão de morrer.

No que se refere à crítica revisionista, detectou-se ser fundamental a realidade histórica para a configuração do conceito de *Bildung* (formação). Sem dúvida, a percepção do fator histórico fez com que a realidade do século XVIII se afastasse da do século XX, o que abriu a brecha de renascimento para o conceito de formação e, conseqüentemente, o de *Bildungsroman*. Era necessário, portanto, para a sobrevivência histórica desta modalidade narrativa, que o romance de formação se adaptasse à realidade do século XX. A utilização dos pressupostos teóricos que sustentam a atualização histórica do *Bildungsroman* foi de vital importância para que as transgressões realizadas por autores como Alfred Döblin e Ignazio Silone se afastassem do modelo ortodoxo goethiano.

A análise dos *corpora* selecionados demandou o entendimento de que os romancistas Silone e Döblin transgrediram o cânone mínimo – a obra de Goethe –, e, assim, as mudanças literárias e culturais, que eles ajudaram a estabelecer, em pleno no século XX, empurraram o *Bildungsroman* para o futuro. O diálogo entre o romance de Döblin e o de Silone vem demonstrar como determinados “modelos” clássicos podem ser modificados e subverter o paradigma do gênero narrativo. A verdade é que não há um modelo fechado, mas, sim, obras que comportem contrastes e/ou identidades, em relação ao texto tradicional. Sem dúvida os discursos revisionistas do século XX, sobre o *Bildungsroman*, possibilitaram estudos em que a obra de Goethe não fosse a única pauta de comparação.

Nesta pesquisa, preferiu-se a abordagem dos discursos renovadores do século XX, para sugerir como atualização do antigo modelo burguês de formação os *corpora* aqui analisados. Dessa forma, conclui-se que o *Bildungsroman* se configurou a partir do modelo goethiano, mas, também, pelas novas formas desenvolvidas, desde sua origem no século XVIII, que, ao transgredirem e subverterem o modelo do escritor alemão, possibilitaram a sobrevivência dessa modalidade narrativa nos séculos posteriores.

Entre identidades e diferenças das obras ficcionais analisadas, apontaram-se as marcas do romance de formação tanto em Silone - Berardo adquiriu uma formação construtiva, na qual alcança uma nova consciência política, mesmo que tenha optado pela morte - quanto em Döblin – Franz conseguiu perceber sua função no coletivo e a importância de caminhar em conjunto, adquirindo nova consciência social. Entre narrativas diversas, assinala-se a constituição de um processo de amadurecimento na trajetória dos dois protagonistas, sendo possível aproximarem-se do *Bildungsroman* as obras selecionadas. Por tudo que se afirmou, durante a dissertação, conclui-

se, então, pela importância em se continuarem as leituras e as pesquisas dos autores e do romance de formação, principalmente, por ser tal modalidade narrativa fluida e flexível, muitas vezes, capaz de promover a aproximação de uma obra cujo protagonista sofra uma transformação ao *Bildungsroman*.

Mediante tudo o que foi exposto anteriormente, conclui-se que, a partir do estudo *Fontamara* e de *Berlin Alexanderplatz*, pode-se afirmar serem os dois romances formas atualizadas do *Bildungsroman* e, mesmo que Berardo Viola e Franz Biberkopf tenham tomado caminhos diferentes, eles alcançaram a formação, modificaram suas existências, adquirindo um novo olhar para si e para o mundo.

REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Raphael F. *O velho mundo precisa sucumbir: mito e história em Berlin Alexanderplatz*. Revista Sinal de Menos, n 6, p.5-17, dez. 2010.

BAKHTIN, Mikhail. O romance de educação na história do realismo. In: *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 223-276.

BARBÉRIS, Pierre et al. A sociocrítica. In: *Métodos críticos para a análise literária*. Trad. Olinda Maria R. Prata. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BENJAMIN, Walter. A crise do romance: sobre Alexanderplatz de Döblin. In: _____. *Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987b. p. 197-221.

BOÉCIO. *A consolação da filosofia*. Trad. Willian Li. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BOLLE, W. A idéia de formação na modernidade. In: GHIRALDELLI JÚNIOR, P. *Infância, escola e modernidade*. São Paulo: Cortez, 1997.

BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do pensamento marxista*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1988.

BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Yves (org.). *Compêndio de Literatura Comparada*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

CALVINO, Italo. Prefazione, In: *Il sentiero dei nidi di ragno*. 14. ed. Torino: Einaudi, 1984.

CARVALHO, Alfredo. *Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981. p.59 -70.

CLAUDON, Francis; HADDAD-WOLTLING, Karen. *Elementos de Literatura Comparada: teorias e métodos da abordagem comparativista*. Portugal: Inquérito Universidade, 1992.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice P. B. Mourão e Consuelo F. Santiago. 2.ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010. p. 107-111.

CORNELSEN, Loureiro. *O estilo em Alfred Döblin*. Pandaemonium germanicum, 2010. p. 65.

COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada: textos fundadores*. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

DILTHEY, Wilhelm. Der Bildungsroman. In: MAAS, Wilma Patricia. *O Cânone mínimo. O Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: UNESP, 2000.

DÖBLIN, Alfred. *Berlin Alexanderplatz*. Trad. Irene Aron. São Paulo: Martins, 2009.

FABRIS, Mariarosaria. *O Neo-Realismo cinematográfico italiano: Uma leitura*. São Paulo: Universidade de São Paulo: Fapesp, 1996.

GIDE, André. *Journal des faux-monnayeurs*. Paris: Gallimard, 1971.

GNISCI, Armando (org.). *Letteratura Comparata*. Milano: Bruno Mondadori, 2002.

GRAMSCI, A. *A questão meridional*. Trad. C.N Coutinho e M.A. Nogueira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GOETHE, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ensaio, 1994.

HEISE, Eloá; RÖHL, Ruth. *História da Literatura Alemã*. São Paulo: Ática, 1986.

HUMPHREY, Robert. *O fluxo da consciência*. Trad. Gert Méier. São Paulo: Mac Graw Hill do Brasil, 1976.

JACOBS, Jürgen, Krause, M. *Der deutsche Bildungsroman* apud NASCIMENTO, Danilo de Oliveira. *Dossiê Sérgio: o Ateneu como romance de formação*. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2000.

JACOBS, Jürgen, Krause, M. *Der deutsche Bildungsroman* apud MAAS, Wilma Patricia. *O Cânone mínimo: O Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: UNESP, 2000.

JAUSS, H. Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio A. Telarolli. São Paulo: Ática, 1994.

JOST, François. *La Tradition di Bildungsroman*, apud PINTO, Cristina F. *O Bildungsroman feminino: Quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

LEVI, Carlo. *Cristo parou em Éboli*. Tradução de Wilma Freitas Carvalho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

LUKÁCS, George. *A Teoria do Romance*. Trad. Alfredo Margarido. Lisboa: Editorial Presença, [1962?].

_____. Anexo: Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister. In: Goethe, Joham Wolfgang Von. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*; tradução Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ensaio, 1994.

_____. *Il romanzo storico*. Torino: Einaudi, 1965.

_____. *Arte e società*. Roma: Editori Riuniti, 1972. 2 v.

- MAAS, Wilma Patricia. *O Cânone mínimo: O Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: UNESP, 2000.
- MARTELLI, S.; DI PASQUA, S. *Guida alla lettura di Silone*. Milano: Mondadori, 1988.
- MARX, Karl. *O Capital*. 7. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1982.
- MARX, K.; ENGELS, F. *Manifesto do Partido Comunista*. Rio de Janeiro: Vitória, 1963.
- _____. O 18 Brumário de Luís Bonaparte. In: K.Marx; F. Engels, *Obras escolhidas*. Rio de Janeiro: Vitória, v1, 1961. p.124-125-244.
- MAZZARI, Marcus Vinicius. *Romance de Formação em Perspectiva Histórica: O Tambor de Lata de Günter Grass*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. São Paulo: Mac Graw-Hill do Brasil, 1974.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária: introdução à problemática da literatura*. 4. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1971.
- MORETTI, Franco. *Il romanzo di formazione*. Editore: Einaudi, 1999.
- MORIN, Edgard. *O homem e a morte*. Trad. Cleone Augusto Rodrigues. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1997.
- MOURA, Magali dos Santos. *O expressionismo alemão e a procura de um novo homem na cidade moderna*. II Encontro de Ciência da Literatura. Rio de Janeiro, 2002.
- NASCIMENTO, Danilo de Oliveira. *Dossiê Sérgio: O Ateneu como romance de formação*. 2000. 119 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2000.
- NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- PESSANHA, José A. Motta. Prefácio. In: AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. J. O. Santos, S. J.; e A. A. de Pina, S. J. 4.ed. São Paulo: Nova Cultura, 1987, p.217-218.
- PETERLE, Patricia (org). *Ignazio Silone: ontem e hoje*. Niterói, RJ: Comunità, 2010.
- _____. *Ignazio Silone: encruzilhadas entre literatura, história e política*. Niterói, RJ: Comunità, 2011.
- PINTO, Cristina F. *O Bildungsroman feminino: Quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

- PRADO Jr., Caio. Liberdade In: _____. et al. *Primeiros Passos*. São Paulo: Círculo do Livro, 1994.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de narratologia*. 7. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 2002.
- REUTER, Y. *A análise literária: o texto, a ficção e a narração*. Trad. Mario Pontes. 2. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.
- RICCIARDI, G. *Lineamenti di una sociologia della produzione artistica e letteraria*. Napoli: Liguori, 1974.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.
- SALINARI, C. *La questione del realismo*. Firenze: Parenti, 1960.
- SAID, Edward W. *El mundo, el texto y el crítico*. Trad. Ricardo García Pérez. Barcelona: Debolsillo, 2008.
- SEGRE, C. *La letteratura del novecento*. Roma-Bari: Laterza & Figli, 2004.
- SILONE, Ignazio. *Fontamara*. Trad. Fernando M. Ferreira. Publicações Europa América, 1972, 2ed.
- SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. 2. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1969.
- _____. *Teoria da Literatura*. 4. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1982.
- STEPHAN, Inge et al. *História da Literatura Alemã*. Trad. Fernando Ribeiro. Lisboa: Apáginastant, Edições cosmos, 1994. v. 2.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1977.