

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ANDERSON FELIX DOS SANTOS

**ASPECTOS DE *BILDUNGSROMAN* EM *NOTURNO SEM
MÚSICA* (1956), *OS OLHOS DA TREVA* (1975) E *MORCEGO
CEGO* (1998), DE GILVAN LEMOS**

Recife

2024

ANDERSON FELIX DOS SANTOS

**ASPECTOS DE *BILDUNGSROMAN* EM *NOTURNO SEM MÚSICA*
(1956), *OS OLHOS DA TREVA* (1975) E *MORCEGO CEGO* (1998), DE
GILVAN LEMOS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de doutor em Letras
Área de concentração: Estudos Literários

Orientador: Prof. Dr. Lourival Holanda

Recife

2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Santos, Anderson Felix dos.

Aspectos de Bildungsroman em Noturno sem música (1956), Os olhos da treva (1975) e Morcego cego (1998), de Gilvan Lemos / Anderson Felix dos Santos. - Recife, 2024.

248 p. : il., tab.

Orientador(a): Lourival de Holanda Barros

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2024.

Inclui referências, apêndices, anexos.

1. Bildungsroman. 2. Gilvan Lemos. 3. Romance de Formação. I. Barros, Lourival de Holanda. (Orientação). II. Título.

800 CDD (22.ed.)

ANDERSON FELIX DOS SANTOS

ASPECTOS DE BILDUNGSROMAN EM NOTURNO SEM MÚSICA (1956), OS OLHOS DA TREVA (1975) E MORCEGO CEGO (1998), DE GILVAN LEMOS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de doutor em Letras
Área de concentração: Estudos Literários

Orientador: Prof. Dr. Lourival Holanda

Aprovado em: 18/03/2024.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Lourival de Holanda Barros (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

Prof. Dr. Josivaldo Custódio da Silva (Examinador Externo)
Universidade de Pernambuco - UPE

Prof. Dr. José Jacinto dos Santos Filho (Examinador Externo)
Universidade de Pernambuco - UPE

Prof^a. Dr^a. Manuela Mirna Eneas de Nazaré (Examinador Externo)
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

Prof. Dr. Janilto Rodrigo de Andrade (Examinador Externo)
Universidade Católica de Pernambuco - UNICAP

Prof^a. Dr^a. Ivanda Maria Martins Silva (Examinador Externo)
Universidade Federal Rural de Pernambuco - UFRPE

Prof. Dr. Eduardo Melo França (Examinador Externo)
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

A minha mãe, que me ensinou as primeiras letras.

AGRADECIMENTOS

A minha mãe que, em seu imenso amor, me ensinou a ler com letrinhas recortadas de embalagens.

Ao professor Dr. Lourival Holanda, pela orientação, carinho e liberdade nesses meus anos de formação.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE, em especial a coordenadora Dra. Evandra Grigoletto, por quem tenho profunda admiração e gratidão por todas as vezes que me auxiliou com as demandas do doutorado.

A professora Dra. Cristina Botelho, pelas contribuições que deixaram meu trabalho mais maduro e pelo apoio ao longo de minha jornada acadêmica. Você é meu farol.

Ao professor Dr. Anco Márcio Tenório Vieira, pela leitura atenta que tornou essa tese mais robusta.

Ao professor Dr. Eduardo Melo França, que me ajudou a questionar melhor os heróis de Gilvan Lemos.

A professora Dra. Ivanda Martins pelo aceite em compor a banca de defesa e pelo trabalho importante de divulgar a obra de Gilvan Lemos no meio acadêmico.

Ao professor Dr. Jacinto dos Santos, por aceitar fazer parte da minha jornada de aprendizado.

Ao professor Dr. Janilto Andrade, pelo entusiasmo e pelo aceite de participar desse momento.

A professora Dra. Manuella Mirna Enéas de Nazaré, pela generosidade em contribuir com esse trabalho.

Ao professor Dr. Josivaldo Custódio pela gentileza em meus anos de aprendizado e por ter aceitado participar de mais uma etapa desse processo.

A Daniel Cisneiros e Lúcia Firmo, pela ajuda com a transcrição fonológica.

A Luana Valois, pelo *resumén* e torcida de sempre.

A Lourival Burlamaqui, Walter Cavalcanti Costa, Heloiza Montenegro, Camila de Matos e Danielly Vieira pelas orientações na qualificação do projeto.

A Thiago Corrêa, pela generosidade de ter me permitido entrar em contato com “Vá vendo o caiporismo”, o que resultou em meu encontro com Nivaldo Mulatinho e deu início a uma recíproca relação de admiração.

Reservo, portanto, a Nivaldo Mulatinho e sua esposa Taciana uma enorme gratidão e respeito. Obrigado por nossos encontros, pela recepção, gentilezas e conversas sobre

Gilvan Lemos, Literatura e tantas coisas da vida. Agradeço, igualmente, a permissão de publicação de “Vá vendo o caiporismo”, que permitirá a livre circulação do texto autobiográfico de Gilvan.

A Pedro Américo pelo diálogo tão aberto, a disponibilidade, a atenção nas respostas aos meus questionamentos e a generosidade de ceder o texto inédito "Meu pacto é com a palavra", que certamente constituirá fonte importante para novos estudos sobre Gilvan Lemos.

A Naiara Alberti Moreno, da UNESP, por meio de quem conheci os "conceitos viajantes". A Tarsila Albuquerque pela gentileza e presteza com as quais me recebeu na biblioteca da Fundação Joaquim Nabuco quando precisei consultar os volumes do periódico *Ciência & Trópico*.

A Samuel Lira, pela conversa animadora e por me proporcionar acesso a tantos materiais importantes para a fortuna crítica de Gilvan Lemos.

A Marleide Santos, da Biblioteca da Academia Pernambucana de Letras, pela disposição em procurar os materiais de que necessitava e pelo estímulo na pesquisa.

Aos queridos amigos que fizeram essa jornada muito mais feliz: Camilla Protetor, Danielly Vieira, Heloiza Montenegro, Joabe Nunes, Rafael Macário, Taciana Soares. Vocês são demais e eu amo cada um de vocês.

A Thainã Evellyn, amiga que tantas vezes pegou minhas substituições quando precisei cumprir demandas do doutorado. Obrigado pelo suporte imenso e pelo melhor humor de sempre.

A Capes, pelo incentivo financeiro que permitiu que esse trabalho fosse realizado da melhor maneira possível. Estendo o agradecimento a todos aqueles que acreditam que investimento público em Arte, Ciência e Educação ajudam a construir um país.

“Ainda que as janelas se fechem, meu pai,
é certo que amanhece”.

(Hilst, 2002, p. 96).

“Aos humildes (para que não mais o sejam);
aos que choram (para que sequem as lágrimas);
aos mansos (para que se enfureçam)”.

(Lemos, 1983, p. 5).

RESUMO

A pesquisa tem como objetivo analisar o desenvolvimento dos heróis criados por Gilvan Lemos, especificamente em três romances: *Noturno sem música* (1956), *Os olhos da treva* (1975) e *Morcego cego* (1998), sob a perspectiva do *Bildungsroman*, ou Romance de Formação. O propósito é verificar em que medida esses romances podem ser interpretados à luz do conceito do *Bildungsroman*, considerando as semelhanças e diferenças em relação a esse gênero literário que narra a trajetória de um herói em direção à sua formação exemplar. De acordo com Maas (2000), o *Bildungsroman* representa um cânone mínimo e é frequentemente reinterpretado por diversas produções literárias. A metodologia empregada nesta pesquisa é de natureza qualitativa e baseia-se em revisão bibliográfica, utilizando os conceitos teóricos de Maas (2020), Mazzari (1999, 2010, 2020), Moretti (2020), entre outros. Os resultados obtidos revelam que os heróis criados por Lemos, nos romances analisados, de fato passam por um processo de formação, no entanto, não conseguem concluí-lo de maneira exemplar. Isso se deve em grande parte ao contexto histórico e social da modernidade no qual esses personagens estão inseridos, que impede uma harmonia completa entre seu desenvolvimento interno e as exigências externas. Como principal contribuição, este estudo enriquece a análise crítica da obra de Gilvan Lemos e amplia o debate em torno do gênero *Bildungsroman*.

Palavras-chave: *Bildungsroman*; Gilvan Lemos; Romance de Formação.

RESUMÉN

La investigación tiene como objetivo analizar el desarrollo de los héroes creados por Gilvan Lemos, específicamente en tres novelas: *Noturno sem música* (1956), *Os olhos da treva* (1975) y *Morcego cego* (1998), desde la perspectiva del *Bildungsroman*, o Novela de Aprendizaje. El propósito es verificar en qué medida estas novelas pueden ser interpretadas a la luz del concepto *Bildungsroman*, considerando las similitudes y diferencias en relación con este género literario que narra la trayectoria de un héroe hacia su formación ejemplar. Según Maas (2000), el *Bildungsroman* representa un canon mínimo y frecuentemente es reinterpretado por diversas producciones literarias. La metodología utilizada en esta investigación es de carácter cualitativa y se basa en una revisión bibliográfica, utilizando los conceptos teóricos de Maas (2020), Mazzari (1999, 2010, 2020), Moretti (2020), entre otros. Los resultados obtenidos revelan que los héroes creados por Lemos, en las novelas analizadas, de hecho pasan por un proceso educativo, sin embargo, no logran completarlo de manera ejemplar. Esto se debe en gran medida al contexto histórico y social de la modernidad en el que se insertan estos personajes, que impide una completa armonía entre su desarrollo interno y las demandas externas. Como principal aporte, este estudio enriquece el análisis crítico de la obra de Gilvan Lemos y amplía el debate en torno al género *Bildungsroman*.

Palavras clave: *Bildungsroman*; Gilvan Lemos; Novela de aprendizaje.

ABSTRACT

This research aims to analyze the development of the heroes created by Gilvan Lemos, specifically in three novels: *Noturno sem música* (1956), *Os olhos da treva* (1975) and *Morcego cego* (1998), from the perspective of the *Bildungsroman*, or Novel of Formation. The primary objective is to assess the extent to which these novels may be interpreted within the framework of the *Bildungsroman* concept, taking into consideration both the similarities and distinctions in relation to this literary genre, which chronicles the journey of a hero towards their exemplary formation. According to Maas (2000), the *Bildungsroman* represents a minimum canon and is often reinterpreted by various literary productions. The methodology employed in this research is qualitative in nature and is based on a bibliographical review, using the theoretical concepts of Maas (2020), Mazzari (1999, 2010, 2020), Moretti (2020), among others. The results obtained reveal that the heroes created by Lemos in the novels analyzed do indeed go through a process of formation, however, they fail to complete it in an exemplary manner. This is largely due to the historical and social context of modernity in which these characters are inserted, which prevents complete harmony between their internal development and external demands. As its main contribution, this study enriches the critical analysis of Gilvan Lemos' work and broadens the debate on the *Bildungsroman* genre.

Keywords: *Bildungsroman*; Gilvan Lemos; Novel of formation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Capa da 1ª edição de <i>Noturno sem música</i>	247
Figura 2 –	Capa da 2ª edição de <i>Noturno sem música</i>	247
Figura 3 –	Capa da 3ª edição de <i>Noturno sem música</i>	247
Figura 4 –	Capa da 1ª edição de <i>Os olhos da treva</i>	247
Figura 5 –	Capa da 2ª edição de <i>Os olhos da treva</i>	247
Figura 6 –	Capa da 3ª edição de <i>Os olhos da treva</i>	247
Figura 7 –	Capa da 1ª edição de <i>Morcego cego</i>	248
Figura 8 –	Capa da 2ª edição de <i>Morcego cego</i>	248

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	Quadro de elementos de <i>Bildungsroman</i> nos romances de Gilvan Lemos	188
----------	--	-----

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

APL	Academia Pernambucana de Letras
Cepe	Companhia Editora de Pernambuco
FUNDAJ	Fundação Joaquim Nabuco
IAPI	Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Industriários
INSS	Instituto Nacional do Seguro Social
UFCG	Universidade Federal de Campina Grande
UEPB	Universidade Estadual da Paraíba
UFPE	Universidade Federal de Pernambuco
UFPB	Universidade Federal da Paraíba
UNICAP	Universidade Católica de Pernambuco

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	16
2	DO ROMANCE	24
2.1	Surgimento do romance moderno	24
2.2	Herói clássico e herói moderno	33
3	DO ROMANCE DE FORMAÇÃO	43
3.1	<i>Bildungsroman</i> : origem, desenvolvimento e consolidação	47
3.2	Ascensão de um cânone mínimo	63
3.3	Reconfigurações do cânone	67
4	DA FORMAÇÃO DO ESCRITOR GILVAN LEMOS	83
4.1	A leitura e a escrita como elementos formadores	83
4.2	A trajetória literária	88
4.3	“não importa, estarei morto”	99
4.4	Fortuna crítica	105
5	DA FORMAÇÃO SENTIMENTAL: <i>NOTURNO SEM MÚSICA</i>	112
5.1	Juventude como símbolo da formação	114
5.2	Linguagem e silêncio	120
5.3	Desejo e dissonância	130
6	DA FORMAÇÃO MORAL: <i>OS OLHOS DA TREVA</i>	139
6.1	A formação através do tempo e espaço	141
6.2	Mila	148
6.3	Inimigo Secreto	153
7	DA (DE)FORMAÇÃO: <i>MORCEGO CEGO</i>	163
7.1	Formar-se contra o destino	165
7.2	Tempo, espaço e formação	171
7.3	A deformação do herói	176
8	ASPECTOS DO <i>BILDUNGSROMAN</i> EM GILVAN LEMOS	184
9	CONSIDERAÇÕES FINAIS	197
	REFERÊNCIAS	201
	ANEXO A – VÁ VENDO O CAIPORISMO, DE GILVAN LEMOS	210
	ANEXO B – MEU PACTO É COM A PALAVRA, DE PEDRO AMÉRICO DE FARIAS	242
	ANEXO C – AUTORIZAÇÃO NIVALDO MULATINHO	245
	ANEXO D – AUTORIZAÇÃO PEDRO AMÉRICO DE FARIAS	246
	ANEXO E – CAPAS DAS EDIÇÕES	247

1 INTRODUÇÃO

A obra do escritor brasileiro Gilvan Lemos (1928-2015) é extensa, abarcando mais de vinte publicações, entre romances, novelas e contos. Desde sua estreia na Literatura em 1956, sua carreira literária demonstra uma preocupação em construir personagens complexos e cujas tramas se desenvolvem como retrato da sociedade vigente na segunda metade do século XX – retratando o desenrolar da trajetória de seus heróis em meio a cenários rurais ou urbanos marcados pelas relações familiares, de poder e de paixão, avultados por sentimentos profundamente humanos que são intrínsecos à sua produção literária.

Analisando o desenvolvimento dos heróis de Lemos, esta tese empreende a jornada de analisar três de seus romances sob a ótica do *Bildungsroman*, ou Romance de Formação, para verificar em que medida *Noturno sem música* (1956), *Os olhos da treva* (1975) e *Morcego cego* (1998) podem ser lidos a partir da chave interpretativa de que o *Bildungsroman* constitui um cânone mínimo, de acordo com Maas (2000), e é frequentemente reinterpretado pelas mais diversas produções literárias, considerando as semelhanças e diferenças dos livros ora abordados com o referido gênero.

O *Bildungsroman* (*Bildung* – formação; *Roman* – romance)¹ caracteriza-se pela narração da trajetória de um herói rumo à sua formação exemplar por meio de etapas de desenvolvimento e sua relação com o meio social ao qual se modela. Surgiu da necessidade da sociedade burguesa – à época ainda insipiente – em ver-se representada nas artes, aliada à necessidade de um modelo de educação admirável para a vida adulta que devia ser realizada pelos sujeitos para atingir um elevado grau de conhecimento intelectual, moral, artístico, científico e econômico.

Em consonância com a nova forma literária que surgia e sua abertura às novas possibilidades, Johann Wolfgang von Goethe se consolida como um dos mais populares escritores de seu tempo, com obras lidas e celebradas por seus contemporâneos e sucessores. Ao lado de sua estreia, *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), aparece como outra grande estrela de sua constelação, o romance *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* (1795), posteriormente considerado como protótipo do Romance de Formação, gênero abundantemente explorado por outros escritores ao longo da história da literatura, tomando como parâmetro a obra basilar de Goethe. O termo *Bildungsroman*,

¹ A definição e discussão sobre o termo está melhor explanada no terceiro capítulo da presente pesquisa.

criado pelo professor alemão Karl Morgenstern em 1810 durante uma série de palestras sobre o espírito do romance, é frequentemente associado ao livro goethiano, por este ter marcado o surgimento da tradição literária de formação do indivíduo desde sua juventude até, quase sempre, seu desenvolvimento e aperfeiçoamento em meio à trajetória pessoal e a relação com a sociedade à qual se modela.

A referência ao romance de Goethe é pertinente não apenas por ser apontado como a gênese do Romance de Formação, mas também por ter se tornado fundamental para entender o conceito do gênero. A influência da obra teria sido responsável, como aponta Maas (2000), não somente pelo estabelecimento da tipologia e do fortalecimento do romance como expressão relevante, mas também pelo surgimento de um “cânone mínimo” que seria reproduzido, transmutado e adaptado pelas mais diversas literaturas ocidentais e ocidentalizadas. No entanto, é preciso recordar que formar não é somente um processo teleologicamente encadeado, mas parte integrante e necessária da vida humana. Viver é “des-enformar” (tirar da forma), por isso, a vida só ocorre pela formação e esse é seu sentido intrínseco. Então, todo processo de uma pessoa ou personagem significa não somente amadurecer, mas formar e deformar.

É nesse sentido que o conceito surge como farol para os romances de Gilvan Lemos, iluminando interpretações das obras, de modo a verificar a possibilidade de leitura delas enquanto possíveis reformulações do Romance de Formação. A proposição é que, tendo se consolidado como “cânone mínimo” da literatura ocidental, frequentemente reproduzido e modificado, de acordo com as tensões literárias do mundo, o protótipo do Romance de Formação seja uma chave de leitura possível para a obra de Gilvan Lemos, notadamente os livros *Noturno sem música* (1956), *Os olhos da treva* (1975) e *Morcego cego* (1988)².

Justifica a realização desse trabalho o fato de que a presente pesquisa contribuirá significativamente para o alargamento da fortuna crítica do autor, apresentando novos dados sobre Gilvan Lemos e oferecerá mais uma possibilidade aos trabalhos em torno do *Bildungsroman*, focalizando a obra de um autor que até então não foi estudado sob essa ótica. Soma-se a isso, a valorização da literatura pernambucana e de um escritor pouco abordado pelas ciências das Letras³. Em pesquisa do Catálogo de Teses e Dissertações da

² As primeiras edições desses romances foram publicadas, respectivamente, pela Editora Nordeste, Editora Civilização Brasileira e Editora Record. Atualmente, as edições disponíveis no mercado são as da Cepe, que relançou *Noturno sem música* em 2014, *Os olhos da treva* em 2011 e *Morcego cego* em 2021. No anexo E desta tese estão as ilustrações das capas de todas as edições dos romances analisados.

³ Maiores esclarecimentos da fortuna crítica do autor estão reunidos na seção 4.4 dessa tese.

CAPES, realizada em janeiro de 2024, verifiquei que no período de 1997 a 2022 foram produzidas somente três teses e oito dissertações sobre o autor, sendo uma dessas no Mestrado que defendi em 2019 na UFPE. Nenhum dos trabalhos versa sobre alguma das obras analisadas na presente pesquisa.

Embora amplamente premiadas e reconhecidas pela crítica, suas obras não atingiram sucesso do público e seu reconhecimento para além das terras pernambucanas foi modesto, seja pela própria personalidade introspectiva de Gilvan Lemos, seja pela concentração do capital cultural e editorial no eixo sudestino. Opto pela grafia “sudestino” para destacar o contraste com o valor que foi empregado a palavra “nordestino” ao longo do tempo, quase como uma massa amorfa. Essa distinção é relevante para entender o contexto cultural e do capital editorial do Brasil no século XX, que prejudicou a recepção da obra de Gilvan Lemos pelo grande público. Em diversas cartas, Osman Lins, escritor e amigo de Gilvan, sugeriu que ele mudasse para São Paulo, pois somente assim teria reconhecimento, contatos e visibilidade para publicar em grandes editoras. Ariano Suassuna também faz eco a essa perspectiva, como verifica-se em comentário de 2003 para livro de Ivana Moura: “Você vê um autor como Gilvan Lemos, que é um escritor que merece muito mais divulgação do que a que tem e não é divulgado porque é daqui, porque fica aqui no Nordeste, teimosamente, que nem eu...” (Moura apud Corrêa, 2017, p. 149). Curiosamente, ainda que no final da década de 1960 até meados de 1990 sua obra tenha sido publicada por editoras maiores, como Civilização Brasileira e Record, decerto o contexto de censura às editoras pós ditadura cívico-militar e a má distribuição contribuíram para que o autor não fosse mais conhecido pelo público. A isso, Lemos atribui azar ou “caiporismo”, conforme explica em texto autobiográfico chamando “Vai vendo o caiporismo”.

O texto “Vá vendo o caiporismo” foi escrito em 2002 como uma espécie de autobiografia do autor, na qual conta sua trajetória literária. Após finalizá-lo, Gilvan Lemos deixou duas cópias sob os cuidados dos amigos Mita e Nivaldo Mulatinho, deixando-os livre para proceder com a publicação do texto, que permaneceu inédito até agora, quando com imensa generosidade, Nivaldo Mulatinho concedeu-me a autorização para reproduzi-lo integralmente no anexo A deste trabalho. O texto original tinha 32 laudas. O autor chama de caiporismo o azar ao qual atribuiu seu pouco sucesso literário. Seu biógrafo, Corrêa (2017), ressalta que “caipora” é o termo usado por Machado de Assis no conto “Último capítulo”, onde narra a trajetória de fracassos de seu personagem e de onde Corrêa retira o título da biografia que escreve sobre Gilvan Lemos.

Escrito em 1951 e publicado em 1956 com recursos próprios, *Noturno sem música* marcaria o início da carreira de um dos mais profícuos escritores pernambucanos do século XX. Em seu romance de estreia, onde narrava uma história de iniciação na maturidade dos assuntos do amor, já era latente a acuidade estética do romancista e o traço profundamente biográfico que resguardava com seus personagens. No livro, acompanha-se o projeto de formação sentimental de Jonas, o jovem protagonista, acometido de uma paixão avassaladora pela esposa de seu patrão. A paixão caudalosa, aos moldes dos maiores sofrimentos de Werther, será responsável não somente pelo aprimoramento de seu caráter, como pelo reconhecimento de sua individualidade e condição proletária. Assim como ocorre em outros Romances de Formação, o processo de aperfeiçoamento do herói se dá em consonância de suas relações com agentes balizadores e outros personagens que o orientam e assessoram. Observa-se, ao final, que o processo não foi completado e Jonas não chega ao final da obra completamente pronto para sua integração harmônica na sociedade. *Noturno sem música* teve três edições, sendo a primeira pela Editora Nordeste, em 1956, com capa desenhada pelo próprio autor. No ano de 1996, sai pela Editora Bagaço a segunda edição, que passou por uma severa revisão por parte do próprio Gilvan Lemos. O livro ganhou sua terceira edição em 2016, repetindo o texto da segunda edição, através da Cepe, que desde então dedicou-se a publicar a obra completa do autor em novo projeto gráfico. São dessa terceira edição as citações dessa tese, por ser a edição disponível no mercado.

Anos depois, em 1975, o escritor publicou *Os olhos da treva*, pela Editora Civilização Brasileira em parceria com o Instituto Nacional do livro, essa foi a versão analisada nesta pesquisa. No mesmo ano, a Círculo do Livro publica uma segunda edição e em 2011 sai a terceira, pela Cepe. O romance se desnova em meio a memórias do protagonista Jomo e sua preceptora Mila sobre a trajetória de vida daquele primeiro, sobrevivendo à margem de uma cidade coronelista e refém das aspirações burguesas. Na duração de uma noite, os personagens narram em retrospecto a jornada de amadurecimento que impeliu o desenvolvimento de Jomo. Tal movimento é concluído com a revelação do segredo de um crime que motiva o romance e seria o elemento restante para a redenção do herói – bem como sua efetiva *possibilidade* de integração ao mundo social, possibilidade desejada pelo jovem, mas que também não é alcançada em plenitude, dado, justamente, seu percurso errante durante a vida, que não pode lhe proporcionar aprendizado necessário para restituir a ordem de sua origem. Nesse romance, o leitor

acompanha uma dupla formação, a de Jomo e a de Mila, que a todo tempo medem, em um diálogo bruto e cortante, a força de suas histórias.

A mesma noção de processo de aprendizado pode ser verificada em outro ponto da produção do escritor, mas com características distintas, que pronunciam não apenas o tratamento de iniciação na maturidade de seu herói, mas também o processo de derrocada durante sua jornada. A narrativa de *Morcego cego* (1998), trata da formação (ou deformação) do protagonista Juliano, jovem desgarrado que começa a prestar serviços para o empresário a quem atribui, em segredo, sua paternidade. Ao ser inserido no convívio dessa nova realidade, verticaliza-se a degradação moral de seu caráter, levando-o a empreender crimes diversos e, espelhando-se naqueles que contribuíram para sua formação, e criar duplos de si mesmo para concluir suas tragédias rumo ao desfecho de sua vida. O livro foi publicado em 1988 pela Editora Record, ganhando uma segunda edição apenas em 2021, pela Cepe. A presente pesquisa utiliza da primeira edição para as citações.

A história dos personagens que se desenvolvem nesses romances captura a essência do romance moderno, com suas figuras dissonantes e que agonizam suas próprias incertezas: o jogo suicida de Jonas pela recusa da mulher amada, o mistério de sua própria origem e do crime que abala Jomo e penitência Mila, a crueldade que alimenta Juliano. Considerando essa perspectiva de leitura, salta aos olhos o motivo constante do aperfeiçoamento dos heróis, de uma trajetória de aprendizagem que esses três romances desenham, trajetória esta que não está amparada pelos deuses, como nas narrativas gregas antigas, e que se justifica somente pela força de vontade de seus agentes em encontrar algum grau de *conciliação* entre eles mesmos e a sociedade ao entorno. Por conciliação tomo a definição de Moretti (2020) que a enxerga não meramente como o acordo entre princípios dissonantes, mas como a construção de nexos causais na história que levam ao entendimento da formação, isto é, o *estabelecimento de um sentido*. Por exemplo, no modelar livro de Goethe onde, ao final, Wilhelm Meister consegue superar a sua dissonância e perceber que atingiu o grau de exemplaridade ao qual sempre almejou e isso o integrou à sociedade e concedeu-lhe *significado à vida*.

O *Bildungsroman* enquanto forma literária caracteriza-se não apenas por narrar a trajetória de um herói, mas sim o processo de etapas do aprimoramento deste, por meio de agentes externos (sociais) rumo à uma formação exemplar. A hipótese aqui levantada é que os romances supracitados guardam características de *Bildungsroman*, mas sem concluir uma formação exemplar em nenhum dos casos, dada a impossibilidade de uma

efetiva conciliação entre a vontade individual dos heróis e as demandas sociais que operam sobre eles.

Ao longo da esquematização do marco teórico, ficou evidente que seria impossível fazer um levantamento teórico do *Bildungsroman* e sua conceituação histórica, ainda hoje difusa, sem fazer também uma arqueografia do romance enquanto gênero, são histórias que caminham lado a lado, fecundando-se reciprocamente, de modo que em certos momentos parece que se está tratando da mesma coisa. Portanto, a tese foi organizada em nove partes: (1) esta introdução; seguida de um (2) capítulo retrospectivo panorâmico do romance enquanto gênero, sua origem e consolidação; depois (3) um capítulo no qual procuro reconstruir o debate e tecer considerações sobre o *Bildungsroman*, sua forma simbólica e representações por outras literaturas; também (4) um capítulo onde faço uma revisão biográfica e bibliográfica do escritor, bem como sua fortuna crítica, para entender como se deu sua formação literária. Nos três capítulos seguintes (5, 6 e 7), interpreto cada um dos romances sob a ótica do *Bildungsroman*. A seguir (8) proponho uma análise reunindo as três obras para apontar seus aspectos que permitem sua aproximação e oposições com o gênero paradigmático. Por fim, o trabalho encerro com o (9) capítulo de considerações finais.

Assume-se aqui, contudo, o mesmo estilo ensaístico, que Morgenstern (2009) empregou na palestra na qual definiu o termo que se perpetuaria ao longo dos séculos e sustentou e rompeu tradições ao longo do tempo. O professor inicia sua fala dizendo o seguinte: “[...] eu gostaria de falar-lhes sobre o mais refinado de todos os muitos tipos de romance; permitam-me chamá-lo por um nome que, até onde sei, nunca foi usado antes, chamemo-lo *Bildungsroman*” (Morgenstern, 2009, p. 650, tradução minha)⁴. Assim, pedindo permissão, mais que ditar normas, averiguar e determinar se as obras de Lemos se encaixam ou não no gênero que tem *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* como protótipo, espera-se contemplar as obras como elas são, autônomas, e as interpretar testando, aproximando e distanciando conceitos e teorias, cumprindo um ensaio em trânsito, sempre em devir.

Entretanto, observar esses romances a partir de suas possibilidades de abertura para o *Bildungsroman* esbarra no desafio de transpor um conceito da Alemanha do século XVIII para o Brasil do século XX. Quais seriam as saídas possíveis que os romances

4 No original: “[...] I wish to speak about the most exquisite of all the many types of novel; you will permit me to call it by a name that has to my knowledge never been used before—namely, the *Bildungsroman*”.

oferecem, ou melhor, quais instrumentos essas narrativas permitem usar para iluminar suas relações com o romance de formação?

É um exercício que assume as instabilidades do conceito e procura, como um facho de luz, permitir vislumbrar um caminho possível, de modo a conduzir uma leitura inédita dessas obras. Para isso é necessário destacar que a intenção não é categorizá-las necessariamente como Romances de Formação; a leitura se distanciará do conceito de *Bildung* própria do século XVIII e da especificidade germânica, fazendo um deslocamento temporal, geográfico e cultural; colocando-se na esteira das abordagens contemporâneas do gênero, empreendida por abundantes debates teóricos – oportunamente citados ao longo da tese – isto é, admitindo uma ampliação de suas possibilidades.

O primeiro ponto, foi considerar a inserção dos romances de formação na tradição literária como algo perene, que se estende desde o princípio da história da humanidade até a atualidade. Ainda que o termo *Bildungsroman*, declarado por Morgenstern tenha sido usado para definir o livro de Goethe e surgido num contexto muito particular de tensionamento entre burgueses e nobres, a literatura traduz inúmeras histórias de formação, apresentando jornadas de desenvolvimento de heróis e heroínas desde antes mesmo do professor cunhar o termo. Paralelamente, Maas (2000) levanta a hipótese do livro de Goethe ter se constituído um cânone da literatura ocidental que servirá de parâmetro para outras obras.

Ainda assim, vale registrar que diversos romances, como *O Ateneu* (1888), *Amar, verbo intransitivo* (1927) e aqueles do ciclo do açúcar de José Lins do Rego⁵, por exemplo, são considerados pela crítica como Romance de Formação e todos foram escritos antes da primeira tradução do Meister no Brasil. Eles são mencionados, inclusive, quando Massaud Moises (1978) registra o termo *Bildungsroman* em seu *Dicionário de termos literários*. Bakhtin (2011) opera de maneira semelhante ao conceituar o gênero em seus estudos sobre romance, elencando obras muito anteriores ao nascimento de Goethe sob a justificativa de que encerram em si alguma espécie de história de formação.

O segundo ponto, foi assumir que não há uma ligação direta entre os romances aqui analisados e o romance paradigmático de Goethe. Não se conhece registro algum de que Lemos tenha pretendido fazer um romance de formação, muito menos que o pernambucano tenha lido *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, que só foi

⁵ *Menino de Engenho* (1932); *Doidinho* (1933); *Banguê* (1934); *Usina* (1936); *Fogo Morto* (1943).

vertido para o português brasileiro em 1994, anos depois da publicação dos romances ora analisados.

Não seria produtivo, portanto, tentar provar influências literárias de Goethe sobre Lemos ou ainda que Lemos tivesse a deliberada ideia de produzir romances à semelhança do prototípico Meister, mas sim deixar ver que as condições histórico-filosóficas do Brasil moderno permitiram a escrita dos três romances ora sob análise, essas questões transparecem no texto das obras, e para compreendê-los, uma possível alternativa é utilizar o *Bildungsroman* como parâmetro analítico. A modernidade do século XX, com as crises pós-guerras, revoluções científicas e tecnológicas, ditadura cívico-militar, advento da psicanálise, movimentos de vanguardas, relações de poder e luta por terras cada vez mais tencionadas, dentre outros aspectos catastróficos, foram plano de fundo para a escrita desses romances que tematizam, por meio de seus heróis o indivíduo cindido em meio a todo esse contexto.

Como terceiro e último ponto, foi necessário estabelecer parâmetros que possam servir como características inerentes ao romance de formação e que permanecem, mesmo após as reformulações. Nesse sentido, é importante delimitar aqui quais elementos formais e discursivos foram mantidos do gênero a ponto de continuar sendo possível chamá-lo de Romance de Formação e que serão os pontos de partida para análise da leitura dos romances de Gilvan Lemos, de modo que ele não se amplie até o esvaziamento.

Os traços aqui elencados como fundamentais para delimitar o *Bildungsroman* em Gilvan Lemos são (1) o encadeamento teleológico da trajetória de vida dos heróis que desejam uma transformação, (2) presença de personagens balizadoras que os conduzem, (3) exploração do desejo imanente de aperfeiçoamento dos personagens e a desarmonia entre a existência interior e a vida exterior, como suas relações amorosas, familiares e de trabalhos, desaguando na narração das ações para encontrar a conciliação entre essas esferas; (4) saída da casa dos pais; (5) determinadas instâncias externas que, em maior ou menor medida, foram elementos fundamentais para a formação dos personagens. Tais aspectos, de maneira nenhuma, se propõem a ser uma estante lista de características do Romance de Formação, são apenas um ponto de partida para a análise das obras. No caso dos romances selecionados, não existe uma conciliação completa e que efetivamente faça com que seus heróis sejam integrados à sociedade moderna, mas a importância de suas trajetórias organicamente narradas apontando para determinado grau de desejo de formação foram essenciais para possibilitar suas análises pela chave do *Bildungsroman*.

2 DO ROMANCE

No presente capítulo pretendo fazer um levantamento sobre a epopeia e o romance moderno, para investigar como a representação dos indivíduos e da sociedade deu-se na literatura, abarcando os aspectos próprios de seus respectivos tempos históricos. Considerando a apropriação desses elementos para a constituição da obra literária, foi essencial também verificar como desenvolveu-se o herói em ambas as formas narrativas, de modo que fosse possível compreender como a configuração do herói moderno afastou-se do herói clássico, permitindo as mudanças de paradigmas que forjaram o *Bildungsroman*.

Para tanto, na primeira seção discurso sobre o romance moderno e como deu-se a mudança de paradigma entre as formas clássicas do mundo grego e o surgimento do romance enquanto forma que representou a modernidade em suas contradições e revoluções. Na seção seguinte, analiso as diferenças entre a construção do herói clássico e moderno.

Compreender como o romance se consolidou como forma de representação moderna, por excelência, e como a categoria personagem é construída na forma romanesca, permite vislumbrar como o Romance de Formação se apropria de seu tempo histórico para desenvolver seus heróis.

2.1 Surgimento do romance moderno

Ao elaborar sua *Arte Poética*, tratado de estética em forma de carta dirigida a dois amigos, Horácio (2014) descreve uma curiosa cena hipotética, na qual um pintor produziu uma obra juntando uma cabeça humana, um pescoço de cavalo, membros diferentes e o recobriu de penas. Para o filósofo, ainda que encimado por uma bela figura feminina, a criatura representada no quadro provocaria o riso por causa de seu caráter estranho, sem consistência. Essa situação é comparada, de acordo o autor, com a forma de um livro, no qual não pode haver forma sem consistência, sem unidade, sob o risco de ridicularizar o projeto. Convém pensar que esse é o ideal clássico de literatura e de arte, em que os elementos precisam estar em constante harmonia, reproduzindo o ideal cosmológico grego.

Em contrapartida, a era moderna rompe com essa proposta, isso se comprova em comparação com um tratado posterior, de Victor Hugo, que abre o volume de sua peça

Cromwell (1827), servindo-lhe não apenas de prefácio, mas também como proposta do autor para a literatura moderna. Em seu texto, Hugo (2014) defende a mistura dos gêneros, a liberdade artística, se opõe à imitação de modelos e estimula um pensamento moderno oposto à uniformidade do gênio antigo. Sendo assim, no romance moderno cabem as formas e caracteres mais variados, ao contrário do que propunham os gregos (Horácio, 2014; Aristóteles, 2014). A forma narrativa inaugurada na modernidade inclui homens odiosos, imperfeitos, moralmente duvidosos, que são tomados não como exemplo de desvio de comportamento a ser rechaçado, mas como indivíduos complexos, cuja profundidade ontológica não é uniforme.

A ruptura dessa tradição rigidamente hierarquizada trouxe à luz a possibilidade de uma maior complexidade na exploração artística, de modo que “todo o vocabulário das relações sociais e todo aspecto das instituições sociais podiam ser substituídos quase de um dia para o outro” (Rorty, 1994, p. 23). Com essa modificação estrutural na sociedade, a apreensão do belo, da literatura e das artes em geral, que até então eram codificadas e não acessíveis ao público burguês, encontra seu lugar. O filólogo alemão Erich Auerbach (2015) aponta o seguinte:

no que toca à estrutura da sociedade, cumpre dizer primeiramente que a corte perdeu toda a sua influência sobre a vida intelectual e artística; o grande centro que havia sido a corte de Luís XIV desapareceu, a cidade se impõe e um grande número de salões parisienses mantidos por mulheres da aristocracia ou da grande burguesia domina o gosto e a atividade literária. Em suas ideias e seus sentimentos, os salões são bem mais livres que o grande rei; não têm de representar ou sustentar nenhuma grande concepção política ou moral; acolhem de bom grado e mesmo com entusiasmo toda moda nova, todos os ditos espirituosos; contanto que se tenha espírito e civilidade, pode-se dizer tudo; tudo se torna tema de conversação espirituosa, e o espírito de conversação, a facilidade dos costumes, as formas elegantes da vida jamais foram, provavelmente, levadas a um grau de perfeição comparável ao dos salões do século XVIII (Auerbach, 2015, p. 322).

Com a fragmentação do modelo rigidamente imposto pelo Estado e pela Igreja, as pessoas não precisavam mais fingir ou tolher suas liberdades individuais, ampliou-se o debate sobre política, ciência e artes, inaugurando um clima de efervescência no qual cada pessoa pode demonstrar suas personalidades com mais liberdade. Assim, a estética de imitação dos clássicos começa a ser preterida em detrimento da vulgarização e modernização que a sociedade desse século buscava.

Logo, o ideal da imitação dos clássicos começou a ser superado, pois a linguagem se expandia para tentar apreender ou plasmar um contexto complexo, onde o artista está livre em sua subjetividade para criar, representar ou ironizar os objetos da maneira que

melhor lhe aprouvesse, tendência ainda mais acentuada nos escritores, pois “os poetas românticos mostravam o que acontece quando a arte é pensada já não como imitação mas sim como autocriação do artista” (Rorty, 1994, p. 23).

Ao mesmo tempo, em consonância com a vulgarização, surgiu, no romance, uma abertura para experimentações, como mistura de gêneros, conforme aponta Bakhtin (2015):

O romance permite que introduzam em sua composição diferentes gêneros tanto literários (novelas intercaladas, peças líricas, poemas, cenas dramáticas, etc.) como extraliterários (retóricos, científicos, religiosos, narrativa de costumes, etc.). Em princípio, qualquer gênero pode ser incluído na construção do romance, e de fato é muito difícil encontrar um gênero que não tenha sido introduzidos algum dia e por alguém no romance (Bahktin, 2015, p. 108).

A mistura de gêneros e estéticas é um princípio importante da ficção romanesca, de certo modo, ventilado por Victor Hugo no prefácio de *Cromwell* (1827). Quando o modelo classicista é rejeitado, o que era chamado de grotesco até então, tem a oportunidade de ter seu ordenamento estético ressignificado e pode ser chamado agora de belo, como a arte medieval e popular, por exemplo. Assim, as formas literárias, como romances, contos, novelas, poemas, passam a usar o fantástico, o gótico e cultivar temas anteriormente considerados inferiores. O romance permite a experimentação, a ironia, a subjetividade e a individualidade dos sujeitos, tornando-se marcadamente moderno por sua abertura ao novo. Assim, o gênero ascendeu e tornou-se determinante na história da Literatura. É nesse sentido que Kothe (1987) afirma "O romance foi um gênero menor que se tornou maior: de marginal ele passou a dominante na literatura contemporânea" (Kothe, 1987, p. 52).

A condição histórica, que permitiu o surgimento do romance e sua consolidação como gênero, é indissociável da própria forma literária. Cumpre sinalizar também, que é a dimensão plástica do romance que propiciou a abertura para o Romance de Formação enquanto gênero, pois a apreensão da imagem do homem não seria possível de ser plasmada em outra forma se não aquela que está em constante construção. Quando Morgenstern (2009) empreende suas elucubrações sobre o romance moderno, percebe que poderia encontrar em determinadas obras uma preocupação com a formação do herói e do leitor a partir do desenvolvimento dos personagens, que chamou de *Bildungsroman*. Conforme aponta Bakhtin (2019), "O romance é o único gênero em formação, por isso reflete de modo mais profundo, mais substancial, mais sensível e mais rápido o processo de *formação da própria realidade*" (Bakhtin, 2019, p. 70, grifos meus). Isso implica dizer

que se a condição histórica e estética do romance é indissociável da própria realidade, é o *Bildungsroman* que pode proporcionar uma apreensão mais acurada dela. E mais:

O romance tornou-se o personagem central do drama do desenvolvimento literário da Idade Moderna precisamente porque é quem melhor expressa as *tendências da formação* de um novo mundo, pois é o único gênero concebido por esse mundo e em tudo consanguíneo a ele. O romance antecipou em muito, e continua a antecipar, o *futuro* desenvolvimento de toda a literatura. Por isso, ao atingir a posição dominante ele contribui para a *renovação* de todos os outros gêneros, contamina-os pelo seu caráter de formação e inacabamento. Ele os atrai imperiosamente para a sua órbita precisamente porque a essa órbita coincide com a tendência fundamental do desenvolvimento de toda a literatura. Nisso reside a excepcional importância do romance também como objeto de estudo para a teoria e para a história da literatura (Bakhtin, 2019, p. 71, grifos do autor).

Então, a nova cosmovisão do mundo pariu o romance como parte de si e nele reside um espaço fundamental para problematizar o homem moderno, fragmentado e contraditório, com toda sua capacidade de glória e fracasso, bondade e maldade, traços positivos e negativos, como a própria condição humana. Condições complexas que são latentes na obra de Gilvan, por meio de seus personagens que apresentam os conflitos de seus tempos históricos, como é o caso dos conflitos internos de Jonas em *Noturno sem música*, os fracassos de Jomo em *Os olhos da treva* e a maldade subjacente a Juliano em *Morcego cego*.

Por esse motivo, ao elencar as características fundamentais do romance, baseado em Hegel, Bakhtin (2019) arrola que "a personagem não deve ser apresentada como acabada ou imutável, mas em *formação*, em mudança, sendo *educada pela vida* (Bakhtin, 2019, p. 74, grifos meus), porque a condição do herói romanesco não é ser, é estar sendo, numa abordagem procedural, em constante movimento de mudança de acordo com a vida que se impõe na modernidade.

A inclinação para o interior e a subjetividade correspondem justamente ao contexto fragmentado de um homem que desconhece a verdade absoluta e não reconhece os deuses como agentes condutores de seu destino. De acordo com Lukács (2009):

Epopeia e romance, ambas objetivações da grande épica, não diferem pelas intenções configuradoras, mas pelos dados histórico-filosóficos com que se deparam para a configuração. O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade (Lukács, 2009, p. 55).

Por conseguinte, a intenção de organizar as questões de seu tempo, a epopeia, basta-se por uma totalidade de si mesma, na qual todas as respostas estão dadas, enquanto

no romance, existe espaço para a dúvida, a incerteza e o questionamento numa verticalização do ser pela busca de perscrutar e construir “a totalidade oculta da vida” (Lukács, 2009, p. 60), por isso, em constante forma, em constante formação e em formação da própria realidade.

Nesse contexto, a expressão da burguesia é o Romantismo, que coaduna a reflexão de um “eu” que finalmente encara e escancara suas dores e pode produzir obras artísticas através de modelos menos rígidos, com alguma liberdade de experimentação. Assim, a classe que ascendia naquele período encontrou na forma do romance a possibilidade de plasmar as especificidades de suas relações e perscrutar por meio da linguagem as possibilidades de sua própria existência em meio ao cenário de descobertas, conflitos e contradições. Portanto, "O romance literário é o gênero mais típico da sociedade burguesa [...] é no romance que todas as contradições específicas desta sociedade são figuradas do modo mais típico e adequado" (Lukács, p. 193, 1993). Em outros termos, a vida efervescente ofereceu material propício para a literatura, e como essa vida não poderia mais sustentar-se nas bases épicas de uma sociedade cíclica, coletiva e mítica, a resposta foi encontrar uma nova condição artística que desse vazão à condição histórico-filosófica.

Uma vez que o sujeito está em dissonância com o mundo, o conceito engessado de Belo precisa ser alargado para abarcar a complexidade do indivíduo. Segundo Auerbach (2015), os românticos fizeram uma descoberta basilar:

[...] a de que a beleza e a perfeição artística não haviam sido realizadas uma única vez apenas, na Antiguidade greco-latina, e sim que cada civilização, cada época e cada povo tinha sua própria individualidade e sua própria forma de expressão, capaz de produzir obras de suprema beleza em seu gênero (Auerbach, 2015, p. 350).

Surgem então os conceitos de individualidade, de gênio, de originalidade, onde cada sujeito cria sua própria estética, sem mais se concentrar na pura reprodução de um padrão, como explica o crítico Ian Watt: “o termo ‘original’ – que na Idade Média significava ‘o que existiu desde o início’ – passou a designar o ‘não derivado, independente, de primeira mão’” (Watt, 2010, p. 15, grifos do autor). Até o Classicismo, o referente era o modelo clássico grego; na modernidade, o referente passa a ser a linguagem individual, onde cada autor pode pensar sobre a arte para construir uma poética original.

Aqui, compreende-se como modernidade o período histórico-filosófico-social com raízes apontadas desde o século XII, mas intensificado no século XVIII a partir do Iluminismo, que permitiu uma ampla abertura dos padrões e uma reviravolta na

compreensão do indivíduo sobre si mesmo, surgindo como uma nova maneira de enxergar e pensar as categorias do mundo. Com o Século das Luzes, nasceram teorias racionalistas que colocavam o homem no centro das discussões sociais e a inclinação para uma dinâmica de mundo que acelerou e desenvolveu avanços na arquitetura, na literatura e nas demais expressões.

Ao referir-se ao mundo moderno, Janson e Janson (1996) afirmam que parece adequado classificá-lo como um conjunto de revoluções: industrial, francesa, democrática, religiosa, sempre apontando para um progresso a contínuo, mas que não concretizou a felicidade, a satisfação. De acordo com os autores:

O homem, hoje, tendo perdido a estrutura da autoridade tradicional que antes o limitava e mantinha, pode agora agir com uma amplitude ao mesmo tempo assustadora e estimulante. Em um mundo em que todos os valores podem ser questionados, o homem está constantemente buscando sua própria identidade e o significado da existência humana, tanto individual quanto coletiva. O conhecimento sobre si mesmo é agora muito maior, mas isso não lhe deu a segurança que desejara (Janson; Janson, 1996, p. 302).

O sentimento de insatisfação deixou rastros nos registros artísticos, na literatura encontrou no romance um terreno fértil, no qual pode explorar, por meio de seus heróis inadequados, a angústia de existir e viver na turbulência do progresso burguês. No Romance de Formação, especificamente, essa relação é ainda mais latente, pois a experiência da maturidade está balizada por esse meio: o impulso da mudança, de sair do casulo e formar-se de modo que entre em consonância com a sociedade. A inadequação dos heróis do *Bildungsroman* é traço fundamental para que possam desenvolver sua aprendizagem. Nos casos dos heróis de Lemos, as inadequações de Jonas, Jomo e Juliano, de ordem afetiva, moral, social, subjetiva, é o que propicia o início as suas trajetórias.

Com o surgimento do romance, o foco da narrativa não está mais nos perfis heroicos, sobre-humanos e absolutamente incorruptíveis, mas no homem do cotidiano, mediano e comum, “em vez de Ulisses, o burguês”, conforme afirma Maas (2000, p. 23). Por isso, temas igualmente cotidianos são absorvidos e apresentados pelo romance, como a política, as famílias, os casamentos, a instrução da burguesia, enfim, todos os temas inerentes à vida privada dos indivíduos, em detrimento das ações coletivas da comunidade. O burguês focalizado no romance não é grandiloquente, pelo contrário, é terreno e medíocre, cheio de medo, angústias e aspirações pessoais que poderão jamais ser alcançadas, declarando sua falha, em busca de alguma felicidade. O romance incorpora, portanto, a atenção ao ordinário. Segundo, ainda, Maas (2000):

Nas literaturas nacionais ocidentais, o advento do romance coincide com a "descoberta da vida privada", das questões individuais e familiares. Uma classe média incipiente elege então essa forma narrativa como uma literatura reflexiva, que constrói, ao mesmo tempo em que reflete, as instituições basilares da vida burguesa. Profissão, casamento, formação, e mesmo economia, fazem parte de um repertório que o romance passará a veicular, em estreita conformidade com as "pequenas questões" da sociedade em meio à qual se originou (Maas, 2000, p. 23, grifos da autora).

E foi preciso que a condição histórico-filosófica do mundo se modificasse para que o romance ascendesse, pois o sistema da obra e de seu conteúdo são homologias entre a sociedade e a arte. De acordo com Antonio Candido (1976), a literatura é uma reorganização do mundo em termos de arte. O crítico argumenta que "o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*" (Candido, 1976, p. 4, grifos do autor). Ele defende que a arte através de estilização formal, propõe uma organização para os elementos como coisas, pessoas e sentimentos. Portanto, reflete a sociedade não por descrevê-la, mas por apropriar-se dela para, através de meios estéticos de organização de linguagem, dar vazão à necessidade de expressão dos indivíduos: "nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração" (Candido, 1976, p. 53).

De acordo com Lukács (1999), somente a filosofia clássica alemã ocupou-se, *a priori*, do desenvolvimento de uma teoria estética que incluísse o romance dentro da discussão estética geral. Portanto, a visão marxista da teoria do romance parte do viés clássico da filosofia alemã e as considerações de Hegel (2000) são basilares para compreendê-la. No segundo volume de *Estética*, o autor destaca que a forma da arte do Romantismo foi determinada a partir do modo como o conteúdo passou a ser exposto na arte. Enquanto a Arte Clássica tomava a espiritualidade como base para um conteúdo que expõe a completude exterior, o conteúdo da Arte Romântica "é a interioridade absoluta, a Forma correspondente é a subjetividade espiritual, enquanto apreensão de sua autonomia e liberdade" (Hegel, 2000, p. 253).

Magris (2009) articula que o termo romance, remonta a época medieval, mas as obras assim classificadas já traziam uma série de alterações na estrutura e na forma como apreendiam o pensamento histórico-filósofo da época, como o imbricamento dos gêneros, o que por si só denota o caráter popular desses escritos e que evidencia seu caráter moderno:

O moderno surge marcado pela falta de um código ético e estético, de um fundamento, de um valor central e fundante que dê sentido e unidade à multiplicidade da vida, que parece um acervo desconexo e desarticulado de objetos indiferentes. O romance nasce dessa desconexão e a reproduz (Magris, 2009, p. 1020).

O triunfo lógico da forma literária capaz de se opor ao tradicionalismo veio a partir de uma reorientação individualista que, por essência, é particular e única, livre das verdades absolutas do modelo tradicional e coletivo. O aprofundamento da experiência social e moral moderna desenhou, então, sua própria condição artística através do "veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade" (Watt, 2010, p. 13), cavando em sua matriz a experiência individual como a condição para a vida moderna.

Outro ponto fundamental para entender a ascensão do romance enquanto forma primordial no século XVIII é levar em conta o modesto, porém considerável, aumento da parcela da população alfabetizada e consumidora de literatura, bem como a evolução da imprensa. O aumento se deu, aponta Watt (2010), sobretudo na classe intermediária, composta por agricultores e comerciantes mais ricos, uma vez que as classes baixas não tinham acesso à educação formal. Aliás, o conceito de educação formal sequer existia, muito menos dinheiro suficiente para dar-se ao luxo de manter as crianças ocupadas com estudos ao invés de trabalhando. Além disso, o preço médio do livro era altíssimo se comparado ao poder de compra da maior parte da população.

Além do aumento do público alfabetizado, Moretti (2009) aponta outra mudança que explica ainda mais os múltiplos números de leitores na Europa: um novo modo de ler chamado de a leitura extensiva. Trata-se de uma definição proposta por Rolf Engelsing às leituras ávidas, apaixonadas e de caráter recreativo, superficial e de entretenimento, ao contrário das leituras de estudo ou devocionais.

O capitalismo e a difusão do protestantismo, segundo Watt (2010), também contribuíram nesse sentido. O primeiro, porque promoveu uma maior diversificação de atividades; o segundo, porque interpôs a possibilidade de democratizar a leitura, sobretudo das escrituras sagradas, eventos que resultaram em arranjos sociais que desestruturaram a conjuntura rígida e homogênea da família, da igreja e das unidades coletivas, o que, conseqüentemente, suscitou em maior liberdade individual e autonomia do sujeito frente às esferas de sua vida privada. Tais alterações sociais se deram gradualmente, mas tiveram reflexos irreversíveis e fundamentais para a arqueologia do

romance, como o aumento na produção de livros e do público leitor, tendências individualistas na filosofia e na economia.

De acordo com Bakhtin (2019, p. 76), tratou-se de "um momento crucial da sociedade europeia: sua saída de uma condição semipatriarcal nacionalmente fechada para as novas condições da economia monetária e dos vínculos e relações internacionais e interlinguísticos". Diante disso e retomando o raciocínio proposto por Magris (2009), pensar a genealogia do romance esbarra também na nova função que o dinheiro assume com a ascensão da burguesia, tornando-se protagonista, basta pensarmos nos romances de Balzac e Jane Austen, por exemplo, que incorporaram o capital como motivo fundamental de suas obras. Na verdade, a condição capitalista foi absorvida pela literatura e permanece latente até hoje, aparecendo, inclusive, como peça fundamental dos romances de Gilvan Lemos os quais compõem o *corpus* da presente pesquisa, sobretudo no que diz respeito à luta de classes.

Por volta de 1740, quando as bibliotecas públicas ou volantes se popularizaram, alugando livros a preços módicos, os mais pobres começaram a consumir literatura, principalmente romances, provavelmente porque se tratava de uma novidade. Até então estes leitores precisavam contentar-se com publicações mais baratas, edições de inferior qualidade, ou ainda os contos ou histórias de jornais, pois o romance era, efetivamente, um entretenimento dos abastados:

A maioria das bibliotecas circulantes continha todo tipo de literatura, porém o romance constituía a principal atração e sem dúvida foi o gênero que mais contribuiu para ampliar o público leitor de ficção ao longo do século. Foi também a forma literária que suscitou o maior volume de comentários contemporâneos sobre a extensão da leitura às classes inferiores (Watt, 2010, p. 45).

O romance impera, portanto, como forma vulgar porque destoava do clássico, era acessível a todos os públicos, podia comportar gêneros diversos, como a tragédia, o lírico, a comédia, dentre outros; é resultado de uma crise cuja forma se constrói com base na promoção da individualidade, de modo que cada produtor de arte pudesse exercer livremente sua criatividade, com o afrouxamento do grau de cerceamento que a igreja ou a nobreza impunha como modelos, ao invés de estar dado por um modelo estabelecido. Lukács (2009) sustenta que o exagero da substancialidade da arte sobrecarrega os moldes, então eles passam a modificar-se para sustentar a realização do objeto em imagem sensível, ou como ele declara: "introduzindo assim no mundo das formas a fragmentariedade da estrutura do mundo" (Lukács, 2009, p. 36). A sobrecarga de

informações e tendências modernas foi essencial para o surgimento de uma nova forma capaz de apreender essa realidade que, conseqüentemente, reformulou seu paradigma de herói.

2.2 Herói clássico e herói moderno

No princípio das grandes narrativas dos cantos épicos, a construção do herói era marcada por uma totalidade ontológica, na qual, consoante Lukács (2009), todo seu desenvolvimento estava delimitado – pelos deuses, pela sociedade, pela moral – de modo que o encerramento de sua trajetória estava direcionado a uma conclusão pacífica e harmoniosa, estabelecida desde sua origem, de modo a reorganizar o caos em que o protagonista se encontrava após superar seu desafio e restaurar a ordem e seu lugar na sociedade na qual nasceu e se criou.

A discussão sobre essa totalidade é posta em evidência em *A teoria do romance*, de George Lukács, título no qual o filósofo húngaro empreende elucubrações acerca da organização da forma do discurso literário e como este se transfigurou ao longo da história acompanhando, como não poderia deixar de ser, a história da humanidade. Afinal, o texto literário ilustra-a por meio da linguagem ou, como aponta o autor em dado momento: "toda a forma artística é definida pela dissonância metafísica da vida que ela afirma e configura como fundamento de uma totalidade perfeita em si mesma" (Lukács, 2009, p. 71).

Na abertura de seu estudo, o autor utiliza o céu estrelado como metáfora para um mapa dos caminhos que o povo antigo trilhava, argumentando que as estrelas que os iluminavam eram tão familiares quanto suas próprias almas, pois eram feitos da mesma essência. Isso é, a cosmovisão da epopeia grega, que consagra o herói clássico, apresente-lhe um mundo onde “Tudo lhes é novo e no entanto familiar, aventuroso e no entanto próprio” (Lukács, 2009, p. 25). Com a chegada da modernidade, essa cosmovisão altera-se, de modo que o herói enfrenta caminhos tão novos quanto desconhecidos, porque se depara com a terrível realidade de conhecer a si mesmo, sem a fé na benção e proteção divina. Por isso, o autor diz que “O romance é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência” (Lukács, 2019, p. 91). Com essa alteração, ser herói na modernidade não cabia mais na forma essencial clássica de um personagem moralmente superior, acabado, que encerrava em si uma existência unificada e completa, cuja responsabilidade com o

coletivo e as normas sociais eram inegociáveis, sempre ladeadas pela coragem e força. Também, a forma se altera, tornando-se uma prosa livre mais adequada aos novos sentidos que surgem, permitindo a fluência da ação encadeada.

Lukács (2009) demonstra como a epopeia apontava para a vida essencial de uma comunidade fechada onde tudo se justificava. Ao discorrer sobre a era das epopeias, ele argumenta: “não há ainda nenhuma interioridade, pois ainda não há nenhum exterior, nenhuma alteridade para a alma” (Lukács, 2009, p. 26). Na epopeia, a alma era a existência autêntica, portanto, nada se modificava: Ulisses empreende sua jornada e volta para casa, anos depois, onde a mulher, o cão e a serva ainda o esperavam, como se tivesse partido no dia anterior. Tudo permaneceu imutável, às custas do eterno tecer de Penélope e das mãos divinas que o protegeram e guiaram.

Nesse cenário, o herói tem suas obrigações morais com a *pólis*, representando a consciência ética de uma época, como observa o filósofo: “[...]o herói da epopeia nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre se considerou traço essencial da epopeia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade” (Lukács, 2009, p. 67). A visão grega é a de que a organização celeste é igual ao do mundo humano, assim se algo fere o cosmos, alguma coisa precisa ser feita para organizá-lo. Perseguindo esse pensamento, Bakhtin (2018) estabelece o seguinte:

Tudo volta ao seu começo; tudo retoma o seu lugar. Como resultado de todo um longo romance, o herói se casa com sua noiva. E todas as pessoas e objetos passaram por algo que, verdade seja dita, não os modificou, mas que precisamente por isso, os corroborou, por assim dizer, verificou e estabeleceu sua identidade, sua solidez e imutabilidade. O martelo dos acontecimentos nada tritura e nada forja – limita-se a provar a solidez de um produto já pronto (Bakhtin, 2018, p. 40).

O herói épico tem o mundo como sua medida, todo obstáculo é transponível e quando não o é, os deuses intervêm. As transformações que ocorreram na vida dos personagens de Homero em nada modificam suas experiências sensíveis no mundo, eles passaram pelos percalços da vida, das batalhas, do tempo e da distância sem nada aprenderem senão que são exatamente os mesmos do princípio, inabaláveis, e cada vez mais seguros da solidez de seus princípios e desejos – que representam a coletividade do sistema clássico. Ali, como o mundo do herói era sua medida, ele era capaz de enfrentar todas as tensões que lhe eram impostas, superando-as bravamente e concluindo o arco com o mesmo espírito anterior, sem nenhuma profunda modificação em sua alma.

A epopeia traduzia um mundo que a arte moderna não é mais capaz de plasmar, o herói épico não pode sobreviver no mundo burguês e começa a dissipar-se. Isso significa que o mundo palpável, conhecido pelo herói clássico deu lugar ao mundo moderno, onde o sujeito sentiu-se cada vez mais perdido, pois estava diante de novos cenários, mais complexos que seu entendimento: as questões religiosas, políticas, filosóficas e científicas complicaram-se e contribuíram para dissolução da unidade ontológica do homem, que assume cada vez mais suas contradições. E é nas contradições que a literatura pode se fazer fértil, pois “as contradições são frutíferas, operatórias, porque a literatura tenta dar conta da complexidade do real” (Holanda, 2019, p. 41).

Para Aristóteles (2014) a construção de um herói aos moldes clássicos exigia que ele fosse bom, adequado, tradicional e constante, não admitindo que com o avançar de sua trajetória, ele se modificasse. O romance moderno caminha na direção quase contrária, pois trata de personagens de moral contraditória, inadequados, que rompem com as tradições e evoluem ao longo da trama, sendo esse último traço um elemento fundamental para pensar o Romance de Formação.

O mundo Moderno configura-se como o mundo da denúncia e expressão da interioridade humana, do transbordamento da medida na qual o homem julgava se encaixar. É dizer: no épico, prevalece a praticidade das ações comunitárias; no moderno, a reflexão da intimidade do herói, seu caráter psicológico e subjetivo. É justamente essa verticalidade, trazida como um sopro pela modernidade, que nasce o gênero mais popular do Ocidente, aquele que congrega em sua essência o sujeito em suas mais particulares angústias, medos e indagações: o romance moderno.

O romance encerra a contradição do mundo moderno, como aponta Lukács (2009, p. 31): “nosso mundo tornou-se infinitamente grande em cada recanto, mais rico em dádivas e perigos que o grego”. Quando o mundo ficou mais vasto do que o herói clássico poderia suportar, a literatura, enquanto espaço para experimentações da linguagem e da experiência dos sujeitos no mundo, assistiu a essa representação dissipar-se sob o mesmo manto que nos revelou a complexidade subjetiva dos indivíduos. O herói moderno, então, revela-se como oscilante, controverso e inadequado ao mundo.

Deste modo, as alterações na sociedade também possibilitaram as modificações no terreno da linguagem. Silva e Leite (2016) afirmam que “A rápida transformação dos modos de vida rompe paradigmas e também a perspectiva de representações unitárias instaurando a fragmentação e o esfacelamento do ‘eu’ como signo desta sociedade” (Silva; Leite, 2016, p. 228-229, grifos das autoras). Tomando essa acepção como

verdadeira, percebe-se que a segunda metade do século XX, período de produção da ficção de Lemos, foi um contexto que favoreceu a fragmentação do sujeito, refletindo particularmente na produção literária, como intensificação dos conflitos de classes, a exploração de mão de obra nas pequenas cidades de interior, o medo infundado de uma ditadura comunista, o coronelismo, a urbanização e decadência dos centros urbanos, o aumento da pobreza, as descobertas científicas e transformações demográficas, o surgimento da Psicanálise, a modificação nos conceitos de infância, adolescência e juventude, entre outros. Essa relação está posta em Candido (2014), quando o autor se coloca da seguinte maneira:

É claro que a noção do mistério dos seres produzindo condutas inesperadas, sempre esteve presente na criação de forma mais ou menos consciente, - bastando lembrar o mundo das personagens de Shakespeare. Mas só foi conscientemente desenvolvida por certos escritores do século XIX, como tentativa de sugerir e desvendar, seja o mistério psicológico dos seres, seja o mistério metafísico da própria existência. A partir de investigações metódicas em psicologia, como, por exemplo, as da psicanálise, essa investigação ganhou um aspecto mais sistemático e voluntário [...] Concorreram para isso, de modo direto ou indireto, certas concepções filosóficas e psicológicas voltadas para o desvendamento das aparências no homem e na sociedade, revolucionando o conceito de personalidade, tomada em si e com relação ao seu meio (Candido, 2014, p. 57).

A densidade psicológica que assoma nos romances focalizados nesse trabalho deixa entrever como esse elemento influencia diretamente na construção da narrativa e dos personagens. Cada um dos heróis de Lemos vive suas trajetórias de formação, predominantemente, no interior de suas mentes, rememorando o passado ou desejosos do futuro, movidos pelo desejo do inconsciente.

De mesmo modo, nos *Bildungsromane*⁶ que atravessaram os séculos XIX e XX, essa relação com a profundidade psicológica dos heróis se tornou mais latente, sobretudo no último século. Nesse sentido, “a marcha do romance moderno (do século XVIII ao começo do século XX) foi no rumo de uma complicação crescente da psicologia das personagens” (Candido, 2014, p. 60).

À medida que a modernidade abraça essas personagens, o Romance de Formação é a maneira como a literatura encontra para tentar dar alguma unidade aos heróis. Em outros termos: o *Bildungsroman* admite que seus protagonistas são ambíguos, e assume essa ambiguidade para tentar encontrar alguma harmonia entre a desordem interna do personagem e a ordem social que o circunda. No prototípico livro de Goethe, Wilhelm

⁶ Plural da palavra *Bildungsroman*.

Meister não pretende seguir os ritos que seus pais e a sociedade burguesa esperam dele, mas seguir suas próprias vontades e aspirações teatrais. Sua formação se dá justamente na constante tentativa de encontrar algum meio termo entre essas demandas.

Acerca da distinção entre os perfis do herói clássico e do herói moderno, Silva e Leite (2011) argumentam que na epopeia "[...] os desejos do herói coincidem com a totalidade da qual faz parte, isso é, os seus desejos e ações expressam exatamente as ideias de sua sociedade [...] No caso do romance, há uma ruptura entre os desejos do herói e a sociedade na qual está imerso" (Silva; Leite, 2011, p. 235). Esse entendimento permite uma reflexão sobre o herói do *Bildungsroman*, que também é fruto da modernidade. Como o herói o Romance de Formação não tem uma unidade coerente e unívoca, seu processo formativo é pela busca de uma forma que congregue a si mesmo e aos outros, em uma harmonia entre suas expectativas individuais e a totalidade da sociedade. Por serem heróis inadequados aos seus contextos e destinos, precisam empreender uma autoeducação. No caso dos heróis de Lemos, essa educação se dará em relação ao meio externo, de modo que possam romper com a dinâmica social na qual estão inseridos.

Contudo, essa possibilidade é cada vez mais difícil frente aos dados histórico-filosóficos que o século XX apresenta, por isso os personagens Jonas, Jomo e Juliano se encontram em situações tão complicadas: a paixão, a moral, a identidade, entre outros, são todos elementos que surgem nos romances de Lemos, mas que são particularmente complicados de serem solucionados a ponto de seus heróis atingirem alguma consonância. De mesmo modo, suas aspirações não são nobres ou justificadas por algum plano superior ou das escrituras do destino, mas de suas próprias vontades, por vezes até egoístas ou que desviam do esperado socialmente.

Se pensarmos nos romances de Lemos, essas demandas são ainda mais complexas, pois os heróis além de estarem cindidos entre suas aspirações e a dinâmica social, tem comportamentos que desviam do que o padrão clássico elencou como ideal. Jonas deseja a esposa do patrão, Jomo não tem coragem de sustentar suas próprias vontades de mudar de vida e só o faz forçado por Mila, e Juliano é criminoso e incestuoso. Ora, essas personagens só caberiam, como protagonistas, no romance moderno e só podem encontrar espaço para tentar alcançar algum grau de maturidade no *Bildungsroman*.

No romance, o destino, a finalização da fábula pela busca do sentido, não é mais ditada pelos deuses, oráculos, e profecias, mas perseguida pelo herói com o objetivo de encontrar a consonância do mundo, o sentido imanente da existência, ou a compreensão de que sua autonomia individual pode ser aceita no mundo moderno, que existe lugar para

si, é a exegese perfeita do romance e, conseqüentemente, o cerne da forma simbólica do *Bildungsroman*, pois caso o contrário ocorra, o final trágico é a confirmação da falha absurda do homem no mundo.

A organização formal do romance é o reflexo da sociedade que se fragmentou e iniciou uma busca por uma “substância verdadeira” (Lukács, 2009, p. 30), essa postura caracteriza o herói moderno. Pensemos em Ulisses, herói capaz de desbravar o mundo e vencer todos os obstáculos, ele é o contrário de Dom Quixote, que vive uma eterna ilusão paralela e é derrotado pela realidade repetidas vezes. O cavaleiro de Cervantes, descolado do mundo real optou por sua própria busca interior, a satisfação de seus próprios impulsos e seus próprios objetivos, rompendo com a ordem social. Os personagens modernos estão irmanados ao Quixote, pois estão cercados por uma realidade social a qual recusam e contra a qual lutam para se libertarem.

Ao elaborar sua teoria do romance, Lukács (2009), reporta-se a uma unidade moral, que Silva Filho (2018) identifica como jurídica, política, religiosa e artística de sujeitos de determinada época, no caso dos gregos, uma totalidade homogênea e cíclica; no caso dos modernos, uma subjetividade inquieta e fragmentada. Sendo assim, as formas e a vida estão intimamente ligadas, de modo que a conexão entre seus conteúdos é inevitável. Então, a chave para compreender a narrativa literária a partir de seus personagens, é pensar em sua relação com o mundo ficcional ao qual ele se reporta, em outras palavras, quais as condições histórico-filosóficas-sociais que o rodeia e quais sentidos elas provocam nos personagens.

Em Gilvan Lemos, temos sociedades agrárias e rurais ou urbanas, mas que resguardam como semelhança serem dominadas pelo esquema do patronato empresarial ou latifundiário, organizados pelas condições burguesas de suas origens, mas que, de certo modo, agregam os heróis e que serão fundamentais para construção de suas perspectivas de mundo, como objetos de desejo incansáveis, seja o desejo físico de Jonas despertado pela paixão, seja desejo de pertencimento na busca por suas origens, como é o caso de Jomo e Juliano.

Na ordem do mundo épico não havia espaço para uma vontade de mudança ou desejo de deslocamento que encerre alguma alteração profunda no protagonista, o destino que o herói persegue é aquele que lhe é preconcebido desde o princípio, sua saga é apenas um retorno ao ponto de partida. Portanto, enquanto na epopeia a ideia é superar os obstáculos para reestabelecer a ordem natural do mundo, no Romance de Formação, ao contrário, não há retorno possível porque toda a dinâmica é costurada a partir do desejo

imane de mudança para um ponto avançado da capacidade dos sujeitos, de modo que o ponto de origem e de chegada estão definitivamente cindidos pela mudança que o herói tem vontade de operar.

Tomemos por exemplo Wilhelm Meister, personagem de Goethe, que ao invés de dedicar-se ao ofício da família, à continuação do legado do pai e estabelecer-se no comércio, prefere percorrer sua missão teatral, em busca da satisfação de si mesmo. Em contrapartida, nada mais perigoso para o herói moderno do que ser responsável por seu próprio amadurecimento, sendo consciente de seu processo de formação e precisando atuar como responsável por ele, balizado pelas figuras que o circundam ou eventos que enfrentam. O *Bildungsroman* opera, então, em um equilíbrio entre as demandas das ações do personagem e sua capacidade de relacionar-se com o mundo. Por essa razão, Lukács (2009) aponta que o processo conforme a forma romanesca foi concebida é a peregrinação do indivíduo problemático em busca de si mesmo no mundo.

Agora pensemos em Lemos: para seus heróis não existe retorno algum, porque o início do percurso de seus personagens só poderá levá-los a um ponto completamente distinto do que foi no começo. Jonas jamais será o mesmo após despertar para o amor; Jomo jamais será o mesmo depois de partir de sua cidade natal; e Juliano jamais será o mesmo depois de adentrar pela primeira vez os portões do casarão do Dr. Bacelar. Aos personagens não existe retorno, remorso ou possibilidade de restauração, pois cruzada a linha de partida, a chegada estará sempre delineada por uma sucessão de falhas e impossibilidade de harmonia: a ingenuidade foi perdida para sempre.

A perda da ingenuidade é marcada, principalmente, pela saída da casa dos pais, como ocorre com os protagonistas de Lemos. E essa ruptura familiar reflete-se também numa ruptura com a comunidade, com a qual não conseguem mais manter uma relação de integração. Os personagens românticos encaram a solidão e a falta de parâmetros a seguir, separam-se quase que totalmente da comunidade e, a despeito da influência desta em suas ações, não tem mais uma relação de dever e honra para com ela. O desprendimento é sua maior orientação e, mais ainda, a sua maldição, o que reforça o caráter solitário e inadequado do herói em relação ao seu meio, como aponta Walter Benjamin (1987, p. 54): “A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém”. Isso será refletido também, posteriormente, no *Bildungsroman*: o sujeito em conflito com as contradições de sua época não pode ser sustentado pelos dados da sociedade antiga, portanto, a totalidade de

sua existência está condicionada a uma harmonia entre seus desejos interiores e a sociedade, que o conduzirá pelo caminho da autodescoberta, encontrando uma consonância entre aquilo que realmente deseja e as demandas do mundo exterior, como ocorreu com o herói de Goethe em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. A resolução de seu conflito só se dará quando ele tiver amadurecido e completado seu processo de autoconhecimento. Segundo Lukács (2019):

O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento (Lukács, 2019, p. 82).

E mesmo esse autoconhecimento não se encerra, não existe uma infinitude da vida dentro do romance, porque o homem estará sempre no contexto de insatisfação e, naturalmente, nem todo romance começa com a vida do herói e encerra-se com sua morte. Nesse sentido, analisando o protótipo de *Bildungsroman*, Lukács (2009) defende o seguinte:

Tanto no aspecto estético quanto histórico-filosófico, Wilhelm Meister situa-se entre esses dois tipos de configuração: seu tema é a reconciliação do indivíduo problemático, guiado pelo ideal vivenciado, com a realidade social concreta (Lukács, 2019, p. 138).

É certo que na citação o estudioso esteja referenciando o romance de Goethe, mas é possível traçar alguns paralelos com a obra de Gilvan Lemos. Jonas, Jomo e Juliano escolhem mudar, uma vontade legítima e que nega seus fados, mesmo que esse os persiga ou que a genealogia de todos eles insista que suas histórias estão desenhadas em definitivo. Jonas não quer sucumbir às memórias violentas do pai e da loucura da mãe. Jomo teve seu destino traçado por Mila, mas retorna, *decide* retornar porque só assim pode reconciliar-se com sua história. Juliano, embora tenha sido criado para repetir a os passos da mãe bêbada e do pai doente, vivendo na miséria, revolta-se. Em Lemos, o desejo de formação se dá porque o herói inconformado sofre e precisa reconciliar-se e também porque possui uma alma ampla demais para o mundo no qual está inserido, daí sua necessidade de mudança, guiado por uma escolha de ação e não pelo destino. Nenhum desses heróis consegue atingir a conciliação, todos são indivíduos problemáticos cuja experiência no mundo não lhes traz conforto algum (os traumas da infância de Jonas, o suposto crime de Jomo e a miséria de Juliano) e, cada um a seu modo, escolhe a força da

ação para educar-se e traçar um caminho diferente, embora nenhum deles alcance a ordem inequívoca da reconciliação com o mundo interior.

Para Bakhtin (2011), a diferença fundamental entre o herói da maioria das modalidades romanescas e o herói do *Bildungsroman* é que no romance convencional ele permanece imutável, embora seja acometido por variadas dificuldades, o que o autor chama de personagem pronto:

A imensa maioria dos romances (e das modalidades romanescas) conhece apenas a imagem da personagem *pronta*. Todo o movimento do romance, todos os acontecimentos e aventuras nele representados deslocam o herói no espaço, deslocam-no pelos degraus da escada da hierarquia social: de miserável ele se torna rico, de vagabundo sem linhagem se torna nobre; o herói ora se afasta, ora se aproxima de seu objetivo – da noiva, da vitória, da riqueza, etc. Os acontecimentos mudam o seu destino, mudam a sua posição na vida e na sociedade, mas ele *continua imutável e igual a si mesmo* [...] Entretanto, *a despeito de todas as possíveis diferenças de construção na própria imagem da personagem não há movimento, não há formação* (Bakhtin, 2011, p. 218-219, grifos meus).

Portanto, para Bakhtin (2011) o personagem do romance convencional, geralmente, ainda que sofra diversas reviravoltas em seu caminho, não apresenta um aprofundamento de como essas alterações provocam algum grau de desenvolvimento neles, de modo que permanecem inalterados. Assim, opera-se sempre uma constante na construção do enredo e a unidade é permanente. Por outro lado, no romance de formação, as alterações operadas no herói são fundamentais para constituição do enredo, compondo harmonicamente o conjunto:

O próprio herói e seu caráter se tornam uma *grandeza variável* na fórmula desse romance. A mudança do próprio herói ganha *significado de enredo* e em face disso reassimila-se na raiz e reconstrói-se todo o enredo do romance. O tempo se interioriza no homem, passa a integrar a sua própria imagem, modificando substancialmente o significado de todos os momentos do seu destino e da sua vida. Esse tipo de romance pode ser designado no sentido mais amplo como *romance de formação do homem* (Bakhtin, 2011, p. 219-220, grifos do autor).

Comparando as colocações do teórico russo, pode-se verificar como o personagem constitui uma categoria fundamental para a construção do romance e como é seu processo de desenvolvimento que dará sentido ao enredo. Enquanto no romance convencional os personagens são partícipes dos eventos, no romance de formação, são elementos fundamentais e profundamente alterados pelo que lhes ocorre.

Naturalmente, o conceito de romance de formação que o autor emprega é bastante vasto e distancia-se da ideia de uma estabilidade do gênero, tal qual Moretti (2020)

empregaria mais adiante. Em dado momento, ele chega a arrolar algumas obras e sua lista abarca desde *Ciropédia*, de Xenofonte, na Antiguidade, até *A montanha mágica*, de Thomas Mann, no século XX. Isto é, ele assume o caráter plástico da forma e sua heterogeneidade e mais adiante opera, ainda, subdivisões do gênero, nas quais aponta variáveis quanto ao grau de assimilação do tempo histórico real⁷. Com esse movimento, sua pretensão não é atingir uma totalidade do *Bildungsroman*, pois todas as suas variáveis referem-se umas às outras em um processo de síntese e não podem ser compreendidos sem considerar suas vinculações, mas sim formular teoricamente uma apreensão de como o romance de formação assimila a condição sócio-histórica de maneira complexa e diversificada⁸.

As exposições feitas até aqui abarcaram o desenvolvimento do gênero romance enquanto forma capaz de apreender as especificidades de sua época para representá-la por meio da linguagem, para tanto, a retrospectiva desde a forma clássica épica foi necessária para pensar as distinções entre o herói clássico e o herói do romance moderno, a personagem que encerra em si a complexidade do gênero. Mais adiante, no capítulo dois, o que se verá é um levantamento do *Bildungsroman*, para entendê-lo como uma especificidade do romance moderno.

⁷ O autor desmembra o romance de educação em cinco tipos: cíclico-idílico, de formação na acepção exata do termo (na qual Goethe se encaixa), biográfico, didático-pedagógico e realista. Existe entre eles uma vinculação necessária para compreender a assimilação do tempo histórico na literatura e estão imbricados em sua gênese. De modo algum, é meu interesse categorizar as obras de Gilvan Lemos dentro dessa subdivisão bakhtiniana, ainda mais, por já ter anunciado e defendido seu caráter plástico ao longo da historiografia literária, por isso, para maiores detalhes, sugiro o capítulo “O problema do romance de educação”, em seu livro *Estética da criação verbal*. Demonstrei aqui a existência desses conceitos apenas com o objetivo de contextualizar como a teoria e a crítica trataram da temática e sua heterogeneidade.

⁸ Constitui uma tarefa complicada tentar entender na totalidade a concepção de Bakhtin do *Bildungsroman* a partir de seus escritos porque os estudos bakhtinianos sobre romance de formação, escritos entre 1936 e 1938, se perderam na guerra (Bezerra, 2015), restando um material fragmentário e esparso, publicado no volume *Estética da criação verbal*.

3 DO ROMANCE DE FORMAÇÃO

O capítulo anterior tratou do romance enquanto gênero e do herói moderno em relação ao herói da antiguidade clássica, demonstrando como a modernidade apresentou uma série de revoluções que foram absorvidas pela literatura e constituíram seus heróis inadequados e complexos. Considerando essa inadequação, alguns heróis do romance moderno buscam uma conciliação que simbolize a perfeita harmonia entre o mundo interior e o exterior, processo que se dará pelo crescimento individual, balizado por figuras guias ou instituições, de modo a conduzi-lo pelo caminho rumo ao seu amadurecimento e transformação em um personagem exemplar. Este capítulo, por sua vez, será dedicado à arqueografia do gênero próprio ao tipo de narração do desenvolvimento do herói em uma jornada de aprendizado, forma que ficou conhecida na literatura como *Bildungsroman*.

Segundo Wilma Patrícia Maas (2000), o termo Romance de Formação (justaposição de *Bildung* – formação; e *Roman* – romance) foi cunhado pelo professor da Universidade de Dorpat Karl Morgenstern⁹ em 1810 e indica dois conceitos fundamentais de significação própria para o contexto de relações burguesas. A tradução literal dos dois nomes que compõem a designação do conceito é insuficiente para, diacronicamente, compreender sua complexidade, pois estão revestidos de uma concepção da sociedade germânica dos anos 1790. O substantivo *Bildung* aponta para a necessidade de aperfeiçoamento do jovem burguês e seu amadurecimento como homem que vivencia a cidadania alemã (Maas, 2000), direcionado e guiado por uma educação moral, cultural, social e política, nos princípios do humanismo, para atingir o pleno estado de desenvolvimento completo do homem. *Roman*, por sua vez, determina não somente o gênero, mas a guinada de valoração positiva que este sofreu, conduzido pelo aparecimento de grandes romancistas e reconhecimento do público como um trabalho intelectual.

Em relação à etimologia da palavra, a autora afirma:

o surgimento do termo coincide com o momento do reconhecimento do romance como forma literária "digna". Originário do latim vulgar *romanic*, por meio do francês *romanz*, o termo *roman* designava uma narrativa longa, em idioma diferente do latim clássico, na qual se representava o protagonista em

⁹ Mazzari (2010) esclarece que Fritz Martini publicou em 1961 o livro "O romance de formação: história da palavra e da teoria", demonstrando que o termo fora empregado pela primeira vez em 1810 por Karl Morgenstern e Wilhelm Dilthey foi responsável pelo resgate e popularização do conceito. Os estudos que basearam a série de palestras que Morgenstern proferiu sobre os limites entre épico e romance o levaram a desenvolver o conceito de *Bildungsroman* e defini-lo como a mais nobre categoria do romance.

suas relações e divergências com o mundo exterior. Até o século XVIII, na Alemanha, o *Roman* designava uma narrativa trivial, menor, na qual geralmente se representava uma história de amor [...] Entretanto, na literatura de língua alemã, o reconhecimento do romance como gênero digno ocorrerá apenas nos últimos trinta anos do século XVIII. *Os sofrimentos do jovem Werther*, o grande sucesso de público de Goethe, é de 1774 e marca o momento de maturidade e de aceitação do gênero pelo incipiente público de língua alemã (Maas, 2000, p. 22, grifos da autora).

O termo é frequentemente associado ao romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795), escrito por J. W. Goethe, pois a obra teria marcado o surgimento da tradição literária de formação do indivíduo desde sua infância até, quase sempre, seu desenvolvimento e aperfeiçoamento em meio à trajetória pessoal e a relação com a sociedade. Geralmente, mas não exclusivamente, descreve um itinerário exemplar em busca de legitimação. O romance de Goethe debruça-se sobre a “rígida divisão em classes nos Estados alemães, e o papel reservado à incipiente burguesia alemã em um contexto de absolutismo tardio” (Maas, 2000, p. 21), desse modo, a tradição do Romance de Formação se funda pela aspiração de desenvolvimento da burguesia e a tendência de plasmar essa realidade através da literatura. O próprio romance de Goethe é, em origem, um Romance em Formação em transformação, visto que foi concebido por seu autor para ser, em primeira versão, um livro sobre missão teatral e tornou-se um romance de educação.

A obra de Goethe narra a trajetória de amadurecimento do jovem Wilhelm Meister no século XVIII, contada por meio de sete livros – sendo um deles "Confissões de uma bela alma", espécie de digressão na qual se conta a vida de uma canonisa pietista. O protagonista é filho de pais burgueses e encantado pelo teatro, afeição pouco apreciada pelos seus genitores. Ainda assim, seu sonho é tornar-se ator e vê no drama sua vocação. Após uma desilusão amorosa com a atriz por quem era apaixonado e estava o traindo com outro homem, o herói inicia uma viagem para tratar dos negócios da família, mas acaba envolvido com uma companhia itinerante de teatro, a qual passa a acompanhar por cerca de dez anos, visitando povoados e conhecendo novas cidades. Durante esse período, Wilhelm cresce e transforma-se, desenvolve-se socio politicamente, colocando-se a prova para demonstrar seu valor como homem e adquire experiência com o teatro, principalmente a obra de Shakespeare, em especial *Hamlet*, pela qual fica extasiado e decide representar. É também nessa jornada que cruzam seu caminho mulheres pelas quais se apaixona, uma criança chamada Mignon, a qual passa a tutelar, amigos e inimigos e conhece estranhos que parecem desvendar seus desejos mais profundos, seus sonhos mais escondidos. No final do romance, o jovem descobre que se trata de membros da

Sociedade da Torre, grupo secreto, aos moldes maçônicos, que dirigiu sua vida e anos de aprendizado até aquele momento. Então, ele é apresentado ao pergaminho de sua vida, que conta toda sua história, e o faz perceber que seu amadurecimento se dará na integração à sociedade e seu propósito do teatro pode ser abandonado para que a verdadeira intenção seja alcançada: sua formação exemplar. Arrematando o livro, Wilhelm descobre que é pai de um filho perdido que teve com a atriz de outrora e casa-se com uma antiga paixão, Natalie, uma aristocrata que também participa da Torre. A obra transmite em sua essência ideais de formação humanistas, fruto do pensamento da época, e tornou-se um retrato da juventude burguesa alemã do século XVIII.

De acordo com Carpeaux (2012), Friedrich Schlegel defendia que no século XVIII existia a necessidade de criar uma nova literatura, cujos princípios acreditava ter descoberto em Goethe. Portanto, *Os anos de aprendizagem* foi lume na história da gênese do romance e do Romance de Formação e consolidou-se como um protótipo fundamental para compreender a experiência histórica do homem em seu tempo, compreendido desde então como uma novidade importante na literatura moderna. Não por acaso, Carpeaux (2012) coloca a obra de Goethe, ao lado da *Teoria das Ciências*, de Fichte e a Revolução Francesa, como as três grandes tendências da época que definiram o século XVIII.

Com isso, reforça-se “[...] a hipótese da existência de um *Bildungsroman* antes discursivo do que propriamente literário” (Maas, 2000, p. 25). Ao escrever discursivo, a pesquisadora reivindica uma noção política para o conceito, que representa uma ideologia, capaz de absorver o tempo histórico e seus aspectos políticos. A autora defende uma forma simbólica que fosse capaz de expressar os desejos e necessidades burguesas, apropriando-se de elementos literários para, através da narração da trajetória de amadurecimento de um herói, incorporar seu próprio tempo histórico e solidificar as instituições burguesas.

Assim, o *Bildungsroman* existe enquanto forma histórica-literária simbólica, como aponta Franco Moretti (2020), permeada e preenchida de possibilidades, eleito enquanto gênero ideal como modelo para expressar os sentimentos de uma sociedade que se solidificava na Alemanha do século XVIII. De acordo com esse pressuposto, a autora desenvolve seu argumento de que a forma do gênero está diretamente relacionada ao discurso contido na obra, fazendo com que seja possível deslocá-lo no tempo e espaço a partir da especificidade de cada obra.

No caso de Gilvan Lemos, encontram-se em seus romances elementos próprios da arquitetura discursiva definida pelo *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, embora

em um contexto latino-americano e, mais que isso, tipicamente brasileiro, localizados em um período pós-década de 1950, com o acirramento das tendências regionalistas na literatura e da ampliação das discussões marxistas, fazendo de seus heróis agentes de denúncia da decadência moral burguesa e em completo descentramento de suas unidades ontológicas.

Mais importante que a ideia de formação exemplar do indivíduo, o *Bildungsroman* prescinde da noção de processo, ou seja, de acompanhamento do desempenho do sujeito por meio de seu aprendizado. Maas (2000, p. 27) define que “processo, neste contexto, é a sucessão de etapas, teleologicamente encadeadas, que compõem o aperfeiçoamento do indivíduo em direção à harmonia e ao conhecimento de si e do mundo”. Encontra-se nesse motivo a razão para a aproximação dos termos *Bildung* (formação) e *Erziehung* (educação) e a tendência de chamá-lo de Romance de Educação, como o faz Bakhtin (2011). De acordo com Maas (2000) os termos se confundem, porém, a pesquisadora dedica este último com mais frequência ao romance que tem traços notadamente pedagógicos, como *Emílio*, de Rousseau:

Processo, neste contexto, é a sucessão de etapas, teleologicamente encadeadas, que compõem o aperfeiçoamento do indivíduo em direção à harmonia e ao conhecimento de si e do mundo. Formação (*Bildung*) passa então a dialogar com educação (*Erziehung*), conceito caro ao ideário da *Aufklärung* e constituinte do mundo burguês (Maas, 2000, p. 27).

A noção de educação na acepção moderna pressupõe um projeto bem definido e direcionado por outrem a um objetivo, enquanto formação indica o resultado de um processo espontâneo e individual. Baseado nessa ideia, a educação na sociedade industrial do século XVIII passa a ser vista como interesse do Estado para manutenção da ordem social, modelando os indivíduos de acordo com seus interesses e direcionadas às suas necessidades, de modo que cada indivíduo cumprisse com uma função social para manutenção desse mesmo Estado. Resulta daí a dificuldade de separação dos conceitos. Segundo Maas (2000):

nas últimas décadas do século XVIII, o conceito de formação encontra-se intimamente ligado à articulação da sociedade em classes. Em nome da funcionalidade social, cada cidadão deveria receber a formação que o habilitasse da melhor maneira para o desempenho de sua função junto à coletividade (Maas, 2000, p. 32).

A definição de literatura como espaço de aprendizado surge como um conceito humanista, apontando que a literatura proporciona um conhecimento diferente do proporcionado pela filosofia e pelo científico, que permite compreender e regular o

comportamento humano e social. Segundo Compagnon (1999), essa é a definição de uma educação sensível, que já se vislumbrava pelas vias aristotélicas de catarse e prazer de aprender. A mesma lógica se aplica ao romance burguês de aprendizado, pois foi a problemática (re)arranjada pelo *Bildungsroman* que educou o homem e projetou o entendimento da consonância entre o eu e o social.

O objetivo da formação é a harmonia justamente porque o cenário aspirado ao final do século XVIII era que cada sujeito exercesse uma função social específica para contribuir com a coletividade, assim, profundamente atrelada a uma divisão de classes. Com a modernidade, a fragmentação social demonstra que não existe mais estratificação tão bem delimitada de classes, de modo que com o declínio dessa dinâmica social, o Romance de Formação também precisa se alterar para incorporar as novas demandas do mundo, ou melhor, a literatura passa a plasmar as novas condições sociais.

Maas (2000) esclarece também que a tradição iniciada por Goethe resultou um “cânone mínimo” amplamente reproduzido pelas literaturas ocidentais:

Ao mesmo tempo que consideram o *Bildungsroman* como um fenômeno extremamente datado em suas origens, as definições nas enciclopédias literárias apontam também uma linhagem de obras que ultrapassa as condições limitadas dessa mesma origem, indicando um processo de expansão do gênero em direção às fronteiras nacionais e temporais (Maas, 2000, p. 53).

Baseando-se nesse argumento, o estudo proposto amplia a leitura da forma do *Bildungsroman* de modo a fazer uma investigação de seus aspectos na obra de Gilvan Lemos, considerando que o autor opera, por meio de suas personagens, distintas etapas de formação dos indivíduos, sua consonância social e representação da realidade. Assim, busca-se operacionalizar uma análise das obras que reconheça aspectos de uma formação sentimental, moral e uma deformação nos romances *Noturno sem música*, *Os olhos da treva* e *Morcego cego*, respectivamente. Em busca de atender a esse objetivo, o tópico seguinte apresenta as raízes do *Bildungsroman*, seu desenvolvimento e seu estabelecimento enquanto gênero literário marcante na literatura.

3.1 *Bildungsroman*: origem, desenvolvimento e consolidação

O *Bildungsroman* é um conceito eminentemente histórico, pois está fortemente ligado a um período filosófico-intelectual historicamente demarcado. Referir-se ao termo significa necessariamente compreender a guinada cultural, científica, intelectual e política que se estabeleceu a partir da modernidade, de modo que seus heróis encontram a possibilidade de um desenvolvimento.

Sua gênese foi amplamente tomada como objeto de investigação, e frequentemente tem o professor Karl Morgenstern, da Universidade de Dorpat, no Báltico, como primeiro a propor o termo enquanto categoria de interpretação literária. Suas conferências proferidas nos anos de 1810, 1819 e 1820, e posteriormente publicadas, garantiram seu lugar na história da crítica literária. Sobre elas, Koval (2014) diz o seguinte:

Ao fazê-lo, realizou uma operação crítica de enormes implicações na história da recepção posterior do subgênero. Basicamente, se baseou no modo no qual Wilhelm Meister de Goethe havia sido recebido por Schiller e Körner, e observou nisso o critério de definição de um novo subgênero de romance, o *Bildungsroman*. Todo romance de formação, diz, a esse respeito, põe em cena, efetivamente, a formação do herói até um determinado *estado de perfeição*; acrescenta, ainda, que desse modo se fomenta a formação do leitor (Koval, 2014, p. 41, grifos do autor, tradução minha).¹⁰

Em sua primeira exposição, de 1810, intitulada “Sobre o espírito e a coesão de uma série de romances filosóficos”, o professor apenas tece algumas elucubrações sobre o romance, sem chegar de fato a nenhuma conceituação ou conclusão engessada a respeito do assunto. Entretanto, iniciou ali seu projeto de tentar apreender o espírito da forma romanesca, constituindo-se como o cerne de seu trabalho. De fato, a palestra mais significativa, que entrou para a história dos estudos literários foi intitulada como “Sobre a essência do romance de formação”, pronunciada em 1819 e publicada no ano seguinte. A essa, seguiu-se uma terceira, na qual ele não se detém muito no tema, realizada em 1920, chamada “Sobre a história do romance de formação”¹¹.

Na palestra de 1819, “Sobre a essência do romance de formação”, o professor baseia-se nas análises de Schiller e Körner de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, para propor um novo subgênero do romance, que estaria definido pela narração da formação do herói até determinado grau de perfeição e, como consequência, formador pedagógico do caráter do leitor. Segundo Boes (2009) esta segunda palestra,

10 No original: "Al hacerlo, llevó a cabo una operación crítica de enormes implicancias en la historia de la recepción posterior del subgénero. Básicamente, se basó en el modo en que el *Wilhelm Meister* de Goethe había sido recibido por Schiller y Körner, y vio allí el criterio de definición de un nuevo subgénero de novela, el *Bildungsroman*. Toda novela de formación, dice, en esta línea, pone en escena, efectivamente, la formación del héroe hasta un determinado *estadio de perfección*; agrega, además, que de este modo se fomenta la formación del lector".

¹¹ Mazzari (2010), apoiado em observações de Fritz Martini, o responsável por recuperar o pioneirismo de Morgenstern, aponta que a contribuição do professor foi muito mais no sentido de cunhar o termo e dar-lhe prestígio do que no rigor e profundidade teórica. Assim, ao referir-se ao gênero é inevitável não citar Morgenstern, porém, é preciso enxergá-lo também como ponto de partida para o desenvolvimento da teoria, como foi feito por seus sucessores como Dilthey (2010), Bakhtin (2011) e o próprio Mazzari (1999; 2010; 2020).

além de mais coerente, é o momento no qual ele solidifica as bases do *Bildungsroman* enquanto novo gênero.

De modo cuidadoso, pela consciência de estar inaugurando um termo novo, o professor inicia sua fala da seguinte maneira: “[...] eu gostaria de falar-lhes sobre o mais refinado de todos os muitos tipos de romance; permitam-me chamá-lo por um nome que, até onde sei, nunca foi usado antes, chamemo-lo *Bildungsroman*” (Morgenstern, 2009, p. 650, tradução minha)¹². Já àquela altura, Morgenstern tinha consciência de que passeava por um terreno novo, estabelecendo uma linha de raciocínio inédita e, também, referenciava a obra de Goethe como modelo exemplar da forma romanesca sobre a qual discursava, atrelando intrinsecamente os dois elementos pela primeira vez na história.

Os apontamentos de Morgenstern (2009) defendiam não apenas a formação do protagonista, mas também do leitor. Segundo Maas (2000), essa visão é fruto de um projeto pessoal do professor, não apenas a nível de compreensão de como o romance e a filosofia foram imprescindíveis em seu desenvolvimento pessoal como também a intenção de que sua atuação na Universidade de Dorpat servisse de base pedagógica para os jovens alunos. Conforme aponta Maas (2000):

A busca pessoal de Karl Morgenstern representa também o anseio de uma classe de indivíduos intelectuais pós-iluministas, que tinham em comum a preocupação com o aperfeiçoamento do caráter e o desenvolvimento das qualidades latentes do homem, sustentado por um projeto neo-humanista (Maas, 2000, p. 45-46).

Tal pensamento encontra similaridade também nas defesas de Hegel, que Bakhtin (2018) retoma, deixando evidente o projeto filosófico de uma formação moral para a integração à sociedade:

O homem deve educar-se ou reeducar-se para a vida nesse mundo vasto e estranho a ele, deve assimilá-lo, familiarizá-lo. Segundo a definição de Hegel, o romance deve educar o homem para a vida numa sociedade burguesa. Esse processo de educação está ligado ao rompimento com todos os velhos laços idílicos, a *expatriação* do homem. Aqui o processo de reeducação pessoal do homem está inserido no processo de ruptura e reconstrução de toda a sociedade, ou seja, no processo histórico” (Bakhtin, 2018, p. 205, grifos do autor).

Sendo assim, a palestra de 1819, seguida do livro *Leben Schleiermachers* (1870), de Wilhelm Dilthey, são responsáveis por incorporar o termo ao discurso acadêmico e

12 No original: “[...] I wish to speak about the most exquisite of all the many types of novel; you will permit me to call it by a name that has to my knowledge never been used before—namely, the *Bildungsroman*”.

estabelecer o Meister como grande protótipo, o ideal da formação humana, assim, marcando definitivamente a história da crítica literária, bem como sua vinculação ao tempo histórico: “Tal articulação, construída sobre as bases idealistas do espírito de época e do entrelaçamento entre vida e obra, tornou-se peça chave para a tradição crítica do *Bildungsroman*, influenciando as abordagens e definições que se seguiram” (Maas, 2000, p. 14).

O trabalho de Morgenstern passou quase despercebido por seus pares, mas encontrou eco na interpretação de Dilthey, que popularizou a teoria, retomando o foco sobre a obra de Goethe, porém acrescentando que o conceito era eminentemente alemão e estava intimamente ligado a busca por uma harmonia, um desenvolvimento individual que incluía a interioridade do herói. Desse modo, apostava na leitura espiritual do *Bildungsroman*, de modo que as dissonâncias e conflitos que surgem ao longo da trama são pontos necessário para a maturidade interior do herói. Para Koval (2014):

A partir de seus estudos, o conceito de *Bildungsroman* foi entendido como representação de uma *harmonia*, de um *desenvolvimento individual rumo a perfeição*. Contudo, Dilthey fez algo mais: propôs que o gênero era uma especificidade alemã, por sua tendência a representar a *interioridade* do herói; isto é, por seu apolitismo e sua predileção por tudo aquilo que concerne a *espiritualidade* (Koval, 2014, p. 42, grifos do autor, tradução minha).¹³

O conceito tal como compreendido hoje é, sobretudo, um amálgama das duas leituras propostas por Morgenstern e Dilthey, predecessores de uma tradição do *Bildungsroman* enquanto categoria de análise. Na esteira desses dois intelectuais, diversos outros críticos dedicaram-se com igual vigor ao tema, por vezes até afastando-se do que fora formulado primeiramente, porém, ainda assim, mesmo considerando as reformulações históricas, políticas, filosóficas e geográficas do gênero, é impossível não se reportar à origem do conceito em Morgenstern (2009), de modo que Boes (2009) afirma: “qualquer estudo moderno do tema que espera se libertar de debates ideológicos, deve considerar o lugar de Morgenstern na genealogia da crítica sobre o gênero” (Boes, 2009, 648, tradução minha)¹⁴.

13 No original: “A partir de sus estudios el concepto de *Bildungsroman* fue entendido como representación de una *armonía*, de un *desarrollo individual hacia la perfección*. Sin embargo, Dilthey hizo algo más: supuso que el subgénero era una especificidad alemana, por su tendencia a representar la *interioridad* del héroe; esto es, por su apolitismo y su predilección por todo aquello que concierne a la *espiritualidad*”.

14 No original: “Any modern study of the genre that hopes to extricate itself from entrenched ideological debates would therefore do well to reevaluate Morgenstern’s place in the genealogy of *Bildungsroman* criticism”.

Concordando com seus predecessores, Moretti (2020) argumenta que a variação definitiva, que ele denomina "[...] arranque decisivo" (Moretti, 2020, p. 27) se dá com Wilhelm Meister em *Os anos de aprendizagem*, seguido por tantos outros livros que a partir de então narrariam o processo de amadurecimento do jovem protagonista diante do mundo moderno, repleto de contradições e, por isso, desafiador. A obra de Goethe foi responsável não apenas por voltar o olhar para a juventude¹⁵, mas também por concentrar nela a parte fundamental para o entendimento de uma experiência humana, estética, social e eminentemente artística: assim, nasce o protótipo de herói em formação, que encerra em si não apenas a juventude, mas juventude "[...] como determinação substancial, fundamental desses heróis" (Moretti, 2020, p. 27).

Para Morgenstern, o ponto fundamental estava no tratamento aprofundado do psicológico que os românticos imprimem em seus personagens, dotando-os de domínio sobre seus atos e desejo de realizá-los:

Os poetas antigos nos deram personagens vívidos, mas o desenvolvimento psicológico não era um de seus pontos fortes, nem é um ponto forte de sua época: esses poetas retratam personagens diretamente por meio de seus feitos, e não por meio de rumações ociosas sobre eles. Suas epopeias heroicas retratam sua nação no período viril de sua juventude, enquanto luta pelo grande e pelo magnífico, e o fazem em uma linguagem de exaltação que só é amplificada por um público - não um leitor - que ouve até as coisas mais maravilhosas com uma sensação infantil de êxtase (Morgenstern, 2009, p. 653, tradução minha)¹⁶.

Uma vez que o romance, ao contrário da épica, retrata a influência que a sociedade e os ambientes exercem sobre o herói, refletindo em sua unidade interior e, por meio disso o molda, segundo Morgenstern (2009), o *Bildungsroman* seria a categoria mais nobre do romance, pois é o que melhor encerra a ampla possibilidade de formação interior do personagem. Os heróis gregos, contudo, jamais poderiam representar a síntese do *Bildungsroman*, pois, além de representarem o sentimento coletivo, são homens formados, completos, cuja essência está determinada e todos os perigos que enfrenta em seu trajeto são para confirmar sua unidade.

15 É certo que protagonistas jovens aparecem muito antes na literatura, entretanto, aqui me refiro ao tratamento da juventude como elemento primordial, focalizado e necessário, ao invés de secundário e com a narrativa desenrolando-se por meio de seu amadurecimento.

16 No original: "The ancient poets gave us vivid characters, but psychological development was not one of their strengths, nor is it a strong point of their age: these poets depict characters directly through their deeds rather than through idle ruminations about them. Their heroic epics depict their nation in the virile period of its youth, while it is struggling for the great and the magnificent, and they do so in a language of elation that is only amplified by an audience—not a readership—that listens even to the most marvelous things with a childlike sense of rapture".

O herói da Antiguidade Clássica, além de representante de uma comunidade, vibrando no mesmo tom que sua *pólis*, era também um homem adulto, formado, já passado pelas etapas da infância e juventude, estando devidamente preparado e formado para enfrentar os perigos que se colocavam e restituir a ordem, cíclica, a seu mundo. Durante a idade média, esse protótipo de herói adulto seguiu-se, com poucas alterações de estilo ou subjetividade. O romance, por sua vez, focaliza como a interioridade dos heróis se modifica a partir de sua relação com o mundo e com outros homens. Sobre isso o professor resume da seguinte maneira:

O romance, ao contrário, retrata a influência que os homens e os ambientes Por esse motivo, o épico se concentrará nas ações do herói e seu impacto externo sobre outros homens, enquanto o romance enfoca os efeitos internos que eventos e circunstâncias têm sobre um herói que devemos ver tanto o que ele é quanto o que ele não é. Desta forma, nossa investigação geral sobre os limites entre épico e romance nos levou, por si só, à definição do *Bildungsroman* como a categoria mais nobre do romance, que melhor expressa a natureza do gênero e a forma como ele difere da epopeia (Morgenstern, 2009, p. 654, tradução minha)¹⁷.

Nas sociedades tradicionais, o jovem era de uma existência quase nula, caracterizada pura e simplesmente por ser ainda um adulto não formado. Porém, quando a organização social começa a modificar-se, com a intensa industrialização, êxodo rural, desenvolvimento intelectual, modificações das formas de trabalho, entre outros fatores, o homem e, por consequência, a própria juventude, começa a ser problematizada a partir da relação que se tinha com a exterioridade, isto é, a unidade interior, a razão e até mesmo noção de espacialidade e como ela pode interferir no desenvolvimento humano passa a ser fundamental para compreender as dinâmicas sociais.

Assim, não se tratava mais de um caminho natural de amadurecimento, o espaço compreendido entre o nascimento, o exercício do trabalho, o casamento, a procriação e a morte, mas um conjunto de novas alterações no tecido social que geraram lacunas e possibilidades outras que não essas preestabelecidas. O caminho de formação de um jovem, então, passaria também por sua relação com o trabalho, com a cidade, com a família e, principalmente, com sua própria subjetividade e como ela pode ou não ser conflituosa em relação ao que o meio espera dele e qual seu verdadeiro desejo. Essas

17 No original: “For this reason, the epic will concentrate on the actions of the hero and their external impact on other men, while the novel focuses on the internal effects that events and circumstances have on a hero whom we are supposed to see both as what he is and as what he isn’t. In this way, our general inquiry into the boundaries between epic and novel has led us all by itself to the definition of the *Bildungsroman* as the most noble category of the novel, which best expresses the nature of the genre and the way it differs from the epic”

relações foram observadas nos romances de Lemos que são abordados nessa tese. Todos os três protagonistas, Jonas, Jomo e Juliano, estão às voltas com suas relações com o mundo do trabalho, da família e dos desejos, que são alguns dos itens, entre outros, que modelam suas identidades e os conduzem pelo processo de amadurecimento.

Ponto fundamental nessa discussão é o que diferencia o modo como se lê o Romance de Formação atualmente e a leitura que Morgenstern e os contemporâneos de Goethe fizeram em suas épocas: todo o conhecimento que temos hoje, adquiridos ao longo dos séculos XIX e XX, seja do ponto de vista antropológico, sociológico, psicanalítico, entre outros, sobre categorias como infância, juventude, puberdade e tudo isso, mudou nosso olhar sobre a interpretação das obras.

Ademais, Morgenstern (2009) e seus sucessores, como Dilthey (2010), Bakhtin (2011), Moretti (2020) levavam em consideração para leitura do Meister e estabelecer o romance de formação uma ideia de juventude particular do século XVIII, que não cabe na literatura produzida posteriormente, pois as próprias condições do mundo mudaram. O modo como interpretamos categorias como infância, adolescência, juventude, maturidade, assim como o modo como lemos romances de formação a partir dessas categorias, é outro, está impregnado de todo o conhecimento adquirido pela humanidade ao longo dos séculos, sobretudo no século XX, no que diz respeito às teorias sociais, psicanalíticas, científicas, que transformam nosso olhar e nossa interpretação.

Moretti (2020) e Mazzari (1999; 2010) apresentam outros pontos determinantes, como as instituições escolares e a Primeira Guerra Mundial, mas ignoram outros fatores primordiais para compreender a evolução do gênero, como a mudança dos conceitos de infância e juventude em relação ao século de Goethe, das relações de trabalho e trabalho infantil, o surgimento da Psicanálise, o projeto higienista das metrópoles no último século, a popularização das drogas, o crescimento populacional, a industrialização, a flexibilidade etária entre os conceitos de juventude e maturidade, entre outros fatores que marcaram o tempo em que Gilvan Lemos e diversos outros escritores produziram suas obras e seus *Bildungsromane*.

É preciso considerar que o conceito de juventude nem sempre existiu e foi socialmente inventado ao longo da história e mesmo depois que surgiu e se consolidou no vocabulário corrente passou por diversas modificações semânticas. Ser jovem atualmente, por exemplo, não significa o mesmo que ser jovem no princípio do século XX, no século XIX ou ainda no século XVIII, de igual modo termos como maduro e maturidade tiveram também seus significados alterados.

De acordo com Ariés (1986), nas velhas sociedades tradicionais pré-industriais, mal a criança adquiria alguma desenvoltura e autonomia corporal, era considerada apta para ser socializadas com os adultos, como se assim os fossem, mas em miniatura. A criança pequena passaria da infância à idade adulta de um salto, e posta para conviver no mundo maduro, introduzida ao mundo do trabalho, da cidade, do comércio. Com isso, de acordo com o autor

A criança se afastava logo de seus pais, e pode-se dizer que durante séculos a educação foi garantida pela *aprendizagem*, graças à convivência da criança ou do jovem com os adultos. A criança *aprendia* as coisas que devia saber ajudando os adultos a fazê-las (Ariés, 1986, p. 10, grifos meus).

A partir da citação de Ariés (1986), percebe-se que na Idade Média não havia propriamente uma preocupação com o direcionamento ou formação das crianças, pois essas, criadas à revelia, não tinham nenhum padrão estabelecido a seguir, não havia um modelo ideal de formação.

Esse cenário modificou-se, conforme aponta o autor, com a industrialização e expansão da escola e seu papel na vida social, assim, a criança encontrou um espaço de aprendizado onde poderia ser preparada para o mundo, atravessado assim uma fase transitória cujo fim era a estabilidade da idade adulta. A isso, soma-se a paulatina diminuição do trabalho infantil e a preocupação pedagógica com as crianças. Peralva (1997) explica que "À medida que a escolarização se difunde, ela tende a subtrair segmentos progressivamente mais amplos da população infantil às injunções do trabalho, retardando a entrada na idade adulta" (Peralva, 1997, p. 15).

Certamente, o trabalho infantil continuou predominante nas camadas mais pobres das famílias populares urbanas, como ressalta a autora, porém, nas famílias burguesas, como a de Wilhelm Meister, inaugura-se uma nova perspectiva. Nesse caso, passou a existir uma diferença acentuada entre a criança e o adulto, delimitado por um período de aprendizagem que era a juventude.

Outro ponto fundamental levantado por Ariés (1986) é a noção de "*afeição necessária*" (p. 11, grifos do autor) entre os membros da família que surgiu com a escolarização, de modo que a formação das crianças passou a ser de interesse dos pais e da sociedade, em um modelo racional que estaria educando-os e preparando-os para integrarem-se ao organismo social. Essa é a visão que predomina em Goethe e outros autores da época, como Jean-Jacques Rousseau, quando publica em 1762 seu *Emílio*,

tratado romanceado onde o autor descreve a história de formação de um jovem e sua educação política e filosófica.

A noção de juventude, portanto, era impossível nesse contexto, visto que o sujeito passava de criança à adulto em um salto. Tal visão da juventude perpetua-se, em certa medida, ao longo dos séculos XVIII e XIX. Nesse sentido, Kehl (2004) argumenta que os sujeitos do século XVIII tinham muita pressa em parecerem mais velhos e por isso usavam vestimentas, tinturas e acessórios que pudessem transmitir essa imagem. Entretanto, com o final da Segunda Guerra Mundial, ser jovem virou símbolo de transformação social e rebeldia, principalmente porque juntamente com os sobreviventes do combate, veio também a noção de que a vida é curta e o tempo corre veloz. Nesse período o desejo era de parecer cada vez mais jovens, a indústria da moda, dos cosméticos e da publicidade se redimensionaram e dedicaram-se a vender a sedução da juventude. É preciso destacar que a segunda metade do século XX é marcada pelo contexto pós-guerra, determinante para uma nova interpretação do conceito de juventude. Com o fim da guerra, a noção de efemeridade se acentua e a juventude passa a ser marcada como a fase de viver plenamente, símbolo de uma nova era que permitia pensar o indivíduo em desenvolvimento.

Gilvan Lemos é, em certa medida, fruto desse cenário, onde a fase adulta é tardia em detrimento de uma juventude que se alonga e não é determinada pela faixa etária. A categoria etária, inclusive, sofre cada vez mais desprestígio, influenciado por diversos fatores elencados por Groppo (2010), como mudança de sensibilidade social, flexibilização dos conceitos de infância e maturidade, relação da juventude com a sociedade de consumo, e uma condição denominada “reprivatização do curso da vida” (Groppo, 2010, p. 14), que contribuiu para que os indivíduos tivessem a liberdade de comporem seus cursos de vida de acordo com suas vontades e não com as faixas etárias.

Groppo (2010) conclui que:

Entre as muitas conclusões advindas destas novas concepções, destaca-se a idéia de que as categorias etárias se tornam cada vez mais «estilos de vida». A juventude torna-se uma parte da vida humana que constitui uma identidade cultural própria, muito mais que uma «fase» passageira (Groppo, 2010, p. 14, grifos do autor).

De modo resumido, poderíamos dizer então que a juventude atravessou os séculos passando por fases que delimitaram a sua aceção no mundo. Portanto, a juventude é marca maior do Romance de Formação porque é essencialmente revolucionária: o herói do *Bildungsroman* superou a infância, mas não se reconhece na maturidade ou na velhice.

A modernidade como processo fascinante e perigoso, feito de grandes esperanças e de ilusões perdidas. A modernidade como, são palavras de Marx, revolução permanente: cuja experiência depositada na tradução aparece como um fardo do qual se desvencilhar, é por isso ela não pode mais reconhecer-se na maturidade e ainda menos na velhice (Moretti, 2020, p. 29-30).

De acordo com Moretti (2020), a jornada de aprendizagem de Wilhelm Meister já não representa mais a sociedade estática na qual ser jovem significa reproduzir os passos dos pais, sendo o indivíduo preparado para o papel que existia antes e que não mudará depois que ele o assumir. Em Goethe o que se coloca é "[...] uma certa exploração do espaço social" (Moretti, 2020, p. 28), que o formará de acordo com suas aspirações. Não por acaso, em Lemos as experiências dos heróis estão delimitadas também pela relação familiar como ponto de partida. Ora, se são órfãos ou desgarrados de seus parentes, não há nenhuma expectativa que seguir, nenhum caminho pré-determinado pelos laços familiares. Assim, não têm referências anteriores de caminhos pelo qual trilhar seus anos de aprendizado e explorar sua juventude. Em Goethe está posto aquele sentido de afeição social, do qual tratou Airés (1986), enquanto em Lemos verifica-se um abandono familiar: heróis órfãos e desgarrados, que da família não restou nada, a não ser dolorosas recordações, as quais não poderão levá-los a algum lugar satisfatório.

A importância simbólica que a juventude adquire entre 1700 e 1800 se deve, segundo Moretti (2020), ao fato de que a Europa entrava na modernidade sem possuir uma cultura própria para tal, portanto, a juventude é o símbolo eleito para representá-la. E é esse rearranjo cultural que permite o nascimento da forma simbólica que agregue a juventude como princípio da modernidade, o *Bildungsroman*.

Nesse cenário Moretti (2020) aponta que "a juventude é então escolhida como 'concreto signo sensível' da nova época – é escolhida no lugar de outros milhares de signos possíveis – porque permite *acentuar* seu dinamismo e instabilidade" (Moretti, 2020, p. 30, grifos do autor). O caráter oscilante e contraditório do gênero se dá porque, de acordo com Moretti (2020), ele resguarda a tentativa de solução harmoniosa entre autodeterminação e socialização, isto é, entre o ideal particular do herói e o que a sociedade exige dele. Segundo Hardin (1991), Romance de Formação é o ponto de inflexão justamente porque consegue conciliar o herói que está ativamente em conflito com o mundo e o herói desiludido, nesse gênero o herói tem a chance de uma integração harmônica entre esses dois polos, o do idealismo abstrato e o da derrota.

Sobre esse cenário, Moretti (2020) se posiciona da seguinte maneira:

Nos últimos dois séculos, de fato, as sociedades ocidentais reconheceram ao indivíduo o direito a escolher sua própria ética e sua ideia de "felicidade"; a imaginar e projetar livremente o próprio destino. Direitos enunciados nas proclamações e nos incisos das constituições, mas nem por isso universalmente realizáveis. Porque, como é de imaginar, dão origem a aspirações contrastantes entre si, e embora a sociedade capitalista e liberal-democrática seja indubitavelmente aquela que melhor sabe conviver com o conflito, é verdade também que, como *sistema* de relações sociais e políticas, ela tende a se adequar a um funcionamento previsível, regular - "normal". Exige, como todo sistema, acordo, homogeneidade, consenso (Moretti, 2020, p. 41-42, grifos do autor).

Moretti (2020) categoriza esse processo em duas formas: *exploração necessária* e *exploração desejada*. Necessária porque a nova ordem do mundo não permite mais a continuidade natural e tradicional às quais a sociedade estava habituada, desejada porque, não havendo continuidade da tradição, surge a esperança e a ânsia de aventura, bem como uma compreensão maior da interioridade e da insatisfação, o que configura a efetiva vontade de mudança, em um processo onde a juventude está sempre voltada para o que está adiante, segundo o autor, "[...] a juventude é, digamos, a modernidade em estado puro, sinal de um mundo que busca seu sentido no futuro em vez de buscá-lo no passado" (Moretti, 2020, p. 30).

Existe, portanto, uma associação entre a valorização da juventude enquanto estado profícuo de aprendizado e o desenvolvimento urbano e social propiciado pela ascensão do capitalismo e a exploração do mundo social ao qual o jovem está inserido. No mesmo cenário verifica-se também outras mudanças relevantes, sintetizadas no Romance de Formação como forma simbólica da juventude. Segundo Moretti (2020), essa forma simbólica é o cerne do *Bildungsroman* porque constitui não um sentido à juventude, mas sim, um sentido à modernidade. E somente por isso, de acordo com o autor, essa forma simbólica pode e teve de existir: pela força de suas contradições, que encerrava, mais que dualidades, o princípio da sociedade moderna.

Em certa medida, o projeto embutido no Meister de Goethe é o projeto de sua própria civilização, de sua trajetória formativa, que percebeu diante de si a possibilidade de exploração e sentiu o desejo de expansão de sua existência. A formação de Goethe se deu em contexto favorável, de progresso econômico, liberdade individual, democratização da interpretação religiosa, expansão das cidades e atenção às garantias éticas da vida civil (Dilthey, 2010). Consequentemente os limites do ambiente doméstico enquanto garantia de segurança começavam a se dissolver, aquela realidade já não era mais suficiente, e os indivíduos passavam a enxergar a organização social de uma maneira

possível de intervenções, o que instaura uma profunda vontade de mudança, de viagens e migrações em busca de um pleno desenvolvimento e exploração de suas potencialidades:

Seu desenvolvimento ocorreu numa época em que a vida econômica, a segurança jurídica da vida civil e a liberdade religiosa experimentavam uma fase de progresso contínuo. As amarras da vida familiar e da divisão social, herdadas do primeiro período do protestantismo, começavam a dissolver-se. Os indivíduos ganhavam mais espaço para se movimentarem e sua vida sentimental tentava seguir novos rumos (Dilthey, 2010, p. 145).

O resultado dessas vivências foi plasmado pelo escritor em sua obra, fruto de suas próprias experiências em meio ao cenário germânico, de suas viagens e do conhecimento adquirido que, mais tarde, o levará a compor o Meister, pois “É dessa camada de pensamentos que emanam as criações literárias de Goethe. Sua base é a vida e sua interpretação, seu centro é a personalidade” (Dilthey, 2010, p. 343).

O Meister surgiu na esteira dos movimentos imediatamente anteriores da Revolução Francesa, no período de intensa ebulição política, e foi marcado pela responsabilidade de, a partir da nova estrutura romanesca que propunha “dar-se esta tarefa de 'formar', isto é algo que só se pode explicar condignamente tendo em vista, justamente, os acontecimentos desse tempo. Formar será, então, a ‘operação’ artística em resposta à exigência desses signos da hora” (Maia e Andrade, 2011, p. 52, grifos do autor). Assim, a estrutura do *Bildungsroman* que surgia àquela altura com o romance de Goethe estava imbricada com o projeto social e político germânicos que então se construía, embutindo na forma literária um projeto de efetiva contribuição para o cenário artístico-literário-social.

Em suma, se a modernidade foi a época que, através de Goethe, criou o romance de formação, foi sobretudo porque esta era a época para a qual, antes de mais nada, colocava-se a problemática da própria formação. Era a cultura moderna que, sem contar com a solidez do antigo apoio da tradição para encontrar a si mesma, partia em sua aventura romanesca que constituiu em buscar sua própria formação constantemente (Maia; Andrade, 2011, p. 65).

A forma de estar no mundo, portanto, permite uma compreensão do humano que faz da expressão literária uma manifestação do estado das coisas, por isso *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* ocupa lugar central no surgimento de uma forma simbólica que apreenda essa sociedade, principalmente se pensarmos que ele registra o período de autonomia e liberdade do sujeito, no sentido de quebra com a tradição aristocrática e inserção em um modelo de busca pelo próprio destino:

[...] encontram-se no romance de Goethe motivos temáticos e estruturais peculiares a uma trajetória de desenvolvimento da personalidade, em sintonia com uma época em que a transformação do homem pela cultura passou a ser tônica dominante. A educação e a formação do jovem burguês passaram a ser, nos inícios da época moderna, a ferramenta para a transição de uma cultura do mérito herdado para a cultura do mérito pessoal adquirido (Maas, 2000, p. 14-15).

O argumento de Moretti (2020) para explicar a juventude moderna e o surgimento do *Bildungsroman* como *forma necessária*, é que entre os anos de 1700 e 1800 a urgência era de revolução, que alçaria a Europa à modernidade, entretanto, isso não poderia acontecer sem um rearranjo na cultura, de modo que a valorização da juventude serve de suporte para dar sentido de modernidade ao contexto europeu, dessa maneira, a construção da juventude, que favorece o surgimento da forma do *Bildungsroman* suplantou outras influências do mundo “real”, entre eles:

A crescente influência da escola, a consolidação dos laços internos das gerações, uma relação inteiramente nova com a natureza, a “espiritualização” da juventude: eis algumas características igualmente importantes da história “real”. E, no entanto, o romance de formação descarta-as como irrelevantes, e da juventude “real” extrai aquela juventude “simbólica” que se resume, como foi dito, na mobilidade e interioridade (Moretti, 2020, p. 29, grifos do autor).

A centralidade simbólica do Romance de Formação se encontra, justamente, no fato de expor um sentimento revolucionário, insatisfeito, contraditório, que carrega em sua essência a modernidade que faltava ao contexto real, por isso, está solidamente marcado e conduzido por uma intenção de mobilidade (exploração espacial) e interioridade (sentimento de insatisfação impulsionado pelo desejo de exploração do mundo), pois esta é a forma simbólica que representa o espírito da modernidade:

[...] se pensamos que o romance de formação – a forma simbólica que melhor do que qualquer outra representou e promoveu a socialização moderna – é também a forma simbólica *mais contraditória* do nosso tempo, supõe-se, no fim das contas, que o mesmo processo de socialização consiste, há tempos, não tanto na *submissão a uma constrição*, quanto na interiorização da *contradição*. E em aprender não a resolvê-la, mas a conviver com ela, transformando-a em instrumento de vida (Moretti, 2020, p. 37, grifos do autor).

O Romance de Formação declara o conflito entre a autoformação e a socialização, a agonia do sujeito que pode escolher seu destino, seus ideais de felicidade e sua moral, mas se vê aprisionado a um sistema político-social que lhe exige a homogeneidade de um comportamento padrão. Conforme aponta Armstrong (2009):

A moral burguesa estabelece uma diferença fundamental entre a expressão individual que brota diretamente do coração e aquilo que é ditado apenas pelas

obrigações culturais e pelas circunstâncias. Mas, paradoxalmente, ela também estabelece uma diferença entre as paixões e os impulsos que refreamos em prol do bem comum e os que transgridem a ordem social (Armstrong, 2009, p. 342).

O grande desafio da trajetória do herói do Romance de Formação é, portanto, a tensão entre a sua liberdade individual e a sociedade, sendo a conciliação entre ambas, justamente, o processo de formação que está no cerne do *Bildungsroman*. Essa é a forma que dará sustentação à dinâmica de Jonas, Jomo e Juliano: uma complexa teia traçada por suas vontades (da paixão, da justiça, da genealogia) que tentam ao custo de cada um de seus romances conciliá-las com um desfecho satisfatório. Contudo, o resultado é um desastre melancólico ou inconsistente, pois nenhum deles concretiza, verdadeiramente, nenhuma dessas vontades.

Deste modo, o que se efetiva no *Bildungsroman* é um percurso de integração social onde o herói se sinta livre em sua formação, mas em consonância com a organização social na qual se encontra, de modo que esteja integrado à sociedade, mas por uma legitimação própria. Nas palavras de Moretti (2020), considerando as normas sociais, é necessário que o herói "[...] as interiorize, amalgamando coação externa e impulsos interiores em uma nova unidade: até que ambos não sejam mais distinguíveis" (Moretti, 2020, p. 42).

Se, em um primeiro momento, parece confuso, basta lembrar que é justamente esse conflito interno do homem que se sente deslocado da sociedade que proporciona a ascensão do romance enquanto gênero e, por conseguinte, a forma do *Bildungsroman* enquanto consonância do "eu" e do "todo" e é esse sentimento de insatisfação que persegue o homem moderno em toda sua essência. Nesse contexto, é a educação que o permite integrar-se, por isso, ocorre uma instrução moral, social, profissional, artística, ética, entre outras, necessárias para o desenvolvimento pleno de um sujeito que possa operar no mundo moderno, consciente de seus desejos e sua subjetividade, mas que escolheu seu destino. O que está em jogo no Romance de Formação é o que Moretti chama de paradigma entre o seguinte pensamento: "*desejo* fazer aquilo que, de todo modo, *deveria ter feito*" (Moretti, 2020, p. 50, grifos do autor).

Baseado nessa premissa, Moretti (2020) coloca o *Bildungsroman* como síntese, pois é a amalgama de duas tensões de existências complementares: o desenvolvimento subjetivo do sujeito e sua condução por uma educação objetiva. Por essa razão, o autor argumenta que:

Menos que afigurar duas tensões opostas da existência moderna como coextensivas e isomorfas, a vocação sintética do *Bildungsroman* consiste em apresentá-las como complementares. Em orgânico equilíbrio, é claro, mas também – ou melhor, *precisamente porque* – profundamente diferentes e distantes entre si (Moretti, 2020, p. 43, grifos do autor).

Por isso, a existência dos heróis de formação se dá pelo confronto com a realidade social (Mazzari, 1999), é por meio dos obstáculos que se interpõem entre ele e seu objetivo que ocorre seu processo formativo. Em geral, representado por uma tensão entre a dimensão intelectual e a dimensão cultural, que ocasionalmente aparecem como instâncias completamente opostas. Peña-Zerpa (2012), resume da seguinte maneira:

Como pode ser visto, Hegel conceitua a *bildung* a partir de uma dimensão intelectual, enquanto que em outros autores, Goethe, por exemplo, mostra a dimensão cultural e individual. Estas primeiras diferenciações, distinguíveis à primeira vista, levam-nos a considerar o seguinte: a) a *bildung* não se reduz ao intelecto; b) está vinculada a uma transformação na ordem individual, seja do tipo afetivo, cognitivo ou espiritual; c) essa transformação individual também se manifesta na esfera social, ou que implica o amadurecimento de um sujeito (considerando a comparação de um estado inicial e final) (Peña-Zerpa, 2012, p. 54, grifos do autor).¹⁸

O que se propõe aqui é que os caminhos não são excludentes nem opostos, mas convergentes e complementares, pois a instância intelectual está, invariavelmente, vinculada ao que se compreende por cultura na modernidade.

Na ordem da cultura tradicional, clássica, a formação estava embutida no projeto social, dos papéis e objetivos, dados e delimitados, entretanto, a compreensão social mudou com as crises e (r)evoluções da modernidade e a juventude é a imagem da mudança por excelência, a imagem do mundo em ebulição. A juventude é a revolução permanente, pois não se cumpre mais de maneira linear.

A partir desse entendimento da juventude como forma simbólica da qual deriva o *Bildungsroman* em sua origem, posteriormente, com a complexidade da modernidade e a constatação de que a formação do homem é um contínuo, que nunca acaba, o Romance de Formação pode começar em qualquer etapa da vida, basta que o personagem seja inadequado e busque pela mobilidade e interioridade uma consonância com o mundo atravessando uma jornada de aprendizado. Enquanto no primeiro momento, a juventude foi acolhida como lugar possível do surgimento do *Bildungsroman*, sua consolidação

18 No original: Como se advierte, Hegel significa la *bildung* desde una dimensión intelectual, mientras que en otros autores, Goethe, por ejemplo, asoma la dimensión cultural e individual. Estas primeras diferenciaciones, distinguibles a primera vista, nos lleva a plantearnos lo siguiente: a) *bildung* no se reduce al intelecto; b) está vinculada con una transformación en el orden individual sea de tipo afecto, cognitivo o espiritual; c) esa transformación individual también se manifiesta en la esfera social, la cual implica la maduración de un sujeto (considerando la comparación de un estado inicial y final).

demonstrou que ela não dura eternamente, por isso, “obriga a fixar a priori um vínculo formal à representação da modernidade” (Moretti, 2020, p. 30).

Portanto, a permanência do gênero ao longo da história se dá justamente pelo seu caráter adaptativo em relação às condições histórico filosóficas, de modo que possa expandir-se e modificar-se para representar a essência da modernidade. É também seu caráter plástico que permite sua abrangência estética e sua condição de forma simbólica essencial de um processo de análise do sujeito moderno e, por isso, ocupa um papel central na teoria do romance. Para Morgenstern (2009), essa necessidade de educação seria um princípio do mundo moderno e, por isso, além de apresentar o desenvolvimento progressivo do herói, o *Bildungsroman* promoveria um desenvolvimento do leitor. Este, é também formado na leitura, pois participa ao lado do personagem e vivencia todas as suas mudanças.

De igual modo, enquanto projeto político-filosófico e literário, o Romance de Formação complica-se porque o conflito de valores que se abriria então no mundo tornava inviável uma sociedade integrada que conjugasse autonomia intelectual e razão social. Em outros termos, Moretti (2020) defende que o Romance de Formação tentava evitar a Revolução Francesa através de uma razão social que conciliasse nobreza e burguesia, por isso Wilhelm casa-se no final com uma descendente de nobres e entra para a Sociedade da Torre. Seria, portanto, “A aspiração a um mecanismo de promoção social capaz de *reconciliar*, em vez de afastar, as duas principais classes proprietárias da época” (Moretti, 2020, p. 110, grifos meus)

Já no século XX, analisando os romances de Lemos, o que se observa é que a conciliação falhou e não há possibilidade de harmonia entre as classes, o que torna claro um conflito de valores insuperável. Essa alteração de perspectiva não significa, evidentemente, que o gênero se extinguiu de todo, mas que passou a incorporar uma nova realidade social.

Dito isto é necessário perceber como o gênero, ao longo de sua existência, sofreu alterações e constantes reformulações, as quais foram resultados da tensão entre o contexto histórico-filosófico e o desenvolvimento da literatura enquanto projeto estético. Embora surgido em um contexto singular, o *Bildungsroman* apresenta-se como “[...] uma narrativa particularmente sensível às grandes mudanças históricas” (Moretti, 2020, p. 277), que permite reformulações, replicações e adaptações, posição corroborada por Mazzari (1999). Os fenômenos políticos e históricos, a Revolução Francesa, ascensão do capitalismo, deslocamentos culturais, solidificação da literatura em língua inglesa e

francesa, contribuíram para as mudanças estruturais, fomentando romances como *Grandes Esperanças*, de Chales Dickens *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, *A Educação Sentimental*, de Gustave Flaubert, *O Vermelho e o Negro*, de Stendhal, dentre tantos outros surgidos nos períodos seguintes que possuem no cerne de sua narrativa a formação do herói, ainda que com desenvolvimentos diferentes, balizados pelas experiências próprias de cada país, mas partindo da matéria clássica fundada por Goethe, este tomado não apenas como modelo, mas como régua: um cânone.

3.2 Ascensão de um cânone mínimo

Desde a gênese do *Bildungsroman* enquanto gênero, com as palavras proferidas por Morgenstern (2009) em suas palestras, *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* ocupa lugar central, transformando-se em um modelo que será posteriormente desenvolvido por outros escritores alemães e de outras nacionalidades. Na esteira do professor de Dorpat, teóricos como Dilthey (2010), Bakhtin (2011), Moretti (2020) e, no Brasil, principalmente Mazzari (2010; 1999; 2020) e Maas (2000), deram continuidade ao seu pensamento, resguardadas as peculiaridades, mas sem deixar de considerar o romance de Goethe como elemento primordial e o primeiro *Bildungsroman* por excelência.

Por esse motivo, “A história do *Bildungsroman* encontra-se inapelavelmente marcada, a um tempo, pela figura autoral de Goethe, cuja sombra se projeta ao longo da história da produção literária em língua alemã por mais de duzentos anos” (Maas, 2000, p. 17). Baseado nesse argumento, a professora afirma que o romance goethiano tornou-se um cânone mínimo, que alçou o *Bildungsroman* a um patamar que expandiu as fronteiras espaciais e temporais, de modo que fosse constantemente reapropriado por outras literaturas. A proposta da pesquisadora é de analisar a obra literária a partir de suas relações com a tradição e suas relações com a produção literária ao longo da história cultural, por isso sua tese de estabelecer o Meister como um cânone¹⁹:

A obra literária passa a ser considerada a partir de suas relações dentro da

¹⁹ De maneira resumida, cânone é um conjunto de obras consideradas valiosas e dignas de serem estudadas, entretanto, Enric Sullà (1998) entende que essa definição resguarda uma série de falhas, a primeira delas, é de que a consideração sobre o que concretiza uma obra e sua importância diz respeito, sobretudo, ao bojo cultural e ideológico de quem avalia. Portanto, o cânone é um conjunto de padrões tradicionalmente assimilados como tradição, tanto por parte das instituições, e aqui se refere ao primitivo da palavra: aquilo que foi instituído, como por parte da sociedade. As referidas tradições, como aponta Hobsbawn (1997), são práticas que devido à repetição dão continuidade a um passado e tem um caráter simbólico e ritualístico, firmando-se como norma. Nesse sentido, a afirmação de um cânone é também uma ferramenta ideológica para afirmação ou manutenção de uma estrutura dominante, aspirando a valorização da mesma.

própria tradução literária, das relações com o universo das obras e dos gêneros que a precederam e daqueles que lhe são contemporâneos [...] em um contexto que pretende localizar a obra literária a partir de suas relações com a história cultural (Maas, 2000, p. 10).

No caso do Meister, sua eleição como cânone ocidental, protótipo do *Bildungsroman* e, posteriormente, a argumentação de Maas (2000) enquanto cânone mínimo está relacionado, principalmente, com as intencionalidades de cada partícipe do processo. No caso da literatura europeia em geral, é consenso que, ao longo dos muitos séculos de existência, houve uma supervalorização de seus escritores e de sua cultura. É, portanto, natural, que nessa espécie de eurocentralização da literatura, Goethe tenha se consolidado como cânone. Sua obra resguarda, para além da sensibilidade estética, um projeto necessário para o século XVIII de representação ideal burguês e problematização de seu processo de formação, projeto este que vinha sendo valorizado e amplamente reconhecido pelo autor desde Werther.

Quanto ao *Bildungsroman* e sua consolidação enquanto gênero alemão, como outros autores já afirmaram, decorre também de uma necessidade de representação positiva da cultura germânica no mundo, de um resgate de elementos virtuosos da nação, assim, recuando até Morgenstern (2009), que décadas antes havia esboçado uma relação entre o que chamou de *Bildungsroman* e a formação do homem, Dilthey (2010) e seus sucessores encontraram no gênero um objeto ideal.

Muito mais tarde, a professora Wilma Maas (2000) tomaria estas duas premissas e veicularia seu conceituado estudo *O cânone mínimo* (2000), no qual afirmou que Meister não é apenas o protótipo basilar do gênero, mas que ele se consolidou como um cânone mínimo amplamente reproduzido por outras literaturas. É significativa essa linha argumentativa porque, consciente disso ou não, ela coloca em evidência uma questão que Morgenstern levantou em sua primeira palestra, na qual definiu o gênero: "Quais são os outros exemplos modernos importantes desse tipo, extraídos não apenas da literatura alemã, mas também da literatura italiana, espanhola, francesa e britânica?" (Morgenstern, 2009, p. 658, tradução minha)²⁰. A resposta, segundo Maas (2000), é que certamente existem na literatura outros romances de diversas nacionalidades que podem ser lidos enquanto *Bildungsromane*. E isso será possível se considerarmos o *Bildungsroman* enquanto "instituição social-literária" que fundou um gênero discursivo (Maas, 2000, p. 16).

²⁰ No original: "What are other important modern examples of this type, drawn not only from German but also from Italian, Spanish, French, and British literature?"

Por ocasião da publicação do *Meister*, França e Inglaterra já tinham desenvolvido em abundância o que se chama de "romance social burguês", mas coube a Goethe, não só a primeira manifestação da vertente em solo alemão como também a fundação do romance de formação, conforme aponta Mazzari (1999, p. 67-68): “O desenvolvimento posterior da literatura alemã sofreu, de maneira poderosa, o influxo dessa obra de Goethe. Os vários romances de formação que surgem no decorrer da primeira metade do século XIX têm como modelo inequívoco o *Wilhelm Meister*”.

Embora admita o contexto específico de origem, a pesquisadora considera também que o romance de Goethe passou a ocupar um lugar central na tradição literária, portanto, sendo tomado como cânone:

Trata-se de uma forma literária de cunho eminentemente realista, com raízes fortemente vinculadas nas circunstâncias históricas, culturais e literárias dos últimos trinta anos do século XVIII europeu. Compreendido pela crítica como um fenômeno "tipicamente alemão", capaz de expressar o "espírito alemão" em seu mais alto grau, o *Bildungsroman* firmou-se como um conceito produtivo em quase todas as literaturas nacionais de origem européia, tendo sido assimilado também nas literaturas mais jovens, como as americanas (Maas, 2000, p. 13, grifos da autora).

Em virtude disso, Maas (2020) recorda que escritores e críticos da época davam por acabada a produção de romances que, segundo eles, seriam substituídos por outra forma estética capaz de representar a realidade, por isso a aposta em diversas variações do gênero que surgiram no século XX, como “[...] romance experimental, na narrativa do fluxo de consciência, nos modelos não-lineares de narrar” (Maas, 2000, p. 211), dentre outros.

Entretanto, o que se comprova pela extensa produção de literatura posterior, é que a essas novas formas de narrativa, se incorporou o *Bildungsroman*, atravessando não apenas o fragmentado, tortuoso e catastrófico século XX²¹ como permanecendo ativo e profícuo no século XXI. Considerando que seu desenvolvimento se dá em “perspectiva histórica” (Mazzari, 1999), o gênero assimilou novas formas de narrar, diferentes perspectivas políticas e expandiu sua forma de modo a sobreviver como um gênero relevante para a crítica e para a literatura até os dias de hoje. Dito isso, é preciso compreender que o *Bildungsroman* não morreu, mas sim os dados histórico-filosóficos com os quais a literatura se deparou, bem como os leitores das obras, modificaram-se, o que permitiu reformulações do gênero, que continua profícuo.

21 Como exemplo, *O jovem Törless* (1906), de Robert Musil e *O retrato de um artista quando jovem* (1916), cuja leitura de Moretti (2020), são Romances de Formação atrofiados ou tardios.

Isto posto, a forma que se estabelece como cânone a partir do romance de Goethe e, posteriormente, seria replicado e revisitado não apenas por outros alemães, mas por toda literatura ocidental ao longo da historiografia, surge a partir de condições específicas de produção e, sobretudo, recepção. O *Bildungsroman* tornou-se, então, uma “instituição social-literária” (Maas, 2000, p. 16) que representava a projeção de ideais burgueses.

Sendo assim, como se poderia falar de um Romance de Formação fora dos limites europeus do século XVIII? Ou ainda mais: como se poderia falar de um Romance de Formação genuinamente brasileiro, escrito na periferia do capitalismo, por Gilvan Lemos? Ora, visto que o *Bildungsroman*, mais que uma forma, é uma instituição, um conjunto discursivo, ele se estabelece como cânone ocidental, e sua forma acompanha a historiografia e as evoluções sociais que ocorrem a partir de seu paradigma. Essa forma é apropriada por outras literaturas, mas modifica-se, principalmente, pela recepção crítica e pelas especificidades políticas, históricas e sociais que se colocam em seu projeto. Como observa a professora:

Acompanhar a trajetória do gênero *Bildungsroman* ao longo da história literária significa acompanhar a evolução, involução e estabilização da própria historiografia; como também os processos de assimilação e deglutição dos paradigmas universalmente aceitos como "cânone ocidental" pelas literaturas mais jovens das Américas (Maas, 2000, p. 16, grifos da autora).

Assim, usar o Romance de Formação como chave de leitura da obra de Gilvan Lemos é, acima de tudo, enxergar o *Bildungsroman* como protótipo, mas também considerar as modificações que as especificidades da composição literária do escritor pernambucano, de modo que sejam estabelecidas aproximações e distanciamentos, observando os cruzamentos entre o que a crítica literária estabeleceu enquanto modelo de Romance de Formação e quais condições e características da produção de Lemos podem ser consideradas como possibilidades de interpretação como tal, dentro desse parâmetro, ainda que com as diferenças de temporalidade e geografia. Não se trata, portanto, de filiação a nenhuma tradição, mas um método de análise crítica possível. Para Maas (2000):

A problematização, vista de um ângulo mais abrangente, está afeita portanto à própria *natureza* do conceito, pouco apreensível por meio de categorias literárias tradicionais em razão de seu atrelamento circunstancial aos diversos núcleos discursivos dos quais tem sido objeto. Em conformidade com esse processo, é bastante coerente uma compreensão do *Bildungsroman* como um produto de configurações históricas e literárias determinadas, que se transformam ao longo da existência do próprio conceito. A longevidade do *Bildungsroman* no contexto das literaturas européias, e, mais recentemente, das literaturas americanas, só pode ser explicada por essa capacidade do

conceito de se deixar apropriar pelas diferentes épocas histórico-literárias. Tal compreensão opõe-se a uma leitura do *Bildungsroman* como manifestação *crystalizada* e imutável no curso da história literária (Maas, 2000, p. 206-207, grifos da autora).

Por isso, é prudente que qualquer estudo contemporâneo que se dedique ao *Bildungsroman* assuma seu caráter plástico, no sentido de colocá-lo, como faz Mazzari (1999), em perspectiva histórica, para o visualizar como uma forma simbólica que agrega em si a própria condição contraditória do homem moderno, a insatisfação e a contradição de sua existência, seu imanente desejo por uma conciliação, que de certa forma, já se desenhava em Goethe e que permitiu a consolidação de um cânone mínimo cheio de significações nas diversas culturas ocidentais e apropriação por suas formas discursivas. Segundo Maas (2000):

Apenas uma perspectiva que considere o *Bildungsroman* como uma forma histórica dinâmica permitirá fazer convergir 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 se poderá legitimar a existência de um *Bildungsroman* diferente a cada período histórico-cultural, a cada núcleo formador de significado. A compreensão de um tal mecanismo pode então legitimar a existência de um *Bildungsroman* medieval, um *Bildungsroman* barroco, um *Bildungsroman* clássico, um romântico, realista, capitalista, socialista, e até mesmo um *Bildungsroman* psicanalítico e um feminista (Maas, 2000, p. 262, grifos da autora).

Considerar as particularidades de cada romance e suas aberturas possíveis para o gênero, de acordo com o discurso literário que estabelecem, permite a longevidade do gênero e suas condições evolutivas, de modo que possa reconfigurar-se a partir do contexto histórico, social e político, como o fez em sua gênese. Tal abertura se mostra particularmente interessante no sentido de que, considerando o *Bildungsroman* como uma forma plástica, admite-se sua revitalização pela literatura brasileira pós-década de 1950, seja conscientemente ou como um enraizamento de uma tradição literária que se desenvolve no discurso narrativo. Isto é, admitindo-se que o gênero sobreviveu e reformulou-se, chegando a produzir numerosos frutos na periferia do capitalismo. Nesse sentido, é possível empreender também uma análise das obras de Gilvan Lemos a partir dessa perspectiva.

3.3 Reconfigurações do cânone

Nas últimas décadas, foram numerosos os estudos que se dedicaram ao *Bildungsroman*, cada um encerrando uma contribuição diferente para compreender a multiplicidade do gênero. Justamente por isso, seria completamente inviável e

insuficiente arrolar todas eles nesta tese, de modo que nos deteremos somente em algumas, aquelas que particularmente atestam a teoria do cânone mínimo como possível chave de leitura o *Bildungsroman*.

Conforme apontamos até aqui, o conceito de *Bildungsroman* tornou-se amplamente difundido na academia, com unânime concordância que o romance de Goethe foi a obra que iniciou tal tradição. Por conseguinte, estudos desenvolveram-se de modo a ampliar o conceito de tal orientação permitindo que surgissem pesquisas relevantes sobre as metamorfoses operadas pelo gênero em distintas nacionalidades e em tempos anteriores ou posteriores ao Meister, pois “[...] o que possibilita a abordagem ao *Bildungsroman* é a compreensão de sua diversidade, de seu estatuto híbrido entre constructo literário e projeção discursiva” (Maas, 2000, p. 263).

Ao final de sua palestra “Sobre a essência do romance de formação” (1819), o próprio professor Morgenstern (2009) interroga sobre a possibilidade de o gênero encontrar espaço em outras literaturas nacionais. Tal interrogação deixa entrever o caráter abrangente do gênero que melhor representa a modernidade. A esse questionamento, Maas (2000) apontou a direção da resposta, ao defender a tese de que o romance de Goethe se tornou uma instituição-social-discursiva, que desenvolveu um gênero discursivo, passível de reapropriações por outras literaturas.

Compreender as bases do conceito de formação enquanto um fenômeno espiritual coloca-nos como “[...] contemporâneos do século de Goethe” (Gadamer, 1999, p.47), pois delimita não uma formação em termos físicos, como a formação natural do corpo ou da natureza, mas uma formação de cunho cultural, de expressão também interior e simbólica. A renovação do termo “[...] integra agora, estreitamente, o conceito de cultura, e designa, antes de tudo, especificamente, a maneira humana de aperfeiçoar suas aptidões e faculdades” (Gadamer, 1999, p. 48).

A recorrência da expressão “aperfeiçoamento” sempre que se menciona o conceito indica a primordialidade da atividade na gênese da formação. No entanto, nos últimos séculos, a literatura começou a desvelar-se em heróis disruptivos, cujas trajetórias não se finalizam de modo que haja um visível aperfeiçoamento de suas interioridades. Considerando essa premissa, defende-se neste trabalho que, ao ler os romances de Gilvan Lemos a partir da perspectiva do *Bildungsroman*, não é possível encontrar nenhum aperfeiçoamento de seus heróis, pelo contrário, o autor encerra em suas obras a impossibilidade de consonância. Isso não significa de maneira nenhuma que eles não possam ser analisados como Romances de Formação, porque o processo teleológico

formativo existe, dentre outros elementos constitutivos da forma discursiva, porém, os protagonistas não concluem o aperfeiçoamento ou exemplaridade. Tampouco, significa a morte do gênero, mas uma modificação frente às condições histórico-filosóficas de seu tempo, apropriando-se da realidade atual, disruptiva, para constituir-se, onde os sujeitos são contraditórios e falhos.

Para além disso, de acordo com Hardin (1991), o conceito é escorregadio não apenas do ponto de vista da tradução e da historicidade, mas também do próprio caráter polissêmico que carrega, podendo significar ao mesmo tempo o processo de desenvolvimento do sujeito, mas também um conjunto de valores culturais e espirituais que determinado grupo carrega e, conseqüentemente, aprende e assimila. Nesse sentido, o *Bildungsroman* afirmou-se como uma forma simbólica que representa não apenas a tensão específica de sua origem, mas, como herança da modernidade, que possibilita sua ramificação por outros cenários:

A história do *Bildungsroman* pode ser compreendida a partir da dialética entre suas circunstâncias de origem, extremamente localizadas, e sua expansão. É possível falarmos hoje de uma história do gênero para além do ambiente cultural e literário alemão, seja no eixo eurocêntrico, seja nas literaturas norte e sul-americanas (Maas, 2000, p. 242).

Este trabalho, portanto, esbarra nas limitações semânticas do termo, mas busca construir a partir das discussões levantadas pelos precursores, arrolados ao longo deste estudo, uma linha de análise que permita apontar uma chave de leitura possível para os romances de Gilvan Lemos como *Bildungsromane*, em suas aproximações e diferenças com o gênero alemão, considerando a rica tradição histórica e literária que o Romance de Formação exerceu sobre a literatura.

Dada a amplitude do conceito, esta tese trabalha com o *Bildungsroman* enquanto processo de desenvolvimento atrelado aos aportes teóricos tradicionalmente aceitos pela crítica brasileira, a exemplo de Mazzari (2010; 1999) e Maas (2000), baseados em Morgenstern (2009) e Moretti (2020), fazendo as devidas críticas e ressalvas quando necessário, com intenção de contribuir com o avanço do debate. Sendo assim, a definição em torno do termo que é empregada para cotejamento da obra de Gilvan Lemos nessa tese é a amalgama dessas teorias, que resultou nos parâmetros elencados na introdução.

A definição é uma problemática levantada por diversos pesquisadores. Sammons (1991) relata uma situação onde, durante a explanação do que seria um *Bildungsroman*, traz à tona o exemplo de *Filhos e amantes* (1912), de D. H. Lawrence, para em seguida questionar como um termo eminentemente alemão, pode ser empregado para definir um

romance britânico. Assim, o autor abre margem para a reflexão sobre a dificuldade, largamente apontada, de definição do gênero. Segundo ele, essa constatação esbarra, primeiramente, no problema das terminologias da própria crítica literária: quanto mais formalmente delimitado, mais fácil definir. É o caso, por exemplo, dos termos relacionados à métrica e escansão. Entretanto, quando se discute períodos e gêneros literários, dadas as condições históricas e culturais, sua delimitação é mais complexa, pois envolve fatores que a imprecisão da própria história deixa entrever, por meio de uma série de controvérsias ideológicas:

Sem dúvida a identificação de um soneto não é controversa, mas, neste caso, o termo parece ser, em certo sentido, tautológico, uma vez que identificamos um poema como um soneto porque um soneto é esse tipo de poema. Quando se trata de classificações de período e gênero, nossas dificuldades se multiplicam, pois são termos de história literária e, portanto, envolvem-se com as inseguranças da historiografia em geral e, não raro, carregadas de ideologia (Sammons, 1991, p. 27-26, tradução minha)²².

Segundo o pesquisador, a posição que frequentemente se toma quando esses termos se tornam complexos e truncados, é abandoná-los e assumir uma interpretação generalista, entretanto, dada a sua necessidade de uso para investigar fenômenos isto se torna efetivamente impraticável. Em sua concepção, a investigação da utilidade dos conceitos literários é fundamental, desde que observadas sua instrumentalidade e que não haja interferência de ideias pré-concebidas externas ao próprio texto literário. No caso do *Bildungsroman*, a primeira implicação na problemática de definição do gênero diz respeito ao processo de canonização da literatura alemã que levou a considerá-lo como forma dominante na cultura germânica, ao invés de uma forma apenas peculiarmente alemã, de modo que alguns estudiosos acabem por isolá-lo das outras nacionalidades, desconsiderando sua perspectiva histórica e cultural e reduzindo-o ao nacionalismo. Ora, não é coerente admitir que uma forma literária seja possível apenas em dada nação, considerando os intercâmbios culturais e demais desdobramentos que a cultura e a arte estabelecem no mundo.

Em sua origem, o *Bildungsroman* não foi concebido para designar de maneira exclusiva o romance europeu – basta pensar nos questionamentos de Morgenstern (2009)

22 No original: "Doubtless the identification of a sonnet is noncontroversial, but in this case the term appears to be in some sense tautological, since we identify a poem as a sonnet because a sonnets that kind of poem. When it comes to period and genre classifications, our difficulties multiply, for they are terms of literary history and thus become involved with the insecurities of historiography in general and are not infrequently freighted with ideology".

ao final de sua exposição – ainda que teóricos como Dilthey (2010) tenham constantemente usado o termo como representante da identidade nacional germânica, como parte de uma tradição exclusivamente alemã e definidora da cultura do país. Sammons (1991), usando a cultura e filosofia como bases, afirma:

Este é apenas o período em que a história literária alemã foi submetida a uma elaborada e longa e influente reanonização, na qual Goethe e os românticos foram transformados no eixo da tradição cultural e eventualmente ligados ao modernismo neoRomântico, com o efeito de consignar grande parte da vida literária do século XIX ao esquecimento relativo. Isso aconteceu sob intensas pressões nacionalistas e ideológicas, com o objetivo de demonstrar uma cultura alemã [...] que não era apenas diferente, mas em alguns aspectos superior aos desenvolvimentos culturais estrangeiros no Ocidente e no Oriente (Sammons, 1991, p. 29, tradução minha)²³.

Tais elucubrações, associadas à intenção de fazer ascender uma cultura nacionalmente relevante, de bases sólidas, levaram diversos autores a categorizarem o *Bildungsroman* como indispensável para a literatura alemã e, sobretudo, sua principal forma (Sammons, 1991). Esse entendimento é importante para não cair na facilidade de dizer que é um gênero alemão ou exclusivamente germânico, embora a crítica em geral aponte que essa foi sua gênese e ali encontre o protótipo que serve como paradigma para muitos outros. Embora a composição do termo parta de *Bildung*, um termo essencialmente alemão, o Romance de Formação é uma forma discursiva que não está exclusivamente ligada ao contexto da Alemanha do século XVIII, o que reforça sua plasticidade e assim, torna-o capaz de dialogar tanto com um jovem burguês alemão do século XVIII quanto com os heróis brasileiros de Gilvan Lemos, na segunda metade do século XX.

Assumindo a acepção ampla e o conceito plástico do *Bildungsroman*, Maas (2020) argumenta que do mesmo modo que sua origem está ligada a uma série de fatores históricos germânicos, a especificidade brasileira absorve converte e condiciona também os aspectos próprios da época, sociedade e cultura, de modo que não deixam de cumprir-se enquanto romance por meio da apropriação do protótipo de amadurecimento.

Assim como a própria origem do termo (e do conceito) *Bildungsroman* encontra-se impregnada das concepções histórico-culturais de sua época, também a apropriação brasileira do conceito se estabelece a partir de núcleos

23 No original: "This is just the period when German literary history was subjected to an elaborate and long influential reanonization, in which Goethe and the Romantics were made the axis of the cultural tradition and were eventually linked to neoRomantic modernism, with the effect of consigning a large part of the literary life of the nineteenth century to relative oblivion. This took place under intense nationalistic and ideological pressures, with the aim of demonstrating a German cultural [...] that was not only different from but in some ways superior to the foreign cultural developments in both West and East".

histórica e socialmente determinados, como os movimentos das mulheres e do proletariado. Dessa forma, reafirma-se a natureza ideológica do conceito, sua capacidade de associação a diferentes modelos históricos, uma vez diluídas as características temáticas originais em proveito de cada novo núcleo definidor de sentido (Maas, 2000, p. 253, grifos da autora).

Em um resgate sobre a trajetória do gênero, Sammons (1991) conclui:

o *Bildungsroman* alemão surge no final do século XVIII, floresce brevemente na era de Goethe e o Romantismo, passa majoritariamente para a clandestinidade no século XIX, exceto por um punhado de exemplos esparsos, alguns dos quais foram resgatados da obscuridade no processo de canonização Wilhelminiana, e então ressurgem no renascimento neorromântico modernista em nosso próprio século (Sammons, 1991, p. 32, tradução minha)²⁴.

Decorre daí o motivo de alguns estudiosos se referirem às tentativas ou obras que se aproximam do gênero no século XX como algo não realizado ou que se atrofiou ou, ainda, considerando a formação como algo mais temático do que um gênero normativamente delimitado:

Mas *Bildung* não é meramente o acúmulo de experiência, não apenas o amadurecimento na forma de biografia ficcional. Deve haver um senso de mudança evolutiva dentro de si, uma teleologia da individualidade, mesmo que o romance, como muitos fazem, venha a duvidar ou negar a possibilidade de alcançar um resultado gratificante. Certamente o *Bildungsroman* pode ser tratado como um tipo ideal que não precisa necessariamente estar em contato com a tradição do romance alemão ou com a filosofia humanista da idade de Goethe e Humboldt. Mas eu sugeriria que, quanto mais longe fica dessas raízes, deve-se ter mais cuidado ao definir o termo e justificar sua utilidade (Sammons, 1991, p. 41, tradução minha)²⁵.

Depois do surgimento, ascensão e ápice do *Bildungsroman* alemão no século XVIII e XIX, com base no protótipo do Goethe, seguido das reestruturações formais e temáticas em outras nacionalidades europeias no século XIX, Moretti (2020) aponta para uma crise do gênero no século XX. É certo que foi uma época fervorosa e radical no campo das letras, com uma constelação exemplar de Romances de Formação: foi em 1906 que o austríaco Robert Musil publicou *O jovem Törless*, pouco tempo depois, em 1916, veio a luz *O Retrato de um artista quando jovem*, de James Joyce, escrito entre 1904 e

24 No original: "the German Bildungsroman emerges in the late eighteenth century, flourishes briefly in the age of Goethe and Romanticism, goes largely underground in the nineteenth century except for a handful of scattered examples, some of which were rescued from obscurity in the Wilhelminian canonization process, and then reemerges in the modernist neoRomantic revival in our own century".

25 No original: "But Bildung is not merely the accumulation of experience, not merely maturation in the form of fictional biography. There must be a sense of evolutionary change within the self, a teleology of individuality, even if the novel, as many do, comes to doubt or deny the possibility of achieving a gratifying result. Certainly the Bildungsroman can be treated as an ideal type that does not necessarily have to be in contact with the German novel tradition or the Humanitätsphilosophie of the age of Goethe and Humboldt. But I would suggest that, the farther away one gets from those roots, the more careful one should be about defining the term and justifying its utility".

1914 (curiosamente os dois com a juventude em evidência deste o título), dentre tantos outros. Ainda assim, segundo Moretti (2020), com tão notáveis exemplos, a tradição do Romance de Formação estaria encerrada. O teórico atribui a esses títulos, entre outros, a nomenclatura de "romance de formação tardio" (Moretti, 2020, p. 346). O argumento usado para sustentar sua tese é que a transformação ocorrida com a Primeira Guerra Mundial modificou os princípios ontológicos, "[...] porque a guerra mata de verdade, e em vez de renovar a existência individual, declara sua insignificância" (Moretti, 2020, p. 345). Segundo o pesquisador, o período pós-guerra declarou uma profunda fragmentação no sujeito e uma crise interior na qual as instituições e a sociedade não seriam mais capazes de promover uma formação exemplar.

Também por esse motivo o estudioso se limita a usar a nomenclatura de *Bildungsroman* exclusivamente para *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister e Orgulho e preconceito*, considerando que só eles contemplavam de maneira integral a forma simbólica capaz de realizar a *bildung* de seus heróis, preferindo chamar as obras que surgiram posteriormente exclusivamente por Romances de Formação. Seguindo esse raciocínio, declara que no século XX o gênero encontrou seu fim:

Se nos questionarmos sobre o desaparecimento do romance de formação, a juventude de 1919 - mutilada, dizimada, afásica, traumatizada - nos dá, portanto, a resposta. A história político-social não exerce apenas uma influência criativa sobre a evolução literária: ela destrói também. Assim como torna necessárias algumas formas, outras declara impossíveis, e é exatamente isso que a Guerra Mundial fez com o romance de formação. Ou talvez, mais precisamente, a guerra é um ato final de um processo já em curso: o apocalíptico golpe de misericórdia no gênero literário que, na virada do século, já tinha os dias contados (Moretti, 2020, p. 345-346).

Para Moretti (2020), o que ocorre é que a Primeira Guerra Mundial e a crescente importância dos colégios internos causam retraimento, portanto, a maturidade não pode realizar-se como nos exemplos dos dois séculos anteriores. Em outras palavras: o herói recusa-se a se formar. O projeto de um herói que empreende uma formação exemplar rumo à sua maturidade e integração social, dá lugar a história de um herói cujo desenvolvimento da excepcionalidade ocorre na regressão, "desenraizada, narcisista, regressiva" (Moretti, 2020, p. 349), que o conduz para um período anterior à maturidade, como um porto seguro de sua própria complexidade:

à medida que o processo de socialização se torna mais violento, a regressão torna-se mais aguda: com tantas probabilidades de ser ferido, é bastante razoável que o indivíduo tente ser, por assim dizer, cada vez menor. Nas trincheiras da Primeira Guerra, sob o fogo de artilharia, a posição mais segura era a fetal (Moretti, 2020, p. 352).

Segundo o crítico, o conjunto de obras do *Bildungsroman* tardio existiu como uma espécie de atrofiação, mas, principalmente, como elemento que permitiria o surgimento de outros gêneros, sobretudo do romance moderno do século XX – impulsionado pelas vanguardas europeias e experimentalismo, com a compreensão de que a linguagem corrente não podia dar conta da realidade e a gramática social era insuficiente para apreender o mundo. Para ele, essas obras encerraram a história do gênero na Europa. Contudo, é necessário discordar de suas formulações: inversamente ao trabalho do autor, propõe-se aqui uma contra argumentação.

Antes de tudo, vale pensar que o livro de Moretti (2020), escrito na década de 1980, encarava um cenário cultural e orientações de crítica literária diferentes, como o próprio admite em prefácio da edição de 1999. Nos quase quarenta anos que separa a primeira edição de 1987 e os anos de 2023, muita coisa mudou, novos estudos e perspectivas surgiram e a crítica e teoria literárias expandiram seus horizontes²⁶.

Ao relegar ao Romance de Formação do século XX o caráter de "fracasso" (Moretti, 2020, 365) e "estéril" (Moretti, 2020, p. 367), o autor comete o erro de desconsiderar a potencialidade da forma simbólica do *Bildungsroman*, que não apenas permitiu nascer as obras do século XIX, como ofereceu mecanismos para autores posteriores interpretarem suas próprias realidades sociais e políticas sob a ótica das problemáticas levantadas pela forma simbólica do Romance de Formação, como a representação da juventude, a consonância entre a autoafirmação e a sociedade, a integração do indivíduo, artifícios usados por tantas obras que surgiram em seguida e são lidas sob a chave interpretativa do *Bildungsroman*. Em outras palavras, o gênero é absorvido pelas demandas sociais e culturais, de modo a representar a juventude de cada época de acordo com os dados histórico-culturais-filosóficos de seu tempo, pois a vontade de mudança, formação e mobilidade são intrínsecas ao homem moderno.

Uma provável justificativa para sua postura é que ele conduz seu método de análise a partir de uma perspectiva evolucionista, na esteira de Darwin, como demonstra ao considerar o Romance de Formação, na passagem do século XVIII para o XIX, como “vencedor da ‘luta pela existência’” (Moretti, 2020, p. 36, grifos do autor), onde “quanto mais uma forma foi capaz de flexibilidade e compromisso, melhor pôde governar-se no

²⁶ No lançamento do livro *Romance de Formação: caminhos e descaminhos do herói*, de Marcus Mazzari, questioneei o professor sobre as posições de Moretti e ele também apontou a questão de distanciamento temporal como relevante para entender a questão. O evento ficou gravado e está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qS3gYCsVxLo>, último acesso em 04 jul. 2023.

turbilhão sem síntese da história moderna” (Moretti, 2020, p. 36), em uma constante argumentação de evolução linear, onde uma forma suplantar a outra. Ora, a literatura não trata da ordem biológica das coisas, mas de um sistema social que é, principalmente, cultural, cujos gêneros e formas surgem das manifestações da sociedade.

A noção evolucionista darwiniana está tão arraigada no discurso de Moretti que ele chega sentenciar: "O *Bildungsroman* acabou" (Moretti, 2020, p. 125, grifos do autor) para sinalizar que no século XIX, as obras produzidas por Stendal, Balzac, Púchkin e outros não são a forma original, esta teria sido abandonada no século anterior com *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* e *Orgulho e preconceito*.

O ponto é que a literatura assimila as novas condições histórico-político-filosóficas do mundo, permitindo modificações, mas com a mesma raiz, em um desenvolvimento não linear, complexo e contraditório como a própria modernidade. Do *Meister* nasceram diversos outros romances que carregaram o gene do *Bildungsroman*, cada um a seu modo, mantendo a forma simbólica profícua na literatura.

É possível que essa visão evolucionista de Moretti tenha raízes no pensamento do professor francês Ferdinand Brunetière, que na segunda metade do século XIX, em meio às tendências positivistas e evolucionistas, propôs uma evolução dos gêneros, tal qual as espécies naturais, onde cada gênero teria nascido de um anterior, herdando suas características, e com permanência determinada pela sobrevivência do mais adequado e declínio e morte dos demais. É desse pressuposto que partem argumentos da morte da tragédia, por exemplo. Sua posição, contudo, era normativa e enxergava os gêneros como independentes de sua criação literária, conforme aponta Angélica Soares (1993).

No primeiro volume de *Teoria da literatura em suas fontes*, Costa Lima (2002) reforça como Brunetière estava alinhado aos preceitos do classicismo. Contudo, convém observar que o estudo onde está formulada essa questão se resume a trinta e uma páginas que seriam apenas a introdução de um estudo em três volumes nunca publicados pelo francês. Ainda de acordo com Costa Lima (2002):

Nelas, Brunetière enuncia a propósito de um gênero como o romance francês sua ideia evolucionista. O romance teria nascido da epopéia ou canção de gesta, que levaria os romances de aventura, aos romances épicos, aos romances de costume, cujas espécies – de costumes gerais, de costumes íntimos, de costumes exóticos – também se sucederiam temporalmente. Tais transformações seriam *naturais*, i. e., tão determinadas quanto as que a história natural apresenta (Costa Lima, 2002, p. 263, grifos do autor).

É preciso destacar que a posição dessa tese admite também graus de hibridismo, oscilações, tendências, caso contrário a tese estaria recaindo na posição evolucionista de Brunetière e Moretti, além de desconsiderar a gama de possibilidades inauguradas pela modernidade. Isso não significa considerar que todo romance pode ser um Romance de Formação, mas que um romance pode apresentar aspectos que se aproximam da forma clássica do *Bildungsroman*. Sendo assim, ao longo dos anos, não foi uma forma que deixou de existir em detrimento de outras representações mais fortes, pelo contrário, continuaram existindo reformulando-se para apreender em si mesmo as novas formas do mundo e os dados histórico-filosóficos com os quais os autores se deparam. Cita-se, como exemplo, a questão da mudança de perspectiva na construção do herói clássico e do herói moderno, não significa que um suplantou o outro, mas que os dados histórico-filosóficos distintos permitiram novas possibilidades de representação.

Isso pode explicar as reformulações do *Bildungsroman*: não existe evolução linear em literatura (lógica que Moretti parece usar), onde uma forma será melhor que a outra, mas sim uma adequação, que não significa superação nem evolução, é uma reestruturação, ainda mais se pensarmos o *Bildungsroman* enquanto elemento discursivo, pois o discurso é passível de novas abordagens. Assim, rompe-se para manter a tradição que é o gênero, dando vazão agora às novas experiências sensíveis de mundo. A literatura se reoxigena para não morrer.

O mesmo ocorre com o surgimento do *Bildungsroman*, uma forma particular de representar a sociedade de tal modo que consiste numa forma simbólica representativa da juventude. Por isso estudiosos como Bakhtin (2019) Mazzari (2020) e Maas (2000) defendem aspectos do *Bildungsroman* em obras desde a antiguidade, passando por Dom Quixote, até os contemporâneos. Assim, não se assume aqui um caráter normativo de que dado romance seja ou não um *Bildungsroman*, mas que as obras de Gilvan possuem aspectos do gênero inaugurado por Goethe.

Partindo desse argumento, o cerne que define o *Bildungsroman* como tal é, em seu processo narrativo, o desejo consciente de mudança que levará o herói por uma trajetória na qual, ao final, encontre uma consonância entre o que a sociedade espera dele e sua própria vontade de realização individual. Tomando como exemplo o personagem de Goethe, observa-se que o projeto de formação que a sociedade espera do jovem burguês do século XVIII é a continuação dos negócios da família, a constituição de uma família tradicional, o apreço ao dinheiro e a estabilidade. Contudo, Wilhelm tem desejos interiores relacionados ao teatro, às aventuras e viagens. Ao final do romance, o jovem

atravessou uma jornada que se conclui com uma harmonia entre a expectativa social e o desejo individual: fez sua educação teatral, mas terminou casado e homem adulto, membro de uma distinta sociedade.

Tomemos outro romance como exemplo inverso: *Mrs. Dalloway*. No romance de Woolf (2013), a protagonista não apresenta, ao final do enredo, a maturidade que se espera de um *Bildungsroman* tradicional. Ainda que o trajeto que Clarissa percorre pela cidade de Londres seja uma experiência epifânica, que a mera atividade de comprar flores para o jantar consista em um abalo profundo em sua subjetividade que alarga a percepção de tempo, ainda que a personagem faça inúmeras descobertas sobre si, na última página do romance Clarissa permanece imutável em sua condição, conformada com o mundo que se apresenta nos mesmos termos de quando começou, refeita e ordenada em sua festa noturna, não operou-se um processo de alteração exemplar em sua personalidade, mesmo tendo deslumbrado inúmeras possibilidades de mudança. A conclusão do romance de Virgínia Woolf demonstra justamente como a expectativa social sobre a mulher do século XX vence sobre a vontade individual de Clarissa, ela não encontra nenhum ponto de equilíbrio entre a ordem social e sua satisfação pessoal. A festa que organiza, o trajeto que ela faz pela cidade, o fluxo de consciência e suas próprias reflexões, embora causem forte impacto na protagonista, não são suficientes para modificá-la a ponto de amadurecer, de tornar-se alguém cuja experiência sensível permitiu a consonância entre o exterior e interior. Sob essa perspectiva, Attie (2013) argumenta que não se pode admitir *Mrs. Dalloway* como Romance de Formação. Em relação a heroína de Woolf e o impacto que a morte de Septimus lhe causa, a autora explica: "[...] ela não caminha para um amadurecimento, pelo contrário, cada vez mais se mostra fragmentada, por memórias e sentimentos perturbadores como os que a morte de Septimus proporciona" (Attie, 2013, p. 119).

Ao focalizar nesta tese o *Bildungsroman* a partir de sua perspectiva histórica, enquanto um fenômeno não apenas fruto de uma época, mas que permeia diversos tempos e contextos, é relevante retomar a hipótese de Rosenfeld (1996) sobre o romance, quando diz que "[...] em cada fase histórica existia certo *Zeitgeist*, um espírito unificador que se comunica a todas as manifestações de culturas em contato" (Rosenfeld, 1996, p. 75, grifos do autor). Por isso, a forma simbólica que nasceu com Goethe pode caminhar por tão diversos espaços, reformulando-se e ampliando os seus próprios limites para abarcar diferentes dados histórico-filosóficos.

O Romance de Formação busca responder à questão que é cerne do pensamento moderno, de se é possível uma vida feliz e com sentido na modernidade (Moretti, 2020), quase uma tentativa da literatura propor algum tipo de unidade no mundo. Quando o *Bildungsroman* argumenta por uma formação exemplar, considera justamente essa tentativa de unidade, onde existe a possibilidade de uma conciliação na vida burguesa: entre a burguesia e a aristocracia, a classe dominante e a subordinada, a harmonia burguesa e o mundo do trabalho, a estabilidade e exploração da existência autêntica. Porém, essas dualidades são superadas com atualizações naturais do gênero porque os heróis representados, que acompanham as crises e revoluções do mundo, estão cada vez mais fragmentados e angustiados, descentrados e deslocados. Ou são figuras marginais colocadas no centro na narrativa, com novas experiências de mundo ou demandas. Essa operação pode ser observada em estudos como de Eduardo Duarte (1994) que defende um *Bildungsroman* proletário, De Diego (1988) e Bohórquez (2005) na definição de um uma especificidade latino-americana, Pinto (1990) que aposta no Romance de Formação feminino, Coqueiro (2016) que aponta um *Bildungsroman* homossexual. Todos esses estudos defendem a permanência do *Bildungsroman*, mas declaram que as experiências no mundo modificaram a forma simbólica instaurada por Goethe e essas demandas marcaram especificidades particulares nos heróis que esses romances apresentam, bem como no tipo de consonância que desejam, marcada por questões geográficas, políticas, de gênero, entre outras.

Então, nesse caso, minha proposta de ler os romances de Lemos enquanto *Bildungsromane* não parte da conclusão da narrativa de cada um deles, porque a conclusão não é harmônica, mas pelo desejo consciente de mudança de cada um dos heróis que constroem uma trajetória de amadurecimento que se desenha a partir do conflito entre a vontade de mudança dos heróis e seus conflitos com a exterioridade.

Além disso, outra inconsistência no estudo de Moretti (2020) é que ele limita suas análises ao território europeu, citando Mário de Andrade quase por acidente em um prefácio posterior à primeira publicação do estudo, estreitando a própria visão que o impede fazer uma leitura abrangente do uso da forma do *Bildungsroman* por escritores de nacionalidades diferentes das citadas por ele, todas europeias. Considerando as alterações na forma simbólica do Romance de Formação ao longo dos séculos, por outras nações, e a abundância de obras que ocupam lugar na esteira formal do gênero, torna-se compreensível e defensável a hipótese da consolidação de um protótipo, ou cânone mínimo, revitalizado pelas mais diversas literaturas, conforme faz Maas (2000).

Puga (2016) também defende que “[...] o subgênero não desapareceu e foi-se transformando, tal como as formas de viver, crescer e de ver o mundo, e as sociedades que o produzem e lêem” (Puga, 2016, p. 8) e para defender sua tese, faz uma análise de sua representação em narrativas lusófonas, contemplando, inclusive, romances pós-modernos e pós-coloniais, que em alguns casos tratam de uma formação não concretizada, um processo de educação que se dá na fase adulta – fragmentado e parcial, como as tendências pós modernas – e se afasta do modelo de narração que ficcionaliza a juventude nos séculos anteriores. Com predominância de autores portugueses, o autor arrola escritores como José Saramago, Antonio Lobo Antunes, Jorge de Senna, Eça de Queirós, Possidónio Cachapa, Vergílio Ferreira, Rita Ferro, Teolinda Gersão, Irene Lisboa, Teresa Direitinho, entre outros homens e mulheres. Também explora nacionalidades além-mar, a exemplo dos brasileiros Jorge Amado, Josué Montello, Conceição Evaristo e Clarice Lispector; o caboverdiano Baltasar Lopes da Silva; o angolano Pepetela e o macaense Henrique de Senna Fernandes, aproximando sua abordagem da definição de Maas (2000) de instituição discursiva incorporada à cultura:

O Bildungsroman é assim definido a partir do seu conteúdo temático, e a sua principal característica é a primazia conferida quer à formação do protagonista a partir da interacção com o mundo, quer à interrelação entre as forças sociais e psicológicas que determinam a direcção do processo de auto-desenvolvimento ou *pathos* desse indivíduo. Essa relação entre o *Self* e a sociedade é revelada, não através do relato de toda a vida do protagonista, mas a partir de acontecimentos ou experiências iniciais que têm uma influência específica na sua formação (Puga, 2016, p. 24).

É importante arrolar esses exemplos estrangeiros porque demonstra a proficuidade de interpretações possíveis e desenvolvimento do gênero além do solo germânico, possibilitando uma aproximação com a produção de Gilvan Lemos, para verificar, na condução de seu discurso literário, indícios que permitam uma análise a partir do Romance de Formação.

Em terreno latino-americano, o pesquisador José Luis de Diego (1998) propõe que a literatura argentina também apresenta exemplos de romances que podem ser tomados como romances de formação. Sua análise se baseia em seis obras, são elas: *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira*, de Roberto Payró; *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes; *El juguete rabioso*, de Roberto Arlt; *La traición de Rita Hayworth*, de Manuel Puig; *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia y *Flores robadas en los jardines de Quilmes*, de Jorge Asís. Os livros que compõem sua análise foram escolhidos porque apresentam sustentação na estrutura tradicional do Romance de Formação, como a

evolução do herói, a finalidade educativa, o registro histórico de seu tempo – ainda que faça algumas concessões, como por exemplo, no sentido da estrutura da narrativa, que quebram com os padrões tradicionais e se aproximam de um experimentalismo típico do modernismo.

Por sua vez, o pesquisador Douglas Bohórquez (2005), no seu estudo "Novela de formación y formación de la novela en los inicios del siglo XX en Venezuela", propõe uma aproximação do conceito de *Bildungsroman*, sua configuração formal e semântica, dos romances venezuelanos do modernismo e pós-modernismo histórico, nomeadamente nos escritores José Gil Fortoul, Manuel Díaz Rodríguez, Rómulo Gallegos e na escritora Teresa de la Parra. Seu argumento se constrói baseado na interpretação de que os heróis dos ficcionistas citados expressam não apenas a relação entre o indivíduo e a sociedade, mas também suas relações com o processo histórico de modernização no país.

Embora admita que existem aspectos isolados antecedentes nos romances do século XIX, o pesquisador se debruça sobre as narrativas do século seguinte, pois considera que foi então que o modelo romântico foi superado e houve uma abertura para novas explorações artísticas no campo da escrita e marca também um interesse maior na pluralidade dos indivíduos, no progresso urbano e na busca interior por uma formação cultural, oposta à barbárie – discussão fortemente presente na tradição da literatura na América Latina:

O herói modernista se torna um sujeito em crise, neurastênico. Sua busca interior obsessiva é a busca de uma cultura e uma sensibilidade opostas a barbárie de seu país, daí seu desenraizamento, sua vinculação decidida ou apegos aos modelos da cultura europeia (Bohórquez, 2005, p. 4-5, tradução minha).²⁷

A noção de progresso nesse sentido está vinculada também a êxodo e migração, assim, é natural que algumas obras se dediquem a narrar o processo formativo de seus heróis concomitantemente com uma viagem de caráter educativo que eles realizem:

Daí também a constante presença da viagem no romance modernista. Viagem de formação, mas também de evasão por parte de um personagem que não se adapta a seu país; mas em todo caso, viagem física e existencial que o metamorfoseia, o transforma em sujeito sensível e cidadão virtual de outro país (Bohórquez, 2005, p. 5, tradução minha).²⁸

27 No original: "El héroe modernista se torna un sujeto en crisis, neurasténico. Su obsesiva búsqueda interior es la búsqueda de una cultura y una sensibilidad opuestas a la barbarie de su país, de allí su desarraigo, su decidida vinculación o apego a los modelos de la cultura europea".

28 "De allí también la constante presencia del viaje en la novela modernista. Viaje de formación, pero también de evasión por parte de un personaje que no se adapta a su país; pero en todo caso, viaje físico y existencial que lo metamorfosea, lo transforma en sujeto sensible y virtual ciudadano de otro país".

Segundo o pesquisador, tais preferências temáticas no modernismo venezuelano favoreceram o nascimento de uma tradição temática que focaliza o processo de educação e maturidade dos personagens, privilegiando a busca dos heróis pelo autoconhecimento. Desse modo, o desenvolvimento do gênero está diretamente relacionado ao desenvolvimento da prosa modernista.

É na prosa que o leitor é impulsionado adiante, pois o sentido depende do que vem a frente (Moretti, 2019), ele é conduzido pela entonação cotidiana e banal da vida privada, a prosa é democrática, aberta e contínua, ocorre de maneira mais natural e comum a todos: "Ela permitiu que o romance jogasse em duas mesas completamente diferentes – popular e erudita –, fazendo dele uma forma adaptável e bem-sucedida como nenhuma outra" (Moretti, 2009, p. 203). Por isso, encontrou no romance espaço seguro:

O romance nasce do triunfo da "prosa do mundo", que se põe – e é percebida e afirmada filosoficamente – como guinada de período na história, mudança subversora da sociedade e da relação entre os homens, suas vidas e da narração de suas vidas; como guinada metafísica da história, de que a verdadeira metafísica é um elemento fundante (Magris, 2009, p. 1018, grifos do autor).

Essa percepção de mundo, absorvida e registrada no romance romântico, será explorada também no modelo exemplar de formação, que tenta compor uma unidade nesse cenário, onde a vida e a narração desta tenham um propósito encadeado que conduza prosaicamente o sujeito para uma harmonia. Porém, a unidade já não é mais possível após as crises do século XX. É nesse ponto que as obras de Gilvan Lemos em análise nessa tese se localizam: no estreito fio entre a tentativa de uma harmonia, com a busca de seus heróis pela conciliação amorosa, moral ou familiar e a impossibilidade de uma conclusão positiva.

Coloquemos aqui o Romance de Formação como uma tentativa que busca realocar o sujeito no mundo, por meio de uma educação, de modo que o personagem romântico esteja habilitado para a sociedade e não mais fique "cindido entre sua nostálgica interioridade e uma realidade exterior indiferente e desvinculada [...] o romance é com frequência a história de um indivíduo que busca um sentido que não há, é a odisseia da desilusão" (Magris, 2009, p. 1018).

Visto que a linguagem não pode abarcar toda complexidade do mundo e, além disso, muitas vezes é dinâmica e depende dos entendimentos de seus agentes, definir um conceito é tentar fixar uma representação de dado objeto. Entretanto, eles, igualmente,

não são suficientes, deixam entrever uma série de opções interpretativas e funcionam através da redução para simplificar. Bal (2002) afirma que conceitos não são fixos, “[...] mas viajam entre disciplinas, entre estudos individuais, entre períodos históricos e entre comunidades acadêmicas geograficamente dispersas” (Bal, 2002, p. 37-38, tradução minha)²⁹. Portanto, ela considera os conceitos como viajantes, que podem se mover por diversas camadas interpretativas e servir de instrumento para iluminar o caminho como ferramenta interpretativa que levantam problemas tanto de instrumentalismo quando de uso de determinado conceito, assim como a possibilidade de interação entre o pesquisador e seu objeto, usando o conceito para compreender dado fenômeno, ao invés de usá-lo como ponto de partida pré-definido e fixo.

Portanto, nesta tese se assume o Romance de Formação enquanto forma inserida no imaginário cultural coletivo, um conceito que se metamorfoseia e apresenta frutos nas mais diversas literaturas, que serve de instrumento para analisar o processo de desenvolvimento de heróis e servirá como parâmetro para delimitar as aproximações e distanciamentos com a obra de Gilvan Lemos, resguardadas as especificidades. Por isso, não se busca afirmar se são ou não romances categorizados no gênero Romance de Formação, mas mostrar que é possível lê-los com essa chave interpretativa.

29 No original: "sino que viajan, entre disciplinas, entre estudios individuales, entre períodos históricos y entre comunidades académicas geograficamente dispersas"

4 DA FORMAÇÃO DO ESCRITOR GILVAN LEMOS

Nos capítulos anteriores, procurei apresentar o romance como índice da modernidade e como dessa forma ficcional nasceu o Romance de Formação, representando as demandas do tempo histórico da burguesia alemã e que se expandiu e desenvolveu ao longo dos séculos em outras literaturas. Assim, o trajeto teórico deste trabalho pretendeu associar o *Bildungsroman* e os romances de Gilvan Lemos assumindo a forma simbólica como um cânone mínimo.

Para compreender a formação de um indivíduo é necessário recorrer às suas origens, desenhar os trajetos de sua infância, juventude, relações desenvolvidas, trabalhos e paixões as quais se dedicou, pensar em sua relação consigo e com o mundo. Como está tese se dedica a fazer essa análise nas personagens ficcionais dos romances de Gilvan Lemos, surge como necessidade explorar também a formação do próprio escritor, para compreender as nuances biográficas que possam ter repercutido em sua obra.

Partindo desse ponto, o presente capítulo tem como propósito estabelecer a trajetória de formação de Lemos enquanto escritor, buscando compreender como sua formação literária se deu e em qual medida isso pode ser verificado em sua obra literária. Para isso, empreendeu-se uma contextualização biográfica, uma visão panorâmica de sua biografia, carreira literária e da recepção que fundamenta uma fortuna crítica, ainda que escassa, sobre o escritor, de modo a salientar a importância que a presente tese tem em relação ao material já produzido sobre ele.

4.1 A leitura e a escrita como elementos formadores

Gilvan Lemos nasceu em 01 de julho de 1928 na cidade que hoje é conhecida como São Bento do Una, localizada no agreste pernambucano, a 208 km do Recife. A origem da família do escritor remonta à história da própria cidade. Segundo seu biógrafo Thiago Corrêa (2017), sua mãe é descendente dos Valença, família que surgiu em Pernambuco pouco antes de 1830, quando o português José Rodrigues da Cunha trocou seu sobrenome por Valença, em homenagem à sua cidade natal. Seus sucessores ocuparam então uma fazenda chamada Santa Cruz, posteriormente reconhecida como distrito de São Bento. Até a década de 1940 o distrito recebia apenas o nome de São Bento, quando um decreto estadual lhe acrescentou o nome do rio que a atravessava. Os Valença adquiriram uma propriedade chamada Fazenda Velha e lá prosperaram, tornando-se uma das principais famílias da cidade. Mais tarde, o escritor se apropriaria

desse período de fundação da cidade por colonos em sua obra *Espaço terrestre*. São Bento inspirou diversas outras obras de sua autoria, às vezes nomeada, outras disfarçadas sobre o nome Bentuna ou ainda apenas subentendida.

Gilvan Lemos foi o caçula de Joaquim da Silva Lemos e Thereza de Souza Lemos. Em sua autobiografia, “Vá vendo o caiporismo”, o escritor conta que devido a diferença de cinco anos em relação à idade dos irmãos, desde pequeno foi muito solitário e excessivamente protegido pela família. Durante a infância foi atormentado por enxaqueca e conjuntivite primaveril, esta última legaria ao personagem Jutai de seu segundo romance, *Jutai menino*, no qual narra a história do personagem-título, que vive seus anos de infância sob a tutela do avô e em convívio com outras pessoas das redondezas. Assim como para o personagem, a conjuntivite do escritor foi um problema que aumentou sua introspecção e timidez. Contudo, Correia (2017) diz que Lemos recorda-se dos tempos de escola com saudade, pois, ainda que em condições precárias, tinha possibilidade de quebrar a rotina solitária que vivia em casa com a mãe na ausência de seu pai e irmãos. Por outro lado, esse afastamento lhe permitiu dar liberdade a seu gênio criativo de modo que pudesse produzir enredos e desenvolver personagens e narrativas ainda na infância, sobretudo por meio de desenhos, chegando inclusive a ter criado algumas revistas em quadrinhos, de edições artesanais, que circulavam entre os amigos. Assim, verifica-se que a solidão, o silêncio e o isolamento foram frequentes e importantes em seu desenvolvimento, elementos posteriormente inseridos também em sua obra.

Suas primeiras histórias foram criadas para os gibis autorais, os quais lhe serviram de preparação para sua investidura na literatura. De acordo com Corrêa (2017), embora muito jovem, Gilvan já demonstrava a apreensão de seu tempo histórico por meio de reformulação em aspectos ficcionais, pois introduzia em seus quadrinhos situações políticas ou críticas pontuais ao contexto histórico do país:

Ainda que seja referências isoladas e superficiais, elas ao menos revelam o crescimento do interesse de Gilvan em relação à situação do país e do mundo, já buscando contextualizar suas tramas historicamente, inserindo elementos do mundo real em suas ficções (Corrêa, 2017, p. 54).

Os quadrinhos fizeram parte de sua formação enquanto escritor porque possibilitaram o desenvolvimento da criatividade, a experimentação e o espaço para fazer a criação de pequenas histórias narrativas que inseriu em suas revistas. Essa noção de aprendizado através do exercício dos quadrinhos é posta em evidência pelo próprio Lemos. No texto autobiográfico, escreve: “Refugiava-me nas historietas dos gibis.

Terminando o curso primário, sem meios de continuar os estudos, *era neles que eu aprendia*” (Lemos, 2002, p. 5, grifos meus). Como o acesso a revistas em quadrinhos era limitado e sem estímulos formais para sua educação escolar, os quadrinhos assumiram papel importante na formação do pequeno escritor.

O autor confessa que seu gosto por gibis diminuiu quando começaram a surgir nas revistas os heróis superpoderosos estrangeiros, como Capitão América e outros. Estes, seres com capacidades sobre-humanas, o desgostaram. Ao que parece, seu interesse era mesmo na capacidade humana, na essência intrínseca e imperfeita dos personagens mais realistas, ao invés dos sobrenaturais indestrutíveis. Desse modo, foram esses mesmos personagens que buscou na literatura e, posteriormente, produziu em sua própria obra: homens e mulheres falhos, frágeis, demasiado humanos.

O cinema foi outro grande ponto presente em sua formação. Ele afirma: "O cinema foi meu primeiro deslumbramento. Diante da tela eu me multiplicava" (Lemos, 2002, p. 2). Além de configurar-se como elemento de fundamental importância em sua trajetória de contato com a ficção, o cinema da pequena cidade do Agreste servia como espaço de convivência para os são-bentenses, pois além das exhibições de filmes e seriados contava com apresentações de talentos locais. Corrêa (2017), reforça que “O cinema representou um impacto na vida de Gilvan [...] alimentando seu repertório de histórias para depois recriá-las com seus bonecos de celuloide e bois de osso” (Corrêa, 2017, p. 34). O cinema, ou a paixão por ele, aparece em diversas obras suas como, por exemplo, em *Noturno sem música*, na figura de Jonas, que adora assistir a filmes.

Foi em São Bento do Una, portanto, que começaram suas primeiras histórias, sua paixão pelas narrativas, seu encantamento pelo cinema e pelas ficções as quais assistia. Bem como foi a cidade que ofereceu palco para que seus futuros personagens pudessem habitar, como por exemplo, a fábrica de queijo na qual brincava durante a infância, e futuramente trabalharia, que se transformaria em cenário de seu romance *Noturno sem música*.

Sobre o entremeado entre vida e obra, Corrêa (2017) diz o seguinte:

A infância do autor foi recheada de fatos que parecem desprezíveis, mas que adquirem relevância por revelarem o período de formação do escritor Gilvan Lemos, ajudando-nos a compreender melhor a sua figura e a sua obra, a exemplo da origem da sua introspecção, do papel de criação de histórias como uma forma de ocupar o tempo nos momentos de solidão e mesmo do seu processo criativo, através da reutilização de fatos da vida como matéria-prima da sua ficção, que será uma prática corriqueira ao longo da sua carreira (Corrêa, 2017, p. 37)

As dificuldades financeiras da família impediram que os pais tivessem condições de enviar o caçula para estudar o ginásio no Recife ou outra cidade grande das redondezas, por isso, concluiu somente o curso primário. Naquela época, o ideal social de progresso estava na capital, bem como a possibilidade de avançar nos estudos. Limitado a São Bento, ele passou a cultivar o que Corrêa (2017) chamou do pessimismo que lhe acompanharia toda a vida. Ainda de acordo com o biógrafo, foi esse pessimismo que o levou ao inconformismo diante da situação da cidade limitante e alimentou seu posterior desejo de sair em busca de seus sonhos em Recife.

Opera-se assim um dos pontos de virada fundamental em toda história de formação: a saída da casa dos pais. Lemos decidiu deixar sua cidade natal e instalar-se no Recife para viver novas experiências, sonhando em dedicar-se a carreira literária. Esse é o cenário de sua formação, guiado pela insatisfação pessoal e o desejo de integração através de seu sonho, a conciliação entre o interior e exterior que é a meta incansável do *Bildungsroman*. Seu biógrafo declara: “Dividido pelo sentimento de abandono e a vontade de superar os obstáculos, Gilvan encontrou, na ausência dos amigos, o ambiente necessário para *desenvolver a sua interioridade*” (Corrêa, 2017, p. 41, grifos meus). É a essa interioridade que Moretti (2020) atribui à exploração da juventude que aparece nos Romances de Formação. Nesse sentido, saída da casa dos pais e chegada ao Recife foram fundamentais para seus anos de aprendizado.

Nesse cenário, sua figura balizadora foi a irmã mais velha Malude, que embora só tenha concluído o primário, como o próprio Gilvan Lemos, desenvolveu-se de modo autodidata e foi professora e secretária na prefeitura. Corrêa (2017) analisa que “[...] Malude soube guiar o irmão caçula, *dedicando-se a sua formação intelectual e criativa*” (Corrêa, 2017, p. 58, grifos meus). Isso porque foi ela que, ao ver seu irmão por volta de quinze anos ainda dedicado aos gibis, recomendou que ele estava muito velho para tal e inspirou-lhe a ler romances.

O próprio Gilvan Lemos reconhece a importância de sua irmã enquanto guia em seu processo formativo de escritor, conforme comenta:

Sempre foi minha conselheira, sempre acreditou na minha capacidade, previu que eu seria escritor [...] Anos depois, já morando no Recife, ocasião em que procurei me aperfeiçoar na literatura e passei a ler os ensinamentos dos grandes especialistas da matéria, encontrei neles pouca novidade. À medida que me ia apercebendo dos seus conselhos, dizia a mim mesmo: Mas Malude já me ensinava isso (Lemos, 2002, p. 8).

O primeiro livro que a irmã lhe indicou foi *O conde de Monte Cristo* (1844), de Alexandre Dumas, o qual, embora tenha adorado, exigiu um esforço tremendo de Gilvan dada a extensão, ainda mais considerando que o jovem até então lia apenas revistas em quadrinhos. Porém, a partir disso enveredou pela literatura e não a abandonou mais. Privado pelas possibilidades de cidade pequena, restrita em acesso a livros, recorreu a coleção da mãe e da irmã. Foi então que conheceu escritores como Machado de Assis, Fiódor Dostoiévski, Erico Veríssimo, José Lins do Rego e Graciliano Ramos. Sobre esses autores, ele admite que "[...] recebia grande influência de Érico Veríssimo, José Lins do Rego, Jorge Amado" (Lemos, 2002, p. 10). Deles, absorveu os dramas sociais, as intrigas familiares e o apuro estético, que o ajudaram a aperfeiçoar a própria escrita.

Mais adiante, aos dezesseis anos, empregou-se na Fábrica de Laticínios Souza Valença, que pertencia a um tio seu e com o salário pode adquirir seus próprios livros, por meio de reembolso postal, no qual gastava grande parte do ordenado de 200 cruzeiros. Além disso contava com as encomendas de um primo e do irmão que estava morando em Recife, desenvolvendo uma instrução independente da formação institucional escolar. Essa incursão no mundo do trabalho o impactou pelo estabelecimento de uma rotina de responsabilidade, mas que também lhe fornecia tempo para escrever à máquina, durante o expediente, já que não tinha uma própria. Além disso, adquiriu conhecimento do espaço que mais tarde usou para seu primeiro livro publicado, o escritório da fábrica onde seu herói Jonas trabalha.

Foi a partir daí que o autor começou a escrever. E contou com o apoio da irmã Malude que sempre leu, releu, corrigiu e sugeriu alterações nos textos, conduzindo-o por uma educação sensível, desempenhando um papel fundamental em sua trajetória. Corrêa (2017) afirma que “A importância da irmã para a formação de Gilvan sempre foi reconhecida pelo escritor e permitiu que uma grande amizade se formasse entre eles” (Corrêa, 2017, p. 63, grifos meus).

Em “Vá vendo o caiporismo”, o escritor conta que alimentado de leituras e com acesso à máquina de escrever, produziu um conto e, submetido a criteriosa revisão, mostrou-o à irmã, que como orientadora certamente não deixou de incentivá-lo. Depois disso, aventurou-se no romance, escrevendo uma obra de fôlego, intitulada *Sombras do destino*. Corrêa (2017) conta que o próprio autor queimou o manuscrito quando um dos irmãos descobriu a obra e tentou lê-la para envergonhá-lo. Essa obra nunca foi publicada, porém, ali iniciou o gênero que cultivaria ao longo da carreira literária com mais afinco – além da novela e dos contos.

Ainda no contexto de experimentações, escreveu, aos dezenove anos, um livro chamado *Sete Ranchos*, no qual narrava a vida dos personagens de uma pequena comunidade em São Bento do Una, excluídos e desamparados da sociedade. O livro ficou guardado e só foi publicado em 2010, poucos anos antes do autor falecer, por uma pequena editora local do Recife, a Nossa Livraria.

Com *Sete Ranchos* na gaveta, Gilvan participou de um concurso cultural da *Revista Alterosa* e teve dois contos publicados, em março e abril de 1948, na verdade eram capítulos destrinchados de seu romance engavetado. Contudo, São Bento do Una era uma cidade pequena e não podia oferecer mais nenhuma possibilidade de fruição de seu talento. Corrêa (2017) assinala que:

Com cerca de 20 anos, ele mais uma vez se via sufocado pelas carências da cidade, pela falta de um meio cultural com quem pudesse dialogar, pela ausência de um *tutor capaz de lhe indicar caminhos* (Corrêa, 2014, p. 73, grifos meus).

O jovem escritor sentia, então, a necessidade de expandir o horizonte de experiências, movido pelo desejo de exploração e o desejo de mudança que são próprios de uma história de formação, consonante Moretti (2020). Assim, muda-se para o Recife, onde daria início efetivamente à sua jornada como escritor. Entre romances, contos e novelas, o ficcionista publicou mais de vinte obras.

Da mesma forma que Goethe fez no século XVIII, percorrendo uma viagem à Itália, para adquirir experiência e formar-se na vida adulta e cultural, Lemos saiu de São Bento do Una em 1949 para estabelecer-se no Recife, onde acreditava que teria acesso a contatos editoriais, circuito intelectual e cultural expandidos e aos livros que só podia, até então, comprar via reembolso postal. Na cidade também pode viver as experiências de um jovem do Agreste morando sozinho na capital e que pode vagar com liberdade pelas ruas que, mais tarde, seriam incorporadas em seus romances, da mesma forma que sua cidade natal. São Bento do Una e Recife foram palcos fundamentais na formação do escritor porque foram os espaços nos quais se formou e, conseqüentemente, formariam seus heróis quando transportados para a literatura.

4.2 A trajetória literária

Convencido de que as limitações de sua cidade pequena o estavam tolhendo, decidiu sair de São Bento do Una para o Rio de Janeiro, empreendimento frustrado por sua mãe, que julgava o filho muito despreparado para viver numa cidade tão grande,

conforme registra Corrêa (2017). Decidiu então morar no Recife, onde arrumou um emprego de auxiliar de escritório de uma companhia de seguros e morou em pensão montada pela mãe para acolher os parentes próximos, negócio que logo foi fechado e levou os hóspedes a procurarem outro abrigo. O jovem escritor contava então com vinte e um anos e não encontrava tempo para produzir, pois dava expediente integral no escritório, além da dificuldade material, pois, acostumado a escrever à máquina na fábrica, estava agora limitado aos papéis manuscritos.

Esse cenário modificou-se em 1950, quando adquiriu uma máquina de escrever *Hermes Baby*, onde pode datilografar em seu tempo livre a obra que seria seu primeiro romance publicado, em 1956, *Noturno sem música*. O enredo gira em torno de Jonas, um jovem trabalhador de uma fábrica de laticínios, que se descobre apaixonado pela esposa de seu patrão, a quem visita para expediente noturno em sua residência. Em meio ao processo de amadurecimento do rapaz, ele precisa gerenciar também os traumas de infância que carrega de seu passado: a mãe que enlouqueceu após o parto e suicidou-se e o pai, sempre bruto e distante, quase animalesco. Ambientada em São Bento do Una, cidade do escritor, o cenário é apenas ponto de partida para a narração das angústias mais profundas do herói, em um processo subjetivo de introspecção turbulento que leva Jonas a tentar, sem sucesso, contra a própria vida.

Por essa época, estabelecido em Recife, assumiu cargo público antigo no IAPI, atualmente INSS, fato que lhe permitiu tempo e condições para ler e escrever – a jornada de trabalho era menor e o salário maior que o anterior, o que lhe trouxe algum conforto. Com *Noturno sem música* pronto, inscreveu-o no concurso literário da Secretaria de Educação e Cultura do Governo³⁰, promovido para prestigiar novos talentos. Ficou em segundo lugar, empatado com *O visitante*, de Osman Lins. Assim, nasceu a amizade entre os dois e proporcionou condições para que alguns contos seus fossem publicados no Diário de Pernambuco ao longo daquele ano e do próximo.

Osman exerceu, segundo Corrêa (2017) “[...] o papel de *tutor do jovem escritor* são-bentense, com orientações, contatos do meio editorial e comentários sobre suas obras” (Corrêa, 2017, p. 96, grifos meus), o que demonstra o papel de Osman Lins na trajetória de formação de Gilvan Lemos. Também por causa do romance, aproximou-se

³⁰ Trata-se do concurso literário aberto pela Secretaria de Educação e Cultura, do Governo do Estado de Pernambuco. *Noturno sem música* ficou na segunda colocação na categoria romance, empatado com *O Visitante*, de Osman Lins. O primeiro lugar ficou para *Massapê*, de Manoel Maria de Araújo Sobrinho (Corrêa, 2017).

de Mita, colega de trabalho, com quem manteve amizade até o fim da vida e exerceu o papel de leitora e crítica.

Vencido o concurso, mas sem ver seu livro publicado conforme prometia o certame, desiste de esperar e iniciou seu projeto de publicar com recursos próprios. Com empréstimo da Caixa, financia quinhentos exemplares e os distribui entre amigos de trabalho, críticos de suplementos literários da cidade e nas livrarias locais, sem a recepção esperada, ainda que Olívio Montenegro no Diário de Pernambuco³¹ e Osman Lins n'O Estado de São Paulo tenham feito comentários elogiosos nos jornais estreia do jovem escritor. Para coroar a trajetória de *Noturno sem música*, em 1957 Gilvan inscreve-o no Prêmio Vania Souto Carvalho³², na categoria de romance, vencendo o concurso.

Embora o escritor acreditasse que foi injustiçado pela mídia em seu primeiro trabalho, Corrêa (2017) recupera que além dos elogios de Olívio Montenegro e Osman Lins, o livro foi referenciado por Mauro Mota em sua coluna no Diário de Pernambuco, relatando sobre uma homenagem que a Câmara Municipal de São Bento do Una fizera a Gilvan por ocasião do lançamento do livro, além de conceder um prêmio de 5 mil cruzeiros ao município. O livro aparece novamente nas páginas do periódico em 10 de novembro de 1956, em coluna do amigo Osman Lins, apresentando o escritor e seu romance, reclamando inclusive, da pouca atenção dispensada pela mídia ao escritor estreante.

Corrêa (2017) faz um balanço positivo dessa primeira empreitada de Gilvan Lemos pela literatura:

Apesar da má vontade do autor em reconhecer tudo que o romance lhe proporcionou, classificando a empreitada como um fracasso em sua autobiografia, o saldo com o romance parece ter sido bastante positivo. Afinal, logo com seu livro de estreia, Gilvan rompeu seu isolamento no Recife, ganhou prestígio com um primeiro e segundo lugar em prêmios, conquistou espaço na imprensa local, apareceu no cenário nacional com o artigo de Osman Lins n'*O estado de S.Paulo* e, não só recuperou o investimento de 18 mil cruzeiros que gastou para publicar o livro, como ainda saiu no lucro (Correa, 2017, p. 105, grifos do autor)

³¹ Posteriormente, o texto “Um romance” (Montenegro, 2016) foi inserido na 2ª edição de *Noturno sem música* a título de apresentação.

³² Trata-se do prêmio criado pelo deputado Ademar Costa Carvalho e sua esposa Ester, por sugestão da filha do casal, no ano de 1954, com o objetivo de apoiar e incentivar a produção de literatura no Estado. No ano seguinte, o concurso tornou-se nacional e ofereceu, segundo Corrêa (2017), 30 mil cruzeiros ao vencedor. Em suas três primeiras edições, premiou gêneros literários diferentes: poesia, contos e romances, respectivamente. Gilvan havia inicialmente inscrito *Noturno sem música* na edição de 1956, porém essa contemplava apenas contos, por isso, faz nova tentativa no ano seguinte, do qual sai vencedor.

Muito provavelmente, o argumento de insucesso de Lemos se dá porque a repercussão de seu livro não passou disso, sendo, realmente, muito tímida em Recife, não foi comentada por demais articulistas do *Jornal do Commercio* e *Diário de Pernambuco*, os maiores jornais de circulação da época, em seus suplementos literários, tampouco chegou a ser bem distribuído e bem lido pelo público leitor de Pernambuco, visto que só foram impressas quinhentas cópias, das quais o próprio autor cuidou da distribuição. A homenagem da Câmara não deve ter significado muito para ele, pois sua atenção estava voltada para os círculos culturais recifenses, dedicados a literatura. Quanto ao artigo de Osman Lins para *O Estado de S. Paulo*, não teve maiores repercussões, senão ser incluído como orelha e prefácio das edições seguintes do livro.

O próximo romance que o autor concebe é *Jutaí menino*, que escreveu intercalando com uma produção modesta de contos. Finalizado, mas sem grandes expectativas, guarda o romance até que Osman Lins o incentiva a concorrer no Prêmio Orlando Dantas³³. Corrêa (2017) conta que a espera foi longa e penosa para o autor, mas a obra saiu vencedora do concurso em banca julgadora composta por Aurélio Buarque de Holanda, Herberto Sales, Otto Maria Carpeaux e Raul Lima. Contudo, não foi publicado, conforme prometido pelo edital, pois o jornal passava por dificuldades financeiras e problemas decorrentes do Golpe de 1964, que asfixiou a empresa. Era a segunda vitória do escritor que não cumpria devidamente com a publicação da obra.

Talvez *Jutaí menino* seja o livro que guarde mais traços com a biografia do escritor: é marcado pela timidez do personagem-título, pela conjuntivite primaveril e a vergonha da doença, as dificuldades financeiras familiares e a rotina dos costumes de uma pequena cidade. O livro desnova-se a partir da chegada de Jutaí e seus pais na casa dos avós, em uma pequena cidade do interior, na qual se instalam e o menino desenvolve-se explorando a comunidade em meio a brincadeiras, frustrações, medo e a relação afetuosa com o avô.

Enquanto esperava o resultado do Orlando Dantas, submeteu o livro ao Prêmio Olívio Montenegro³⁴, conquistando primeiro lugar – e os originais foram enviados ainda para outras editoras, que recusaram ou não puderam publicá-los. Foi somente em 1967,

³³ Concurso promovido pelo *Diário de Notícias*, importante jornal do país, que publicava colunas de importantes críticos como Álvaro Lins e Afrânio Coutinho.

³⁴ Certame promovido pela União Brasileira de Escritores em homenagem ao romancista e crítico literário recifense Olívio Bezerra Montenegro, que havia elogiado *Noturno sem música* anteriormente.

quando o manuscrito chegou à editora O cruzeiro, sob influência de Herberto Sales – que havia premiado o livro anos antes – que a obra foi publicada.

No mesmo ano, publicou *Emissários do diabo*, seu terceiro romance. O livro fora escrito em 1962 e submetido à Editora Civilização Brasileira, importante do ramo editorial no Brasil, também por orientação de Osman Lins. Reafirma-se então a condição de tutor no mercado livreiro que Osman assumiu na vida de Gilvan. A editora aceitou publicá-lo em 1968, chegando a sair antes de *Jutaí menino* pela O cruzeiro.

Emissários do diabo é um drama que acompanha seu herói Camilo Martins enquanto defende com a própria vida a fazenda de sua propriedade, Degredo, da ganância de seu tio major Germano, que usa da corrupção e violência para tentar incorporá-la à sua fazenda Condado. Em meio às intrigas familiares, narra-se os conflitos de gerações da família e das angústias passionais do próprio protagonista. Foi este o livro responsável por uma projeção na notoriedade de seu autor, pois foi publicado por uma editora de porte nacional. O livro conquistou o Prêmio Othon Bezerra de Melo³⁵, em 1971, e ganhou reedição em 1974, na coleção Literatura Brasileira Contemporânea, promovida pelas editoras Civilização Brasileira, José Olímpio e Três, e mais uma em 2013, no catálogo da Cepe.

A obra encabeçou a lista de livros nacionais mais vendidos de 1968 no Recife e atingiu a 16ª posição da lista de mais vendidos do país. Além disso, o livro contribuiu para que Lemos conhecesse intelectuais da época, como o professor Luiz Delgado que, segundo Correa (2017) recomendou sua candidatura na APL. Gilvan não se candidatou e passou a vida lamentando sua própria sabotagem. A candidatura oficial só ocorreu mesmo em 1996, ocasião em que perdeu a eleição para o escritor Waldênio Porto e passou, frustrado, a repudiar a instituição.

Embora o livro tenha percorrido uma trajetória admirável, Gilvan não ficou satisfeito, conforme declarou ao longo da vida e nas memórias, atribuindo um certo azar à sua vida. Parte desse desgosto pode ser explicado pelas retaliações que a Editora Civilização Brasileira sofreu na Ditadura Militar e das sanções que vieram com o período, o que prejudicou a editora e a publicidade em torno do livro, assim como suas vendas. Além disso, embora premiado, a repercussão midiática foi limitada. Por ocasião da segunda edição do romance, Raimundo Carreiro escreveu no Diário de Pernambuco uma coluna que defendia a pertinência da obra e lamentava a pouca atenção que havia recebido

³⁵ Prêmio instituído pelo empresário e político Othon Bezerra de Melo e concedido anualmente pela Academia Pernambucana de Letras.

da mídia anteriormente. É emblemático que o título de seu texto seja “Um caso de justiça”, onde diz o seguinte:

Quando em 1968, o escritor pernambucano Gilvan Lemos lançou, através da Editora Civilização Brasileira, o seu romance *Emissários do diabo*, poucos críticos se ocuparam dele. Na época, lembro-me bem, o jornalista Gladstone Vieira Belo, hoje superintendente e editor-geral deste jornal, elogiou-o na sua coluna "Diário Literário". Uma ou outra foi dita. Em tom baixo, aos cochichos [...] E ficou nisso mesmo. *Emissários do diabo* quase esquecido (Carreiro, 1974, p. 4, grifos do autor).

Após a publicação de *Emissários do diabo*, Gilvan Lemos concluiu a escrita de *Noite dos abraçados*, conjunto de quatro novelas, que viria a ser publicado em 1975. Ainda no mesmo ano, ganha menção honrosa no Prêmio José Lins do Rego³⁶, da Editora José Olympio, com o livro *O defunto aventureiro* que conservava na gaveta e somente seria publicado em 1974 pela Editora Universitária. Esse livro foi escrito nos intervalos de *Jutaí menino* e reúne seis contos e a novela que dá título à obra.

Entre 1971 e 1972 escreve o romance *Os olhos da treva*, que permanece inédito até 1975. Os manuscritos foram enviados, em 1973, para a Editora Civilização Brasileira, que estava em crise após o golpe de 1964, portanto, só pode publicar o romance dois anos depois, em parceria com o Instituto Nacional do Livro, dirigido à época por Herberto Sales, quem novamente cruza o caminho de Gilvan e intercede por ele. Impresso, o livro recebeu menção honrosa do Prêmio José Condé³⁷, concedido pela Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco.

Sobre a recepção, Corrêa (2017) diz que o livro ganhou um bom destaque na mídia, mas para um escritor que já revelara seu nível de maturidade intelectual e qualidade literária, que encabeçara listas de mais vendidos, notas em alguns poucos jornais não correspondem ao sucesso merecido. A essa primeira edição, seguiram-se uma segunda edição no mesmo ano de 1975 pela Círculo do Livro, o que colocou Gilvan em um espaço comercialmente privilegiado, já que a editora publicava grandes sucessos, uma terceira edição em 2011 pela Cepe.

O livro é um drama psicológico que mistura elementos de romance policial e suspense. Conta a história de Jomo, que retorna à sua cidade natal após anos afastado fugido de um suposto crime que cometera. Ao retornar, procura Mila, sua preceptora, que está cega e lhe recebe na escuridão de sua casa. Na noite de seu retorno, os dois

³⁶ Importante concurso literário da época, tendo premiado, por exemplo, Elisa Lispector em 1963 pelo seu livro *Inventário*.

³⁷ Ariano Suassuna venceu esta edição do prêmio com o livro *O rei degolado: ao sol da onça Caetana*.

personagens conversam e contam suas vidas, revelando suas identidades um ao outro, bem como os segredos que os aproximam.

A *Os olhos da treva*, seguiu-se a publicação de *Noite dos abraçados*, pela Editora Globo, cujos originais foram remetidos juntamente com uma carta de Hermilo Borba Filho, o que contribuiu para o aceite. Segundo Gilvan (2002), os dois teriam se encontrado por acaso na residência do escritor Renato Carneiro Campos, que conheceu por intermédio de Osman. Hermilo se tornaria outro grande incentivador de Gilvan Lemos, um novo tutor literário que lhe abriu portas no universo da literatura.

No mesmo período, Gilvan escreve o livro *Os que se foram lutando*, composto por doze contos, cuja temática gira em torno da enchente que atingiu Recife naquele ano, e o publica em 1976, editado em parceria entre a Arte Nova e a Secretaria de Educação e Cultura do Recife, chefiada por Ariano Suassuna.

Seu próximo romance publicado foi *O anjo do quarto dia*, escrito em 1978. A obra narra a história dos habitantes de uma cidade pequena de interior assombrada pela visita de um anjo misterioso que sentencia a morte de alguém cada vez que surge diante de um personagem, assim que completos quatro dias da visão da figura. Esse motivo fantástico na história serve de pano de fundo para críticas sobre a hipocrisia da família central, dominada pelo patriarca Orico Rezende (Oricão), que perpetua sua influência nos aparelhos de poder estatal da cidade e no comércio, oprimindo e dominando a vida dos moradores. Além disso, serve de crítica a fragilidade da igreja frente aos casos de corrupção de poder que atingiu o Brasil em meio a Ditadura Militar e permanece instalada até hoje na sociedade brasileira. O tema da opressão dos menos favorecidos que apareceu em grande parte de sua obra como uma preocupação social aflora da perspectiva histórica de sua época, com as violências e censura pós 1964, da luta intensa por terras frente ao crescimento latifundiário, ao domínio estrangeiro na indústria brasileira, dentre outros fatores.

Assim como seus livros anteriores, aconteceu com *O anjo do quarto dia* o que já tinha se tornado rotina em seu expediente como escritor: as agruras do processo de publicação. Corrêa (2017) conta que motivado pelas publicações anteriores, Gilvan envia seu romance para a Civilização Brasileira, mas a editora estava em decadência e não pode publicá-lo. A saída foi apostar mais uma vez nos concursos, inscreveu o romance no 3º Prémio Érico Veríssimo³⁸, promovido pela Editora Globo, no qual conquistou o primeiro

³⁸ As duas edições anteriores do concurso premiaram o romance *Os tambores silenciosos*, de Josué Guimarães e *Phutatorius*, de Jaime Rodrigues Teixeira.

lugar e a publicação pelo mesmo grupo em 1981. A espera penosa valeu a pena, pois o livro ficou na lista de mais vendidos daquele ano no Recife e percorreu um caminho proveitoso, sendo inclusive mencionado no jornal francês *Le Monde* em panorama sobre o mercado editorial brasileiro. Ao todo, a obra teve quatro edições, sendo a segunda de 1987 pela Globo, a terceira em 2002 pela Editora Bagaço e novamente em 2013 pela Cepe.

A menção no *Le Monde* aconteceu por intermédio de Luzilá Gonçalves Ferreira, professora, escritora, acadêmica e amiga de Gilvan. Ela havia sido sua professora no curso de francês e um dia, quando o escritor a presenteou com *Emissários do diabo*, se aproximaram. Foi também Luzilá que durante seu período de doutorado na França atuou em prol do escritor, recomendando seus livros, e que na década de 1990 viabilizou a tradução e publicação francesa de seus contos “São Paulo é uma ilusão”, de *Inocente farsa da vingança*, na revista *Le serpent a plumes*, de 1994, e do conto “Um encontro”, de *O defunto aventureiro*, publicado na revista *Caravanes*, em 1997. Antes disso, as tentativas de tradução de seus romances na França haviam falhado, mas em meio a negociação conseguiu ter seu conto “Ponte da Boa Vista” inserido numa coletânea alemã, *Erkundunger 38 Brasilianische Erzähler*, de 1989.

No princípio da década de 1980 escreve *Morte ao invasor*, livro de contos, que ficaria inédito até 1984, quando a editora Francisco Alves o publicou. No mesmo ano, escreve o romance *Os pardais estão voltando*, que sai em 1983 pela Editora Guararapes, casa editorial local com distribuição deficitária. Esse romance gira em torno de eventos da figura de Fabio Moreira, escritor consagrado no Sul, que volta a sua terra natal, Bentuna – claramente inspirada em São Bento do Una e de aparição recorrente na obra de Lemos. Além disso, a obra toca em temas como os sequestros ocorridos em Recife durante a Ditadura Militar e a injustiça social.

Na mesma década conclui *A inocente farsa da vingança*, livro de contos, e o volume de novelas *O mar existe*, contudo, estes só seriam publicados em 1991, numa edição da Estação Liberdade que reunia as duas obras no mesmo volume. No ano de 1988 escreve o romance *Morcego cego*, que só foi impresso em 1995 pela Editora Record e em 1990, conclui o romance *Espaço terrestre*, publicado em 1993 pela Civilização Brasileira sob a condição de que fosse uma coedição, viabilizada em parceria com a Fundarpe.

Em *Espaço terrestre*, o autor propõe uma revisão da história de Pernambuco, contando os eventos da revolução de 1817 pelo viés dos esquecidos pela historiografia, usando seus personagens como agentes em meio a ebulição da Insurreição Pernambucana.

O enredo gira em torno da família dos Albanos e da fundação da cidade fictícia de Sulidade, instaurada como refúgio para seus habitantes. Sulidade é uma espécie de Macondo, do livro *Cem anos de solidão*, do escritor colombiano Gabriel García Márquez, mas também uma homenagem a São Bento do Una, onde o escritor confessa ter ido buscar inspiração. Sobre o processo criativo ele conta o seguinte:

De posse do livro da historiadora local, Ivete de Moraes Cintra – São Bento do Una, formação histórica –, verifiquei que São Bento do Una, povoada por portugueses (meus bisavós eram portugueses), foi uma cidade que, devido à sua localização desfavorável, sobreviveu por mais de um século quase completamente isolada, cosendo-se com suas próprias linhas. Para juntar esse povo e conduzi-lo a São Bento do Una, quero dizer, Sulidade, tive de armar a trama, voltar o relógio no tempo, motivar a diáspora, estabelecê-lo numa localidade, torná-lo povoador. Daí as incursões à história oficial, da qual não poderiam ser excluídos os costumes, a luta contra a dominação estrangeira, o racismo disfarçado, as superstições, crendices e outros males ou bens constantes de nossa formação etnológica, social, econômica, financeira, de dependência e/ou sobranceirismo meio desorganizado e mal-orientado (Lemos, 1994, s.p).

O livro pode ser tomado, portanto, como uma caricatura de São Bento do Una, de Pernambuco, do Brasil inteiro, tanto do ponto de vista da história da formação do povo brasileiro, como das disparidades sociais que dominam a sociedade ainda hoje. Esse projeto demonstra como a obra de Lemos apropria-se do tempo histórico para constituir-se.

Enquanto aguardava a publicação de seus livros engavetados, escreveu *A lenda dos cem*, que consegue publicar novamente através da Civilização Brasileira, arcando com metade dos custos. Em *A lenda dos cem*, Gilvan toma de empréstimo as lutas por território entre o povo Xukuru Ororubá, do agreste pernambucano e os fazendeiros na região para recriar sua própria história, a partir da comunidade indígena ficcional dos Xacuris em meio aos desmandos coronelistas e a iniciativa privada norte-americana que invade o local. O fluxo narrativo percorre idas e vindas no tempo e não deixa de tecer um comentário crítico sobre a situação política do país.

Seu próximo romance é *Cecília entre os leões*, publicado pela Editora Bagaço, em 1994. Esse romance narra a história de amor juvenil entre Cecília e Sileno, entremeadada pela relação do rapaz com seu avô Novelino, bem como a perspectiva das gerações em relação ao processo de modificações que ocorrem no recife com o fim do século XX.

A partir desse período, iniciou com a Bagaço, um longo relacionamento editorial. Pela editora publicou em volumes separados as novelas “Enquanto o rio dorme”, em 1993, e “Neblinas e serenos”, em 1994. Ambas compunham *Noite dos abraçados*,

publicado em 1975, pela Globo. Além disso, saíram novas edições de *Jutaí Menino*, em 1995, *Noturno sem música*, em 1996, *O defunto aventureiro*, em 2001, *O anjo do quatro dia*, em 2002, o volume de contos inéditos *Largo da alegria*, de 2003 e nova edição de *A lenda dos cem*, em 2005.

Embora aponte certos defeitos, como a qualidade estética das capas e a distribuição limitada, Correa (2017) argumenta que a atenção que Lemos recebeu da Bagaço foi importante para resgatar a obra do autor e mantê-la em circulação. Convém observar que, além disso, foi a edição de 1996, por essa editora, que permitiu *Noturno sem música* encontrar novos leitores e entrar novamente no mercado, ainda que com a má distribuição da editora. Foi nessa edição que Gilvan promoveu uma série de revisões, trabalhando o texto de modo que o escritor já maduro e experiente encontrasse novamente seu herói juvenil, oferecendo-lhe uma nova chance no mundo literário.

Em meados dos anos 1990, Gilvan ainda tinha inédito seu romance *Morcego cego*, guardado desde 1988, tendo passado pela mão de diversas outras editoras que inviabilizaram o projeto, segundo Gilvan, resultado de seu caiporismo. Em 1995 o livro foi finalmente publicado pela Editora Record. A história gira em torno de Juliano, órfão da periferia recifense, que acredita ser filho legítimo de Dr. Bacelar, um empresário em decadência. Ainda muito jovem decide entrar no casarão do suposto pai para se aproximar e acaba ficando como empregado da família. Nesse processo, apaixona-se por Olímpia, filha do patrão, com quem inicia uma intensa relação amorosa. Corrêa argumenta que a má divulgação e distribuição, novamente, contribuíram para a pouca projeção de seu novo romance e a editora não mais voltou a publicá-lo.

Além de evento de lançamento no Teatro Apolo, com coquetel e palestras, conforme Correa (2017) registra, não houve repercussão da obra. De fato, a mídia pouco participou da divulgação do livro, muito menos no setor universitário, com exceção de duas breves resenhas, publicadas na *World Literature Today* (Silverman, 1998) e na *Revista Ciência e Tropicó* da FUNDAJ (Vila Nova, 1998). Esse primeiro foi um brasileiro com quem Gilvan Lemos correspondeu-se e que se tornou um fiel leitor, além de mencionar sua obra com frequência nos trabalhos que publicou.

Desiludido com o mercado editorial, Gilvan oferece seus livros engavetados a seu amigo João Luiz, dono da Nossa Livraria, que queria começar a editar obras inéditas. Assim, Gilvan publica o romance *Vingança de desvalidos*, em 2001, no qual narra a trajetória de Jorge Morais, jovem advogado, e sua luta pela sobrevivência no subúrbio do Recife. Em paralelo narra a história de três outros personagens, os desvalidos do título,

que representam a angústia da sociedade brasileira a época, imersos no fracasso, na insatisfação política e pelo desrespeito às classes menos favorecidas.

Ainda pela Nossa Livraria, o autor publica o livro de contos *Onde dormem os sonhos*, de 2003, e pela Editora Girafa, *A era dos besouros*, em 2006, também de contos. Além disso, sob organização de seu amigo, o professor Samuel Lira, lança a coletânea *Os melhores contos de Gilvan Lemos selecionados por seus amigos*, em 2009. Nesse período Gilvan já estava cansado e debilitado, dificuldades adquiridas pela idade avançada, que lhe trouxe também problemas de memória. Depois disso, não escreveu novas obras.

A vingança dos desvalidos foi, então, seu último romance escrito. Contudo, a pedido de um amigo, o autor decidiu recuperar *Sete ranchos*, aquele manuscrito da década de 1940, escrito em sua juventude, e publicá-lo pela Nossa Livraria. A obra não teve boa circulação, fato ao qual Nivaldo Mulatinho (2017) atribui a má distribuição.

Contudo, Corrêa (2017) assinala que embora marcado pela imaturidade, já havia nascido nesta obra os elementos que caracterizam a escrita de Gilvan:

Ainda que se trate da obra de um iniciante escrita quando o autor estava apenas na casa dos 19 anos, *Sete Ranchos* surpreende por sua força narrativa, pela organização do conteúdo, poder de absorção de tipos humanos, caracterização da linguagem falada pelo povo, desenvoltura dos diálogos, profundidade dos dramas pessoais e capacidade de seleção de fatos que ajuda a compor a dimensão social de uma comunidade periférica como a do Sete Ranchos, como o risco da miséria, abuso de poder da polícia, incapacidade comunicativa da igreja, degradação da família, descaso do poder público solidariedade, alcoolismo, prostituição, fronteiras entre a periferia e o restante da cidade (Corrêa, 2017, p. 71).

Assim, o autor demonstra uma preocupação com questões sociais em sua obra que constroem um subtexto político e social para a narrativa, elementos recorrentes em toda a sua trajetória literária.

O debate que Gilvan instaura em sua obra, através de sua ficção, é intrínseco à experiência humana, ainda que muitas vezes metamorfoseado de histórias de amor e conflitos familiares, ou ambientada em cidades pequenas ou zonas rurais. Provavelmente por causa de sua atenção especial ao espaço de seus romances, contos e novelas, conveniu-se destiná-lo o papel de autor regionalista. Além disso, Lemos reclamava muito de como sua obra era recebida, julgando que apesar dos prêmios e dos leitores, continuava fadado a um caiporismo. Na contramão desses argumentos, no tópico seguinte, coloca-se em discussão a perspectiva regionalista de sua obra e argumenta-se pela sua relevância literária enquanto escritor que trabalha para além dos limites que se chamam regionais.

4.3 “não importa, estarei morto”³⁹

Conforme visto anteriormente, Gilvan Lemos compôs uma obra profícua e reconhecida por meio de prêmios e intelectuais de seu tempo, construindo uma trajetória admirável. Contudo, sua insatisfação diante de sua pouca visibilidade continuou o incomodando por toda a vida. No ano de 2002, em tom de lamento, Gilvan Lemos escreveu o texto “Vá vendo o caiporismo”, relato autobiográfico no qual pretendeu narrar suas desventuras enquanto escritor.

Sua escolha narrativa em focalizar os fracassos parecem pertinentes não apenas de sua própria desilusão com a vida literária e o ressentimento de não ter sido amplamente reconhecido enquanto escritor, mas também pela atmosfera em que se encontrava, no princípio de um século desconhecido que nada parecia lhe oferecer de bom: viu falecer amigos e referências; perdeu os parentes; o círculo que mantinha nas visitas diárias a Livraria Livro Sete, no centro do Recife, se desfez quanto o negócio fechou; o centro da cidade cada vez mais decadente e mal cuidado; sua memória e saúde já estavam comprometidas; o tempo ocioso depois de aposentado parecia não se converter em produção literária; tampouco encontrava prazer na cena literária contemporânea. Dito isso, “Vá vendo o caiporismo” se coloca na mesma esteira que seus romances de formação, que não se dedicam a uma jornada exemplar, mas uma constante tentativa de aperfeiçoamento. Ironicamente, o próprio autor admite:

Poderia parecer que eu mesmo, com essa história de "formação de escritor", estivesse me predispondo a relatar minhas próprias vitórias. Claro que eu jamais cairia nessa esparrela. Primeiro, porque reconheço que sou escritor apenas porque escrevo livros (quem faz sapatos é sapateiro, quem faz pão é padeiro, quem costura roupa é costureiro... Portanto, quem escreve livros é escritor, não é mesmo?), segundo porque, em seguimento a este relato, me ocuparei, principalmente, dos fracassos. Não para me lastimar, granjear simpatia, obter caridoso perdão, cristianíssima remissão, sim para me vingar do que bestamente chamamos de *destino*, revidar com autoridade *suas* provocações, mostrar-*lhe* que não as aceitei, aceito, passivamente (Lemos, 2002, p. 1, grifos do autor).

Assim, além de anunciar que pretende um relato de formação fracassada – porque sem sucesso – o autor coloca-se como um agente contra o destino, contra a força inexorável que a vida exerce sobre nós. Em certa medida, esta também é a luta de Jonas,

³⁹ Trecho retirado do texto autobiográfico “Vai vendo o caiporismo”, onde Gilvan Lemos diz que não se importa caso o texto seja publicado após sua morte, pois estará morto.

em *Noturno sem música*, para tentar superar a herança louca da mãe; de Jomo, em *Os olhos da treva*, contra o destino que Mila lhe atribuiu – e desta contra seu Inimigo Secreto; e de Juliano, contra a autoridade do fado em *Morcego cego*. São traços biográficos e de posição estética do escritor que resvalam em sua obra e podem servir como referências ou pontos de partida para compreender a trajetória de seus heróis nos romances supracitados.

Ainda em termos de influências sobre sua obra, é válido considerar que um de seus escritores favoritos foi o norte americano Bernard Malamud (1914-1986), o motivo, segundo Mulatinho (2017) era porque "tratava nos seus contos e romances, da perplexidade do ser humano diante da vida - a vida de *fracassos* e redenção, de solidão e de escolhas, de compaixão e de medo" (Mulatinho, 2017, p. 12, grifos meus). É curioso pensar nesse gosto particular de Lemos e na escolha do adjetivo “fracassos” por Mulatinho, não apenas porque o próprio escritor considerou que colecionou fracassos em sua vida, apesar da vida proffícuca dedicada à literatura, mas porque isso transpareceu em sua obra em momentos variados, como por exemplo, quando Jonas, de *Noturno sem música*, resolve escrever sua primeira história, cujo enredo é a coleção de fracassos do protagonista. O fracasso parece ser um tema que Gilvan persegue, ou que persegue o escritor. O fracasso, que ele atribuiu ao azar, é integrante de sua trajetória de formação enquanto escritor, que repercute em seus personagens falhos, angustiados e desiludidos, deixando transparecer em sua obra parte de sua biografia.

Lemos passou a vida angustiado e ressentido pela pouca atenção que a crítica dispensou a sua obra. Corrêa (2017), em certa medida, busca mostrar em sua biografia outro ponto de vista, assinalando os prêmios que o autor conquistou, sua aparição nas listas de mais vendidos, referências suas em jornais. Entretanto, o fato é que Gilvan não gozou do merecido prestígio, as notas de jornais poucas vezes passaram de breves comentários e o autor não entrou no círculo literário canônico brasileiro, restringindo-se, muitas vezes, aos veículos locais e visibilizado a parte de amigos de convívio literário, como Osman Lins, Hermilo Borba Filho, Luzilá Gonçalves Ferreira, Janilto Andrade e Raimundo Carreiro, escritores e professores pernambucanos que mantinham colunas em jornais e revistas e puderam auxiliar o processo de midiatização de sua obra.

Essa apatia da crítica faz-se notar, como o princípio de um eco, desde sua estreia, quando Olívio Montenegro reclamou que seus pares não escreveram sobre *Noturno sem música*. O texto foi impresso como prefácio da segunda e terceira edição do romance:

Não fosse a nota que Virginius da Gama e Melo teve o bom gosto de escrever sobre este livro, tão pouco conhecido e entretanto cheio de revelações de um extraordinário talento, dele se poderia dizer ter nascido sob o signo da *Trapa*, tanto o silêncio religioso que parece escondê-lo de todo leitor. *Um silêncio que deve constranger não o autor mas o meio em que ele publicou sua obra* (Montenegro, 2014, p. 9, grifos meus).

Trapa e silêncio. Dois elementos que parecem ter sido incorporados por Gilvan em sua carreira e em sua obra. O primeiro na perspectiva do caiporismo. O segundo, que contornaria a tensão entre Jonas e Marta em *Noturno sem música*, que se interpõe entre Jomo e Mila quando se reencontram depois de longos anos em *Os olhos da treva*, que antecede o silvo do duplo de Juliano no gabinete do casarão em *Morcego cego*.

Pesou em seu ressentimento, de igual modo, as frustrações editoriais. Ainda que publicado pela Civilização Brasileira e pela Record, editoras relevantes, a distribuição de seus livros sempre foi muito precária e, no primeiro caso, prejudicada pela retaliação que o grupo editorial sofria da Ditadura Militar. Acresce-se que o acesso a outras grandes editoras do circuito livresco é mais restrito para escritores do Nordeste, por isso Osman Lins insistia para o amigo mudar-se de Recife e ele próprio foi fazer sua carreira no Sudeste. Em uma pesquisa sobre os personagens na literatura brasileira, Dalcastagné (2011) aponta uma concentração geográfica do circuito editorial no eixo Rio-São Paulo em relação ao Estado de nascimento dos escritores publicados pelas grandes casas editoriais no período de 1990 a 2004, período mapeado pela pesquisadora. Nesse espaço temporal, Gilvan Lemos já era um escritor admirado pelos seus pares e premiado por instituições relevantes no meio literário, ainda assim, amargava uma relação difícil a respeito da publicação de seus livros.

Além do silêncio que acreditava rondar sua obra desde sua estreia na literatura, era frequente que lhe atribuíssem o rótulo de escritor regionalista, o que muito lhe incomodava. É importante notar que existe uma tendência de considerar todo romance nordestino como regional, sobretudo após a década de 1930, contudo, todo romance representa uma região, portanto, como o próprio Gilvan defende em entrevista de 1994, “O regionalismo não pertence à década de 1930, tampouco é propriedade dos nordestinos” (Lemos, 1994, s.p.).

É natural que sendo um escritor pernambucano, que muitas vezes pretende representar cidades pequenas do interior, esse seja o traço que salte aos olhos quando se pensa em sua obra. Contudo, sua experiência literária não se restringe a questão da paisagem e cenários locais, visto a preocupação na construção de personagens complexos,

verossímeis, o contexto político, as incursões em gêneros narrativos diferentes (romance histórico e realismo maravilhoso em *Espaço terrestre*, sátiro alegórico em *O anjo do quarto dia*, épico familiar em *Emissários do diabo*, por exemplo) e experimentações estéticas (*Morcego cego*, *Os pardais estão voltando*, *A lenda dos cem*, todos esses com experimentações no campo da elaboração do tempo e da própria estrutura da narrativa). Em seu discurso de posse na APL, registra:

Por ser nordestino e escrever sobre minha região, algumas pessoas me acham influenciado pelo regionalismo da Geração de 1930. Ao meu ver, trata-se de uma questão pelo menos relativa. Meus dois primeiros romances localizam-se numa cidadezinha do interior, próxima dos meios rurais. Deste modo, eu os classificaria, se necessário fosse, de *rurbanos*, para usar uma expressão criada por Gilberto Freyre (Lemos, 2013, p. 258, grifos do autor).

Na sequência, continua lembrando que ao apresentar *Emissários do diabo*, Leandro Konder os identificou enquanto distantes de José Américo de Almeida e do que se convencionou chamar de ciclo do romance nordestino, o que depõe sobre como sua obra ultrapassa o rótulo que a reduz ao regional.

O texto que lhe serviu como discurso de posse (Lemos, 2013) não era inédito, na verdade já havia aparecido, *ipsi literis*, mais de uma década antes, publicado na Revista Princípios, do arquivo Grabois, por ocasião do lançamento de *Espaço terrestre*, o que reforça a importância de sua posição avessa ao contexto regionalista que lhe atribuíram e a defesa da liberdade de sua obra.

Sendo assim, classificá-lo somente como regionalista seria uma redução. Em certa medida, sim, pode-se considerá-lo um autor regionalista porque sua obra está permeada pela experiência em sua região, como o Agreste e a capital pernambucana, contudo, isso não o restringe. É fato que sofreu influência do espaço, mas isso não delimitou sua produção literária. Na referida entrevista à revista *Princípios*, e depois no discurso de posse, ele argumenta:

Não perco tempo em negar que sofri influência do *regionalismo* da Geração de 1930, mas dum regionalismo despojado do documental, da denúncia social, do pitoresco que o norteavam. Porém a sofri igualmente de Érico Veríssimo, Lúcio Cardoso, Gilberto Freyre e, misturando as bolas, de Dostoiévski, Zola, Flaubert, Tolstói, Dos Passos, Miguel Torga, Ferreira de Castro, Cervantes e mais dos diversos autores que me despertaram a sensibilidade, provocaram-me emoções, levaram-me a tentar ser também um escritor (Lemos, 1994, s.p.).

Em sua obra aparecem questões regionalistas, mas elas não são fundamentais para sua compreensão, não é o que a define, se assim o for, limita as múltiplas interpretações de seus livros. Ele se apropria dos espaços recorrentes no que a crítica convencionou a

chamar de regionalista, para construir uma obra profunda que prescindisse desses aspectos espaciais para sustentar-se. Basta pensar na proximidade de *Noturno sem música* e *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe.

Gilvan Lemos não tem sua literatura delimitada pelos aspectos da paisagem local, pois a questão espacial em sua obra é pano de fundo, mas não índice determinante na sua construção. Conforme Holanda (2020) aponta, quando sai em defesa de uma renovação na literatura chamada regional pela crítica e em disputa com a validade do conceito, “A literatura regional está condicionada a um chão, mas não determinada por sua marcação espacial” (Holanda, 2020, p, 281). Nesse sentido, a obra de Lemos é marcada por suas variáveis, novas perspectivas, da mudança de paradigmas ao colocar suas personagens diante de questões fundamentais da universalidade da experiência humana, que nada tem a ver com o tópico ao qual tentaram reduzi-lo ao longo de sua trajetória.

O exemplo de Werther, que ressoa em *Noturno sem música*, serve como ponto de partida para pensar em como Gilvan foi capaz de ressignificar grandes temas da literatura e através disso pensar na aproximação dos romances que compõem o corpus dessa tese a partir do *Bildungsroman*. Na supracitada entrevista, o autor deixa transparecer em seu projeto literário um apreço pelo cânone, mas não apenas, uma defesa desse modelo. Ele contesta: “Os romancistas da atualidade desprezam os cânones tradicionais, os modelos das grandes obras universais, por superados, desatualizados, “fora do contexto”, e nada criam para substituí-los” (Lemos, 1994, s.p., grifos do autor).

Partindo desse pressuposto, se tomarmos como certa a acepção de Maas (2000) de cânone mínimo, é possível estabelecer uma conexão entre o modelar Romance de Formação, enquanto gênero que se estabeleceu na cultura literária, e a obra de Gilvan Lemos, atualizando elementos do cânone em perspectiva histórica.

É certo que ele não passou incólume por seu tempo histórico, vivenciou a ascensão do movimento integralista, o Estado Novo e seu fim, as inovações industriais da cidade, as disputas de terra entre indígenas e latifundiários, entre outros eventos que naturalmente serviriam de inspiração para seus livros. Corrêa (2017) aponta, por exemplo, que com o fim do regime Vargas, os jogos de azar foram proibidos, e como estes constituíam a renda da família no negócio de seu pai, a família passou por um abalo financeiro que vai aparecer em obras como *Morte ao invasor*. Benites (2021a; 2021b) demonstra como a disputa indígena por demarcação do território serviram ao escritor em romances como *A lenda dos cem* e *Espaço terrestre*, bem como aparece incidentalmente em *Noturno sem música* e *Jutaí menino*. O desenvolvimento industrial nas pequenas cidades e o medo

infundado dos comunistas que antecedeu o Golpe de 1964 apareceram em *Noturno sem música*; a questão territorial e latifundiária serve novamente como pano de fundo em *Os olhos da treva* e *Emissários do diabo*; a decadência do Recife e o crescimento da violência urbana surgem como elementos em *Morcego cego*, *Vingança de desvalidos* e *Cecília entre os leões*. Além disso, a história, o espaço, os habitantes e os costumes de São Bento do Una, assim como o Recife, permearam toda sua obra.

Mesmo com uma obra profficua, depois da candidatura frustrada para a APL, Gilvan não fez nova tentativa. Sua participação, já escassa, no meio literário universitário, findou-se e ele passou a manter relações apenas com amigos próximos e parentes, com quem convivia na Livraria Livro Sete, no Recife.

Ainda assim, em 2011, os membros da Academia Pernambucana de Letras o elegeram por aclamação. Desse modo, Gilvan assumiu a cadeira número 26 da Casa de Carneiro Vilela. Por coincidência, que pareceu convergir de suas frustrações, não pode comparecer a sua própria posse, em 2012, em decorrência de um acidente que sofreu e resultou na dificuldade de locomoção, sendo representado por sua sobrinha Lívia Valença e com discurso de posse lido pelo acadêmico Frederico Pernambucano de Melo.

O evento de posse se deu dez anos após escrever “Vá vendo o caiporismo”, sua revolta contra o destino, desejando sobreviver através da literatura para além do esquecimento. Ao final do escrito, diz que não se importa que publiquem o texto depois de seu falecimento, pois “não importa, estarei morto” (Lemos, 2002, p. 32). Ocorre que com a sua entrada na APL, o escritor se tornou imortal e “encantou-se na imortalidade” (Mulatinho, 2017, p. 15). No mesmo ano, foi escolhido como homenageado na 9ª edição da Bienal Internacional do Livro de Pernambuco.

Gilvan Lemos faleceu em primeiro de agosto de 2015, sozinho em seu apartamento, senão pelos mais de quatro mil livros que lhe acompanharam toda a vida e conduziram sua formação de leitor e escritor, e lhe proporcionaram, junto com sua vivência em São Bento do Una e Recife, a possibilidade de usar a linguagem para se vingar do mundo e criar personagens tão humanos que vingaram seu criador do esquecimento.

De seus muitos anos de intensa atividade literária, Gilvan colheu publicações, traduções e prêmios, foi escolhido como leitura obrigatória de vestibulares do Estado de Pernambuco e foi aclamado pelos seus pares e seus leitores. Em seu tempo, conviveu e fez parte de uma geração de escritores que elevaram o nome da literatura pernambucana, como Ariano Suassuna, Raimundo Carreiro, Luzilá Gonçalves Ferreira, Osman Lins e Hermilo Borba Filho, foi saudado por acadêmicos, professores universitários e

intelectuais das Letras. Contudo, parece que o interesse em sua obra rareou, tanto por parte do público quanto dos pesquisadores e a produção científica sobre o autor é tímida. Nesse sentido, a próxima sessão busca apresentar um panorama da fortuna crítica do escritor.

4.4 Fortuna crítica

A carreira literária de Gilvan Lemos foi bastante intensa, com dezenas de romances, novelas e contos publicados. Para o ficcionista, apesar da produção profícua, o acolhimento pela mídia e pelos leitores não foi tão generoso, tendo guardado ao longo da vida um sentimento amargo. É verdade que figurou algumas vezes nas listas de mais vendidos e foi recenseado por nomes importantes da intelectualidade brasileira, contudo, isso não se refletiu na satisfação do escritor e o dissabor o acompanhou por toda sua trajetória, marcada pelo que ele atribuiu ao caiporismo.

Seu sentimento pode ser justificado por sua pouca aderência aos círculos da vida social literária, uma vez que evitava participar de eventos literários, de lançamento ou publicidade, como se acreditasse que sua obra valesse por si mesma, como supõe Corrêa (2017). Outro argumento, levantado pelo autor, e corroborado por Mulatinho (2017), é a má distribuição de seus livros e as consequências do Golpe Militar, que perseguiu sua principal casa editorial, a Civilização Brasileira, e dificultou seus projetos. A isso, soma-se também o preconceito com a produção intelectual nordestina e a concentração do capital editorial no eixo Sul-Sudeste.

A produção sobre a obra de Gilvan Lemos na mídia jornalística pode ser resumida em breves notas de informes sobre seus lançamentos, apresentações em jornais, perfis biográficos, entrevistas esparsas e resenhas publicadas em colunas de literatura e cultura, a maioria veículos locais. Tais publicações, na maioria das vezes, são de autoria de importantes nomes como Osman Lins, Mauro Mota, Hermilo Borba Filho e Luzilá Gonçalves Ferreira, porém, esses eram seus amigos e, por isso, tiveram acesso facilitado à sua obra. Esses textos são marcados pela defesa da relevância de sua literatura, o reforço de sua relação com São Bento do Una, a tendência de caracterizá-lo pela pintura local de sua região, sua personalidade tímida, informes sobre sua atuação como escritor – agenda, prêmios, entre outros – e suas referências literárias.

Em termos de trabalhos acadêmicos, foram produzidas teses, dissertações e artigos publicados em periódicos que se dedicaram a uma ou mais obras do escritor.

Em relação às teses, foram três. A primeira delas, defendida por Ivanda Silva (2003) na UFPE, tem foco nas narrativas curtas e com viés pedagógico, a pesquisadora analisa a interação de alunos leitores de contos de *Inocente farsa da vingança* e *Morte ao invasor*, permitindo uma integração entre a literatura e o ensino. A pesquisadora é pioneira nos estudos sobre Lemos, com sua dissertação de mestrado defendida em 1997, sobre *Espaço Terrestre*.

A segunda tese é de Liliane Jamir e Silva (2006), defendida na UFPB, e seu interesse volta-se para as relações entre o ficcional e o real em *O anjo do quarto dia*, com destaque para os personagens contraditórios, frágeis e disruptivos do romance, com base nos estudos sobre heróis na narrativa.

A terceira, e mais recente, é de Santiago (2018), também da UFPB, onde o pesquisador elabora um estudo de *O anjo do quarto dia* e *Emissários do diabo* a partir de uma perspectiva sociolinguística, baseado na indissociabilidade entre língua, sociedade e cultura. Assim, o pesquisador verifica como o léxico presente nas obras reflete a linguagem popular de seus personagens, que está atravessada por influências que a cidade natal do autor e sua população exerceu sobre ele.

As dissertações, por sua vez, são mais numerosas: oito estudos realizados. A primeira, como apontado anteriormente, é de Ivanda Silva (1997), defendida na UFPE, onde propõe uma investigação do romance *Espaço Terrestre* a partir do conceito de cronotopo de Bakhtin, debruçando-se, principalmente, sobre os eventos históricos de Pernambuco e da viagem que os personagens empreendem para fugir de Recife e fundar a cidade fictícia de Sulidade. Resultados de sua pesquisa também foram publicados em forma de artigo científico em periódico (Silva, 1998), especificamente sua análise sobre o cronotopo da estrada, onde se detém no êxodo dos personagens e na relação cíclica que a obra estabelece entremeando tempo e espaço.

Também sobre *Espaço Terrestre*, registra-se minha dissertação de mestrado (Santos, 2019), que defendi na UFPE, na qual também propus uma relação entre o romance e os conceitos de memória genealógica e familiar que costuravam o enredo. Nesse processo, estabeleci também paralelos entre a memória e a história, bem como análises socio críticas sobre a relação espacial dos personagens com a cidade, cujos resultados preliminares foram publicados em artigo científico em periódico (Santos, 2018), ampliando minha visão para uma análise comparativa entre o motivo da cidade em *Espaço Terrestre* e *Cem anos de solidão*, de Gabriel Garcia Márquez.

Anos depois, as questões espaciais em *Espaço Terrestre* voltam a ser enfoque nos estudos acadêmicos sobre o autor com a dissertação de Ferraz (2022), defendida na UNICAP, na qual a pesquisadora estuda as aproximações entre conceitos de espaço na geografia e na literatura. Esse trabalho resultou na publicação de artigo (Ferraz e Gomez, 2023) no qual os temas da geografia no romance continuam a ser explorados.

Sobre *O anjo do quarto* dia foram realizados dois estudos de mestrado, o primeiro, de Oliveira (2011), defendido na UNICAP, sobre a intertextualidade entre o romance e a bíblia, transformado em livro em seguida. E o mesmo romance foi objeto de análise no mestrado de Giordana Duarte (2017), defendida na UEPB, que investigou em sua dissertação as relações entre erotismo e poder no livro. Seu interesse é em como a questão da violência opera em termos simbólicos expresso no texto numa perspectiva erótica.

Emissários do diabo também aparece em duas dissertações, a primeira de Siqueira (2016), na UFPE, que realiza um estudo comparativo entre o romance de Gilvan e *Seara de vento*, de Manuel da Fonseca, com interesse em como o trágico se manifesta nos romances. E na dissertação de Gomes (2017), defendida na UNICAP, onde o pesquisador examina a heterodiscursividade em *Emissários do diabo*, a fim de verificar quais tipos sociais e pontos de vistas aparecem no discurso do romance, assim, enfoca categorias como discurso direto, indireto e indireto livre, bem como suas relações com a construção dos personagens.

A lenda dos cem é alvo de estudo de Benites (2021a), no mestrado, cursado na UFCG, o pesquisador dedicou-se a investigar as relações entre história e literatura a partir do enredo do romance, com enfoque sobre como o escritor se apropriou de elementos de seu tempo histórico, como a disputa por terras dos indígenas Xukuru, em Pesqueira. Vale destacar que esse é um trabalho realizado no departamento de História, ao contrário dos demais, o que permite vislumbrar a possibilidade de uma abordagem interdisciplinar da obra de Gilvan. Como parte da pesquisa desenvolvida na dissertação, Benites (2021b) elaborou um artigo científico no qual ampliou essa investigação para abarcar também outros dois romances de Gilvan, *Noturno sem música* e *Jutaí Menino*, com objetivo de, a partir de um olhar muito apurado, analisar o discurso que o autor emprega sobre os indígenas nas três obras.

A nível de artigo em periódicos, outros dois romances receberam atenção de pesquisadores. *Noturno sem música* foi objeto de análise em artigo de Bezerra e Martins (2020) sobre os conflitos geracionais no romance, refletindo sobre as categorias de infância, juventude e velhice, sobretudo, por meio da relação entre o herói e o tio

Leocádio e seu interesse por Marta enquanto objeto de desejo e figura materna. O pesquisador Luciano Silva (2020), por sua vez, escolhe o romance *Os pardais estão voltando* para examinar o novo romance histórico latino-americano partindo do contexto da ditadura militar e como esse elemento aparece na estrutura da obra por meio de intertextualidade e dialogismo.

Já os contos do escritor foram abordados em dois artigos, o primeiro empreendido por Colaço (2015), que objetiva em sua análise verificar como a cidade de Recife é representada nos contos de Gilvan Lemos. E o segundo, por uma perspectiva pedagógica, Mônica Silva (2017) propõe uma atividade de reflexão e produção de contos em uma turma de Ensino Médio usando os contos de Gilvan Lemos como textos para uma sequência didática de letramento literário e oficina de produção de edições artesanais.

Os periódicos acolheram também resenhas quando do lançamento dos livros de Lemos. Entre 1991 e 2002 a *Revista Ciência e Trópico*, da FUNDAJ, publicou quatro resenhas sobre a obra do escritor, todas na seção Recensão, onde pesquisadores davam conta de lançamentos de obras no ano corrente. Assim, constam textos como a resenha de Paiva (1991) sobre *A inocente farsa da vingança*, na qual enaltece a técnica narrativa de Gilvan, bem como a atualidade de sua obra; resenha de Vila Nova (1993) sobre *Espaço Terrestre*, onde argumenta pela capacidade do escritor de produzir uma obra que, embora imersa em um contexto histórico específico, não deixa que o romance seja dominado por esse aspecto, traduzindo sentimentos humanos essenciais no texto. Elogio parecido, do retrato humano sem recair nos clichês sociais, aparece em sua recensão sobre *Morcego cego* (Vila Nova, 1998), onde explora a dimensão metafísica do romance, com a defesa de que seu aspecto social não se torna panfletário, mas sim uma experiência que conduz o leitor para uma reflexão sobre a existência. Novamente, em 2002, a resenhista volta ao argumento do romance social ao resenhar *Vingança de desvalidos*, em seu texto (Vila Nova, 2002), defende que embora em alguns momentos Lemos pese o tom nas denúncias sociais, o romance constitui-se como uma reflexão sobre o momento atual pelo qual o Brasil passava. Além desses, a revista apresenta o texto de Silverman (1995) sobre *A lenda dos cem*, na qual reforça a crítica social em Gilvan e sua capacidade de apropriar-se de seu tempo histórico para construir a narrativa. Esse texto foi reproduzido também na *Revista World Literature Today*, onde o autor já havia publicado antes e continuou depois publicando notas sobre a obra de Gilvan, tornando-se seu maior divulgador nos Estados Unidos.

No exterior, salvo a menção no *Le Monde* e a tradução de dois contos para o francês e um para o alemão, a repercussão crítica de sua obra foi escassa e se deu por meio de dois professores universitários nos Estados Unidos: Charles Richard Carlisle (1981) e Malcolm Silverman. O primeiro, publicou um artigo intitulado “*Time and the scapegoat in Gilvan Lemos's Emissários do Diabo*” (Carlisle, 1981), onde analisava aspectos de organização temporal de *Emissários do Diabo*.

Silverman, professor da universidade de San Diego, ofereceu atenção particular a Gilvan. Durante alguns anos publicou na *Revista World Literature Today* recorrentes notas sobre os livros *Morte ao invasor* (Silverman, 1985), *A inocente farsa da vingança* (Silverman, 1992), *A lenda dos cem* (Silverman, 1995) – versão similar na *Revista Ciência & Trópico* (Silverman, 1995), *Morcego cego* (Silverman, 1998) e *Vingança de desvalidos* (Silverman, 2002).

Além disso, em sua atuação como brasilianista, escreveu o estudo *Protesto e o novo romance brasileiro*, onde faz uma análise de como o romance no Brasil absorveu e retrabalhou as questões políticas da ditadura (Silverman, 1995) e *O novo conto brasileiro*, uma coletânea de contos nacionais com exercícios gramaticais (Silverman, 1985). Em ambos, a obra de Gilvan tem lugar, no primeiro a partir de seu romance *O anjo do quarto dia*, classificado como sátira política surrealista, e no segundo, com o conto “Ponte da Boa Vista” reproduzido e acompanhado de exercícios. Contudo, sua maior contribuição foi seu estudo denso e elaborado no artigo “A universalidade na obra de Gilvan Lemos”, no qual defende o caráter universalista da obra do escritor e faz uma visita panorâmica pelo conjunto de sua produção (Silverman, 1994).

Soma-se à produção crítica sobre o autor o livro *Gilvan Lemos e Nelson Rodrigues*, organizado por Fátima Quintas (2013a), na época presidenta da APL, onde estão reunidos textos de diversos conferencistas que participaram do Seminário Gilvan Lemos⁴⁰, homem e obra, realizado nos dias 11 e 12 de junho de 2012, e do Seminário sobre Nelson Rodrigues, no mesmo ano.

Ainda em relação aos eventos em torno de Gilvan Lemos, em 2014, durante homenagem ao escritor na cidade de São Bento do Una, Pedro Américo de Farias proferiu uma palestra intitulada “Meu pacto é com a palavra” onde analisa vida e obra de Gilvan

⁴⁰ Entre os palestrantes, constavam representantes do setor universitário, como as professoras Liliame Maria Jamir e Silva e Amara Cristina Botelho e o professor Janilto Andrade. Dos membros da APL, foram apresentadas conferências de Fátima Quintas, Lourival Holanda e Lucilo Varejão Neto. Além disso, participaram como conferencistas do evento o desembargador Nivaldo Mulatinho Filho, amigo de Gilvan, e o escritor Pedro Américo de Farias.

Lemos. Nessa ocasião, faz uma revisão das influências do escritor, de sua personalidade e situa sua obra no cenário literário.⁴¹

A partir do breve levantamento da fortuna crítica de Gilvan Lemos que realizei nesse trabalho, percebe-se que embora tenha ocorrido menções ocasionais na mídia quando do lançamento de seus livros ou resultado dos prêmios ao quais concorreu e venceu, o interesse acadêmico por sua obra, em termos de teses e dissertações, é recente, iniciado em 1997 com a dissertação de Ivanda Silva, desde então, contabilizam-se oito dissertações até 2022; e três teses, entre 2003 e 2018, a qual esta se somará. É relevante apontar que todos esses trabalhos foram produzidos em Universidades de Pernambuco e Paraíba, o que deixa notar que o interesse pelo escritor ainda se encontra restrito ao seu Estado de origem e ao vizinho deste.

Neste número, verifica-se uma predominância do interesse em *Emissários do diabo*, *Anjo do quarto dia* e *Espaço terrestre* nos estudos levantados e a preferência do gênero romanesco como objeto de análise. É importante salientar que os romances *Noturno sem música*, *Os olhos da treva* e *Morcego cego* não foram contemplados nos casos de teses e dissertações sobre o autor. Os registros acadêmicos sobre essas obras ficaram por conta do artigo de Bezerra e Martins (2020) sobre os conflitos de gerações em *Noturno sem música* e as breves resenhas de Vila Nova (1998) e Silverman (1998) sobre *Morcego cego*, isso demonstra como a fortuna crítica de Gilvan Lemos é insipiente, ainda que o autor tenha produzido uma obra numerosa e recebido importantes prêmios literários. A proposta da presente tese, portanto, coloca-se num plano de ineditismo pela inexistência de teses e dissertações realizadas sobre as obras analisadas e procura constituir-se como parte da fortuna crítica do autor, alargando os conhecimentos produzidos sobre sua obra, sobretudo, seus personagens.

Em palestra de apresentação sobre o escritor, Fátima Quintas (2013) observa o destaque que os personagens adquirem na obra de Gilvan Lemos, surgindo como catalizadores de aspectos sociais:

Gilvan escolhe o romance e o conto na busca de expor as mazelas de uma sociedade injusta e coercitiva; sua literatura expressa um grito que se alonga do individual ao coletivo numa ciranda de conflitos [...] *Personagens transitam no cotidiano, personagens e mais personagens, quantas vezes invisíveis no redemoinho da vida?! (Quintas, 2013a, p. 8, grifos meus).*

⁴¹ “Meu pacto é com a palavra” nunca foi publicado e permaneceu inédito até agora. Com a permissão de seu autor, que gentilmente me concedeu o arquivo, ele aparece integralmente no anexo B dessa tese. Na formatação original, tinha 2 páginas.

Os personagens de Lemos, portanto, dominam o enredo e levantam-se para se fazer notar. Assim, a partir do capítulo seguinte dá-se início à análise dos romances *Noturno sem música*, *Os olhos da treva* e *Morcego cego* debruçando-se sobre seus heróis, para examinar o processo de formação desses personagens e sua assimilação possível com o *Bildungsroman*.

5 DA FORMAÇÃO SENTIMENTAL: *NOTURNO SEM MÚSICA*

No presente capítulo realizo uma leitura analítica de *Noturno sem música*, de Gilvan Lemos, explorando suas aproximações e dissonâncias com o *Bildungsroman*, argumentando segundo o desenvolvimento do herói pelo caminho de uma formação sentimental que, ao fim e ao cabo, não se concretiza, visto que ao final do romance, não logra encontrar harmonia para suas auguras.

A obra foi publicada em 1956 e narra a história de Jonas, que, ainda criança, é levado de sua casa no sítio por seu tio Leocádio para ser criado na cidade. Esse evento ocorre após a morte da mãe de Jonas, Inês, que, durante uma de suas recorrentes crises de delírio, cometeu suicídio ao atear fogo em si mesma. Tal decisão foi tomada a pedido de Numeriano, o pai de Jonas, um homem bruto, distante e de comportamento animalesco em relação ao filho. O jovem, que viveu uma infância solitária e melancólica, descobre a paixão durante os serões noturnos que realiza no bangalô do patrão sexagenário, Raimundo, e de sua esposa, a jovem Marta. Nesse sentimento, ele encontra uma profunda obsessão que, se correspondida, teria o potencial de proporcionar alguma harmonia interior em meio à turbulenta transição da juventude para a vida adulta. Ao longo de todo o romance, a paixão de Jonas por Marta é platônica, guardando o silêncio que atravessa o título do romance, tal silêncio permanece até quase o final da obra, quando o jovem lhe confessa e ela prontamente o rechaça. A recusa de Marta o faz sofrer de tal modo que o rapaz põe em prática, sem sucesso, o plano de dar fim à própria vida, que já vinha lhe assombrando desde que se apaixonou sem poder concretizar essa paixão. Nesse ínterim, o enredo acompanha as angústias do jovem, seus pensamentos suicidas, sua relação com o tio, suas madrugadas assombradas pela memória da mãe louca e os personagens da pequena cidade do Agreste pernambucano.

O livro é composto por um prólogo, vinte capítulos e um epílogo. A estrutura⁴² apresenta um narrador autodiegético, na figura de Jonas, que narra seu processo de amadurecimento. Os outros personagens são Raimundo, o patrão; Marta, a esposa deste e objeto de desejo do rapaz e Leocádio, seu tio, com quem mantém uma relação bastante próxima, mas de quem encontra-se distante por sentir-se incompreendido. Secundariamente, pode-se elencar também Dr. Ribas, médico da cidade; Moura, um

⁴² As análises sobre elementos formais da narrativa realizadas neste capítulo e nos seguintes, como classificação de personagens, narrador, tempo, espaço e ponto de vista da narrativa foram realizadas consoante Soares (1993) em *Os gêneros literários*.

amigo estudante da capital e Santino, parente a quem toma livros de empréstimo e ocasionalmente escuta tocar noturnos de Chopin ao violão. Além disso, a participação deste último na história se dá porque seu filho morreu subitamente ainda bebê, o que levou a esposa, Clara, a entrar em crise e ter comportamentos esquizofrênicos – de certa forma, rememorando a perturbação da mãe do protagonista. Quanto ao tempo da diegese, predomina o psicológico. E se o tempo é elemento importante no *Bildungsroman*, conforme aponta Moretti (2020), em *Noturno sem música* ele é fruto da época moderna, esgarçado e dilatado, com predomínio psicológico, dilatando o tempo cronológico a ponto de acompanharmos o processo de formação do jovem nas poucas semanas que se passa a narrativa. O espaço é uma pequena cidade do agreste pernambucano, jamais nomeada, mas que é sugerida através dos indícios da leitura como São Bento do Una, cidade natal do autor e que aparece recorrentemente ao longo de sua obra.

O prólogo inicia-se com a narração de Jonas sobre seu estado de total obsessão por Marta, e segue intercalando episódios de aflição do rapaz pela mulher, seu expediente na fábrica de laticínios, suas conversas com alguns poucos amigos de seu tio, sua puberdade e fantasias sexuais, bem como as lembranças traumáticas da infância. Nesse entremeio, o jovem tem como figuras balizadoras de sua formação, o pai, a mãe, o tio e, claro, a própria Marta, sem a qual não haveria a vontade de amadurecimento.

A paixão proibida, com ares *wertheano*, não se concretiza e isso abala o rapaz de tal modo que ele atenta contra a própria vida. O romance epistolar de Goethe, *Os sofrimentos do jovem Werther*, que marca sua estreia na literatura, tornou-se símbolo do romantismo alemão, fundando o movimento Tempestade e Ímpeto. A obra narra a história de amor obsessivo e platônico de Werther por Charlotte, sentimento que não pode consumir, pois a jovem é comprometida. No final da trama, o protagonista declara-se para a amada e comete suicídio. O enredo de *Noturno sem música* parece livremente inspirado na obra de Goethe, pois Jonas atravessa a mesma agonia platônica ao se apaixonar por Marta, esposa de seu patrão, e tenta suicídio após ser rejeitado por ela. Sua paixão por Marta desencadeia os eventos da narrativa criando os nexos causais necessários para estabelecer sentido na vida do jovem, sentido que só será atingido satisfatoriamente com a conquista da amada. Moretti (2020) aponta o desenvolvimento de nexos causais para dar significado à vida do herói como inerentes à forma do Romance de Formação.

É a partir dessa ótica que o presente capítulo procura encarar o *Bildungsroman* como uma possível chave de leitura para o romance *Noturno sem música*, de Gilvan

Lemos. Ainda que seu processo de formação exemplar não se concretize, determinados aspectos tradicionais de jornada de desenvolvimento são consistentes no romance, o que permite sua leitura sob a ótica do *Bildungsroman*, segundo os postulados de Moretti (2020), de que esta é uma forma simbólica que representa a modernidade e a juventude, bem como de Maas (2000) sobre como suas propriedades discursivas foram incorporadas em outras literaturas.

5.1 Juventude como símbolo da formação

O trajeto de formação sentimental que Jonas percorre no romance é desencadeado pela sua consciência de estado de paixão que se encontra, acompanhado da necessidade de amadurecimento para conseguir realizar esse desejo. Alcançado seu objetivo, tornar-se-ia um homem, superando as angústias da infância e adolescência. Até o despertar do amor para Marta, que deu início ao seu processo de formação sentimental, a vida de Jonas estava resumida às “relembrações espúrias, oportunidades de me deleitar em minhas revivescências masoquistas” (Lemos, 2016, p. 51), pois se dizia “um enjeitado, não tivera mãe e meu pai mais parecia um animal” (Lemos, 2016, p. 57). Por convite do patrão, passa a frequentar sua casa à noite para fazer o trabalho atrasado do escritório. Raimundo concentrava a posse de Marta, da fábrica, de uma boa casa, todos os elementos que, em teoria, dariam uma vida satisfeita ao homem. A esse cenário, soma-se o desejo de maturidade e liberdade que estão diretamente associados ao surgimento, ou mais precisamente, a *consciência* da paixão que ele nutre por Marta, o momento em que o herói se dá conta que deseja ser um homem, porque sendo homem, deseja uma mulher. Assim, seu processo de formação se dá por meio de uma iniciação sentimental consciente de seu senso de mudança evolutiva, conforme aponta Sammons (1991) como índice do Romance de Formação.

Atrelado a esse argumento, e ao próprio conceito de formação, está anunciado também pelo gênero a necessidade de aperfeiçoamento vivenciado pelo jovem quando começa a praticar a cidadania (Maas, 2000). Na gênese do *Bildungsroman* alemão, o jovem ao qual a pesquisadora se refere é o burguês e a sociedade, a alemã. *Noturno sem música*, entretanto, é ambientado na periferia do capitalismo dos trópicos, produzido e narrado na segunda metade do século XX, por isso produz-se de outra maneira na construção da sua composição literária.

Seu protagonista ainda é um jovem, como no tradicional *Bildungsroman*, sua trajetória ainda será de aperfeiçoamento, contudo, inconcluso. Além disso, ao invés de debruçar-se sobre a burguesia, Gilvan Lemos declara Jonas como proletário, parte de uma engrenagem levada a servir ao patrão que, literalmente, detém os meios de produção e possui não apenas o nível social de prestígio, assim como os bens de consumo, mas também a mulher que Jonas deseja e que representa sua vontade de emancipação emocional – diretamente ligada à descoberta da masculinidade. Não por acaso, Maas (2000) expõe como fundamental para o aparecimento do *Bildungsroman* tipicamente brasileiro as ampliações das discussões marxistas incorporadas pela literatura pós década de 1930, que emprega, muitas vezes, o herói como agente de denúncia e decadência da moral burguesa.

O romance e o Romance de Formação, enquanto formas literárias, são frutos do alvorecer da modernidade, período histórico filosófico onde os sujeitos estavam experimentando a complexidade de suas individualidades, conforme apresentado nos capítulos anteriores. Nesse contexto, o marco fundamental da compreensão da formação do herói no *Bildungsroman* é a juventude, período profícuo de aprendizado e desenvolvimento nas mais diversas esferas da vida do protagonista, colocando-o diretamente em confronto com a sociedade na qual está inserido ao mesmo tempo em que está em processo de formação de sua própria identidade. A formação do herói apenas se consolidaria com a harmonia entre essas duas esferas, em uma consonância adquirida após atravessar uma jornada de aprendizagem. Segundo Moretti (2020), a juventude encerra, portanto, a complexidade da modernidade em sua forma simbólica, dando vazão aos desejos de mobilidade, interioridade, insatisfação e, sobretudo, o desejo de formar-se, de iniciar-se no mundo maduro.

A Revolução Francesa, o capitalismo e a ascensão burguesa possibilitaram a instauração dessa constante revolução da juventude, dos ideários e do desejo. No contexto da obra de Gilvan Lemos, pode-se apontar o acirramento da tensão política que se refletia no medo do comunismo que o patronato e determinados setores da sociedade sentiam, bem como a maior valorização desse período da vida como berço de novas experiências. De acordo com Moretti (2020), com a consolidação da modernidade, a formação que antes estava embutida no projeto social, isto é, delimitada pelo meio no qual se vive, pela classe social e por diversos outros mecanismos estanques de perpetuação, passa a ser observada pelo prisma da ebulição e da liberdade.

Os recorrentes encontros com Marta nos serões noturnos que faz no chalé tem função medular que atuam como força disruptiva entre o estilo de vida juvenil anterior e ao desejo de tornar-se homem. Além disso, é somente a partir de seu encontro com essa tensão que ele desperta para as questões de classe, isto é, antes de Marta, não lhe interessava de maneira alguma sua condição de empregado, a fábrica, o estado dos operários e não dispensava atenção às posses de Raimundo. É a partir da paixão que ele passa a compreender esses elementos como partes integrantes de sua relação com o mundo.

Como reflexo desse tensionamento, é possível verificar que o rapaz fica inconformado com o fato de o patrão estar numa posição tão confortável financeiramente e assegurado do amor da esposa:

Raimundo e que dormia, ora se dormia. Por que haveria de perder o sono? Boa situação financeira e casado com Marta, mais nada teria a desejar do mundo. Enquanto eu... Dez mais sete anos de vida perdidos. Nenhum futuro, nenhuma perspectiva à vista. De casa para a fábrica, da fábrica para casa e, no intervalo, sofrendo o amor pela mulher do patrão. E o mundo inteiro a ignorar meu sofrimento. Até quando? Até quando, meu Deus! (Lemos, 2014, p. 26).

Para além do fato de seu patrão dormir com Marta, Jonas também inveja sua maturidade. Se ele fosse maduro como Raimundo, acredita, as chances de Marta perceber sua atenção seria maior, afinal, ela admira no marido os traços que a idade traz. Achava linda a cabeleira do marido: “Quando o vento bate nela, parece prata diluindo-se, esfiapando-se” (Lemos, 2016, p. 51). Enquanto a de Jonas, ainda que bonita, recebe um elogio diferente: “Negra de doer a vista” (Lemos, 2016, p. 62), ressaltando sua meninice, com a valoração bastante marcada na escolha vocabular.

Paralelamente, é na juventude, enquanto símbolo da modernidade, que as sociedades dinâmicas poderão encontrar apoio para romper tradições. Segundo Mannheim (1968), a juventude pode cooperar para revoluções e reformas, nesse contexto, o jovem herói do *Bildungsroman* é a força que simboliza as transformações na sociedade, pois é modelar. Pensando em Jonas, por exemplo, é possível perceber nas aspirações literárias do rapaz uma vontade de romper com a lógica utilitária do mercado, bem como a tensão entre repetir as personalidades de seus pais como herança e adquirir a nova posição diante do mundo, de acordo com suas próprias vontades.

Quando o enredo começa, *in média res*, Jonas já conhece Marta e esteve com ela no escritório da fábrica, mas somente no primeiro encontro no ambiente íntimo que lhe brotou a percepção da paixão: nos gestos de Marta de atenção para o marido, nas carícias,

na proximidade e na delicadeza ingênua daquela mulher “tão cândida, terna, santificada” (Lemos, 2016, p. 53). Talvez porque o ambiente privado da casa do patrão lhe traga a constatação de que Marta é uma mulher, alguém que pode ser desejada, que faz parte de um mundo palpável.

É somente no final do quarto capítulo que Jonas admite “Marta começava a me impressionar” (Lemos, 2016, p. 44). Nesse momento é que ele toma atenção e inicia-se sua formação sentimental, narrando a intensidade febril e como ela contribui na transição da juventude para a maturidade em meio à paixão tímida, mas avassaladora, a ponto de Jonas pensar em suicídio e, mais tarde, colocar em prática sua tentativa.

Jonas, porém, ignora quando se deu o primeiro olhar da paixão, que marcou a passagem da fase juvenil desinteressada por mulher para a fase apaixonada que deseja tornar-se homem. Em dado momento, reflete:

Tenho repetido de vez em quando que "ainda não estava apaixonado por Marta". Agora recorro a cena que acabei de contar, tão simples, natural, e ao mesmo tempo tão carregada de sensualidade, de pressuposições íntimas e reservadas, e fico a me perguntar se daquele momento em diante poderia repetir que "ainda não estava apaixonado por Marta..." Recolhida aos braços de Raimundo, tão cândida, terna, santificada, que tive vontade de arrebatá-la, beijar-lhe as mãos, os braços, o pescoço e permanecer eternamente de olhos fechados, com o rosto colado ao seu. Puxa vida! Acho que antes disso eu morria (Lemos, 2016, p. 53, grifos do autor).

Movido por esse sentimento surge a consciência de vontade de amadurecer, demonstrada nas pequenas coisas: recusou os doces, aceitou o café e o cigarro, dando a parecer que aquilo lhe tornava mais homem, o que é reiterado por Raimundo dizendo que "cigarro foi feito pra homem. Jonas já está ficando um hominho" (Lemos, 2016, p. 55). Porém, não foi o cigarro que lhe fez mais másculo, foi a paixão, o desejo de fazer-se homem para Marta, de descobrir-se apaixonado por uma mulher. E mais: a partir disso, sentir-se feliz, satisfeito pela primeira vez na vida, como narra: "Surpreendi-me satisfeito. Ergui a cabeça, assobiei. É bom a gente estar feliz, descobri isso àquela noite" (Lemos, 2016, p. 56).

Por isso, Jonas se irrita quando continuam a dedicar-lhe um tratamento infantil, pois sua vontade é de ser homem. Considerava "odiável aquele tratamento" (Lemos, 2016, p. 46) porque os primeiros indícios de sua maturidade começavam a despontar de seu rosto, ele estava se tornando um homem. Recusava a infância porque queria ser visto como um adulto, principalmente por Marta. Ainda quando se irrita e reage contra o

tratamento que lhe é dispensado, chegando a exaltar-se com o tio, é contestado com a mesma resposta dada às crianças, reforçando assim a sua imaturidade:

– Ah! Não sou mais criança pra ninguém vir com denguinto, agradinho pra meu lado.

Leocádio suspendeu o garfo a caminho da boca:

– Malcriado. Quer ser homem agora, é? Pois deixa de agir como menino. Um frangote desse querendo cantar de galo (Lemos, 2016, p. 46).

Do mesmo modo que os jovens do século XVIII, segundo Kehl (2004), usavam de artifícios de vestuário e acessórios para passarem a impressão de mais velhos, Jonas começa a posicionar-se com alguns comportamentos que julga serem de homens maduros, tais como fumar e recusar doces, para impressionar a esposa de Raimundo.

Por isso Leocádio lhe pajeando, Raimundo o tratando por "hominho" e Marta insistindo para que ele comesse doces, o deixam irritado porque são comportamento que o infantilizam:

O tom de fala era o mesmo de quando eu vinha da escola com fastio e ele me instava a comer. Comer pra engordar, ficar forte. Não queria ficar forte como Tarzan? Por que me tratava ainda como criança? Raimundo me chamava "esse menino", Marta insistia para que eu comesse doces. Chegava a dizer: "Quando tinha sua idade era doida por doces". Odiável aquele tratamento. Que atentassem para meu rosto espinhoso, donde a barba ameaçava irromper. E meu mutismo? Minha seriedade de que era? De homem (Lemos, 2016, p. 46, grifos do autor).

Contudo, embora argumente que seu silêncio seja um indício de maturidade, está enganado, é não mais que um reflexo de seu retraimento, o resquício de sua atitude de menino que cresceu “Pelos cantos, solitário, temeroso de Numeriano, assombrado com Inês, levando carão de Sinhara” (Lemos, 2016, p. 57). Ele foi uma criança solitária e silenciosa, retraída e tímida:

No sítio, não corria atrás dos bezeros, não montava nos carneiros, não quebrava perna de pinto, não pegava passarinhos. Pelos cantos, solitário, temeroso de Numeriano, assombrado com Inês, levando carão de Sinhara. Na rua, passava o dia todo à janela, os meninos convidavam-me para jogar bola na calçada, eu envolvia a cabeça, feito cágado (Lemos, 2016, p. 57).

Assim, não brincava com outras crianças e não teve oportunidade de desenvolver habilidades sociais, embora tivesse vontade de participar da vida coletiva com os colegas, cresceu melancólico e taciturno, imerso em seus próprios pensamentos. O retraimento de Jonas influenciou diretamente na sua personalidade juvenil e foi fundamental para que seu processo de formação sentimental se desse de forma tão conturbada. A linguagem, portanto, é reflexo da maneira como interage com o mundo.

Moacyr Scliar (2003) declara que a modernidade é caracterizada por uma atmosfera melancólica que se estabelece em razão das diversas manifestações da época, em níveis de descobertas, avanços científicos, progressos econômicos, entre outros fatores, que fatalmente também desorganizariam a noção de formação do homem enquanto categoria estável. Essa perspectiva resvala nos heróis de Lemos, sobretudo em Jonas, considerando o estado de melancolia que atravessa seu período de desconforto com o lugar juvenil que ocupa.

Passado o desejo preliminar de parecer mais velho, em contato com os trabalhadores da fábrica ele passa a sentir-se superior a eles e valorizar seus aspectos juvenis, os quais enxerga como positivos. Jonas consegue também sentir-se superior a Raimundo, criando uma distância entre eles, utilizando dos artifícios como idade e aparência, ainda que sejam argumentos parcous, mas que valorizam sua juventude:

Que impulso maledicente me leva a erguer o peito, encher os pulmões, quando passo frente à casa do tuberculoso? Na presença do Dr. Ribas aliso constantemente minha basta cabeleira apreciada por Marta; estando com Moura, não me canso de medir a testa imensa. E me deleito, comparando minha idade com a de Raimundo, minha pele esticada com a dele, meus pés apurados com os dele, zambetas (Lemos, 2014, p. 67).

O rapaz demonstra ser tão afeito às desgraças que lhe aprazia saber que existiam pessoas em piores condições que ele, talvez para aplacar a dor que sentia do amor. Era assim com os operários, com Santino e Clara que perderam o filho e com Pelado, rebento de um dos operários. Jonas conhece Pelado quando o pai da criança a leva para visitar o trabalho. Lá, encanta-se pelo aspecto sofrido do menino e lhe convida para conversar, comer queijo e até pensa como seria criá-lo porque se identificou com o menino. Contudo, criado, nutrido e o pequeno não lhe traria mais nenhum sentimento de compaixão.

A fome, a miséria, a pobreza, lhe comprazia porque podia ajudá-lo a minimizar seu próprio sentimento de abandono. Em Pelado, reconhece o mesmo olhar que o seu, "olho de boi" (Lemos, 2016, p. 66), por extensão, iguais ao da mãe. Seu súbito interesse na criança é também por encontrar nela uma desgraça, um infortúnio maior que o seu.

Em *Noturno sem música*, especificamente, a ideia que Jonas faz de maturidade está justamente atrelada à relação impossível com Marta, que lhe deixa em estado melancólico e suicida. Seu estado reflete-se em seus comportamentos e em seu pouco apuro na linguagem, isto é, na sua dificuldade de comunicar-se e apreender o mundo sensível através da palavra. Assim, sua relação com a linguagem também é elemento

agregador de sua experiência sensível no mundo e ferramenta que dispõe para explorar sua maturidade. A sessão seguinte é dedicada ao aprofundamento dessa temática.

5.2 Linguagem e silêncio

Jonas pouco fala porque sua linguagem é muito limitada para dizer sobre o mundo, afinal, sua infância foi pouco palavrosa, solitária e silenciosa, maculada apenas pelos gritos histéricos de sua mãe, e em sua juventude, inexperiente, esbarra com esse amor muito extenso para caber nas palavras, seus sentimentos ainda estão descompassados em relação ao mundo exterior, a condição na qual sua paixão proibida se encontra não é passível de apreensão por seu espírito ainda neófito.

A paixão por Marta, na verdade, lhe desperta para alguma motivação na vida, alguma complexidade interior. Antes tudo lhe era pacato e alheio, porque não tinha profundidade. É a paixão que lhe traz desejo de mudança: "Tinha preguiça de falar sobre coisas que me diziam respeito, deixava sem respostas suas [de Leocádio] contínuas perguntas. Ah, já disse, sou calado, caladão" (Lemos, 2016, p. 45).

Jonas é tomado por todas as inquietações da juventude, analisando as mudanças no corpo, a aparência física, suas feições, porque é isso que o jovem não consegue compreender. A passagem da adolescência para a vida adulta vem acompanhada de tantas mudanças, que ele não sabe julgar a si próprio. O agravante, naturalmente, é a paixão interdita. E como nessa fase tudo é extremo, sobrevém-lhe a vontade de morrer porque não a realiza: "Meu Deus, não suportava mais viver daquela maneira. Era impossível viver assim, sem um objetivo, barrado em seus desejos e anseios" (Lemos, 2016, p. 77).

Porém, a euforia de sentir-se pela primeira vez vivo e alegre, instaurada pela paixão por Marta, logo em seguida é substituída pelo suplício de não ser correspondido e esperar migalhas de atenção em pequenos gestos:

Bastava Marta passar dois ou três dias *sem ir à fábrica* esperar o marido; *não levantar a vista* do tricô quando me dirigia com Raimundo ao gabinete; *não me dirigir a palavra* numa ou outra ocasião; *não permanecer na sala* enquanto tomávamos o cafezinho de depois do serão. Todo meu suplício começava (Lemos, 2016, p. 57, grifos meus).

Na cena transcrita anteriormente, o silêncio se avoluma e preenche os espaços, porque ele marca também o vazio. A ausência de Marta, o fato de não lhe dispensar atenção ou permanecer na sala distante é um indício de não correspondência ao sentimento do rapaz, e mais, é uma forma de preencher seu íntimo da angústia da recusa.

Então, pela ausência, a mulher se faz ainda mais presente na imaginação do jovem, como uma força motriz de seu desejo de amadurecimento, de ser homem para aquela mulher.

Convém salientar o modo como silêncio opera enquanto um elemento constitutivo não apenas da personalidade de Jonas e da arquitetura do romance, como aparece com destaque em sua formação, porque se seu desejo de mudança e amadurecimento é em razão de Marta – a quem não pode confessar e realizar o amor – seu processo de amadurecimento está interdito pelo silêncio, que aparece tanto durante os serões noturnos, quanto na ausência da mulher, na impossibilidade de tê-la e, claro, na recusa que ela lhe dispensará ao final do romance.

Já na página de abertura, tomada a seguir como exemplo, aparecem diversos elementos que representam o silêncio, o som ou a ausência, que continuaram marcando o tom ao longo do livro:

Repus a xícara vazia sobre o pires. Marta pediu licença e foi a cozinha, Raimundo acendeu o cigarro. O relógio da parede enchia a sala com o seu *tique-taque constante*. Evitei o mostrador de números romanos (“Esse relógio pertenceu a meu avô”), mas o *silêncio* da noite, a pachorra de Raimundo e o gato que *dormia* enrodilhado na cadeira encheram-me de inquietude” (Lemos, 2016, p. 15, itálicos meus).

Essa leitura encontra algum eco nas formulações de Orlandi (2007), que postula “o silêncio não fala, ele significa” (Orlandi, 2007, p. 42). Assim sendo, o silêncio não é uma negação da linguagem nem sua ausência, mas uma maneira possível de comunicar, sobretudo, pelo que significa, é um dos “modos de existência” (Orlandi, 2007, p. 42) da linguagem, no qual a formação de Jonas ocorre. As pausas, ausências, silêncios e abandono que marcam constantemente o romance são elementos que contribuem também para o desenvolvimento do rapaz.

Antes de conhecer a paixão, ele estava condicionado a uma formação matemática, mercantil, contábil, ofertada pelos primeiros anos de estudos e pelo tio, que o preferia ver um exímio administrador. Contudo, o jovem está tomado de palavras, de linguagem, de histórias dos romances que lia, uma espécie de Emma Bovary ou Luísa de calças⁴³, personagens impregnados de leitura, solitários e que vivem no vazio constante e compartilham com Jonas a vontade de descobrirem mais sobre si mesmas. Aliás, o próprio Wilhelm Meister do modelar livro de Goethe também é um herói impregnado de leitura, encanta-se pela obra de Shakespeare e escolhe levar *Hamlet* ao palco⁴⁴.

⁴³ Dos romances *Madame Bovary* e *O primo Basílio*, respectivamente.

⁴⁴ Outra significativa referência ao dramaturgo inglês é que o nome Wilhelm é a versão alemã de Willian.

Sua condição de apaixonado é fruto, também, de uma mente impregnada de literatura, de paixões ficcionais e de livros e essa relação com os livros estabelece uma formação sentimental, ou educação sensível, que o faz evadir do mundo social e o prepara para as emoções que vive ao apaixonar-se por Marta. De acordo com Compagnon (1999), a educação sensível está intimamente ligada a catarse e ao prazer de aprender, o que pode ser observado em *Noturno sem música* a partir da obsessão do jovem, mas também pelo processo de desenvolvimento que se constrói a partir de sua relação com os livros.

Sitiado pela realidade da cidade que não o satisfaz, a maneira de sair da existência estreita é a literatura. Essas leituras – bagagem sumariamente rechaçada pelo tio, que o recomenda o utilitarismo de uma gramática – conduzem sua entrada na juventude e o permite perceber que Marta é de fato uma mulher, uma figura de desejo. É por força da leitura que cria um modelo incompatível com a realidade e é o confronto com esse modelo que o impele à formação. Jonas passa ao largo da educação formal, visto que seu tio Leocádio não tinha condições de mandá-lo ao Recife para cursar o secundário. Entretanto, sua formação passa estreita aos livros, na biblioteca do parente Santino, de quem emprestava romances que lhe fizeram a cabeça, como ao Quixote:

Havia romances que me impressionavam por dias, semanas seguidas. Impregnava-me da sua atmosfera mórbida, a atmosfera dos que mais apreciava. Deixava Leocádio apreensivo, fugia do convívio dos camaradas, isolava-me, desencantado de tudo (Lemos, 2016, p. 34).

A relação de Jonas com a leitura transbordava na escrita, como numa educação de sua linguagem, onde refletia na ficção as suas próprias agruras:

Lembro-me ainda do primeiro conto que escrevi. Era a história de um sujeito infeliz que não conseguia nada na vida. Juntei todos os azares possíveis e deos de persente ao meu herói. Lia esse conto diariamente e nunca pude encontrar defeitos nele (Lemos, 2016, p. 34).

E enquanto Jonas se vê satisfeito com seu texto, Leocádio lhe corrige, purista, para adequar a gramática, porque ele é um homem pragmático e Jonas um sonhador. Por isso ele quer tanto que o sobrinho abandone a ficção e se dedique aos estudos de contabilidade ou gramática. Porém, enquanto seu tio o julga estragado por causa dos livros, são eles que lhe possibilitaram uma educação sensível de sua linguagem, todo seu ideal de mundo existiu pela literatura.

Jonas, assim como Wilhelm Meister, herói do prototípico *Bildungsroman*, recusa as atividades laborais convencionais. O herói de Goethe quer o teatro ao invés de “fabricar

um bom ferro” (Goethe, 2020, p. 284) para multiplicar o capital da família; Werther também rejeita a vida formal e burocrática em detrimento de seu próprio mundo interior, e Jonas deseja o mundo dos romances, a escritura de uma arte subjetiva, de um amor romântico. O rapaz não quer um trabalho que seja comum, na verdade, ele quer uma alienação burguesa, a dedicação às artes, mas o cenário ao redor não lhe oferece isso. Talvez sua angústia seria resolvida se ele saísse da cidade, mas a impossibilidade o leva a encontrar na paixão por Marta sua única vontade.

Assim como ocorreu com Gilvan, a paixão literária de Jonas resultou na escrita, chegando a escrever um conto no qual, segundo ele, descrevia as infelicidades de um sujeito cheio de mazelas e desencantamento. Seu projeto de escritor foi interrompido por Leocádio, que prefere destinar mais atenção às questões gramaticais e vê na contabilidade muito mais utilidade. Inconformado, o rapaz descreve sobre o tio: “Fez de mim seu secretário, afogou-me com uma porção de ensinamentos, livros de escrituração mercantil, pastas e mais pastas, uma infinidade de papéis” (Lemos, 2014, p. 35).

No livro de Goethe, seu jovem protagonista também é repreendido por nutrir mais apreço ao teatro do que dedicação aos negócios, semelhante às críticas que Jonas recebe de Leocádio por ler romances. Em sua revolta, Wilhelm chega a contestar as críticas questionando: “Acaso é inútil tudo aquilo que não nos põe de pronto dinheiro nos bolsos, que não nos proporciona um patrimônio imediato?” (Goethe, 2020, p. 30). Esse é o modo de Wilhelm defender sua posição em relação não apenas sobre a finalidade do trabalho, mas sobre a autoeducação, sobre a autonomia de escolher sua própria formação. Com as experiências que vivencia durante sua viagem formativa, Wilhelm se convence de que a “[...] felicidade da vida burguesa não o atraía de maneira alguma [...] Convencia-se de que só no teatro podia completar a formação que desejava adquirir e parecia aferrar-se tanto mais a sua decisão quanto mais vivamente se convertia” (Goethe, 2020, p. 283).

Na obra há uma cena na qual, prestes a deixar a casa dos pais, o amigo do protagonista, Werner, tenta convencer-lhe que o melhor caminho para Wilhelm seria o comércio, pois negociando mercadorias “[...] nada te parecerá *insignificante*, porque tudo aumenta a circulação, da qual tua vida tira o sustento” (Goethe, 2020, p. 54, grifos meus). Observando esse episódio, Moretti (2020) comenta que ao fazer essa proposta ao Wilhelm, Werner não está elogiando os aspectos positivos econômico do negócio, mas sim demonstrando como é o sistema econômico que poderá dar *significado* à vida do amigo. Nesse sentido, seria possível encontrar no mercado o *valor da vida*. Porém, esse

valor para o herói já estava autodeterminado: era a exploração de sua sensibilidade artística.

Convém observar que o mesmo discurso aparece em *Noturno sem música*, quando os personagens ao redor de Jonas insistem para que ele seja contador ou estude temas da gramática, quando na verdade seu pensamento está muito mais direcionado aos livros, ao romance e à própria existência, pois são nesses elementos nos quais ele busca algum significado. Até mesmo em sua relação com Marta o dinheiro e a economia só passam a ser relevante porque são mecanismos que o separam dela, pois nesse ponto não é capaz de rivalizar com Raimundo.

Se a contabilidade é "um aspecto de um tema central na moderna ordem social" (Watt, 2010, p. 67), é ela que sorrateiramente espreita a história de Jonas e Marta, porque é, tanto quanto a idade, o que os separa, na perspectiva do rapaz. Raimundo tem tudo e pode oferecer a Marta toda a estabilidade de uma vida confortável proporcionada pela fábrica (e, indiretamente, pelo trabalho do jovem): a casa, a comodidade e o portão que os interpõe e ele percorre com os dedos, guardando a mulher como posse do chefe. É também essa lógica mercantil, objetivamente capitalista, que instaura a angústia em Jonas: amadurecer e enriquecer são sinônimos e caminho que o levaria a realizar seu desejo. As condições econômicas de Raimundo contrastam diretamente com as suas:

Raimundo possuía a melhor casa da cidade. Marta, com sua habilidade feminina, deixava-a como um brinco. Devia ser bem-bom morar numa casa assim, livre de piolhos-de-cobra, ratos, baratas, grilos, e com Marta de quebra (Lemos, 2016, p. 52).

A partir da consciência de sua realidade, parte do processo de amadurecimento do rapaz se dá em conhecer e questionar a estrutura na qual está inserido, principalmente, em oposição a Raimundo. De acordo com Kothe (1987), os heróis da época pós-industrial caracterizam-se pelo questionamento da estrutura de classes, o que pode ser observado, sobretudo, nos heróis que surgem pós década de 1930. Jonas, consciente de sua condição proletária, observa Raimundo temeroso do comunismo que ameaça suas posses, está sempre às voltas com esse assunto, seja quando julga a esposa como comunista porque ela defende que as roupas que costura de presente para uma vizinha pobre tem que ser da mesma qualidade que usaria, seja em comentários sobre os operários, acusando-os de roubar-lhe queijo e outras coisas.

No modelo tradicional de *Bildungsroman*, de acordo com Maas (2000), o que a literatura representa a rígida divisão de classes e a dissonância entre a burguesia e a

aristocracia. Em Lemos, o que se opera é também a representação de uma dissonância entre classes, mas com destaque para o proletariado. As relações entre Jonas e Marta são também mediadas pela diferença de classe que o separa de Raimundo, portanto, o torna inferior e menos capaz de conquistá-la. Essa ruptura de paradigma surge como uma espécie de aclimação do gênero ao tempo e a geografia, visto que é uma forma que ocorre em perspectiva histórica, conforme salienta Mazzari (1999) e já foi observado em outros escritores. Eduardo Duarte (1994), por exemplo, defende um *Bildungsroman* proletário no romance *Jubiabá*, de Jorge Amado.

Noturno sem música foi o romance fundamental de Gilvan Lemos, no qual o autor inseriu todas as vicissitudes e agruras da vida jovem e simples de São Bento do Una, talvez por isso a obra resguarde tantos traços autobiográficos: a cidade pequena, a fazenda Sete Ranchos, o trabalho na fábrica de laticínios, o isolamento, os livros, a descoberta, quase tateante, de uma vida que despertava ali para algum desejo de maturidade.

É válido destacar que as experiências vividas pelo autor em São Bento do Una em sua juventude contribuíram para os elementos que foram incorporados a sua obra, que é marcada por traços autobiográficos. Segundo o autor, o processo de elaboração do romance tem origem de suas próprias experiências que contribuíram para sua formação. O trabalho na fábrica de laticínios, com a gestão contábil, por exemplo foi a mesma atividade que o próprio Lemos executou quando jovem. E que lhe custava com frequência hora extra e expedientes noturnos na casa do patrão porque este preferia vigiar o trabalho dos operários e passear pela fábrica do que o trabalho no escritório. Em "Vá vendo o caiporismo", Lemos supõe que as voltas que Raimundo dava pela fábrica era para observar o cruzamento dos porcos. Todos esses elementos foram incorporados a *Noturno sem música*, pois fizeram parte da formação de Lemos e, depois, de Jonas. Essa experiência refletida no romance pode deixar entrever a inadequação de ambos ao trabalho de contabilidade e a rotina industrial, ambos sonhadores que almejam a realização de outros desejos, conforme é possível verificar no trecho a seguir:

Noturno sem música nasceu das minhas vicissitudes, agruras, do meu *isolamento, desamparo, da impraticabilidade* até de elaborá-lo, tendo em vista que, habituado a escrever à máquina, vício adquirido no escritório da fábrica em que trabalhei, ainda na longínqua e querida São Bento do Una, e na impossibilidade de comprar uma, não via como transportá-lo para o papel, embora já o tivesse quase pronto na imaginação (Lemos, 2014, p. 6, grifos meus).

A escolha de palavras do autor é interessante: isolamento, desamparo, impraticabilidade. Essa seleção vocabular parece falar, ao mesmo tempo, do escritor e do personagem, que nascia ali em sua imaginação. Seu herói pode ser caracterizado pelos mesmos elementos, pois isolado e solitário, ainda que rodeado de pessoas, desamparado pela mãe e sem a experiência da vida e prática no amor.

Sobre o caráter autobiográfico do romance, Correa (2017) faz um apontamento pertinente, ele diz que uma das semelhanças é autor e personagem “[...] depositarem esperanças na leitura de romances como uma forma de preencher o vácuo da sua *educação* e desenvolverem o gosto pela escrita [...]” (Corrêa, 2017, p. 91, grifos meus). Esse trecho do comentário é particularmente interessante para a perspectiva de leitura da obra como um *Bildungsroman* porque reforça como a literatura ocupou um lugar importante na formação do herói de *Noturno sem música*, fruto da própria experiência de vida do autor, que não avançou além do curso primário em seus estudos formais, porém, desenvolveu-se proficuamente enquanto leitor assíduo de romances, que educaram sua sensibilidade e resvalaram em Jonas, seu personagem.

Outro traço autobiográfico é a presença do cinema e como ele influenciou na educação sensível de Gilvan Lemos e Jonas, um elemento encantatório que participa da vida deles e os transforma através da fabulação. Em dado momento, Jonas narra o seguinte:

O cinema, eu amei com mais fervor. Na pequena sala do Cine Trianon havia qualquer coisa inalcançável, misteriosa, que me fascinava. Quando o conheci, ainda passava fitas mudas, com sua orquestra formada por clarinete, violão e cavaquinho. [...] Os mocinhos a cavalo me transmitiam visões extraordinárias, que se confundiam com meus sonhos de grandeza (Lemos, 2014, p. 59).

Conforme conta em “Vá vendo o caiporismo”, o cinema foi também fundamental para a trajetória de Lemos. Ele relata:

O cinema foi meu primeiro deslumbramento. Diante da tela eu me multiplicava. Mas aquilo era verdade, existia de fato, e eu estava lá dentro, participando de tudo. Se havia cena comovente, eu chorava; se hilariante, morria de rir. Era um mundo novo que me fascinava, embora não o entendesse” (Lemos, 2002, p. 2)

O herói de seu romance se demora nos serões noturnos na casa do patrão porque anseia a presença da esposa dele. Nesse espaço, qualquer tempo, mesmo preenchido somente pelo silêncio – Raimundo cochilando, ela na cozinha – o rapaz encontra algum conforto: a ponta de esperança em ser correspondido. Ao mesmo tempo que lhe desperta alguma revolta e angústia porque sua juventude é desvantagem frente à maturidade do

patrão e o que lhe sobra são migalhas: o aperto de mão daquelas que afagam a mulher, a imaginação da rotina deles sozinhos no quarto, a despedida suave de Marta. É ali, relegado ao silêncio noturno, que se apresenta uma de suas instâncias formativas, relacionada à vontade de amadurecer, isso porque todas as ações que o jovem executa ao longo do enredo (experiências sexuais, trabalho, ações) surgem da esperança de preencher de gestos o silêncio existente entre ele e Marta.

No entendimento de Foucault (2000), a linguagem é espaço das mais diversas representações e a psicanálise uma ferramenta para transpô-las, de modo a “extravasá-la do lado da finitude e fazer assim surgir, lá onde se esperavam as funções portadoras de suas normas, os conflitos carregados de regras e as *significações*” (Foucault, 2000, p. 518, grifos meus). Articulado a esse pressuposto, podemos retomar a contribuição de Moretti (2020) de que o Romance de Formação se constrói no diálogo com o outro, que a conversa, o colóquio, torna-se parte integrante da vida moderna e é absorvido no *Bildungsroman* como tentativa de aproximação das personagens com o mundo exterior.

É importante perceber que a prosa se desenvolve no casarão entre Jonas e Raimundo, pela afeição que este tem pelo jovem. Marta, por sua vez, participa muito timidamente das conversas e, quando o faz, poucas vezes se dirige ao rapaz. Então, se a linguagem é que carrega o sentido, enquanto não a domina, Jonas não pode atribuir significado à sua própria vida, pois dominar a linguagem seria meio de alcançar Marta. Entre eles só existe o silêncio, portanto, sem espaço para o diálogo construir-se como ponte.

A corte que Jonas faz a Marta é silenciosa, o que contrasta com o que Moretti (2020) observa nos *Bildungsromane*. Para o pesquisador, parte integrante da formação é *aprender* a usar a linguagem para comunicar-se, é ser capaz de socializar através dela. É também por meio dos diálogos que se tenta assimilar a vida cotidiana. Sendo a conversação um mecanismo para a assimilação e aperfeiçoamento, Jonas está ainda mais longe desse objetivo. Assim, na relação de Jonas e Marta não ocorre nenhuma ligação mais profunda porque o rapaz ainda imaturo não consegue usar a linguagem para atribuir algum sentido à experiência.

Raimundo, por costume ou fadiga, não prestava atenção às conversas da esposa, pelas quais Jonas era sedento. Ouvia como se fossem segredos ou presentes, cheio de vontade daquelas palavras e gestos largos, porque era o que lhe restava. Aliás, os gestos de Marta operavam sempre uma inquietação no rapaz. Por um lado, os afagos que ela dispensava ao marido, pouco interessado; por outro, as mãos claras e delicadas que

ocasionalmente lhe tocavam, que fecharam o portão à sua frente quando da despedida final, mãos que jamais seriam suas:

Uma mão. O que é uma mão? E ali estava a de Marta, distante, impossível ao calor da minha. Se fosse Marta, que após o serão, me acompanhasse até o jardim e me estendessem a mão como despedida. Mas não era. E muitas coisas mais, de Marta, não eram para mim. Jamais seriam (Lemos, 2016, p. 64).

E aqui, é significativo notar que ao final dessas reuniões no bangalô, é sempre Raimundo quem acompanha Jonas até a saída, a mulher só o faz no final, quando eles travam a conversa que revela a paixão. Ou seja, durante toda sua angústia, ao invés das mãos de Marta ele tem que se contentar com a mão de Raimundo e com o portão que se fecha às suas costas. É no último cerrar do portão, com Marta, que ele entra em estado catatônico, que o leva a cruzar a noite insone e o dia seguinte pensando na própria morte, assombrado pelas lembranças da infância e pela recusa da amada.

Blanchot (1987) nos diz que o sono é uma amarração do sujeito ao mundo, no sentido de ser segurança, refúgio e união, quando dormimos existe uma ligação entre o corpo que age e interage com o mundo e o firmamento limitado ao lugar circunscrito da cama. Em suas palavras:

Onde durmo, fixo-me e fixo o mundo. Aí está a minha pessoa, impedida de errar, não mais instável, dispersa e distraída, mas concentrada na estreiteza desse lugar onde o mundo se recolhe, que eu afirmo e que me afirma, ponto em que ele está presente em mim e eu ausente nele, por uma *união essencialmente extática* (Blanchot, 1987, p. 267, grifos meus).

Assim, o sono é o oposto do movimento, da ação, mas é também a possibilidade de fixar e pôr ordem na própria compreensão de mundo. E de modo contrário, “dormir mal é justamente não poder *encontrar sua posição*” (Blanchot, 1987, p. 267, grifos meus). É preciso considerar, portanto, que a insônia é um reflexo de uma inadequação, de uma negação da posição firme e completa, porque é provocada pela desarmonia. Jonas não consegue dormir e Jomo, protagonista de *Os olhos da treva*, conforme veremos mais adiante, também passa a noite em claro. Nas noites que Jonas atravessa acordado, seu pensamento constante são os assombros do seu passado infantil e sua própria morte.

Porém, sua tentativa de suicídio já estava insinuada à altura do primeiro capítulo, quando chega em casa e seu tio Leocádio lhe sugere a leitura de uma reportagem sobre um homem que atirou na própria têmpora em algum cemitério, mas foi frustrado porque a bala resvalou, sendo encontrado agonizando dois dias depois. Logo em seguida, ele

apresenta a máuser⁴⁵ ao sobrinho. O curioso é pensar que no diálogo então travado, Leocádio diga-lhe que não vai contar o final da história para não perder a graça e completa “Leia, rapaz, é interessante” (Lemos, 2016, p. 18). Isto é, ele leu o caso com os olhos da ficção, os mesmos que Jonas usa para vislumbrar sua vida permeada dos enredos romanescos que devorou.

Os momentos fundamentais da educação de Jonas, de aprendizado sentimental, ocorrem durante o silêncio da noite, embalados pela escuridão triste e pesada, rompidos por entaves que marcam fundo sua alma, sejam as lembranças dos gritos de sua mãe louca reclamando pelo pai, seja nos demorados serões do bangalô. O silêncio e o vazio preenchem o romance, desde a xícara vazia, os silêncios na sala da casa do patrão durante os serões, a madrugada quieta, em contraste com o barulho na memória dos gritos da mãe e os barulhos da fábrica, nas lacunas das relações com os outros personagens e no vazio de seu próprio desejo insatisfeito.

Em relação a esse silêncio, a fábrica é o oposto: frenética, barulhenta, cheia de trabalhadores e de moscas, que voam ligeiras e asquerosas:

Jamais encontrei em minha vida moscas mais repugnantes. Sentia a umidade delas, quando pousavam no meu braço. Eu estremeia, de nojo. As desgraçadas não tinham medo de nada. Muitas vezes sucedia esmagá-las de encontro à mesa, quando tencionava apenas afastá-las. E o *ruído que faziam nos meus ouvidos, chocando-se em minhas orelhas?* Não podia me dar bem com tanta mosca. Não havia inseticida que desse jeito. Atropelavam-se nos cochos de coalhada, no vasilhame do creme, no leite desnatado, no queijo. No chiqueiro dos porcos eram uma calamidade. Para onde eu ia era debaixo do *zumbido infernal*. O teto, os tachos, os tambores, os pendentés da luz... em todo canto e em tudo a sua marca. Dava a impressão de que a fábrica fora construída para elas (Lemos, 2016, p. 40, grifos meus).

As moscas perturbam o sono, povoam os ruídos de um tuberculoso que Jonas acredita ouvir enquanto delira, estão na barriga do tio quando ele o imagina morto, sobrevoam a fábrica, morrem grudadas nos tachos, estão em toda parte, zumbindo, completamente perdidas e atordoadas, assim como Jonas. E assomam também sobre os operários, zoomorfizados:

Zé Preto, *mosca-negra*, roubava lenha, soro, coalhada escorrida e, quando tinha oportunidade, queijo fresco. Ângelo, *mosca-taioca*, pediu-me que lhe ensinasse a ler. Disse-lhe o que necessitava, dias depois me trouxe o caderno, a *Cartilha do Povo* e lápis. Nas horas vagas lia o bê-a-bá e fazia garatujas no caderno engordurado de manteiga. Edmundo era ainda *mosca-menino*. Ativo, alegre, cantava toadas, aceitava os porcos no amor e vinha me avisar: – Tão que tão pegados. – Babava, ria, mostrando os dentes sujos: – o barrão branco, três dias que tava preso, e a porca cega, danada de vadia.

⁴⁵ Pistola semiautomática.

João Menino, *uma mosca que, a despeito da musculatura, sofria do coração*. Podia morrer de uma hora para outra, agarrado à pá de mexer queijo. *E havia outras moscas, que variavam de tamanho, cor e qualidade* (Lemos, 2016, p. 41, grifos meus).

Observar esses operários-moscas inquieta o rapaz porque mesmo com toda a miséria e nas condições degradantes, são conformados com sua situação. Vivem satisfeitos com o pouco que têm e são ignorantes. Ele, por outro lado, embora tenha alguns privilégios, com um trabalho intelectual e gozando da simpatia do patrão, vive atormentado.

5.3 Desejo e dissonância

Como visto até então, o silêncio a linguagem são elementos importantes para a análise do processo formativo do herói de *Noturno sem música*. Essa relação se expressa também na maneira como Jonas explora seus desejos, suas descobertas sobre a puberdade, sua intensa relação platônica com Marta e como suas recordações de infância abalam sua juventude.

Sob a perspectiva ainda juvenil de Jonas, o mundo é observado numa ótica, por vezes, zoomorfinizada, como no excerto dos operários anteriormente citado ou no modo como compreende o pai. Acrescenta-se ao zoomorfismo, o interesse e curiosidade sexual de Jonas na cópula dos animais, como as moscas e os porcos. Sua descoberta do sexo, passa pela observação quase obsessiva dos amores dos bichos. Aqui existe uma relação entre a curiosidade quanto aos animais e o pai, que é retratado sempre como brutal e animalesco. Além disso, ocorre também em relação ao próprio Jonas, quando ele passa a se comparar com os porcos no coito. Aliás, a comparação é a mesma que faz com o pai Numeriano e revela o desejo de Jonas em ser animalesco como o pai, pois ao reproduzir os gestos e comportamentos dos animais, o jovem faz a associação entre virilidade e maturidade.

A questão zoomórfica remonta sua própria memória do pai, bruto e seco, oposto completo seu. Além disso, o ambiente da fábrica, pintado de inquietude, e o rebaixamento das figuras humanas a animais são importantes para compor o tom do romance, contrastando com o silêncio noturno e o que impera internamente em Jonas, traçando uma divisão clara entre o mundo exterior, real, objetivo, prático, com mazelas humanas e o mundo interior, fictício, subjetivo e sonhador do rapaz.

Na fase da puberdade, tudo a sua volta está impregnado pelo sexo, o mistério que se evidencia em cada canto, mas que ainda não lhe é permitido, acompanhado das descobertas de seu próprio corpo, da tomada de consciência que está virando um homem:

De certo tempo pra cá vinha fazendo minhas descobertas. Primeiro, com surpresa, o crescimento de pelos onde os achava desnecessários. A resolução de mistérios que julgava impenetráveis, como as relações do homem com a mulher. Descobri que não podia mais gritar em tom agudo, como fazia em criança. E sentimentos novos e singulares que começaram a me assaltar. Uma vez fora ao rio tomar banho com Leocádio e à última hora me envergonhada de me despir à sua vista, com vergonha, sim, de mostrar meu corpo. Certas dúvidas, Leocádio, por pudor, não me poderia tirá-las. Na escola tive bons professores. O sexo insinuava-se em nossas brincadeiras, tomava proporções imensas no meu corpo. Ensinaram-me como usá-lo. Passei a suspeitar das mancadas de Leocádio, à hora de dormir. Levantei-me, a porta dos fundos estava aberta, a espreguiçadeira vazia. Ouvi certos sussurros no quarto da empregada. Não pude dominar o desejo de olhar pelo buraco da fechadura. Leocádio estava lá dentro, somente de camiseta, por cima da empregada, de tal forma que dela só se avistavam os pés, um deles no chão, o outro sobre a bunda muito branca dele, que se mexia, como dançando (Lemos, 2016, p. 50).

A tensão sexual que o rodeava, pelos animais, pelo tio, pela imagem do pai e pelas lembranças das conversas sobre masturbação com os colegas, serve de iniciação para compreensão de seu próprio desejo. Primeiro, da descoberta de seu próprio sexo, solitário, no banho. Depois, sua iniciação sexual dá-se com a empregada da casa. Tomado pela curiosidade e pelo desejo depois de flagrar o tio e a mulher durante o ato sexual, passa a viver pensando em quando poderá, ele mesmo, aliviar-se com ela:

[...] provoquei a empregada. A mulata só fez mamar de mim: "Vai tirar tua catinga de mijo". Mostrei-lhe minha capacidade: "Menino severgonho!" Não acedeu dessa vez, mas ficou-me observando com maldade. E quando tinha fuga me apertava: "Tá ficando home". Até que resolveu deitar-se comigo. Leocádio trabalhava no escritório, o sol estava quente, era tarde de intenso calor. Ela me ajeitou sobre si, esfregou-me o rosto entre os seios molhados de suor. Saí do seu quarto com as pernas bambas, o coração desafogado. Descobri assim o corpo da mulher (Lemos, 2016, p.50, grifos do autor).

É também pela paixão que se dá conta da potência e das necessidades de seu corpo, como se Marta inaugurasse nele coração e sexo. Até então, todas as insinuações de que tinha conhecimento eram meramente sexuais. Ele observava as moscas e os porcos copulando, chegou a transar com a empregada, mas não existia nenhuma questão íntima, pessoal ou emocional, que é despertada somente por Marta. E por isso, ele inveja os animais, que conseguem realizar o desejo que a ele é negado.

Com a paixão, Jonas descobre que o amor é possível no sexo. Seu desejo por Marta é tão intenso porque não é apenas a resposta a um estímulo de sua virilidade, mas também porque é *ela* que o desperta: seus silêncios, suas histórias que o marido escuta

com desatenção, os doces que oferece ao rapaz, suas mãos... as mãos de Marta simbolizam a permanência do desejo. É esse o peso da juventude, da imaturidade: não sabe o que fazer das mãos, da voz, do corpo novo que surge, não sabe o que fazer com a própria virilidade. Marta é a projeção do desejo, de modo que quando sonha com ela, percebe que a imagina em ocasiões, situações e gestuais que não condizem com a realidade, entretanto, lhes servem para povoar sua mente.

Ao passo que, quando está próximo a ela, seus impulsos eróticos se arrefecem:

Eu perdia horas pensando em safadezas. Ao lado de Marta, arrefeciam. Gostava de escutar a sua voz pausada, acompanhar o seu sorriso simpático. E os desejos eróticos desapareciam por completo. Tinha era vontade de abraçar-me a ela, chorar com o rosto colado ao seu. Em seguida descansar a cabeça no seu colo, deixar que as horas passassem fora do tempo. Isso não era amor, amor verdadeiro? (Lemos, 2016, p. 65).

Longe de Marta, acentuava-se o têsão, quando perto dela, o que se pronunciava era um afeto quase filial, como se Marta substituísse toda a falta que ele tinha da infância, da mãe, do pai, de acolhimento. Quando a olha, primeiro a vê como a mãe, somente em seguida, com o olhar do desejo. Ainda depois, o pensamento em Marta se confunde com as memórias da mãe louca. O texto apresenta indícios de que o que lhe atrai em Marta é uma identificação com a figura materna, uma carência de atenção de uma mulher que encontra a carência de seu próprio corpo repleto de vigor pelas mudanças da juventude. Isso pode ser corroborado pela forma como ocorrem as intrusões da lembrança materna durante seus sonhos eróticos com Marta e como sua figura está constantemente ligada ao plano da maternidade, como nos cuidados com o marido, na delicadeza com que trata a todos e na própria vontade de ser mãe.

Existe uma correspondência simbólica nessa questão. Por um lado, ele foi rejeitado pela mãe. Marta, por sua vez, quer muito ter um filho e enxerga Jonas como uma criança, um menino ainda aprendiz da vida, a quem o marido está guiando. Ainda nesse campo significativo, vale destacar que logo após a maternidade, quando sua mãe Inês enlouquece, ela passa a vagar pela propriedade ninando uma boneca de pano, enquanto "sua voz magoada derramava-se no ermo da fazenda" (Lemos, 2016, p. 49), recusando o filho. Esse cenário é propício para que ele encontre na imagem cândida de Marta uma quase substituta de sua mãe, que poderá amá-lo, confortá-lo e oferecer-lhe abrigo. A mãe, louca, não pode ser para Jonas uma presença afetiva acalentadora. Envolta em sua própria loucura, e o próprio filho só observava distante. Essa falta lhe marcou

profundamente. Ainda mais, uma falta dupla, pois nem o pai nem a mãe lhe foram presentes na infância.

A reportagem do suicida do cemitério volta a aparecer mais adiante, no capítulo doze, logo após Jonas retornar à casa do patrão, onde Marta lhe disse desconfiar que ele tinha uma namorada. Aquela visita lhe perturbou intensamente porque ao mesmo tempo que não podia esconder estar febril de amor, nada podia revelar, além de não compreender o interesse dela pelo assunto. Ele volta para casa procurando a revista porque quer ver estampada a foto do homem para tentar reconhecer nele os olhos de Inês, que também, segundo testemunham, são iguais aos seus. Aqui temos novamente o jogo de paralelismos entre o jovem e a mãe, agora estreitados pelo malogrado suicídio.

Raimundo, inclusive, conheceu a mãe do rapaz e julga que eles têm bastante semelhança física, o que faz com que ele fique ainda mais assombrado em repetir a trajetória materna, conforme trecho a seguir:

Raimundo a conheceu, quando jovem, acha que pareço com ela. O olhar, diz. Leocádio confirma as parecenças. Creio que puxei em muita coisa minha mãe. Isso me perturba. Há ocasiões em que teria preferido sair a Numeriano, meio homem, meio bicho, desprovido de emotividades (Lemos, 2016, p. 23).

Outra espécie de espelho é também a relação de Marta e Raimundo. Assim como entre Jonas e ela, existe uma diferença grande de idade entre ela e o marido (Raimundo estava na casa dos sessenta, enquanto ela vicejava os vinte e cinco). A semelhança continua pelo fato de que após se conhecerem, foi dela, nova e inexperiente, que partiu a atitude de se declarar, com a diferença de que no seu caso foi correspondida. Talvez daí decorra o ar de compreensão dela sobre a posição do rapaz quando ele confia sua paixão.

A formação de Jonas prescinde do aceite de Marta para realizar-se porque ela é, em certa medida, a superação da infância conturbada com a mãe. Nesse contexto, vale recorrer à Psicanálise mais uma vez:

Na visão psicanalítica, estamos sempre buscando as condições infantis de amar, tentando reconhecer no outro os traços de nossas relações com nossos pais, seguindo nossos registros inconscientes de prazer. Escolhemos nossos parceiros em função das experiências de vida, marcas de prazer e de desprazer, modos de sentir o outro ou de interpretar a busca de *satisfação* (Haddad, 2011, p. 128, grifos meus).

Tal satisfação seria alcançar o desejo de maturidade, simbolizado pelo amor de Marta, mas que seria também uma superação da infância e a conclusão de seu processo de aprendizado.

Essa carência se manifesta em diversas instâncias. Por um lado, a mãe louca e suicida que por causa da loucura não pode lhe criar, por outro, a figura distante e severa do pai, que nunca lhe dispensou atenção. São essas duas faltas que conduzem também as ações e sentimentos de Jonas. Os gritos da mãe assombram constantemente suas noites de silêncio e a imagem do pai é o modelo de homem que deseja ser, talvez porque inalcançável e completamente oposta a ele. Existe um frequente retorno à imagem viril do pai, que se constitui como seu parâmetro não apenas de maturidade, mas de macho. Em uma conversa com o amigo Moura, sobre as raparigas da esquina, quando pensa em se deitar com alguma delas é a figura paterna que aparece em sua mente, reforçando sua impotência ou sua incapacidade de se equiparar com ele.

A animalidade era um símbolo da puberdade e do conjunto de mudanças hormonais que surgia em Jonas com a chegada da juventude. Assim, observava os porcos no cio, com atenção à cópula, pensando em Marta, mas também pensando em sua própria potência. Mais uma vez, é a presença do pai que surge: por filiação, ele teria que ser tão potente quanto o progenitor, tão potente como o porco barrão, a herança da animalidade era parte da sua formação.

Em sua cabeça, a fantasia que cria com Marta se confunde com o sexo do pai e o suicídio da mãe, sempre ecoando como ferida que nunca sara. No trecho a seguir, por exemplo, ele começa a imaginar como seria um encontro entre Marta e seu pai, e podemos ver como o trauma profundo da vivência lhe assombra permanentemente, como uma realidade palpável, ainda mais verticalizada se observamos os tempos verbais empregados para descrever algo que é meramente uma fantasia, mas que linguisticamente se coloca como um acontecimento concreto:

Numeriano derrubara Marta no oitão da cocheira. Os dois rolavam pelo chão sujo de bosta de boi. Marta debatia-se nas mãos possantes do animal. As mãos de Numeriano pareciam garras, furando a carne morena da mulher. Marta não gritava, mas se debatia revirando os olhos, contraindo os lábios, seu corpo volteando como o de uma serpente. Um filete de sangue manchava a terra estrumada, ficava brilhando, coagulado feito o dos bois que eram sangrados no matadouro. O sangue passava para Numeriano. Os dois agora estavam rubros. Marta levantava-se toda escarlate, rebrilhando em chamas. Numeriano espalmava as mãos, mostrava-as inteiramente queimadas. Não, não era Marta que estava em chamas, Inês foi o que saiu gritando pelo terreiro, pegando fogo (Lemos, 2016, p. 70).

Por outro lado, a força incessante das lembranças perturbadoras da mãe invade até seus sonhos eróticos:

O exagero de minhas maquinações, o grotesco, a volúpia, o desencanto, afinal, me empurraram para Inês. Contrastes. Minha mãe Inês, seus gritos lancinantes e o rasto de fogo na noite inesquecível. Viro-me na cama. Não quero pensar em Inês, quero retornar a Marta, aos seus meneios de fêmea desbocada que a minha imaginação criou (Lemos, 2016, p. 62).

O mesmo ocorre com o pai, numa imagem que se impõe até em situações eróticas, como no episódio que Jonas imagina Marta transando, que a deseja ver no sexo, mesmo que fosse com Raimundo, e logo pensa no pai: “Agora se fosse Numeriano. Numeriano não a amaria, a comeria brutalmente, como um cavalo pai d’égua” (Lemos, 2016, p. 64). Isso também ocorre quando ele está com uma lavadeira com quem tenta esquecer Marta, mas nesse caso numa mistura de lembrança, presente, desejo e fantasia:

Vejo a mão vermelha de Numeriano por baixo da saia da mulher que apanhava água no barreiro. Do barreiro de nossa casa do sítio. Toda tarde. Atraco-me aos peitos duros, que num futuro próximo se tornarão bambos, moles, de alimentar crianças sífilíticas. A cabocla se contorce, suspira. Imagino Marta em lugar dela, sob meu domínio (Lemos, 2016, p. 135).

O rapaz está condenado à memória, condenado a lembrar pelo resto de sua existência o trauma de sua infância, que se cristalizou em seu interior, a ponto de serem peças fundamentais para compreender sua experiência sensível com o amor. Assim, ele encara a insuficiência de sua linguagem para dar conta de sua paixão e restando-lhe somente a imaginação para conduzir a intraduzibilidade onde a memória pode ser desafiada, mas nunca totalmente submetida.

Próximo ao final da história, Raimundo fica doente, o que fornece a possibilidade de Jonas se aproximar de Marta, já que podiam ter momentos sozinhos, porém isso aumentou ainda mais sua perturbação, pelo mesmo motivo. É nesse ponto que a moça começa a desconfiar de seu desconforto e julgar que ele tenha uma namorada às escondidas, pois o julga apaixonado. De fato, ele está, mas por ela, que lhe dá conselhos:

– Não precisa se acanhar, Jonas. É natural, você está mesmo na idade. É só ter cuidado, não fazer tolices, não sobrecarregar demais o namorico, não julgar que, ele acabado, você vai morrer. É tão jovem! Há de lhe aparecer um novo amor (Lemos, 2016, p. 103-104).

Essas palavras, no entanto, confundem o jovem que chega a pensar ter sido uma recíproca. O efeito é perturbador, passa a noite em claro, cada vez mais assombrado. É de se supor que sua meninez não o faça perceber que, na verdade, Marta placidamente lhe

quase antecipa a resposta que lhe daria ao final, quando se revela sua paixão: não pode dar o que o rapaz quer e considera arroubo juvenil seu estado. Se nessa cena ela se refere como “namorico”, mais adiante dirá “não achei nada demais” e “coisa passageira” (Lemos, 2016, p. 131). Em certa medida, ela é a voz da experiência, sólida e madura, que a Jonas parece inconcebível porque é ainda iniciante em termos de amor.

Sua linguagem ainda é neófito, em processo de desenvolvimento, e tão contido em seus gestos que até sua revelação de estar apaixonado é reticente, mais sugestiva do que declarativa, assim como tudo em sua vida. Na verdade, ele não confessa e se assume expressamente: quando é interrogado sobre o motivo de sua ausência dos serões, apenas responde em sussurro: “você sabe por quê” (Lemos, 2016, p. 130). E sua paixão é mero ruído na vida de Marta, que está integralmente devotada ao marido. Isso fica evidente em sua resposta, da qual se destacam a hesitação do jovem e o descrédito que ela relega ao fato:

– Sei, Jonas. E compreendo. Pelos seus modos... A princípio julguei que você estava apaixonado, apenas apaixonado, depois foi que compreendi que era por mim. *E não achei nada demais.*

Aguardei, na mesma atitude, a maçaneta rolando em minha mão, sim, *aguardei que ela prosseguisse:*

– É *comum*, em sua idade. Os jovens se sentem atraídos por pessoas mais velhas que eles. *Coisa passageira. Não me preocupo* porque sei que você arranjará outra, *me esquecerá*. Eu tinha mais ou menos a sua idade, quando me apaixonei por Raimundo (Lemos, 2016, p. 131, grifos meus).

Nos termos em destaque é possível perceber a pouca importância dispensada por ela aos sentimentos do rapaz. Então, é também numa tristeza lenta que o diálogo se trava, combinando com a tristeza lenta das noites da história, do abandono de sua infância, de um noturno lento e melodioso que conduz todo o romance.

Vale ressaltar como Marta contrapõe a questão do amor e da maturidade, distanciando Jonas de seu objeto não apenas pela indisponibilidade dela, mas também pelo fato de sua imaturidade o fazer ignorar a profundidade do sentimento. Como Jonas ainda está em processo de formação sentimental, na própria trajetória afetiva, é simbólico que a mulher que o faça despertar para o processo de desenvolvimento, seja a mesma que lhe declare seu fracasso.

Desse modo, desenha-se um contraste entre eles, segundo o ponto de vista da moça, que vê em seu relacionamento com Raimundo, o amor de uma “mulher madura” (Lemos, 2016, p. 131), ao contrário de Jonas, que considera um menino ingênuo, “com o

desvario da adolescência” (Lemos, 2016, p. 131). Para ela, a maturidade faz compreender o amor e Jonas ainda não está completamente formado e maduro para tal.

O esclarecimento de que Marta era o motivo de seu desejo de mudança, de amadurecimento, de passagem de criança abandonada para homem feito, surge nos últimos capítulos do livro, depois que é rejeitado. Fica entendido que ele encontrava nela uma possibilidade para harmonia interior:

Sempre me faltou tudo, nessa vida de merda. Vejo-me sem estímulo, sem alguém que se identifique comigo, que me complete. Desde que eu me entendo por gente, me vejo bolando, me arrastando nos dias vazios e uniformes. E depois da conversa que tive com Marta compreendi que *ela seria a única pessoa que poderia tornar-me a vida diferente. Diferente para melhor*. Mas, por essa mesma conversa, me convenci quão impossível seria consegui-la para mim (Lemos, 2016, p. 132, grifos meus).

Ela representaria a possibilidade de conciliação de seu interior, de menino frágil e abandonado, com o sistema exterior, integrado, acolhido e estimulado a viver. Para ele, possuir Marta seria o mesmo que entrar em consonância com sua própria vida, encerrar nela algum grau de perfectibilidade, isto é, formar-se.

Definitivamente rechaçado, ele atira na têmpera com a pistola do tio, repetindo o suicida do cemitério, e o tiro também resvala, de um modo que todos se convencem que foi o mero acidente pelo descuido e curiosidade. Jonas não morre e é socorrido pelo tio, que passa a lhe dispensar todos os cuidados necessários. O que o jovem narra a seguir, os dias de convalescência, são calmos e tranquilos, quase harmônicos.

Contudo, durante seu período de recuperação, enquanto aguarda as visitas em casa, seu pensamento não se furta em voltar para Marta, pensando que ela virá. Isto é, Jonas não consegue concluir seu objetivo de suicídio, também, porque isso seria interromper sua jornada formativa, seria abandonar seu desejo de amadurecimento e, ainda, ver-se sem o objeto de sua paixão. O tiro disparado contra si mesmo não trouxe nenhuma tranquilidade para Jonas porque não encerrou sua agonia – ou impasse cruel da paixão. Sendo assim, ao final da narrativa o jovem permanece no mesmo local ao qual o leitor o encontrou no prólogo do romance, ainda afetado profundamente pela compulsão do amor e desejante da visita da mulher para que possa, mais uma vez, estar com ela. O epílogo do livro se encerra com a convalescença do rapaz da seguinte forma: “Raimundo virá amanhã, com Marta. Fecho os olhos e digo baixinho: Amanhã...” (Lemos, 2015, p. 154), de modo que a esperança pela concretização de seu desejo permanece firme.

Assim, romance é concluído com o rapaz insistentemente enlaçado por esse desejo, mas sem concretizá-lo nem concretizar um amadurecimento genuíno. O grau de perfectibilidade que Goethe inaugurou não se demonstrou possível na condição conflituosa na qual Jonas está imerso. Desse modo, apresenta-se uma trajetória de desenvolvimento de Jonas de menino para rapaz, de criança aterrorizada para um jovem apaixonado que deseja tornar-se homem maduro. Seu propósito não é alcançado. Por um lado, não conquista Marta, por outro, não atinge a consonância entre seu interior e o mundo.

Contudo isso não significa que o romance não possa ser lido como um *Bildungsroman*, afinal acompanhamos seu desenvolvimento, embora não tenha conseguido atingir a exemplaridade de que Morgenstern (2009) ou Moretti (2020) falam. Além disso, se o Romance de Formação encontra na juventude prenhe de desejos de mudança e amadurecimento (Moretti, 2020), encontramos em *Noturno sem música* e na inquietação juvenil de Jonas, em sua vontade de ser um sujeito integrado ao todo, no seu desejo de amadurecer pela formação sentimental e na presença de figuras que ao longo da história moldam seu desenvolvimento, motivos para ser possível lê-lo sob o signo do *Bildungsroman*.

No capítulo seguinte, seguirei explorando a relação entre o Romance de Formação e a obra de Lemos, dessa vez, em análise sobre o romance *Os olhos da treva*.

6 DA FORMAÇÃO MORAL: OS OLHOS DA TREVA

Neste capítulo, realizo uma análise do romance *Os olhos da treva*, escrito por Gilvan Lemos, explorando sua relação com o gênero literário *Bildungsroman*. Ainda que o protagonista Jomo não alcance a tradicional satisfação e harmonia tipicamente associadas a essa forma simbólica, argumento que sua jornada pode ser entendida como um percurso de formação moral. No entanto, esse processo não se completa devido à falta de conciliação entre suas questões internas e as demandas da sociedade, especialmente devido a um lapso temporal que prejudicou seu desenvolvimento pleno. O enredo desnova-se a partir do regresso de Jerônimo (Jomo) para Santa Cruz, cidade que deixou há alguns anos, onde busca reencontrar Mila, a mulher que foi responsável por seu nascimento e educação, para elucidar o mistério de seu passado, embaçado por um suposto crime: o assassinato da neta de seu patrão, Venina, com quem ele manteve um caso amoroso, ainda que ela seja casada com Antonio Carlos. O rapaz, "que fugiu para ter uma 'vida emprestada', precisa da verdade inteira do seu passado" (Mulatinho, 2011, p. 8, grifos do autor) e, ao retornar, passa a noite em meio às revelações que Mila lhe conta paulatinamente a verdade sobre sua vida. Os dois personagens cruzam a noite inteira rememorando o passado e o leitor descobre o que aconteceu com o protagonista após fugir da cidade para não ser condenado por seu suposto crime.

Na noite do último encontro com sua amante, Mila o aborda contando que a moça havia sido brutalmente assassinada e a Jomo, como principal suspeito, cabia somente a fuga. Exilado em Recife, longe de tudo que conheceu, ele se vê obrigado a assumir outra vida, vivendo disfarçado. O rapaz vive anos na capital, assume novas identidades, empregos e família, até que decide voltar porque não consegue viver tranquilo ignorando o que de fato ocorreu naquela noite.

Próximo ao final da trama, Mila lhe confessa ter planejado o seu nascimento porque queria ser mãe de um filho de Leonardo Velho, o patrão, já idoso, por quem viveu e morreu perdidamente apaixonada, mesmo que o filho não fosse fruto da união dos dois. Assim, arquitetou um plano para uma jovem empregada seduzi-lo e conceber um filho dessa relação. Nascida a criança e desinteressada da maternidade, decide entregá-la para Morena e João Berto, que assumem a responsabilidade pelo bebê. Durante a infância do menino, Mila jamais se distancia, pajeando o pequeno e protegendo-lhe, cuidando e instruindo. Quando os pais adotivos morrem, Jomo ainda era um adolescente imaturo, incapaz de se criar sozinho e Mila então o leva para viver com ela na fazenda Paraúna,

onde Ihe arruma um emprego como motorista. E mais: revela-lhe que o crime jamais aconteceu, foi tudo uma invenção dela própria para afastar os amantes. Finda a noite e esclarecida a farsa, Mila falece, deixando revelada a verdade sobre Jomo. No entanto, essa revelação não consegue remediar a desordem que o jovem vivenciou durante seus anos de formação, afastado de tudo o que conhecia e envolto em vidas falsas. Por essa razão, não se pode afirmar que o enredo culmina em uma formação exemplar do protagonista.

O livro apresenta uma variedade de personagens, com destaque para Jomo, o protagonista; Mila, que desempenha um papel orientador ao longo de sua vida; Tururi, o pai de Mila; Leonardo Velho, o proprietário das terras da fazenda Paraúna, por quem Mila nutre uma paixão desde a infância e com quem mantém um caso extraconjugal ao longo de anos; Leonardo Moço e João Leonardo, filhos legítimos de Leonardo Velho; Berto e Morena, os pais adotivos de Jomo; Venina, filha de Leonardo Moço, por quem Jomo desenvolve uma paixão; e Antonio Carlos, marido de Venina e filho de João Leonardo. Vale destacar que o casamento entre primos, como o de Antonio Carlos e Venina, era uma prática comum para manter a herança na mesma família.

As vozes narrativas se intercalam ao longo da história, dividindo-se entre um narrador extradiegético, e ocasiões de narração intradieética, por meio das vozes de Mila, Jomo e outras ocasionais intromissões, como dos pais do rapaz, reproduzindo por um lado uma narrativa oral, onde os interlocutores a todo tempo se interrompem; por outro, operando um resgate do passado dos personagens, que se sobrepõem às suas próprias lembranças, tecendo na noite a história de suas vidas e suas formações.

Na obra predomina o tempo psicológico, em uma narrativa que se inicia *in media res* e passa a intercalar *flashbacks* de momentos diferentes da diegese. No tocante ao espaço, predominam a fazenda Paraúna, onde Jomo e Mila crescem; Recife, para onde o jovem foge durante parte de sua vida; e a casa de Mila em Santa Cruz, para onde o rapaz volta disposto a descobrir o mistério que o levou a fugir da cidade.

A respeito do ponto de vista da narrativa, a obra é rica em artifícios, empregando, em momentos diferentes, focalização interna, restritiva, interventiva e estereoscópica, quando os personagens narram o mesmo evento de perspectivas diferentes. O processo de intercalação entre os pontos de vista de Jomo e Mila são os momentos de maior verticalização de suas subjetividades, visto que o leitor pode vislumbrar com maior

profundidade suas ideias e ter uma visão ampla de seus passados⁴⁶. Esse tipo de abordagem é moderna por excelência, pois é inovadora em termos de composição formal e assume as nuances do gênero para permitir despir seus personagens aos olhos do leitor.

A polifonia, própria do gênero romance, aparece todo o tempo durante a trama, especialmente se pensarmos que sua arquitetura se dá por meio de recapitulações do passado narradas alternadamente ao curso de uma noite. Esse movimento aparece tanto nas lembranças de Mila, muitas vezes interpostas por comentários de Jomo, e vice e versa, como nas interrupções que outras personagens fazem na fala de algum narrador para mostrarem seu próprio ponto de vista e opinião sobre os fatos que ocorrem, desvelando-se em numerosos parênteses que são as vozes de outros personagens. Então não é apenas um diálogo entre Mila e Jomo, mas um conjunto de narrações, um jogo de pontos de vistas, onde os personagens narram a história, nem sempre se identificando, e dialogam entre si.

A narrativa apresenta elementos que possibilitam uma leitura do livro sob a perspectiva do *Bildungsroman*, se considerarmos a trajetória de amadurecimento pela qual Jomo passa, motivado por sua própria vontade de dar unidade e sentido à sua vida. Tais aspectos, como observados por Moretti (2020), são fundamentais nos *Bildungsromane* e seus aspectos comparativos com o romance em questão serão melhor desenvolvidos ao longo deste capítulo.

6.1 A formação através do tempo e espaço

Em *Os olhos da treva*, os elementos tempo e espaço são importantes na sua composição e refletem-se na própria formação conturbada e conflituosa de seu herói, bem como de sua preceptora. Neste tópico, apresento como esses elementos contribuem para a leitura do processo de desenvolvimento do romance sob a ótica do *Bildungsroman*.

⁴⁶ Aliás, a estrutura do romance foi criticada à época da publicação, com críticos apontando um defeito de montagem e argumento de que linguagem não corresponderia à vivência dos personagens, conforme aponta Corrêa (2017). Aqui, os críticos parecem esquecer que Mila é descrita como extremamente astuta, inteligente e autodidata. Além disso, foi bem letrada, não apenas por ter tomado aulas com o mesmo professor dos filhos do patrão como por ter lido herdado a biblioteca, da qual fez bom proveito, dedicando-se ativamente à leitura, conhecendo clássicos como Shakespeare, Cervantes e Platão. Parece haver um consenso entre os críticos de que nos romances escritos no Nordeste deve predominar a linguagem coloquial, com desvios dos padrões da gramática normativa e com “regionalismos” que demarquem um suposto atraso intelectual do lugar ou dos personagens descritos.

De acordo com Bakhtin (2018), a forma romanesca é a que melhor serve de exemplo para explorar a relação indissociável entre tempo e espaço, a essa relação ele atribuiu o conceito de cronotopo e resume-o como “[...] a interligação essencial das relações de espaço e tempo como foram artisticamente assimiladas na literatura” (Bakhtin, 2018, p. 11). A esse respeito, é possível pensar na trajetória de formação do herói de *Os olhos da treva* como um percurso determinado por diversos aspectos, mas sobretudo, pela questão espaço temporal, pois desenvolve-se a partir da saída de Jomo de Santa Cruz e sua chegada ao Recife, ocorrendo em um entrelugar e em um período temporal conturbado, visto que a própria identidade do rapaz está fragmentada, o que não lhe permite unidade alguma. Por outro lado, é uma jornada também consequência das ações de Mila. Isto é, Jomo, ainda que se mova em espaço e tempo diferentes, resguarda o indissolúvel elo com aquele cronotopo perdido.

O reencontro que acontece entre Jomo e Mila na abertura do romance põe em evidência a passagem do tempo e a desordem espacial que o protagonista experimenta com seu retorno. No livro *Análise e interpretação da obra literária*, Kayser (1985) faz um estudo sobre os motivos enquanto forma de impulsionar a ação na narrativa literária. Dentre muitos, ele cita o seguinte exemplo:

Alguém regressa à terra natal, após longos anos de ausência. Ninguém o reconhece. Mas logo mostra metade de um anel que, no momento da despedida, fora quebrado ao meio, e eis que a sua metade se adapta exactamente à outra, conservada por quem ficará. Assim é reconhecido e identificado sem sombra de dúvida (Kayser, 1985, p. 56).

Nessa passagem, o autor se reporta ao motivo do reencontro, que aparece em diversas obras literárias, inclusive em *Os olhos da treva*: Jomo retorna à Santa Cruz, depois de longos anos, tendo deixado aberto a solução do crime que acredita ter ocorrido, que só lhe será revelado ao ser reconhecido por Mila. Seu retorno se dá na noite cerrada, em meio a um silêncio que só é interrompido pelo vento, no cenário que lembra as mesmas noites da cidade de *Noturno sem música*, mais de dez anos depois da última vez que estiveram juntos: "O silêncio avolumou-se no espaço que os separava. Nesse silêncio eles se perscrutavam, broncos, obtusos, iguais a dois insetos que se topam na passagem" (Lemos, 1975, p. 1). Esse silêncio que se avoluma entre eles funciona também como marca espacial, pois preenche entre eles tudo que não foi dito ao longo dos dez anos de ausência.

Retomando Moretti (2020) que argumenta como o diálogo é importante para dar sentido à vida dos personagens do *Bildungsroman*, percebe-se em Lemos como o silêncio

é um índice dessa impossibilidade. Primeiro, em *Noturno sem música*, agora em *Olhos da treva*, uma vez que o silêncio que se impõe entre eles dificulta que Jomo possa esclarecer sobre seu passado. Somente mais tarde, quando Mila admite sua entrada e se dispõe a conversar com o rapaz que vai paulatinamente, por meio da linguagem, desfiando sua vida, o que pode lhe oferecer algum grau de significado à existência.

O reconhecimento entre eles se baseia na expectativa de que ambos não tenham mudado em nada ao longo desse tempo. Quando indagado quem batia à porta, Jomo fica em silêncio, pois, segundo o narrador "a pessoa que se encontrava do lado de fora parecia certa de ser reconhecida sem mais preâmbulo e, calada, imóvel, até com certo ar brincalhão, esperava que isso acontecesse" (Lemos, 1975, p. 1). Ao mesmo tempo, diante do silêncio, ele confia que pode confirmar se a mulher é ou não quem ele procura a partir das manchas de bexiga na pele em seu rosto, marcas que sua memória guarda e que se não tivessem modificado seria decisivo para o reconhecimento. De modo que ao adentrar a residência, uma das primeiras coisas a indagar é se houve mudança tão significativa em sua aparência que o tenha tornado irreconhecível:

– É possível que eu tenha mudado tanto? Não está de verdade me reconhecendo? Que aconteceu com você, Mila? – Interrompeu a torrente de indagações acrimoniosas: ocorrera-lhe que a sala estava às escuras. – Acenda a luz – prosseguiu –, veja! Sou eu, Mila: Jomo! (Lemos, 1975, p. 4).

Naturalmente, é um gesto inútil, pois tendo passado pela sua trajetória de formação e separados pelos anos, ele já não é o mesmo e, ainda que fosse, Mila está cega. Então, a mulher conta somente com a memória e o tato para reconhecê-lo: a memória como guardião do passado, o tato como instrumento presente, mas que também resguarda alguma memória. Imbricados, são esses os mecanismos que Mila usará para identificar Jomo, inclusive, quando o assedia quase o tempo inteiro pedindo para tocar-lhe a intimidade, porque diz que assim reconheceria sua genealogia – é desse jeito que ela julga reconhecer todos os filhos naturais de Leonardo Velho.

Sobre o tato como mecanismo de visualidade para os cegos, Derrida (2010) se posiciona dizendo que “Uma mão de cego aventura-se solitária ou dissociada, num espaço mal delimitado, tateia, apalpa, acaricia tanto quanto inscreve, fia-se na memória dos signos e suplementa a vista” (Derrida, 2010, p. 11). Então, as mãos de Mila venceriam até mesmo o desafio da passagem do tempo, alcançando a identidade do rapaz ainda que não pudesse enxergá-lo. Sobretudo porque seu corpo resguarda uma marca indelével de

sua genealogia, o membro semelhante ao do progenitor, que Mila se gaba de ter experiência em reconhecer.

Ao lado da perspectiva temporal, existe intrínseca a questão espacial, uma vez que a história de Jomo está marcada pelas alterações que sofre em relação ao tempo e ao espaço que viveu em Recife e deixou em Santa Cruz. Jomo pensa que voltando à sua cidade poderá encontrar alguma reconciliação com o passado, mas não pode evitar pensar em como isso será difícil:

“Foi aqui que nasci, vivi os primeiros bocados da minha vida. Que restará de mim neste lugar? Com minha saída terá ficado um espaço desocupado, assim como uma vaga num jogo de armar do qual se tirou uma peça? Voltando agora eu a encontro ainda, posso nela me encaixar de novo, sem problemas? Acho difícil...” Difícil, sabia. As cidades, como a vida, não reservam lugares de ninguém. Saiu, perdeu o assento. “Se minha vaga permanece, duvido, mas em mim ela me falta, sempre me faltou, agora vejo com certeza. O diabo é que só percebo as coisas depois. Depois, depois! Eu teria sido feliz se vivesse de trás pra frente.” (Lemos, 1975, p. 3, grifos do autor).

A mesma ideia de encaixar-se, isto é, integrar-se numa engrenagem social, aparece quando ele está chegando ao Recife, foragido do crime que não cometeu e sequer existiu:

Lá, distante, ainda, Recife, sendo Recife já, tendo sido a vida inteira, sem nenhum interesse que EU chegue ou não. Que ia fazer? Que lugar ocuparia na engrenagem da capital? Não contaria com a assistência de Mila, estaria sozinho (Lemos, 1975, p. 127).

A integração do indivíduo à sociedade era o que Morgenstern (2009) considerava uma formação exemplar, alcançando um grau de perfectibilidade em termos culturais, artísticos, intelectuais e econômicos que, em certa medida, contribuem para a formação moral do homem. Isso é negado a Jomo porque seu próprio destino e concepção foi determinado por Mila, sua maior balizadora na formação.

O retorno a Santa Cruz significa, sobretudo, a possibilidade de dar sentido à sua existência autêntica. O rapaz justifica-se para Mila da seguinte maneira: "Primeiro, antes de tudo, queria voltar. Tinha de voltar! Não podia mais viver sem voltar, *minha vida não tinha significado se eu não voltasse*" (Lemos, 1975, p. 112, grifos meus). Assim, esclarecendo o passado, acredita que daria significado à sua trajetória e, com isso, encontraria alguma harmonia na tensão entre seu interior e a vida daquele Jomo que interrompeu sua trajetória quando deixou Santa Cruz. Do mesmo modo que Wilhelm Meister desejava encontrar o significado da vida na carreira teatral e Jonas na realização da paixão, e só assim estariam prontos para a maturidade, Jomo prescindia do retorno à sua cidade para dar significado à vida.

Na esteira desse pensamento, Bakhtin (2018) coloca o encontro como motivo de grandes narrativas, estabelecendo-o como um cronotopo fundamental. De acordo com o teórico, o encontro justifica como inseparável a relação tempo-espaço porque trata justamente de sujeitos que estão no mesmo lugar, ao mesmo tempo. Por sua vez, o desencontro estabelece uma natureza negativa, mas ainda indissolúvel, uma vez que os sujeitos estão ao mesmo tempo em lugares diferentes.

O encontro desemboca em diversos cronotopos possíveis, conforme argumenta Bakhtin (2018), como a estrada, a fuga e o reconhecimento, particularmente importantes em *Os olhos da treva*. Pensemos como Jomo se constrói a partir da sequência desses motivos: (des)encontro, fuga, estrada, reconhecimento. A estrada, particularmente, é um elemento que pode ser usado como comparativo entre Wilhelm Meister e Jomo. Na obra de Goethe, é a viagem na estrada que fortalece a autodeterminação do herói e o coloca em contato com a experiência teatral, que conduzirá sua formação. No romance de Lemos, a estrada é um vácuo espaço temporal que coloca o herói em suspensão, visto que é a partir dela que ocorre a perda de sua identidade, ou pelo menos o reconhecimento dela, já que passa a assumir outros nomes e inventar histórias de vida diferente para si. Quando Jomo chegou a Recife, já está desgarrado do tempo, tanto pelo trajeto caótico, como pelo período que viveu com Alzira, uma mulher que conheceu em uma das paradas que o ônibus fez numa cidade de nome Encruzilhada e com quem ficou alguns meses. O próprio nome da cidade é significativo para os cronotopos no qual a narrativa de desenvolve, indicando tanto um local que é encontro entre vários caminhos quanto o local onde uma decisão deve ser tomada.

Fatalmente, experimentava um período de fragmentação em sua vida onde as referências espaciais e temporais estavam nebulosas:

Tinha havido um lapso de tempo na sua vida. Os dias que passara naquela cidade onde existia um hoteleiro dos pés amarelo não contavam; o período na Encruzilhada fora apagado... Estava começando a viver de novo, a partir do momento que fugira de Santa Cruz? (Lemos, 1975, p. 134).

Na tentativa de localizar-se, buscava nos jornais notícias do crime ocorrido com Venina, porém não as encontrava. De igual modo, não encontrava nenhum reconhecimento de si ou da cidade que deixou, ele próprio já era outro homem, mudado de nome e de identidade.

Vale ressaltar também sua participação quase à revelia nesses eventos, considerando que o *desencontro* ocorre por acaso, porque Venina falta ao *encontro*

marcado; a *fuga*, por razão de Mila, que lhe comunica o crime inventado do qual ele seria o principal suspeito. Na *estrada*, teve que inventar nova identidade, que lhe impediu de autoformar-se, levando uma vida que não era de fato sua. E o *reconhecimento* foi sua grande busca, o motivo para voltar a Santa Cruz e encarar Mila para desvendar os fatos da noite que fugiu; e somente então, esclarecido todo o mistério, poderá iniciar sua jornada exemplar, a história escrita por ele mesmo.

Jomo vive em um tempo radicalmente fraturado, não apenas porque a narrativa não emprega o tempo cronológico regular e pelas constantes intromissões de Mila durante o relato de suas lembranças – e também o inverso – como pelo fato de que ao deixar Santa Cruz ele abre uma suspensão cronotópica de sua própria formação abrindo mão da possibilidade de explorar sua autonomia.

Desde que saiu de Santa Cruz, por ordem dela, levou uma vida que não lhe pertencia. Ficou com Alzira, uma moça que conheceu em Encruzilhada, cidade onde o ônibus fez parada, por pena, usando do nome falso e sem exercer seu ofício de motorista. Chegando ao Recife, morou na pensão de Dona Arlinda, onde fingiu novo nome e nova vida, não teve amigos, exceto Neves que o enganou e roubou. Mesmo quando se casou, não pode usufruir com plenitude, harmonia e tranquilidade, como numa conclusão de história de amadurecimento, cujo final da jornada típica do herói entrega-lhe uma vida confortável. Pelo contrário, é vítima de mais uma terrível fatalidade: a esposa corta a garganta do filho deles e a sua própria, cujos corpos Jomo encontra ensanguentados quando chega em casa depois do trabalho. Isto é, desta relação também não pode carregar nada, pois nada restou para Jomo a não ser lembranças de uma vida de quando foi Jorge, seu pseudônimo daquela época. Enquanto se formava no Recife, não era exatamente a ele, Jomo, que formava, mas aos pseudônimos que inventou. Por isso sua trajetória é tão falha, porque para existir uma consonância é preciso existir unidade.

Era de se supor que em Recife, distante da influência de Mila, ele pudesse perseguir sua jornada de acordo com sua vontade, entretanto, assombrado pelos eventos vividos, não consegue amadurecer. O jovem muda de nome, de emprego e de endereço diversas vezes, sem nunca se fixar, a única constante em sua vida é a desarmonia do tempo e do espaço fragmentado que deixou para trás e a dúvida do mistério da morte de Venina. Para ele não pode haver presente nem futuro, uma vez que está sempre ancorado no passado. O caráter esfacelado da narrativa reforça o desmantelamento do próprio Jomo.

No elogioso texto publicado no Diário de Pernambuco, o professor e crítico literário Janilto Andrade (1983) trata desse aspecto:

Os olhos da treva é uma obra cuja forma narrativa é das mais dinâmicas. O emprego dos parênteses, por exemplo, é recurso para indicar (no deslocamento do foco narrativo) a modificação do tempo da narrativa, o que faz a trama desenvolver-se com "idas e vindas", lembrando grandes épicas (como Guerra e Paz), no que diz respeito ao encaminhamento da fábula (Andrade, 1983, p. 6, grifos do autor).

Os valores aos quais o protagonista dava importância, as pessoas que ele amava, os lugares que ele conhecia, já não existem mais, então como seria possível encontrar no retorno para casa algum tipo de consonância? Do mesmo modo, preso a esse passado perene, jamais pode alcançar uma maturidade efetiva, uma evolução genuína, que o fizesse, de fato, um homem formado.

Ainda que tenha retornado, a existência autêntica de seu espírito já foi esfacelada, pois os anos de sua vida que foram perdidos não podem ser recuperados. Em dado momento, questionado por que voltara, responde: "Não voltei, em suma, porque nunca estive em parte alguma. Eu não existo, Mila! Fizeram com que eu existisse" (Lemos, 1975, p. 27).

Essa angústia denuncia o sentimento de ser feito de títere. Revela também a angústia de não se reconhecer, pois desde que saiu de Santa Cruz assume diversas identidades, apresentando-se com outros nomes e assumindo outras vidas. Mais adiante diz:

Consegui documentos falsos, mudei de nome. Tinha outro nome, Mila, vivi uma vida emprestada. Talvez tenha sido por isso que eu voltei. Quem sabe? Necessitava de ser seu mesmo, eu outra vez. Da maneira que estava vivendo... É horrível, você não pode imaginar, a gente não tem o direito de ser a gente mesmo. É como trabalhar para enriquecer outra pessoa, tentar fazer outra pessoa feliz (Lemos, 1975, p. 28).

Porém, infelizmente, ele jamais poderá voltar a ser quem foi porque aquela pessoa não existe, já foi deformada pelo tempo, com a benção de Mila. E retornando, não resta nada de si mesmo porque não pode se reconhecer. A cidade e os anos de sua juventude já se esvaíram, restando apenas a preceptora como último elo dele ao passado.

Aliás, Mila em sua vida é uma figura incontornável, por isso é impossível considerar a perspectiva formativa de Jomo sem examinar também a formação de sua preceptora. Por isso, na próxima sessão me dedico a analisar como sua trajetória contribui para a leitura do romance enquanto um *Bildungsroman*.

6.2 Mila

Mazzari (2020) argumenta que o livro VI de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, subtulado "Confissões de uma bela alma" pode ser lido como um livro de formação independente, inserido dentro da própria história de Wilhelm Meister. No romance, o jovem entra em contato com o manuscrito de uma canonisa pietista onde ela retrata sua trajetória de formação, que passa pelos livros e pelas histórias que lhe eram contadas por seus pais ou lidas em obras diversas. A ideia de formação que Goethe opera nesse episódio é da "bela alma" da mulher, voltada para a harmonia com a natureza e para o bem. Tomado como correto esse argumento, em *Os olhos da treva* é possível fazer a leitura de uma outra formação, em paralelo com a de Jomo: a formação de Mila.

Nesse ponto, Mila apresenta um traço distintivo da bela alma goetheana: embora sua vida demonstre uma forte relação com a natureza, com a vida harmônica entre o que é espiritual e material, não está voltada para o bem no sentido moralizante e virtuoso, mas somente para a satisfação de seus desejos egoístas e um desejo de vingança e revolta contra a vida.

Mila é descrita como "Uma velha com cara de Índia" (Lemos, 1975, p. 1) com o rosto "picado de marcas de bexiga" (Lemos, 1975, p. 2). Sua origem remonta uma epidemia de varíola que dizimou inúmeras pessoas e condenou os infectados ao isolamento compulsório. A avó de Mila, uma das dezenas de indigentes recolhidas para internamento, morreu logo após o parto e a criança foi criada por uma ama da fazenda Paraúna, a pedido de Leonardo Velho. Batizada de Maria da Salvação, cresceu saudável e sem demonstrar sinais da doença. Já moça crescida, Salvação conheceu Tururi, indígena que chegou a Paraúna em busca de emprego. Eles apaixonaram-se e então nasceu Mila. A criança nasceu saudável, mas com marcas de bexiga, como se tivesse contraído o vírus da avó adormecido no ventre da mãe.

Para evitar aflições devido ao medo dos trabalhadores da fazenda em despertar novamente uma epidemia, os três foram transportados para o sítio Pouso dos Boiadeiros, também propriedade de Leonardo Velho. Assim, ele sempre esteve presente na vida de Mila, como a orbitar em torno de sua história, desde muito antes de seu nascimento.

No sítio, Mila cresceu livre, em contato com a terra e a caça, aprendendo por assimilação certos costumes indígenas do pai. Além disso, desenvolveu uma sensibilidade espiritual acentuada, que lhe levou a acreditar ouvir vozes do vento e ter sonhos premonitórios, os quais o pai atribuiu a profecias de seu povo. Os poderes sobrenaturais

de Mila a acompanharam por toda a vida, chegando a ter visões com os mortos e projeções astrais do futuro.

Temendo que a filha crescesse como uma selvagem, Salvação implorou para voltar para a fazenda, onde se instalou com o marido e a filha passou a trabalhar na casa grande. Em Paraúna, Mila apaixonou-se por Leonardo Velho ainda menina: ela treze anos, ele vencido cinquenta, e passou a deitar-se com ele todas as noites após cumpridas as atividades de asseio antes de dormir.

Com a esposa, Veridiana, Leonardo teve dois filhos: Leonardo Moço e João Leonardo, que herdariam as terras do pai, além de seu nome, e com os quais Mila se deitava como para saciar a vontade de ter seu amado quando este já estava mais velho e indisposto. Após a morte de Veridiana e o casamento de seus filhos, Mila passou a ocupar-se integralmente dos cuidados do patrão, com quem viveu até o fim de sua vida no casarão, deixando-o somente por ocasião de sua morte. Depois de seu falecimento, ela partiu da fazenda para Santa Cruz, instalou-se com Jomo em uma casa na cidade e levou o restante da vida rememorando a infância, as paixões e a vida inteira, até obrigar Jomo a fugir e ela ficar sozinha, acompanhada de seus fantasmas e seus livros – pois também era fascinada por romances, como Jonas de *Noturno sem música* – até ficar cega.

Impera, novamente, como em *Noturno sem música*, o jogo dos espelhos: se Jomo reflete Mila enquanto sua guia; Leonardo Velho foi o guia dela, sua espécie de Sociedade da Torre do Meister, sempre presente, vigilante. Da mesma forma que Mila preparou o nascimento de Jomo; Leonardo Velho empregou o pai de Mila, levou-a para morar em Paraúna e abrigou-a na casa grande. Ela própria reconhece o vínculo:

Vê, Jomo, como Leonardo está presente em todos os lances principais da minha vida? Era como se muito antes de eu nascer ele já estivesse me preparando. Foi dele que minha mãe recebeu o amparo, dele que meu pai ganhou a proteção. Assim, repare bem, eu em relação a você Jomo. Foi por meu intermédio que você veio ao mundo, por meu intermédio que você chegou à casa de João Berto e Morena... Quando seus pais adotivos morreram fui eu ainda quem levou você pra Paraúna, lhe deu emprego, lhe orientou na vida. Tudo que lhe aconteceu, de bom ou de ruim, foi por meu intermédio que você recebeu. Você podia ter sido para mim o que eu fui para Leonardo, e eu para você o que Leonardo foi para mim (Lemos, 1975, p. 88-89).

Há também a repetição do jogo filial, com tons incestuosos, pela figura que se assemelha à materna, entre Jomo e Mila, como ocorre entre Marta e Jonas, de *Noturno sem música*. Repete-se também a diferença de idade. Agora, entre Mila e Leonardo Velho, que como Marta e Raimundo conheceram os homens pelos quais se apaixonaram quando

ainda eram meninas. E movida pela mesma paixão de Jonas por Marta, Mila deseja amadurecer e formar-se, conquistar o patrão e aplacar o seu ardor.

Na ausência de Leonardo Velho, quando de suas viagens, suspeitava que ele se deitava com outras mulheres, procurava uma vingança: dormir com seus filhos, legítimos ou naturais. Foi assim que ficou conhecendo a semelhança da intimidade de todos os rebentos do seu patrão. É também, por isso, que mantém a fixação em Jomo:

Mas praticava tais desatinos como uma desvairada que procurasse duma maneira absurda estar somente com o seu amante, o amante insubstituível, que seria sempre Leonardo Velho. Daí a fama de insaciável que logo cedo adquiri. Porque ninguém podia adivinhar que o que procurava nos outros era a satisfação de estar com Leonardo Velho. Duma maneira ou de outra era com ele que eu estava, sim, juro que era (Lemos, 1975, p. 104-105).

Mila diz reconhecer os filhos de Leonardo Velho pelo sexo, por isso ela precisa perscrutar a intimidade de Jomo, para verificar se se trata de fato de quem diz ser quando ele chega e ela não o reconhece. Noite adentro, que passam em claro, o rapaz não consegue dormir tranquilo e ela tem a impressão de que a todo tempo ela está revirando suas vestes e apalpando seu corpo. Não por acaso Mila quer apalpar seu sexo assim que ele retorna, tem a intenção de reconhecer nele seu eterno amante.

Quando jovem, Jomo envolveu-se com Venina, contrariando Mila, que resguardava um ódio terrível pela relação, nutrido pelo ciúme que sentia do rapaz e pelo conflito de classes que isso representava. O tensionamento da dinâmica de classes aparece sempre, mesmo nos fatos mais fortuitos, como, por exemplo, na suposição da arma que teria sido usada no crime. Mila julga a faca peixeira uma arma muito vulgar para um homem da posição de Antônio Carlos, caso ele tivesse cometido o crime.

Além disso, o conflito de classes está representado também por um lado pela propriedade e a oligarquia constituída pela família de Leonardo Velho, de outro pela origem indígena de Mila e a origem inexata de Jomo, que se torna motorista da fazenda, mero proletário, numa irônica constatação, pois seu pai adotivo, João Berto, reclamava que as terras de Leonardo Velho não lhe pertenciam por direito, senão por mero golpe de trapaça aplicado em seu avô. Ele guarda um rancor profundo de Leonardo Velho porque este teria sido responsável pela desgraça de sua família ao usurpar as terras de seu avô.

A própria organização da fazenda remete à lógica latifundiária: uma casa grande, no centro da propriedade, e a casa dos funcionários ao redor, que vivem na no local para facilitar a lida no trabalho. A história dessas terras tem origem na longa tradição latifundiária, tomadas de assalto dos indígenas, sequestradas por famílias de fazendeiros

que as carregaram por gerações e povoadas por escravizados e descendentes desses, filhos dos próprios fazendeiros com mulheres estupradas. Isso se observa no próprio romance, quando se conta a história de Leonardo Velho e de como ele povoou suas terras através de relações sexuais com empregadas:

Rapazinho, Leonardo não tinha obrigações. Sua vida era em companhia do moleque Jacinto, furando mundo em caçadas sem proveito, folguedos de malandragem ou emprenhando negrinhas pelos arredores. Este último entretenimento até que não desgostava de todo ao pai. Dessa maneira Leonardo aumentava-lhe o rebanho de escravos, embora diversificando-os na cor da pele (Lemos, 1975, p. 57).

Essa é também uma das grandes frustrações que Mila conserva: muitas mulheres deram filhos, ainda que ilegítimos a ele, coisa que ela não foi capaz.

A disputa de terras é um tema que transpassa a obra de Gilvan Lemos, aparecendo em romances como *O anjo do quarto dia* (1981), *Emissários do diabo* (1968) e *A lenda dos cem* (1995), este último, inclusive, marcado pela disputa de terras indígenas, tema que também aparece em *Os olhos da treva*, ao comentar a extinção dos membros da tribo indígena da qual Mila e seu pai descendem.

A dependência de Jomo em relação a Mila reconstrói, em certa medida, o modo como a Sociedade da Torre atuou para a formação de Wilhelm Meister no livro de Goethe. Do mesmo modo, transparece sua dependência pela figura de Mila, sua guia e formadora, que lhe direciona no mundo.

É latente a força, a altivez e a dignidade de Mila. Ela assume para si todos os riscos, as responsabilidades e, inclusive, os cuidados de Jomo. Durante sua primeira infância e após a perda dos pais, Mila não poupou cuidados a Jomo, desempenhando um papel crucial em sua vida. Além de mimá-lo, ela demonstrou sua dedicação ao ponto de ser a responsável por uma poção que, em dois momentos distintos, se mostrou vital para sua recuperação durante graves enfermidades. A imponência de Mila supera a de João Berto, exercendo uma influência de proporções muito maiores sobre a formação de Jomo do que a figura paterna ou qualquer outra representação masculina em sua genealogia.

Outro trecho marcante onde sua ação se mostra fundamental para a formação de Jomo é quando adoece e ela leva o rapaz para ser “vacinado” em um ritual pelo seu pai Tururi. Ali, se conclui o ciclo iniciado pela poção que ele tomou nas duas vezes anteriores que esteve doente. As marcas que o velho pai de Mila faz em Jomo, como uma vacina, ocorre como um rito, não apenas pelo aspecto místico religioso, mas também porque esse

procedimento exige do rapaz uma maturidade e uma prova de sua masculinidade e demonstra que, de certo modo, ele superou a fragilidade da infância.

Quando os pais adotivos morreram de tuberculose, contava com dezessete anos e foi Mila quem decidiu leva-lo embora. Àquela altura, já se considerava um homem, como se a morte dos pais lhe trouxesse a maturidade. Contudo, isso não ocorreu, era ali que seu processo formativo teria início. Era apenas o começo, não o final. Sair da casa dos pais, ainda que pajeado por Mila, concedeu-lhe a primeira condição para seu desenvolvimento:

Mila foi me buscar: “Eu que o trouxe, eu que o levo”. Resistia, amado: já era homem, podia me governar. Queria ficar. “Antes de tudo você tem que sair desse antro de micróbios.” E me levou para Paraúna (Lemos, 1975, p. 25, grifos do autor).

Nessa cena, salta aos olhos a posição de comando que Mila toma, dominando e conduzindo a situação, lembrando que esteve desde o princípio envolvida em seu destino. E como acreditava ter nascido marcada, com as marcas de bexiga no rosto, predestinada a fazer maldades, agarrou-se a Jomo como propósito de vida, defendendo a hipótese de que precisava colocar em risco o destino de alguém puro, numa tensão quase incoerente da pulsão entre a vida e morte. O projeto de formação que Mila monta para Jomo é de vingança, revolta e ódio, para que ele aprendesse a se rebelar.

Depois de seu degredo, levando uma vida que não é a sua, fica evidente a impossibilidade de concretizar-se alguma harmonia, visto que não sabe nada sobre sua origem, o que viveu em Santa Cruz lhe foi tomado quando Mila o mandou embora e a vida que passou a viver no Recife não lhe apresentou nenhuma felicidade, visto que vivia sob disfarce e carregando o fardo de um crime que jamais cometera, por isso diz que “Isso tudo viveu em mim, dentro de mim, incubado, avolumando-se, à espera somente de minha volta” (Lemos, 1975, p. 108). Assim, toda a experiência que viveu ao longo dos anos que passou afastado de sua cidade de origem não lhe trouxe nenhuma tranquilidade, porque permitiu que se instaurasse um sentimento crescente de angústia que só seria aplacado pelo seu encontro com Mila e o esclarecimento dos fatos.

Moretti (2020) assinala que a formação de um sujeito está muito mais relacionada a autonomia de gerenciar a própria vida, a partir do desejo particular, do que meramente aos resultados, segundo ele:

para chegar à síntese conclusiva da maturidade, por conseguinte, não basta obter resultados objetivos – aprender uma profissão, fundar uma família. É preciso, antes de mais nada, aprender, como Wilhelm, a orientar a “trama da própria vida” de modo que cada momento reforce o próprio *sentido de*

pertencimento a uma comunidade mais ampla (Moretti, 2020, p. 46, grifos do autor).

Contudo, o que se observa em *Olhos da treva* é justamente o impedimento de Mila frente ao desejo de autorrealização de Jomo. Até certo ponto, é ela que faz todas as escolhas pelo rapaz, ela orienta a trama de seu destino, configurando-se como sua educadora. Ao mesmo tempo, a narrativa deixa entrever a formação da própria Mila, à medida que lhe proporciona a possibilidade de contar sua trajetória, de reencontrar Jomo e confessar suas maldades, de modo que pode morrer quando esclarece a verdade sobre o crime e a origem do rapaz, falecendo ao raiar do dia, encerrando com sua vida a noite que atravessaram.

6.3 Inimigo Secreto

Nos Romances de Formação, cada herói tem seu próprio desejo de exploração e mobilidade, referidos por Moretti (2020), mas que estão mediados pelas instâncias sociais que os cercam. Essa determinação diferencia em grande medida os heróis modernos dos clássicos, visto que esses últimos estavam subordinados ao destino, guiados pelos deuses, a chegarem exatamente no ponto que o fado desenhou para eles. Contudo, no *Bildungsroman*, como fruto do mundo moderno, os heróis seguem seus próprios impulsos e lutam contra as predestinações. Pensar em Jomo e Mila sob essa perspectiva é profícuo para a leitura da obra como Romance de Formação, pois o jovem passou grande parte de sua vida sob a ordem de Mila, que foi, em certa medida, seu destino, quem lhe desenhou e guiou todos os passos da jornada. Ela, por sua vez, tem seu próprio fado, a quem chama de Inimigo Secreto, contra o qual duela incessantemente.

Sempre envolta em uma aura de mistério, Mila acredita que trava uma batalha contra um Inimigo Secreto, figura oculta que tenta lhe derrotar a todo custo, um ser não-identificado que, segundo crê, persegue cada pessoa com a única intenção de prejudicá-la:

Tinha necessidade, sim, de me revoltar, causar escândalo, reverter minha vida. Queria vingar-me proclamar minha revolta, mostrar que sabia não estar sendo enganada, mas injustiçada, e que, sendo provocada, sei dar o troco. Mostrar a quem? A este que nos prepara as amarguras: o Inimigo Secreto. Serei tão indecente assim ou, antes, sincera? Se todos nós disséssemos o que pensamos, se revelássemos o que fazemos em segredo... (Lemos, 1975, p. 107).

Outra teoria sua é que por ter sido originada sob o signo do mal, neta de alguma pestilenta moribunda contaminada pela varíola que morreu indigente, tem o direito de ser

má, que essa é sua única oportunidade contra o Inimigo Secreto. Assim, Mila é diametralmente oposta ao que Jomo deseja. Enquanto ela deseja romper com as normas sociais, ele deseja viver em harmonia. No diálogo a seguir, Mila expõe sua posição diante do mundo:

Vê donde venho, donde me origino? Ah! como gosto que tenha sido assim, Jomo. Isto me deu todo o direito de ser ruim. E eu aproveitei. Acho que data dessa época, eu nem nascida ainda, minha luta sem treva contra o Inimigo Secreto (Lemos, 1975, p. 82).

Essa é uma obsessão tão forte que ela acabou também por assumir esse papel em relação a ele. Foi ela que conduziu, ao seu prazer, a vida de Jomo desde antes de ser concebido e foi ela que lhe traçou a juventude quase inteira. Quando esse domínio lhe escapou das mãos, porque ele fugiu da cidade, ainda assim foi com sua participação, ao comunicar-lhe o suposto crime, e até mesmo seu retorno se deu em razão dela, pois seria a única pessoa que poderia revelar-lhe o passado.

Na passagem que ele rememora a noite do suposto crime, Mila aponta como a história poderia ter sido diferente caso ele fosse mais enérgico. Porém, como ele poderia tomar outra atitude se viveu sempre cercado e orientado por Mila, sob sua firme influência?

– Talvez se você fosse mais enérgico, se tivesse habituado a revoltar-se...
– Mas você foi quem decidiu que eu partisse, Mila. Você me acostumou a esperar por suas resoluções (Lemos, 1975, p. 36).

Ao chegar à capital, na sucessão de dias que se arrastam, ainda sem identidade, documentos, emprego ou ocupação, a partir da reminiscência de Jomo, o leitor pode participar do conflito que foi para Mila na noite que o rapaz deixou Santa Cruz. Àquela altura do romance, pode parecer confuso, porém, mais a diante, uma leitura atenta evidencia que ela estava lutando contra sua própria natureza perversa:

Chorava, prendia-o, largava. "Não vá agora. Não vá não, fique. Não. Vá, vá, vá embora! Eles são ricos, poderosos e nós... Nada podemos contra eles, são ricos e me odeiam. Vão se vingar em você. Estou brincando... Fique! Oh! Jomo, estou perdida, não sei o que quero! E sei, sim, sei até demais!" E tornava a prendê-lo, largar, e Jomo se deixava virar e desvirar em suas mãos, em sua vontade, porque sempre fora assim, Mila mandando e demandando em sua vontade. Terminara por ordenar: "É melhor partir! Não posso mais vê-lo nesta cidade, desgarrado de mim..." (Lemos, 1975, p. 134, grifos do autor).

A hesitação da mulher se dá em face do conflito que encara ao ver que talvez estivesse perdendo Jomo para Venina, assim, perdendo o domínio da vida que projetou

para ele. Além disso, estava ali sua oportunidade de dominar e brincar com a vida do rapaz e forjá-lo sob sua própria vontade.

Ou seja, o processo formativo de Jomo foi, a todo tempo, orientado e desenhado por ela. E falha porque foge de seu domínio a possibilidade de alguma harmonia interior de seu pupilo, visto que a ele só pode oferecer desgraça. Alguma formação efetiva só poderá vir dele mesmo e de sua dissociação total dos laços que o fazem ser aquele rapaz, porque é alguém cuja toda existência não foi escrita por vontade própria. Sammons (1991) argumenta que no Romance de Formação o herói não se forma somente a partir de instâncias externas, mas também a partir de um senso de mudança evolutiva, despertado pela autoconsciência de estar em uma jornada de aprendizado. Esses conceitos, autoconsciência e mudança evolutiva, podem ser associados ao que Moretti (2020) denomina exploração necessária e exploração desejada, à medida que ambos estão atrelados ao desejo intrínseco do herói de promover suas formações.

Ainda assim, havia em Mila uma vontade sombria de despertar em Jomo alguma espécie de rebeldia, de revolta contra o mundo, porque assim estaria colocando à prova a criação que lhe deu, desviando o senso de moralidade do jovem. Contudo, parece impossível para Jomo assumir algum tipo de individualidade, de desejo de mudança que seja, pois levou a vida inteira subordinado às mãos de titereiro de Mila:

Mila acusava-o de egoísmo, frieza absoluta: "Você não sente nada por alguém, é um sujeito indiferente ao bem ou ao mal". Queria à força que ele fosse infeliz. Por quê, finalmente? Devia ser infeliz porque não sabia nem de quem era filho, porque seus pais adotivos morreram na maior miséria, porque não tinha possibilidade de realizar o único sonho, que era estudar, formar-se, ganhar a vida condignamente. "E não como simples chofer de Leonardo Velho. Eu podia lhe ajudar, Jomo, mandá-lo para o Recife às minhas custas, mas não isso enquanto você não se queixar. Você tem de se revoltar, sentir-se infeliz, bem infeliz" (Lemos, 1975, p. 129).

Sobre o senso de moralidade do herói, Silverman aponta que “Na verdade, as aventuras passadas como pária social, contadas por Jomo, servem para sublinhar seu senso de honestidade sem concessões, sua compaixão e generosidade” (Silverman, 1994, p. 90). Sendo assim, a consonância que almeja é diferente do que Mila pode ter projetado para o rapaz e sua autodeterminação está constantemente posta à prova por sua protetora.

Se, para Moretti, o *Bildungsroman* é “[...] o conflito entre o ideal de ‘autodeterminação’ e as exigências, igualmente imperiosas, da ‘socialização’” (Moretti, 2020, p. 41, grifos do autor), o herói de *Os olhos da treva* eleva esse conflito para um nível ainda mais penoso: seu ideal de autodeterminação foi podado pela demanda

imperiosa que Mila lhe desenhou desde antes de nascer. Enquanto no clássico goethiano *Meister* tem como obstáculo o processo de socialização que seus pais e o contexto burguês colocam diante dele, em Lemos o obstáculo é representado por sua protetora. Assim, a autodeterminação e as exigências de socialização às quais Jomo poderia estar submetido foram delineadas por sua protetora e, ainda que não perceba, Mila exerce sobre ele uma força descomunal.

A índia opera sobre Jomo uma relação semelhante à Sociedade da Torre, de *Os anos de aprendizagem*, em relação a Wilhelm Meister. Na obra, essa comunidade oculta é responsável por, em segredo, guiá-lo ao longo de toda sua vida e vigiá-lo, para verificar as escolhas que fez e pajeando-o para que chegue ao ideal de formação exemplar. Ao longo da história, membros da sociedade cruzam o caminho do jovem, sem que ele perceba, para direcioná-lo e instruí-lo. Em Gilvan Lemos, essa ocupação cabe a Mila, que cuidada de Jomo desde antes de seu nascimento.

Somente quando Jomo retorna, é que Mila lhe confessa jamais ter ocorrido crime algum. Segundo ela, fora uma invenção boba, despropositada, que criou para atacar o rapaz, fazê-lo sofrer e, como também uma inimiga secreta, subjugá-lo, aguardando alguma reação que fosse, pois começou a enxergar nele o homem que sempre amou, Leonardo Velho, o pai biológico do rapaz.

Na verdade, ela e seu Inimigo Secreto, exercem um papel simultaneamente similar e oposto à Sociedade da Torre em *Os anos de aprendizagem*: similar porque conduz e pajeia, oposto porque impele para o mal. A diferença é que, enquanto no Meister se opera uma jornada rumo à exemplaridade, em *Os olhos da treva* opera uma degradação moral que impossibilita a concretização de exemplaridade. Está aí uma pista para entender o motivo da estreita ligação entre Mila e Jomo: ele foi moldado, planejado, antecipado desde antes de nascer. O que também explica porque ela se coloca como sua guia, figura responsável por forjá-lo. Mila é para Jomo uma espécie do que a Sociedade da Torre foi para Wilhelm Meister, conduzindo em segredo todos os seus passos, guiando-o pela escuridão:

De certa forma fui eu que o fiz.” A mim? Me fez a mim? Como? De que maneira? “Fui eu que fiz o seu destino, preparei sua vida.” Pois muito obrigado, lhe dizia, muito obrigado: estou satisfeítíssimo com ela, devo-lhe esse favor. Ao confessar-lhe a ligação com Venina, a princípio ficou contente, insinuando uma espécie de vingança social, revolta íntima. “Mas por que revolta, Mila?” E ela sem disfarçar a exaltação: “Pelo que Venina representa: a parte poderosa. E você, humilde, fraco, com Venina e os outros Leonardo nos dentes”. Não era assim que Jomo encarava seus amores com Venina. A vida para ele não teria

de ser obrigatoriamente uma luta. Mila exasperava-se: “Imbecil! É uma luta, sim, luta braba, sem trégua!” (Lemos, 1975, p. 129-130, grifos do autor).

Somente com o enredo bem avançado, o rapaz parece se dar conta de como Mila o persegue, embora àquela altura ainda não entenda bem o porquê, e percebe como sua relação se assemelha à relação dela com Leonardo Velho:

Parece querer tirar vingança, me confunde com Leonardo Velho [...] Você disse que o adorava e odiava ao mesmo tempo. Tinha ocasião que fazia tudo por ele, noutras desejava até matá-lo. Dizendo que já me odiou várias vezes, você, que tanto fez por mim (Lemos, 1975, p. 185).

Essa sujeição doentia é esclarecida por Mila em um dos rompantes de sinceridade que ela tem. Uma intromissão de seu mais íntimo, uma revelação de si:

Jomo, meu querido, meu amor! Te chamarei assim, sem pejo, sem escrúpulos, sem preconceito, porque até em pensamento me acanhava de confessar-te o meu amor. Puro como és, ingênuo assim, jamais haveria de passar por tua cabeça que eu te amava cegamente. Depois de Leonardo Velho foste o único. Mas me pergunto, por que depois? Não houve depois. Eras nele a única pessoa, porque para mim eras ele no princípio. Não te amava apenas como tua segunda mãe, ou primeiro, ou a que não conheceste. Não, Jomo, não! No início talvez tenha sido assim, mas depois... o depois que houve foi esse, o da transformação do meu amor por ti. Foi Leonardo que amei em ti, eras em tudo a repetição de Leonardo Velho. Somente na idade diferenciavas dele. E era aí justamente que mais me seduzias. Estavas naquela idade que ansiava ter conhecido em Leonardo... Foi por te amar demais que fiz tua perdição e me perdi com ela e te perdi para sempre (Lemos, 1975, p. 185-186).

Sua paixão intensa e devota, igual a que tinha por Leonardo Velho, se dá porque Jomo o repetia em tudo: na aparência, na ingenuidade. Mas era diferente na idade: Jomo tinha a idade que Mila gostaria que Leonardo Velho tivesse quando eles se conheceram, em Jomo ela enxergava um homem para amá-la através do tempo, que cresceria e amadureceria junto com ela. Percebe-se então que toda investida dela contra o rapaz tinha sido à título de provocação para, pela maldade, chamar-lhe a atenção.

Em meio às revelações dessa noite, Jomo também não dorme porque está assombrado, não por suas lembranças, mas pela narração das lembranças de Mila que jorram sem cessar, sem descanso, atravessando a madrugada desfiando não apenas sua história, mas também a do rapaz. Só haverá sono tranquilo quando cada um deles encontrar sua conciliação interior e enquanto a noite impera, não é possível dormir bem porque, parafraseando Blanchot (1987), enquanto não se dorme tranquilo, não se consegue encontrar uma posição. Talvez por isso Mila faleça logo ao alvorecer: a noite finda, ela também, assim, encontrou seu lugar, já que viveu todos os últimos anos apenas para poder encontrar remissão de sua falta, ou sua falha, na criação de Jomo, na formação

do seu pupilo. E ele próprio não descansa, porque é somente com a morte da preceptora e a revelação de sua origem, que se dá início seu processo de viver de fato sob sua própria guia, desenhar seu próprio destino, ainda que completamente desfigurado pela ação dos anos perdidos.

A consonância que Jomo tanto procura em sua trajetória foi, portanto, impossibilitada pela sua própria preceptora, a que é ao mesmo tempo sua Sociedade da Torre e sua Inimiga Secreta. Mila se interpôs entre ele sua vontade de mudar-se para estudar em Recife quando desejou, tendo conseguido somente depois, fugitivo de um crime que nunca cometeu tampouco ocorreu. Ele ficou sob seu domínio, levando-o de Paraúna para Santa Cruz, tentando afastá-lo de Venina e, depois, enviando-o para Recife, fazendo-o acreditar que é suspeito de crime de morte. Anteriormente, ele tinha vontade viver uma vida diferente e dedicar-se aos estudos, e se não fosse por Mila, assim o teria feito. Já estava disposto a despedir-se de Venina, justamente na fatídica noite. Porém, Mila interpôs-se como um titereiro manipulando o fio da sua vida. Isto é, ela interrompeu o desejo do jovem para, em seguida obrigá-lo a fazer a viagem, dessa vez contra sua vontade.

Embora tenha, no fim das contas, chegado ao Recife, o dano que ela provocou em seu desenvolvimento foi irrecuperável, pois não tinha mais condições de integrar-se socialmente à uma vida que não era sua, que lhe foi roubada quando ele fugiu de Santa Cruz como um criminoso e jamais pôde estabelecer-se em lugar algum. Uma pessoa que não viveu a própria vida, não pode concluir nenhuma formação.

Se as grandes viagens dos épicos, como a de Ulisses, estavam guiadas e amparadas pelos deuses, por uma busca da vitória, da paz ou da realização de um povo para assim restituir a ordem cósmica, a viagem de Jomo à Recife é uma saga iniciada por puro capricho de uma mortal, que lhe empurra para as adversidades sem nenhuma garantia de sucesso e, nem quando retorna, são e salvo para casa, recebe alguma recompensa que valha alguma coisa para finalizar sua jornada de modo exemplar. Daí o argumento de Maas (2000) quando afirma que no Romance de Formação, as personalidades heroicas incólumes são deixadas de lado para focalizar o homem comum.

Por conseguinte, Benjamin (1987) afirma que o romance é marcado pela solidão do herói, que não tem mais nenhum compromisso com sua comunidade e não pode mais falar exemplarmente de suas preocupações, pois é falho e solitário. O mesmo observa-se em Jomo, que não atinge nenhuma exemplaridade porque está desamparado no mundo,

submetido às escolhas e caprichos de Mila, por isso, não é capaz de nenhuma integração ao mundo real, seja em Recife ou em Santa Cruz.

Em sua jornada de formação, Jomo se transforma, mas não alcança nenhum grau de amadurecimento concreto, sua educação para a sociedade não se estabelece porque ele jamais pode apresentar-se com sua verdadeira identidade e construir uma vida que conciliasse seus desejos pessoais e a vida social. Quando volta a Santa Cruz é ainda ingênuo e puro, quase menino bobo, de quem Mila continua a caçar, enganar e até conduzir, resguardando-lhe segredos e manipulando seus próprios discursos e ações dentro da casa onde têm a conversa durante a madrugada. Tão ingênuo que se envergonha em falar das peripécias sexuais de Mila, do flagrante de Tururi masturbando-se ou que o homossexual Calô podia estar apaixonado por ele. Quando ele conta, assombrado, que flagrou Tururi, pai de Mila, na beira do rio, ela caça dele, apontando como seu estado impressionado ainda era resquícios de sua meninice pueril: "Pelo que vejo, rapaz, você volta tão puro como partiu, não aprendeu nada por onde andou" (Lemos, 1975, p. 33). E, de certa forma, ela tem razão, pois "A despeito de já ser um *homem experimentado* – não mais o *rapazola* que assistira à cena; de já ter passado por coisas piores na vida, o que vira naquela noite ainda lhe causava certa impressão" (Lemos, 1975, p. 30, grifos meus). Percebe-se, portanto, que Jomo conserva parte da inocência infantil, ainda que seja descrito como um "homem experimentado".

Esse acanhamento, próprio de meninos, reforça a imaturidade do rapaz, que ainda não conseguiu fazer a transição de jovem para homem, porque não pode exercer sua vontade de mudança, já que seu destino não foi conduzido por si mesmo. Com ares de deusa, Mila brincou não apenas com a vida, quando decidiu por gerar Jomo e conduzir todos os seus passos, mas também com a morte, quando armou seu jogo de mentiras.

Até aquele ponto – a confissão de Mila sobre sua origem e sobre o crime que nunca existiu – ele não pode estar completamente na direção de seu autoconhecimento porque ignorava sua história e as condições nas quais deixou a cidade. Na verdade, todos os seus deslocamentos se deram por causa de outrem e jamais dele: primeiro da casa dos pais para Paraúna, com Mila, depois desta para Santa Cruz, também com ela. Seu desejo de deslocamento, latente, foi interditado por ela, assim como seu desejo de mudança, sobre o qual ela se interpôs com o custo de sua própria vida, visto que só pode encontrar algum descanso quando finalmente esclarece toda a verdade sobre o passado do rapaz. A restauração da ordem que deveria se dar para coroar a formação de Jomo e sua formação exemplar não ocorre porque ela é impossível: primeiro pelos anos que passou foragido,

mudando de identidade e levado uma vida que não era a sua; em segundo lugar porque sua origem sanguínea abastada, ainda que comprovada, não lhe garante nenhuma integração ao mundo exterior e à dinâmica social que abandonou. Assim, ao fim do romance, Jomo está de volta ao início de sua história. Nasceu pelas mãos de Mila, para elas voltou e somente agora, livre delas, é que pode traçar seu próprio caminho.

Para Bakhtin (2018), a formação moral seria reeducar-se para assimilar o mundo familiar, perspectiva que escapa a Jomo, não apenas porque o seu mundo familiar não existe mais, uma vez que retornando a Paraúna não reconhece mais o lugar nem as pessoas. O mesmo pode ser dito sobre sua integração à família: com a morte de Mila, não existe outra pessoa a quem possa recorrer, o mundo que conheceu já não existe e a sua família sanguínea está praticamente extinta e até mesmo a Venina não poderá recorrer, já que acaba por descobrir que seu tio, portanto, não poderá reatar o romance.

Ao traçar um breve percurso teórico sobre o herói clássico e moderno, Silva e Leite (2011) afirmam o seguinte:

No romance, o herói empreende uma procura por valores em um mundo degradado, realiza uma busca vazia, uma vez que os valores pelos quais ele almeja em sua procura individual não estão disponíveis em uma sociedade em decadência (Silva; Leite, 2011, p. 235).

A partir desse pressuposto, percebe-se que os valores aos quais Jomo poderia reportar-se, ligados à família e à moralidade, lhe são negados, assim como a possibilidade de decidir sobre sua vida. Sua própria origem já foi esfumada pela fragmentação de sua identidade, restando pouco na sociedade que possa repará-lo ou servir-lhe de satisfação.

A atitude de Jomo em *Os olhos da treva* pode ser compreendida a partir dessa relação com os valores morais que ele defende. O jovem está em busca da solução para um crime que lhe acusam, isto é, busca defender sua honra, em meio a um contexto de completa decadência, pois não é possível restaurar sua vida nos mesmos termos que viveu anteriormente, pois a índia a sua frente, único elo com o passado e com sua identidade, está em colapso e sociedade de Santa Cruz que ele deixou quando partiu fugido não é mais a mesma, o tempo passou implacável em sua história, que é desafiada diante dele agora pela moribunda Mila. Assim, Jomo encarna o herói problemático, nos termos de Lukács (2009), que se encontra abandonado e fragmentado.

A conciliação que Jomo busca desesperadamente não é de ordem social, coletiva, movida pelo desejo de pertencimento ao grupo de abastado através do reconhecimento de sua genealogia. Ela é pessoal, identitária e, principalmente, solitária, pelo abandono ao

qual foi submetido pelas circunstâncias da vida. Sendo assim, o processo de formação não ocorre em completude ao final do livro, pois embora homem feito em idade, a resolução do mistério de sua vida não carrega nenhuma simbologia que o integre a qualquer grupo, é, em certa medida, a comprovação do fracasso de sua maturidade. Além de sua fraqueza diante de Mila, que lhe manipulou toda a vida, impedindo seu desejado amadurecimento.

Antes de falecer, Mila revela que deixou documentado em cartório testemunhos que atestam a origem abastada de Jomo e, com isso, seu direito à herança estaria garantido. Para haver uma integração de Jomo ao mundo social, como a de Wilhelm Meister com no final de seus anos de aprendizado, ele deveria aceitar a posse das terras, assentar-se e constituir família, reproduzir o método de latifúndio dos Leonardos que o supostamente o autorizaria enquanto homem na sociedade. Contudo, essa dinâmica se torna impossível desde o princípio, por ter sido rapidamente levado por Mila para ser criado em uma família adotiva que lhe ignorava a origem sanguínea.

Em um primeiro momento, isso poderia indicar que, caso recebesse a terra novamente, como herança de Leonardo Velho, estaria dada a reconciliação. No entanto, um olhar mais detido aponta em outra direção: Jomo jamais reclamou a terra, então estaria recebendo o fruto de um desejo que nunca teve, além disso, sendo descendente direto de Leonardo, não há retomada alguma de propriedade roubada, apenas uma herança estabelecida. Ademais, seu próprio nome, Jerônimo, o mesmo do avô de seu pai adotivo espoliado, João Berto, é uma marca de sua diferença e distância com a sua família genealógica. E se torna ainda mais distante se pensarmos que ele recusa o nome e fica conhecido pelo apelido de Jomo. Assim, não guarda resquício algum nem da família biológica nem da adotiva: solitário, tem apenas Mila.

Revelar a origem ou a identidade dos heróis na narrativa europeia é, segundo Moretti (2020) não apenas a forma mais típica de final feliz, mas a forma mais comum de proceder a mobilidade social dos personagens e a passividade do protagonista diante do dinheiro é importante porque o deixa insípido e propício para que a mudança de classe social opere a partir do capital financeiro de maneira harmônica. Em *Os olhos da treva*, entretanto, pode-se verificar uma distinção dessa tradição: a parte da herança que cabe a Jomo por direito, na verdade, se de fato chegasse às suas mãos não representaria nenhuma harmonia: não reestabeleceria o passado perdido e o que lhe resta é uma sensação de esvaziamento porque em seu desfecho ele nada ganhou, pelo contrário, perdeu os anos de sua vida que jamais puderam ser vividos segundo sua vontade.

O sangue do parentesco não pode legitimar coisa alguma, sendo filho de uma criada com Leonardo Velho, os direitos que a paternidade pode conferir-lhe não significam muito, pois embora possam fazê-lo rico e, com isso, ascender socialmente, não o fazem integrado à família dos Leonardos, já que sua descendência não era bilateralmente abastada. De modo geral, sua integração social, a consonância entre sua expectativa individual e o mundo real, não pode ocorrer nem por meio da descoberta de sua inocência, pois agora seus anos do passado já foram perdidos e descobriu que Venina é sua sobrinha, nem por meio de alguma ligação familiar, visto que, além do incesto, seus irmãos biológicos, descendentes de Leonardo Velho estão no fim da vida e a única pessoa com quem mantinha algum laço afetivo, Mila, faleceu logo após revelar-lhe os segredos de sua existência. Agora, resta a Jomo iniciar sua própria vida, da qual pode ter finalmente domínio verdadeiro, e na qual poderá autoformar-se.

No próximo capítulo me detenho sobre mais um herói de Gilvan Lemos, Juliano, de *Morcego cego*, a fim de analisar como o protagonista opera em sua trajetória de formação, considerando que ele é movido por uma revolta contra o destino que resulta em uma deformação.

7 DA (DE)FORMAÇÃO: *MORCEGO CEGO*

Após analisar a formação de Jonas e Jomo, heróis de *Noturno sem música* e *Os olhos da treva*, é possível perceber como havia por trás de suas ações um projeto de aperfeiçoamento que os integralizasse à sociedade, seja por meio do alcance da maturidade, seja pela condição moral de sujeito completo. Em ambos os casos, o projeto é falho, pois seus protagonistas não concluem suas trajetórias conforme seus desejos. Em outro romance de Gilvan Lemos, *Morcego cego*, o mesmo processo teleologicamente encadeado pode ser observado, contudo, nesse caso, o que se apresenta é o percurso de deformação do herói, Juliano, pois ele não carrega um propósito de perfectibilidade, mas de vingança e revolta, ao contrário do clássico *Bildungsroman* goethiano.

Escrito em 1988 e publicado somente uma década depois, *Morcego cego* é, talvez, o ponto mais alto do experimentalismo na prosa de Gilvan Lemos. O próprio autor em entrevista ao Suplemento Cultural, em 1992, admite a diferença deste seu livro comparado ao conjunto da obra, dizendo que “é um romance de estrutura moderna” (Lemos, 1992, p. 15). As inovações narrativas e estilísticas são inúmeras, provando definitivamente (se é que isso fosse necessário) a marca indelével do romancista como grande ficcionista do século XX. O brasilianista Malcolm Silverman (1988), em recensão para o periódico *Word Literature Today*, apresenta a obra como:

um quebra-cabeça que se desenrola ao mesmo tempo em um thriller misterioso, repleto de reviravoltas, segredos surpreendentes, simbolismo em níveis assustadores, enredos paralelos cheios de ação, sobreposição cronológica, pontos de vista variados e um dos motivos mais penosos de todos os tempos (Silverman, 1988, p. 820, tradução minha)⁴⁷.

O romance é dividido em dezessete capítulos que ocorrem em três tempos distintos. Lemos sinalizada cada um deles pelas primeiras letras do alfabeto (A, B, C), que contam, respectivamente, a infância, a juventude e a velhice do protagonista. A história narrada apresenta o jovem Juliano, que veio ao mundo sem conhecer seus pais biológicos. Ele nasceu no casarão do rico empresário dr. Bacelar, e logo foi entregue pela governanta aos cuidados dos irmãos Noca e Nei, sob o argumento que foi filho de uma empregada que veio a falecer no parto. Ela é uma professora aposentada, que agora vive da costura e ele, um desempregado que acredita no espiritismo moderno, fato que o faz

⁴⁷ No original: “both an unraveling puzzle and a near mystery thriller, repleto with rotating flashes, surprising secrets, daunting levels of symbolism, action-packed co-plots, chronological juxtaposition, varied viewpoints, and one of the most onerous of motifs”.

mudar de personalidade diversas vezes na história, numa esquizofrênica alteração de personalidades. Sem condições de cuidar da criança, esta foi entregue a Luísa e João Grosso – em seguida nomeados como a bêbada e o de pernas inchadas, pelo vício da primeira e a doença do segundo. Na casa deles, uma palafita sobre o rio, Juliano cresceu em um contexto de pobreza e exposto à situações degradantes, vivendo a base de mendicância e crimes diversos.

Logo após a morte desses, atravessando da infância para a adolescência, é novamente acolhido por aqueles irmãos, agora velha Noca e velho Nei – por causa da avançada idade. É nesse período que fica sabendo, por intermédio de Noca, que nasceu no palacete de dr. Bacelar e desconfiando que é filho desse senhor com alguma empregada, parte para buscar trabalho e morada na mansão do magnata. No palacete, ocupa-se como jardineiro e apaixona-se pela filha do patrão, Olímpia, mulher madura já casada com o coronel Alvim. Juliano e Olímpia começam uma relação extraconjugal secreta, sexualmente intensa, que leva o rapaz a matar Alvim e casar-se com Olímpia. É somente ao final da história que fica revelado “o fado dos fatos” (Lemos, 1998, p. 163): Juliano tem origem abastada, sim, mas porque é filho de Olímpia com o antigo jardineiro, velho Nei. Ao saber que estava dormindo com o próprio filho, Olímpia suicida-se.

Mais adiante, com a morte da esposa e desiludido da vida, adota um pivete de rua, Reginaldo, a quem tenta educar aos moldes de suas próprias perversões e maldades, acreditando que poderá transformá-lo em um novo Juliano, corajoso, vil e criminoso. Como não consegue, porque o menino é fraco demais para tal, e acometido por uma doença vascular, vive em decadência inventando um duplo de si mesmo com quem discute e rememora o passado na privacidade do escritório da mansão.

Morta Olímpia, sem interesse na vida de futilidades que a riqueza lhe trouxe, doente, debilitado, pouco interessado na própria existência e com pouca esperança que Reginaldo possa substituí-lo, Juliano decide colocar o garoto à prova: se o matar, demonstrando-se apto para a maldade, para a perpetuação da vilania de Juliano e comprovando o sucesso da sua (de) formação, poderá antecipar o recebimento da herança. Assim, o menino atira em Juliano e será herdeiro da fortuna quando alcançar a maioridade, enquanto guarda também documentos incriminatórios contra dr. Lopes, advogado de confiança de dr. Bacelar, a quem Juliano odeia e espera vingança por meio de Reginaldo.

No romance destacam-se um narrador e um narratário intradieгéticos que são na verdade o próprio Juliano em diferentes fases de sua vida, dialogando consigo mesmo,

através de seu duplo. Além disso, em determinadas passagens, aparece um narrador extradiegético que esclarece determinados pontos da trama. Os personagens que se destacam são Juliano, o herói; João Grosso e Luísa, que lhe receberam ainda bebê; velha Noca e velho Nei, que lhe acolhem após a morte dos pais adotivos; Olímpia, por quem Juliano se apaixona e acaba por descobrir que é sua mãe; o marido desta, coronel Alvim; dr. Bacelar, pai de Olímpia; Reginaldo, garoto adotado por Juliano e dr. Lopez, advogado da família de quem Juliano pretende vingar-se.

Quanto ao tempo predomina o psicológico e as ações desnovelam-se, em sua maioria, entre o palacete de dr. Bacelar e a casa de velha Noca e velho Nei. Diante dessa complexidade do romance, pode-se dizer que o ponto de vista é de focalização autodiegética, interna, onisciente – pois pela quebra temporal Juliano conhece todos os eventos da diegese e interventiva, pois seu próprio duplo dialoga com ele.

A trajetória de Juliano, em meio ao caos da pobreza da vida, das mazelas do destino e da criminalidade das ruas é atravessada, sobretudo, pelo sentimento maior de formar-se alguém distinto, rico e forte, de modo que triunfe sobre “o rigor fatalista do destino” (Lemos, 1998, p. 8). Contudo, sua autoconsciência de formação está direcionada, sobretudo, para uma jornada moralmente reprovável, cuja consonância é impossível, visto que não existe acordo entre seu desejo interior e a sociedade que o circunda, de modo que possa haver alguma integração. Assim, o argumento deste trabalho é pela comprovação da hipótese de uma jornada de deformação, porque todo seu trajeto de amadurecimento é feito não com o objetivo de integrar-se à sociedade, mas de vilipendia-la.

7.1 Formar-se contra o destino

Enquanto na obra paradigmática de Goethe, *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, se transmite a tentativa de superação dos ideais aristocráticos pelos burgueses, *Morcego cego* se apropria da crise burguesa e expõe a falência de sua estrutura por meio da figura de Juliano, que ao mesmo tempo é fruto e algoz desse contexto. Enquanto Wilhelm rejeita a formação aristocrática para seguir uma formação artística particular, Juliano persegue uma formação que rejeita as convenções sociais e é motivada por uma rebeldia tão intensa que não provoca, ao final, nenhuma conciliação ou superação de sua condição anterior, visto que sua conclusão é a morte, sem atingir de fato alguma harmonia.

Ele é como as mariposas que aparecem na abertura do livro, descritas como “seres que não se sabe ao certo por que vieram ao mundo e todavia o povoam com insistência e persistência invencíveis” (Lemos, 1998, p. 7). Ele nasceu e cresceu à revelia e toda sua trajetória é uma luta revoltosa contra o fado que se apresenta, contra as condições de miséria e degradação na qual se encontra. Por isso sentencia: “Precisava me vingar de alguém. Do mundo, da sociedade, de Deus. Fosse de quem fosse” (Lemos, 1998, 112).

Desde que nasceu, sob os signos da violência e falta de amor, nas condições miseráveis daqueles que acreditava, no princípio, serem seus pais – a bêbada Luísa e João de pés inchados – até quando foi acolhido pela velha Noca e seu irmão, velho Nei, o jovem foi aprendendo que

a gente se faz e se completa de ódios, incompreensões, interesses mesquinhos, rancores instigados mastigados e engolidos como soluço, cabendo a cada um defender-se como pudesse até suportar o infinito finito de suas forças, intransferíveis forças que como pozinho maligno das asas das mariposas nos deixam sem saber por que e para que vivemos neste mundo (Lemos, 1998, p. 8).

Isso demonstra, dentre outras passagens do romance, como o destino é determinante, como não se pode escapar da fatalidade, por isso o desafio de Juliano é ir contra o fado, na tentativa de formar-se. É sua insatisfação e revolta que faz com que seu percurso (de)formativo seja consciente, apresentando o senso de mudança evolutiva ao qual Sammons (1991) faz alusão quando formula suas teorias sobre o *Bildungsroman*.

Por isso, é importante destacar que Juliano decide ser investigador de sua origem, a vontade parte dele, de mesmo modo, é dele que parte a consciência de que percorre um processo encadeado teleologicamente. O rapaz é um revoltado, em luta constante pela vitória sobre “a força do destino” (Lemos, 1988, p. 8), como Mila de *Os olhos da treva*, e para conquistar seus objetivos acaba por assassinar o coronel Alvim e desposar Olímpia para ascender ao lugar de poder nos negócios e propriedade da família.

Ele nunca conheceu trabalho honesto, que lhe trouxesse algum ordenado digno. Quando criança, vendia os doces que Luísa fazia e todo ganho era usado para cachaça ou os poucos mantimentos da casa, além disso, só conheceu o furto e o crime. E foi através da bandidagem que se formou, que teve suas primeiras lições, ganhos e conseguiu alcançar alguma evolução, não exemplar e moral, mas financeira. Deste modo, vê-se “já homem confirmado, homem de tirar o seu proveito não estirando a mão para pedir mas apoderando-se do que lhe interessava, dinheiro joias valores, com isso acumulando sua fortuna” (Lemos, 1998, p. 34), com a qual passou a prover pão e cachaça para os pais

adotivos. Nesse contexto, dinheiro era a meta de Juliano, pois o tinha como possibilidade de consagrar-se vitorioso contra seu destino: “Só tenho uma meta na vida, Bau, é ser rico. Vou ser rico, custe o que custar, muito rico, você vai ver” (Lemos, 1998, p. 19).

Coincidentemente – ou não – em *Morcego cego* repete-se a cena de uma mulher em chamas enquanto o marido tenta socorrê-la, tal como a que apareceu em *Noturno sem música*. Dessa vez, a bêbada, fora de suas faculdades mentais, como a mãe de Jonas, atea fogo a casa, aos pertences e lembranças de sua mocidade e a si mesma, numa fogueira gigante que lhe tira a vida, ao passo que o marido corre para salvá-la, sem sucesso, e também morre. É depois disso que Juliano passa a viver com velho Nei e velha Noca, seus novos balizadores pedagógicos, ambos falhos, porque não lhe proporcionam nenhuma educação para uma vida digna. O velho quase esquizofrênico em suas múltiplas personalidades espirituais não fornece para Juliano nenhuma formação, nem pode, pois mesmo sendo seu pai biológico, não lhe revela esse segredo nem tem algo a oferecer – somente o sonho de comprar uma casa vendendo passarinhos. Já a velha, absorta em versículos bíblicos tampouco pode lhe educar para o caminho que almeja: o do capital, da vitória monetária, da posse material, que nada tem a ver com suas rezas e orações.

Como ambos são miseráveis e incapazes, resta a Juliano procurar novo destino. É quando recorre ao palacete de dr. Bacelar, por indicação da velha, e lá passa a acreditar que ele é seu pai e ali poderá encontrar alguma melhora em sua condição, ou ao menos, a satisfação de seu desejo de ser rico. Trata-se de uma casa que abriga gerações de funcionários, sempre com serviços de família que se perpetuam, como os cachorros, cujo um deles sempre recebe o nome de Vulcano, sendo substituído quando morrem por outro de mesmo nome. A mansão é reflexo da mentalidade escravocrata brasileira, a mesma que faz empossar de títulos figuras medíocres quando ascendem financeiramente e ocupam posição de poder, como o próprio Juliano que passa a ser chamado de doutor assim que enriquece. Essa temática é frequente na obra de Lemos, tendo aparecido em títulos anteriores como *Os olhos da treva*, *Emissários do diabo* e *O anjo do quarto dia*.

Juliano rebela-se contra tudo que lhe é estabelecido como natural, pois não aceita permanecer na sua condição de pobreza, de desconhecimento de sua origem, de mero reprodutor dos comportamentos e mazelas que aprendeu na infância da mãe bêbada e do pai de pernas inchadas. Sua aposta para se ver livre da miséria e alcançar a ascensão econômica é por meio do crime e, por uma vontade irresistível, a usurpação da família burguesa ou mais que isso: a tomada de seu lugar nessa família, uma vez que acredita que

dr. Bacelar é seu pai. Assim, sua meta é casar-se com Olímpia, mesmo desconfiando que seja sua irmã, pois assim alcançará a posição financeira que deseja.

Do ponto de vista onomástico, deter-se para analisar o nome da filha de dr. Bacelar é relevante, pois significa não apenas a morada dos deuses, mas também pode ser interpretada como aquela que é consagrada a Zeus, portanto, oferecida como um presente divino, talvez oferecido ao pai, mas também, de certo modo, oferecido a Juliano, que a deseja como posse, mas também da evolução desse sentimento, “Não mais o sentimento fraterno, não mais só o interesse em tirar dela o que pudesse, não mais somente o instinto de vingança, o propósito de aviltá-la” (Lemos, 1998, p. 18), mas algo desconhecido, o amor, completamente novo para ele que “Não sabia analisar sentimentos, nunca fora ensinado a amar” (Lemos, 1998, p. 18). Tomá-la significaria além da comprovação de que conquistou, em absoluto, todas as posses de Bacelar, mas também que conquistou algo que nunca teve: o amor.

Seu objetivo é conquistar o que acredita ser seu de fato e de direito: uma posição superior na hierarquia social, e acredita que isso será possível quando apossado da fortuna do dr. Bacelar, aquele que acredita ser seu pai. O rico empresário veio de uma família dona de engenho de açúcar e agora é dono de uma fábrica de biscoitos, rico de berço e de profissão. Em alguma perspectiva, ele tem realmente direito a herança, mas por ser filho de Olímpia, que seria futuramente também sua esposa. E é pelo matrimônio secretamente incestuoso que ele conquista esse espólio. Por outro lado, em seu sangue está o legado não apenas aristocrático, mas também o proletário decadente daquele que ao final revela ser seu pai biológico: o velho Nei, de quem resguarda a mania de se desdobrar em personalidades e até mesmo os odores:

lembrando que foi dumas peças usadas de velho Nei, não de Frederico, que velha Noca fez pra ele Juliano suas primeiras calças compridas, ele Juliano aspirando dessas calças, constante persistente, mesmo depois de lavadas, um cheiro familiar conhecido em demasia dos seus íntimos recolhidos, como se seus suores fossem os mesmos dos de velho Nei, tivessem os mesmos humores, a mesma essência (Lemos, 1998, p. 32).

Talvez por ter herdado os mesmos odores do velho Nei que se deu a investida de Olímpia sobre Juliano, que lhe procurou “com ar de fera” (Lemos, 1998, p. 73) e ali mesmo, no quarto do jardim, consumaram o sexo, repetindo como acontecera anos antes, com seu pai biológico, que assim como ele, começou na propriedade como jardineiro quando este era empregado da família.

Nesse contexto, o destino é seu grande inimigo, pois é quem acredita dominar sua vida. É, por exemplo, acreditando na força do destino que Velha Noca lhe revela ter nascido no casarão e é contra ele que Juliano tenta, a todo tempo, lutar. Assim como Édipo, o jovem é refém do fado e sua conclusão nefasta é justamente o resultado da tentativa de driblá-lo. Daí Velho Nei dizer que “Destino e azar, tudo a mesma merda” (Lemos, 1998, p 8), pois é impossível lutar contra as forças do que está destinado a se acontecer e a se repetir. Repetição, inclusive, na relação de Juliano com Olímpia, para quem ele serve como repetição do velho Nei rejuvenescido.

A interpretação aproximando Juliano de Édipo (Sófocles, 2005) não se dá apenas pela relação desses heróis com o fado, mas também com suas consequências horríveis. Ambos, tentando escapar do designo, fracassam e acabam, também, por desposar as mães, que cometem suicídio. É relevante pensar que Édipo arranca os próprios olhos, literalmente, enquanto Juliano também fica cego, mas no sentido figurado: como os morcegos quando se deparam com a luz, e que silvam para poder orientar-se, Juliano desfia sua história para um duplo que cria de si mesmo no escritório do casarão.

Sua revolta é contra o destino que lhe oferece a pobreza, mas também contra a vida, na verdade, contra o fim desta. Para ele, não é possível que a vida seja somente uma jornada com um final delimitado, é preciso ter mais, fazer mais, ganhar mais, vencer a morte e repetir-se sempre, talvez por esse motivo se multiplique no duplo e queira que Reginaldo seja seu herdeiro. Como as mariposas, não sabe porque nasceu, mas sua resistência inabalável o impele para a luta contra a luz, contra o estado de coisas e nesse processo, sua formação é decadente, uma deformação, pois jamais será possível alcançar alguma consonância. Mesmo que instalado no palacete, mesmo casado com Olímpia, mesmo rico, nunca haverá uma restituição da ordem porque não há ordem possível para ele, a vida não lhe oferece nenhuma eternidade, nenhuma continuação, nenhum sinal de perpetuação de sua personalidade. Ele é vencido pelo fado porque, como em *Os olhos da treva*, o destino é um Inimigo Secreto insuperável.

A relação que Juliano tem com o destino é diametralmente oposta à de Wilhelm Meister, em *Os anos de aprendizagem*, de Goethe, que ao refletir sobre o destino, declara: “resigno-me de bom grado e acato o destino, que sabe me guiar e que a todos guia para o melhor” (Goethe, 2020, p. 83). Juliano, como fruto da modernidade, acredita que a luta contra o destino é um ato de rebeldia, assim como Mila, que não se dobrava diante do fado. Então, enquanto o personagem da obra que fincou marcas na história como

paradigmático do gênero declara sua subordinação ao destino, Juliano tem como objetivo vencê-lo, e assim, comandar sua própria trajetória de formação.

Juliano representa o que Moretti (2020) categoriza como exploração necessária, que surge da superação da tradição e necessidade de rompimento com o passado. É essa necessidade de exploração que marca a juventude na modernidade, numa atitude de olhar sempre adiante. Juliano concentra-se no rompimento da burguesia falida representada por Bacelar e coronel Alvim, com o objetivo de ultrapassá-los. Atrelado a isso, está a mudança desejada, também referenciada por Moretti (2020), como um dos elementos que permitiram o surgimento da forma simbólica do *Bildungsroman* enquanto símbolo da juventude. Porém, nenhum desses elementos são suficientes para que Juliano consiga atingir algum grau de exemplaridade ou de harmonia, porque sua própria origem está atrelada a de Bacelar, que é seu avô, e reiterada pelo casamento com Olímpia, sua mãe, bem como amarrada pelas mazelas que herdou de seu contexto de infância.

Quando Moretti (2020) propõe uma associação entre a valorização da juventude, o desenvolvimento social propiciado pela ascensão do capitalismo e a exploração do mundo social, pode-se pensar em Juliano, que deposita em sua ascensão econômica a única possibilidade de uma formação desejada, portanto, seu desejo de aprimoramento passa, necessariamente, pela alteração de sua condição de pobreza para a dominação das posses da família de Bacelar, seja pela filiação ou pelo casamento, pois, para o jovem, a exploração do mundo social só será possível por meio de seu desenvolvimento econômico-social. Contudo, a mobilidade social que Juliano vivencia durante sua trajetória é suficiente para que ele finalize sua trajetória de forma satisfatória, pois a ascensão econômica e a exploração do mundo social – com a posse da fábrica de dr. Bacelar, o casamento com uma mulher abastada e o respeito que o dinheiro impõe – não foram significativas para a valorização de sua juventude.

Sobre o inconformismo que recai sobre Juliano quando ele conquista a riqueza de dr. Bacelar, a fábrica e o casarão, é significativo traçar um paralelo com a busca de sentido que Wilhelm Meister persegue no livro de Goethe. Essa busca de sentido é apontada por Moretti (2020) como uma tentativa de recriar um círculo da vida, em outras palavras, criar um nexos capaz de fazer com que sua existência se valide. Esse mesmo objetivo tem Juliano e por não conseguir realizá-lo percebe sua existência inacabada, deixando inconclusa sua formação. De acordo com Moretti (2020)

Para chegar à síntese conclusiva da maturidade, por conseguinte, não basta obter resultados objetivos – aprender uma profissão, fundar uma família. É

preciso antes de mais nada, aprender, como Wilhelm, a orientar a "trama da própria vida" de modo que cada momento reforce o próprio *sentido de pertencimento* a uma comunidade mais ampla" (Moretti, 2020, p. 46, grifos do autor).

Pensamento semelhante pode se estender também a Jomo, de *Os olhos da treva*, que não consegue encontrar nexos entre sua existência quando escapou às pressas de Santa Cruz e aquela que viveu em Recife, muito menos quando retorna para confrontar Mila. E Jonas, de *Noturno sem música*, padece do mesmo mal: se não alcança o amor de Marta, a vida não tem sentido, portanto, resta dar-lhe um fim.

7.2 Tempo, espaço e formação

Segundo Lukács (2009), no romance moderno, o tempo “[...] se tornou inexoravelmente existente, e ninguém é mais capaz de nadar contra a direção única de sua corrente nem regradar seu curso” (Lukács, 2009, p. 130). Também questão fundamental no clássico *Bildungsroman*, em *Morcego cego* o tempo se apresenta completamente fragmentado. Os personagens que desfilam no romance parecem não se conectar com o tempo presente, vivendo sempre a partir de recordações que se desdobram em outras indefinidamente. A bêbada e o dos pés inchados estão presos nas lembranças do passado luxuoso que a vida de prostituição oferecia em tempos de soldados americanos no Recife; velha Noca e velho Néi, igualmente, ela presa a beatice; ele, do eterno medo das consequências do seu passado; Juliano, por fim, preso a sua juventude no plano temporal B, quando tinha força e vigor para conquistar à força tudo que desejava:

Porque eu Juliano jamais ei de pedir qualquer coisa a alguém, o que tiver de ser meu será tomado por mim, não dado oferecido, não menosprezado por outrem, porque o que eu vou querer e possuir não serão sobras de ninguém, aquilo que ninguém mais quer (Lemos, 1998, p. 32).

É tentando recuperar essa fase de juventude que rememora o próprio passado nas passagens do plano temporal C com seu duplo imaginário. Outra passagem indicativa de seu apego ao passado desvairado é quando sai com o motorista e Reginaldo, já velho e debilitado, procurando alguma pensão de prostitutas para passar a noite e divertir-se, com bebida e luxúria, decepção-se ao constatar que todos os estabelecimentos que conhecia já não existem mais.

De mesmo modo, ainda sobre essa fragmentação temporal, nota-se que Juliano quando promovido ao posto de motorista de dr. Bacelar, ficou responsável por levá-lo para a zona, onde transava com mulheres enquanto o velho assistia, numa tentativa de

rememorar seu próprio passado, quando ainda tinha potência viril – que se extinguiu com o acidente que lhe deixou eunuco e viúvo.

Assim como em *Os olhos da treva*, diálogos de outros tempos e outros personagens irrompem na narrativa, neste caso, quebrando a divisória entre as partes A, B e C, uma vez que todas ocorrem a partir do psicológico de Juliano, uma só pessoa, que se divide em três tempos e vê-se dividido também em outros, repetindo-se, no Velho Nei, no menino Reginaldo, em seu duplo. Nesse processo, o Juliano do plano C, na velhice narra a história para um duplo dele próprio, pois como não consegue encontrar substituto à altura, é como se instruisse a si mesmo.

É coerente também, afirmar que esse processo de desdobramento do eu, de fragmentação do sujeito, esteja relacionado à própria condição moderna e da organização social na qual o protagonista se encontra. A segunda metade do século XX, onde a maior parte da narrativa se desenlaça, é resultado do surgimento da psicanálise, de anos de repressão política, de resquícios de duas Grandes Guerras, da expansão dos centros urbanos, da decadência econômica, do péssimo saneamento básico e de um processo de higienização da metrópole pernambucana que escanteou e relegou aos barracos, morros e beiras de canais os pobres e desvalidos, que desempregou, desalojou e jamais indenizou a parcela menos favorecida do Recife, que no princípio dos anos 1990 recebeu o título de quarta pior cidade para se viver do mundo⁴⁸.

Além disso, a cidade vivia uma intensa industrialização, verticalização para acompanhar os moldes da modernização urbana dos grandes centros e deslocamento das atividades culturais para outras zonas. Acresce-se a isso o déficit habitacional e o crescimento da violência. Alguns desses cenários aparecem no romance, seja nas voltas que o protagonista dá pela cidade, procurando bares e bordéis, na concentração de meninos em situação de rua, pequenos delinquentes, aí incluso Reginaldo, na descrição dos barracos em que vivem os personagens e as tragédias que os acometem, como incêndios e enchentes, e em suas situações de higiene e saúde, como a filariose que acomete João Grosso – que, por isso, passa a chamar-se pernas inchadas – bem como na

⁴⁸ Chico Science na canção “Atente-se” ironiza esse fato nos versos “É só uma cabeça equilibrada em cima do corpo / Escutando o som das vitrolas, que vem dos mocambos / Entulhados à beira do Capibaribe / Na quarta pior cidade do mundo”. O compositor refere-se à pesquisa realizada por um órgão das Nações Unidas na época. Mais informações sobre a representação desse contexto histórico na música pelo movimento Manguebeat pode ser encontrado na matéria “Manguebeat: a história de um movimento que tem tudo a ver com Pernambuco”, do Porto Digital, disponível em: < <https://www.portodigital.org/noticias/manguebeat-a-historia-de-um-movimento-que-tem-tudo-a-ver-com-pernambuco/> >. Acesso em 31 jul 2023.

deterioração do espaço urbano. Nessas condições, Juliano não poderia viver com dignidade alguma, senão revoltado da condição de miserabilidade que ali se desenhava.

Seu tempo de juventude, o tempo daquele Recife vivo e pulsante, que ele tinha nas mãos, está acabado. E agora, perdidas todas as referências, ele está sozinho. Se no *Bildungsroman* o herói busca uma integração com o mundo social que o faça superar sua condição anterior, em *Morcego cego*, Juliano não alcança esse propósito. Nem pode integrar-se ao mundo do passado, pois já não existe, muito menos ao mundo burguês ao qual ascendeu porque este não lhe interessa verdadeiramente, não lhe provoca nenhuma satisfação. Então ele de fato conseguiu superar, através de seu desejo de mudança e mobilidade, sua condição de pobreza, mas isso não lhe trouxe harmonia alguma.

O contexto social da década de 1990 pode ser categorizado negativamente pelo que Forbes (2016) chamou de doenças do curto-circuito da palavra, conceito que se refere às rupturas nos modos de vida modernos. O autor associa esse conteúdo ao uso de tóxicos, ao aumento da delinquência, ao fracasso escolar e aos distúrbios psicossomáticos. Esses elementos aparecem em *Morcego cego* e podem ser justificados pela apreensão do tempo histórico pelo autor, que também cultivou em sua obra uma preocupação com temas de ordem social, como a miséria, a violência urbana, o aumento da criminalidade e a decadência da cidade do Recife. Em *Morcego cego*, o uso de tóxicos aparece como índice de degradação do Cais do Porto do Recife e da infância corrompida dos pivetes em situação de rua que Juliano observa, conversa e, entre eles, recolhe Reginaldo. Soma-se a isso a própria trajetória do herói, envolvido desce cedo em furtos e outros delitos. Além disso, a desordem mental de Juliano, é retrato de seu próprio ser fragmentado, depois das rejeições familiares, do ambiente insalubre em que viveu, da falta de perspectiva, da dinâmica social em que cresceu e da vingança que alimentou. O fracasso escolar, em certa medida, se nota pela ausência: Juliano não teve instrução formal, até mesmo porque não enxerga nenhuma validade. A instituição escolar é inclusive ironizada, pois é representada por velha Noca, ex-professora, agora aposentada e delirante, que desorientada não pode ser responsável pela formação dele, seja em termos escolares, morais ou espirituais.

Diante desse cenário, em sua análise sobre o romance durante um seminário sobre a obra de Gilvan Lemos, o escritor Pedro Américo de Farias (2013) se refere ao livro da seguinte maneira:

O drama se traduz no registro da miséria brutal em que vive parte dos personagens; a epopeia, na angústia existencial, que toma conta do herói, digo,

anti-herói Juliano, Édipo redivivo no cais da lama recifense, nessa ópera-mangue, mergulho profundo de Gilvan Lemos, que não é escritor de opereta de bulevar, mas um sagaz leitor e transfigurado do seu tempo e lugar (Farias, 2013, p. 36).

Ao traçar um paralelo entre *Morcego cego* e a tragédia grega, chamando Juliano de Édipo no cais da lama, Farias (2013) deixa evidente como a formação de Juliano passa estreita ao ambiente em que viveu e como a composição romance absorve a realidade decadente da metrópole para dar vida a seu herói.

Em certa medida, casar-se com Olímpia, que acreditava ser sua irmã e em seguida descobre ser sua mãe, intensifica seu processo de deformação, que pode ser lido como retraimento, numa tentativa de retorno ao estado infantil e de recusa de seguir um percurso formativo independente e exemplar. Esse movimento de retraimento é frequente em outros Romances de Formação do princípio do século XX.

O movimento de retração que se observa em Juliano na relação com a mãe/esposa pode ser observado nas passagens que ressaltam sua fragilidade, quando ele se despe de sua afetação bruta e violenta e diante dela aparece como um menino, conforme cena descrita a seguir.

O matrimônio altera o comportamento de Juliano, à medida que apresenta uma tentativa de integração do moleque abandonado que foi ao homem de família que busca constituir. Na manhã seguinte ao casamento, em meio a ressaca promovida pela bebedeira da noite anterior, ajoelha-se perante Olímpia e pede-lhe perdão pela maneira deselegante que tratou os convidados, nesse ponto, abre-se diante dele a possibilidade de fragilidade, por isso, segue-se sua quase conversão de volta a menino, dessa vez não abandonado, mas acolhido por Olímpia, que ainda não descobrira ser sua mãe biológica. Esse episódio é narrado pelo duplo com quem trava a conversa no gabinete da mansão:

[...] Você se aproximou, ajoelhou-se diante, dela pegou-lhe a mão: Olhe, veja, estou fazendo uma coisa que nunca fiz na vida. Estou ajoelhado diante de você, beijando sua mãozinha, pedindo perdão. Eu, pedindo perdão, você, Olímpia, Olimpilha, não me perdoa? Diga, responda. Se você não me perdoar eu me jogo daqui até embaixo, de cabeça, morro de cabeça arreventada. E quando ela abraçou sua cabeça zonza, inteira, longe de ter sido despedaçada lá embaixo, você é encostou no peito dela, chorou como uma criança desvalida [...] Ao despertar, dia claro, Olímpia ainda o afagava. Que dor de cabeça!, lamentou-se. Ela o carregou no colo: Você é meu filhinho, vou fazer você dormir, vou lhe cantar uma canção de ninar (Lemos, 1998, p. 149).

Segundo Bakhtin (2019), o romance reflete de modo mais substancial o processo de formação da própria realidade, porque é um gênero em constante mutação. Desse

modo, a condição histórica e estética do romance é indissociável da realidade e o *Bildungsroman* é a forma que melhor plasma essa condição, portanto, quando Lemos se apropria da realidade social e urbana do Recife do final do século XX para ambientar sua obra, pode-se observar que o processo de desenvolvimento da cidade e de Juliano estão caminhando lado a lado, no sentido de que são elementos relacionados, um reflexo do outro.

A falha em sua formação foi tão grande que nem ele por meio da autoeducação nem as figuras educadoras que passaram por sua vida foram capazes de dedicar-lhe algum grau de desenvolvimento exemplar, por isso ele cria um duplo de si mesmo. Em dado momento, por exemplo, interpõe-se o seguinte diálogo entre seus duplos:

– Você tampouco é meu amigo. Me ouve, me fala. Algum proveito deve estar tirando disso, ou eu é que estou. Se apenas me escuta e nada fale e nada planeja, é um imbecil também, como eu, que o escuto e lhe falo sem falar. Aliás, pensando melhor, eu gosto de você, sim, porque você é eu, ou sou eu, sei não. Como é que devo dizer? (Lemos, 1998, p. 30).

E por isso a exemplaridade é inconcebível nesse romance: porque não há unidade. O herói se desdobra em duplos, se fragmentando em outro de si mesmo e ainda tentando perpetuar-se num terceiro, que é Reginaldo.

O mundo interior do protagonista foi brutalmente violentado de tal forma que registrar de maneira cronológica os acontecimentos é impossível e a ordem narrativa não pode ser linear. A estrutura narrativa não linear indica a impossibilidade de um processo formativo tradicional, cujos eventos na organização de causa e efeito conduzem ao protagonista por um crescimento regular, ideal, progressivo, em direção a uma experiência positiva. Os diálogos que se inserem intempestivamente em tempos narrativos aos quais não pertencem, a inversão da ordem dos acontecimentos, a falta de continuidade em cada uma das partes, a construção cíclica e os personagens que se refletem ou assumem máscaras e posições uns dos outros são a confirmação da impossibilidade de alguma unidade ou conclusão harmônica, pois a própria forma do romance coloca seu herói em um caleidoscópio tão forte que o deixa cego como os morcegos diante da luz.

O escritor Pedro Américo (2012) em sua análise sobre o livro, observa que as reticências que iniciam os parágrafos das partes encabeçadas por “A” aparecem também no final do parágrafo seguinte, criando uma continuidade numa espiral. A partir desse argumento, é possível traçar uma explicação metafórica que se justifica porque como um

morcego cego silvando na noite, rodando em círculos, a narrativa também se reproduz num círculo interminável, em duplos, em repetições.

Na verdade, valendo-se da não linearidade narrativa e dos efeitos cíclicos de cada uma das frases que iniciam e concluem os parágrafos do plano temporal A, a narrativa fica em suspenso, como a enveredar por caminhos escuros e tortuosos. O tempo de Juliano e o tempo da narrativa são impossibilidades de si mesmos, uma constante tentativa de chegar a algum lugar (a conclusão da história e a conciliação dos personagens) que falha perpetuamente.

A questão da repetição aparece também no título, no aspecto gráfico: *Morcego cego*, mas também no aspecto fonológico, como um eco, conforme a transcrição: /moR'sego 'sego/. E por essa repetição pode surgir uma explicação para o título do romance: nas conversas que Juliano velho tem com ele mesmo mais novo, o duplo que ele criou, trancado no gabinete do casarão, é como um morcego que silva irritado tentando enxergar por meio das ondas sonoras, alguma coisa, quem sabe uma saída satisfatória, uma conclusão harmônica de seu futuro, a sua vitória. Se o silvo do morcego é usado para orientá-lo, é a narrativa que Juliano conta a si mesmo, durante toda a parte C, que orienta sua história, como se vê:

Juliano retorna à poltrona, prepara-se, atento ao reinício da narrativa que se conta a ele mesmo, através do outro, enquanto a luz diminui de intensidade na vidraça, o condicionar sussurra seu zumbido, e os silvos do morcego (mor)cego ponteiavam-lhe desordenadamente a audição (Lemos, 1998, p. 95).

Assim, comunica-se consigo mesmo, como o morcego que é, através de sua própria consciência. Essa narração é condutora também do processo de formação que ele não conseguiu executar e acaba por extenuar-se. E por isso inventa seus duplos e deseja que Reginaldo seja seu legado. A própria palavra *Bildung* tem origem em *Bild* (Imagem), que se desdobra em reprodução por semelhança (Mazzari, 2020), assim, pensar Juliano como alguém que se desdobra em outras pessoas, essas que são também semelhantes seus, sangue do próprio sangue, pura imaginação ou seu descendente por adoção, é significativo para compreender a fragmentação do personagem e justificar a impossibilidade de integração.

7.3 A deformação do herói

Na análise do processo formativo de Juliano é incontornável pensar sua construção a partir de como destoa da concepção clássica de herói. Enquanto

protagonista, ele não carrega os traços heroicos da convenção clássica, pois é fruto da ruptura da modernidade:

A modernidade, ao trazer para o primeiro plano os temas do cotidiano, impõe por excelência uma nova postura do herói e também da arquitetura de seus dramas [...] Assim, o heroísmo da sociedade moderna não é encontrado nas grandezas que aproxima o homem dos deuses, mas na própria realidade imediata. A massa que se aglomera nas grandes cidades, os indivíduos anônimos que ocupam uma posição periférica transformam-se nos verdadeiros heróis da modernidade, embora esse heroísmo já não se revista da auréola que possuía na literatura clássica (Silva; Leite, 2011, p. 236).

Nesse sentido, Juliano, um jovem que veio da periferia, do mangue, fruto de um cenário de sujeira, problemas sanitários – que até deixaram como rastro a filariose do pernas inchadas – e degradação moral, pode ser tomado como herói, entretanto não na acepção clássica, pois desvia completamente do padrão estabelecido pelos antigos gregos. Mas um herói moderno, cheio de falhas e problemas, o herói demoníaco de Lukács (2009). E mais: ao desviar completamente da norma da ordem social, o herói de *Morcego cego* deforma sua própria trajetória, de modo que a própria condução de sua autoeducação é disruptiva.

Quanto a configuração de Juliano enquanto herói moderno, faz-se necessário recordar como a épica procurou retratar personagens elevados, segundo preconizava Aristóteles (2014), enquanto a modernidade se ocupou das figuras disruptivas. Nesse sentido, Kothe (1987) afirma que:

O percurso do herói moderno é a reversão do percurso do herói antigo. Se antigamente se colocava a questão do percurso individual ou grupal entre o alto e o baixo da sociedade, o herói passa a ser, como processo de industrialização, o próprio questionamento da estruturação social em classe alta e classe baixa (Kothe, 1987, p. 65).

Assim, verifica-se que na antiguidade clássica o herói estava definido por sua posição na sociedade e seu percurso na obra estava condicionado a ela, na modernidade o herói está marcado pelo conflito de classes e interesses, que passa a ser questionada. Assim, a dinâmica de classes passa a ser determinante para a constituição do herói, e isso se pode observar proficuamente nos romances de Lemos.

Personagens como dr. Bacelar e Olímpia, de descendência abastada, não são representados como caracteres elevados, superiores, pelo contrário, quanto mais alta sua classe, mais degradados se apresentam: o pai, velho eunuco que bêbado pede para assistir o empregado transar com prostitutas; a filha adúltera e incestuosa. Suas atitudes não condizem, moralmente, com o que se espera de suas posições sociais. E Juliano, tão

degradado quanto, tem uma postura moralmente oposta à dos heróis gregos da epopeia e a cada movimento tenta deixar ainda mais clara essa distinção. Isso se pode verificar na cena que Juliano apresenta-se despido às amigas ricas de Olímpia, exibindo seu membro e dizendo-lhes obscenidades, também nas atitudes com os empregados, no desprezo às normas sociais no seu casamento e velório da esposa, agindo com grosserias que constroem a esposa, mas servem para demonstrar que seu poder econômico é superior a qualquer norma social imposta pelos bons costumes de etiqueta.

Juliano configura-se como um herói avesso às normas sociais, que deseja adentrar o sistema econômico de dr. Bacelar para implodi-lo, numa vingança de classe. Moretti (2020) observa um movimento semelhante quando se reporta ao cenário dos Romances de Formação do século XIX. O autor aponta uma severa inversão em relação à forma original de Goethe, dizendo que "[...] a formação individual não se dá mais por meio de sua inserção no corpo das regras sociais, mas sim na tentativa de sabotá-las" (Moretti, 2020, p. 170, grifos do autor). Em *Morcego cego*, Juliano rebela-se contra o sistema porque não existe conjunção entre seu processo de individualização e sua inserção no sistema social.

Essa posição se reflete também na própria estrutura narrativa das obras, como apontam Silva e Leite (2011):

Na literatura, no que concerne às representações do sujeito moderno, verifica-se uma preocupação de abolir a distância entre homem e mundo. Já não se acredita na fé renascentista de uma posição privilegiada de uma consciência humana frente ao mundo e, portanto, em uma representação do tempo e do espaço na narrativa e também na construção dos personagens do romance (Silva; Leite, 2011, p. 237).

Assim, a estrutura de *Morcego cego* reflete o caráter oscilante e não linear de Juliano. Rosenfeld (1996) aponta que com as modificações do romance realistas, tais quais a inserção de fluxo de consciência, a passagem de um narrador clássico heterodiegético para um narrador homodiegético e a dissolução de tempo cronológico e espaços, contribuíram para que a o personagem do romance se tornasse cada vez mais complexo. Isso se deu por causa da ampliação psicológica das narrativas no século, pois existe uma "interdependência entre a dissolução da cronologia, da motivação causal, do enredo e da personalidade" (Rosenfeld, 1996, p. 85).

Com isso, os limites internos do inconsciente do personagem e a própria noção cronológica do tempo narrativo sofreram alterações. Assim espaço e tempo fragmentam-

se e o personagem também, numa espécie de esfacelamento que o crítico chama de desmascaramento. Ele explica:

Espaço, tempo e casualidade 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. Este, não podendo demiti-lo por inteiro, deixa de apresentar o retrato de indivíduos íntegros [...] O indivíduo, a pessoa, o herói são revelados como ilusão ou convenção (Rosenfeld, 1996, p. 85-86, grifos do autor).

Em *Morcego cego* é possível observar esse desmascaramento ao qual o teórico se refere, à medida que percebemos o colapso interior de Juliano ao longo da narrativa, cada vez mais fragmentando-se, cada vez mais dissolvido na própria ganância e projeto de vingança. Em meio a esse processo, o herói de Lemos precisa desenvolver um duplo de si mesmo com quem compartilha sua história, num processo de "verdadeira desmontagem da pessoa humana" (Rosenfeld, 1996, p. 86), isto é, um processo de introspecção rumo ao inconsciente do herói da narrativa moderna.

O cenário que se delineia no romance é de uma criança miserável e órfã, crescendo em meio à criminalidade e às péssimas condições de dignidade humana que encontra na vingança, na revolta contra a força do destino, a mesma que movia Mila, o caminho para o seu desenvolvimento. Assim, quando deixa casa de Velho Nei e Velha Noca em direção ao casarão é com a crença de que encontrará melhores condições que lhe permitirão uma formação exitosa. Essa passagem do sobrado da infância com os velhos que o acolheram para o casarão com o magnata dr. Bacelar é o confronto com a estrutura social que almeja e que poderá forjar sua estrutura interior.

Por mais que sua posição seja de antagonismo ao destino, de uma revolta brutal diante da vida, ao entrar no casarão ele acaba sendo conduzido na direção de uma espécie de harmonia cíclica, que faz retornar ao lugar de onde nasceu. No *Bildungsroman* tradicional, isso teria um valor positivo no sentido de uma conclusão conciliatória, não fosse o fato de estar rodeado de tantas tragédias ou degradações moralmente reprovadas pela sociedade, como o incesto e a violência.

Conforme observa-se em autores como Moretti (2020) e Morgenstern (2009), o Romance de Formação nasce justamente da tentativa de conciliação do herói com a sociedade. A saída da casa dos pais e toda a trajetória de amadurecimento que o herói deseja empreender existe, nesta forma simbólica, para que ele amadureça suficientemente

a ponto de conciliar seus desejos e sua vida em sociedade, de modo que ele se inquiete, empreenda formação e conquiste uma consonância.

Ainda que cercado de figuras que podem ser consideradas suas balizadoras na formação, como dr. Bacelar, a velha Noca e o velho Nei – são todos insuficientes – não o conduzem por nenhuma formação exemplar, apenas sinalizam sua derrocada por antecipação. Nem mesmo Deus poderá ser seu guia porque não acredita que alguma divindade, que mesmo protetora, o deixaria abandonado. Por isso, quando questionado se reza, retruca com ironia: “Rezo, sim, ora se rezo: Satanás me dê oportunidade de mais pecar, mais, sempre mais. Em nome da peste, da desgraça, do crime perpétuo, amém” (Lemos, 1998, p. 71). Isso, de certo modo, explica o fracasso de sua formação, visto que na juventude ninguém o conduziu. Assim, revive a jornada de seu pai ao desposar a mulher que foi dele e mesmo enriquecendo, não consegue sair vitorioso de sua luta contra o destino. É uma jornada onde nenhuma alteração definitiva acontece, nenhuma consonância ou “determinado grau de perfectibilidade” (Maas, 2000, p. 19).

Embora tenha pessoas boas ao seu lado, como o amigo Negobau, que lhe “tentava a ser bom” (Lemos, 1998, p. 66), a religiosa velha Noca, tão aspiradora ao Todo Poderoso que se recusava a comer o alimento pago com o dinheiro dos crimes; e Olímpia, que verdadeiramente o amou; Juliano não absorveu nenhuma característica positiva de caráter, de bondade, como as que Meister adquire em seus anos de aprendizado, para integrar-se de modo exemplar no novo posto burguês que galgara. Até mesmo sua relação com Reginaldo merece reticências, pois logo no princípio desinteressa-se pelo menino acreditando que ele não é ganancioso suficiente para ocupar seu lugar.

Simbolicamente, casar-se com Olímpia seria a conciliação entre o proletariado e a sociedade burguesa, unindo o pobre e a rica herdeira dos meios de produção, numa harmonia própria aos objetivos de um Romance de Formação. Segundo Moretti (2020), o casamento é uma forma de representação do estado de consonância, representa uma conciliação entre as classes e a superação da desarmonia social. Contudo, trata-se aqui de mãe e filho, na quebra de um contrato social que foi fundamental para que o pacto civilizatório existisse, consoante Freud (2011). Então, não pode haver consonância no casamento entre eles porque trata-se justamente do rompimento das normas sociais.

Tampouco seu casamento com Olímpia e pretensa ascensão social lhe trouxe algum benefício ou satisfação, porque a vida de homem de negócios não lhe aprazia. As reuniões, os salões, jantares e teatros eram-lhe insignificantes e tediosos, visto que em seu horizonte de expectativa sempre prevaleceu o caos e a desordem dos bares, dos puteiros

e da cachaça, a arruaça das ruas, bater carteiras e fustigar crimes. Sua esposa, na verdade, juntamente com suas amigas, seus interesses em viagens e suas delicadezas representam a burguesia fútil e falida que ele tanto quis acessar, mas quando consegue, percebe que não lhe traz nenhum prazer, é um mundo de fofocas, de risadinhas e máscaras que não suporta.

O fato é que mesmo essa aparente integração de Juliano não pode ser vista como consonância, nos termos de Moretti (2020), tampouco como alguma integração ao organismo social, configurando uma conciliação do herói com a sociedade e caracterizando a formação, haja vista que o desejo de degradação que move Juliano não se aplaca. Por isso ele destrata as colegas de Olímpia, zomba das normas de etiqueta, promove a vulgarização de seu vocabulário, e atua com rispidez no tratamento a todos a sua volta, pois o herói continua insatisfeito com o mundo exterior e seu processo de formação não se concretiza enquanto não pode resolver a dissonância entre ele e o mundo. A riqueza que Juliano alcança, o casamento, o casarão e a fábrica não são índices de formação para o herói porque não promovem a sua integração.

Assim, ainda que casados, ainda que Juliano tenha ascendido socialmente e alcançado uma velhice financeiramente vantajosa, isso não garante a leitura do romance como um Romance de Formação convencional, onde a ordem foi reestabelecida porque o desejo de mudança do herói foi alcançado. Até mesmo porque o desejo de Juliano não se limita a riqueza, mas também a uma luta constante contra o destino e a vontade de possuir cada vez mais, uma espécie de permanência, desdobramento de sua essência em outros – Reginaldo e o duplo fantasioso que cria de si mesmo – que perpetuaria sua condição vil. Assim, o que se opera em *Morcego cego* é um processo de deformação moral do sujeito, a narração de sua trajetória de degradação, o ocaso de sua existência rumo a falha completa que resulta em não alcançar resultado nenhum.

O sucesso que almejava – riqueza, comandar a fábrica, substituir dr. Bacelar – foi sua derrocada porque ali percebeu que estava completamente sozinho e vazio de sentido, sua existência autêntica estava falida, ainda mais depois que Olímpia suicidou-se, tirando dele ao mesmo tempo a esposa e a mãe. Por isso saía nas ruas, a esmo, buscando bares e farras, e por isso adotou Reginaldo, para forjar no menino alguém que pudesse existir além de si e do duplo imaginário que inventou no escritório, alguém que pudesse vencer o destino e alcançar algum grau de satisfação na vida.

Ao mesmo tempo, *Morcego cego* guarda uns traços Shakespearianos. Em *Hamlet*, Cláudio mata o próprio irmão para usurpar o trono e, conseqüentemente, assume a esposa

do falecido. Em Lemos, Juliano é, em algum termo, também um príncipe, descendente de dr. Bacelar e nascido, em segredo, no palacete. O rapaz assassina coronel Alvim a fim não somente encerrar seu casamento com Olímpia, mas também de tirá-lo de seu caminho na sucessão da fábrica. Em ambos os casos, tem-se a tentação pelo poder, com o assassinato como ferramenta, e conseqüente enlace amoroso, pois deixa livre (e viúvas) as mulheres. A diferença, nesse sentido, é que em Lemos está ainda subjacente uma ideia de vingança de classes, matou também pelo ódio que nutria pelo que coronel Alvim representava.

Ele e tudo que se tornou, com sua trajetória de degradação, é a prova da impossibilidade de alguma reconciliação entre as classes e a iminência da revolução, que virá pela vingança de Reginaldo. Talvez por isso, por enxergar em Reginaldo alguém que lhe represente, tente instruí-lo a ser um homem aos seus moldes, dizendo-lhe o seguinte:

Já atirou com uma arma de verdade? Tome, experimente. A gente precisa estar preparado para matar alguém. Quer uma bicicleta pra possuir? Andar nela? Veja que diferença: tive muitas bicicletas, que eu roubava, tomava à força. Depois desarmava, vendia as peças no ferro-velho. Veja, deixei de propósito a carteira cheia de dinheiro em cima da mesa, você não tirou uma cédula sequer. Você é um merda, não sabe aproveitar nada. Aviso, quero você roubando, mas de uma maneira que ninguém perceba, entende? Porra, você não entende nada. No dia em que o pegar me roubando quebro-lhe as costas de pau. Dessa vez entendeu, não foi? Olhe, é assim que se pega numa faca, assim, veja (Lemos, 1998, p. 121).

Quando adotou o garoto da rua, pensou: “esse menino vai ser meu curió” (Lemos, 1998, p. 173), em referência aos pássaros que velho Nei cuidava em suas gaiolas. E queria fazer dele “seu companheiro, mas companheiro de seus desvarios” (Lemos, 1998, p. 173). Além disso, o pivete representava uma ocupação após a morte da esposa, um projeto ao qual se dedicaria para formar alguém conforme sua vontade.

Fora em Reginaldo, talvez para compensar a perda de Olímpia, ou da própria juventude, que Juliano intentara reviver. *Reviver em Reginaldo significava para Juliano tornar Reginaldo um novo Juliano*, fazer com que o garoto tivesse a vida que ele Juliano tivera (Lemos, 1998, p. 118, grifos meus).

Note-se que seu propósito com o rapaz era, além de conduzi-lo, construir alguém que fosse seu espelho, sua forma renascida. Se reconhecendo em Reginaldo, a intenção de Juliano era ser seu preceptor em uma jornada de degradação que potencializasse sua malandragem, que eles fossem unidos por esse sentimento de revolta pela vida, de certa forma, como Mila de *Os olhos da treva* esperava que Jomo fosse. E assim como Jonas, de *Noturno sem música*, que queria adotar Pelado, Juliano reconhecia sua imagem no menino, ambos miseráveis.

Sua semelhança com o moleque é visível, tanto que quando o encontra pela primeira vez no porto e toma conhecimento de que os pais que o adotaram quando o encontraram no lixo de um hospital morreram numa enchente, sentencia “Primeiro o fogo, depois a água” (Lemos, 1998, p. 45), em referência a seu próprio passado: filho de pais desconhecidos, recolhido por miseráveis, que morreram em acidentes – os pais de Reginaldo na enchente, os dele no incêndio. Juliano, Bacelar e Reginaldo estão irmanados, os dois primeiros pelo sangue – são avô e neto – o primeiro e o último pela miséria pois os dois levaram uma vida de miséria, sem amor dos pais, repleta de pobreza e violência, com infâncias desgarradas e cheias de tragédias.

Reconhecendo seu fracasso contra o destino, aposta em Reginaldo todas as suas cartas como ato final. Quando o convida para a noite de esbórnica, que termina no escritório, lhe propõe que o mate, antecipando-lhe o recebimento da herança e deixando documentos incriminadores contra dr. Lopes. Assim como Mila, Juliano pretende uma vingança contra a classe abastada, vingar-se “da sociedade virtuosa, caprichosa, vitoriosa... Dos canalhas que estão de cima, sempre de cima, da hipocrisia” (Lemos, 1998, p. 212). Entretanto, no final, os ricos ainda vencem: Dr. Lopes será guardião do dinheiro enquanto o rapaz não alcança a maioridade, não há conciliação entre as classes nem a realização dos desejos de Juliano. Também não há garantia alguma que Reginaldo perpetuará seu legado quando tome posse da herança. O próprio Juliano botou Reginaldo “a perder” quando o tirou da rua, se não tivesse se interessado pelo moleque ele seguiria na vida marginal que Juliano tanto apreciava, visto que tinha aptidão para isso. Toda sua trajetória é de degradação moral, não há exemplaridade, sua formação é na verdade um processo de deformação. Sua vida acabou e o desejo de mobilidade e mudança que o impulsionaram até o casarão falharam, resultando num infrutífero galho onde silva, diante do nada, o morcego cego.

8 ASPECTOS DO *BILDUNGSROMAN* NA OBRA DE GILVAN LEMOS

Conforme visto até aqui, o termo *Bildungsroman* surgiu como um conceito em 1810, cunhado pela primeira vez em palestra do professor Morgenstern, como proposta de interpretação para um tipo de romance que traduzia o espírito histórico e filosófico de sua época, tendo como expoente *Os anos de aprendizagem*, de Goethe. Em sua apresentação, embora debruçado sobre este romance oriundo de solo germânico, não deixa de abrir margem à possibilidade de outros exemplos notáveis no continente europeu e além.

Este termo, mais tarde retomado e analisado pelos mais diversos intelectuais, de Dilthey a Mazzari, incluindo vários estudos acadêmicos contemporâneos, encontrou nos séculos XX e XXI um terreno tão vasto e complexo, que a professora Maas (2000) concebeu a possibilidade de tomá-lo como um cânone mínimo, um paradigma que se replicaria ao longo dos séculos, acompanhando as mudanças de cada época, metamorfoseando-se, em eterna formação, como é próprio da modernidade, e que está em constante devir.

Somente um gênero em formação, fecundado na modernidade do mundo e concebido em plena luz do dia histórico (Bakhtin, 2018) poderia dar conta de uma realidade também em formação, onde o processo é mais importante do que sua conclusão, que é capaz de vasculhar o interior do homem que não é, mas está sendo, e delinear sua trajetória de juventude que é, em alguma medida, o alvorecer da vida madura.

À despeito do que possa parecer, colocar o conceito sob múltiplos olhares, estabelecendo revisões e reflexões sobre ele, não o torna mais frágil. A própria arqueologia do gênero demonstra isso, conforme aponta Mazzari (2010):

[...] a multiplicação dos critérios para a delimitação retórica do gênero (e, conseqüentemente, para a apreensão de uma narrativa como *Bildungsroman*), longe de fazer frente à dificuldade de se estabelecer uma tradição narrativa consensual em torno dos *Anos de aprendizado*, apenas a intensifica (Mazzari, 2010, p. 125, grifos do autor).

O Romance de Formação é o gênero marcante na literatura moderna e contemporânea porque é por meio dele que se plasma, representa e problematiza o homem em suas maiores contradições, em todos os aspectos positivos e negativos, de uma trajetória, seja de aprimoramento ou decadência, mas que é sempre procedural, constante, plástica e mutável, tal qual a essência do próprio homem moderno.

A organização das realidades sociais e das vontades culturais subjetivas, permite o surgimento de novas formas literárias. E foi essa organização das condições histórico-filosóficas que permitiram o surgimento do romance e, posteriormente, seu desdobramento em um novo gênero que se recusa a morrer produzindo a cada tempo novas narrativas que se dedicam a explorar a formação dos sujeitos.

Isso depõe sobre como a literatura, de fato, reflete a organização social, apropriando-se dos elementos externos, como disse Candido (1976) para sua composição interna. Assim, a lógica de leitura de um *Bildungsroman* produzido atualmente não corresponde às mesmas expectativas de aprendizado do século de Goethe e Morgenstern. De mesmo modo, o entendimento sobre categorias como infância, juventude e maturidade; e assomaram-se contextos históricos, sociais e políticos completamente diferentes do tempo e espaço que moldaram a concepção de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* e das palestras de Morgenstern. Por isso, o argumento deste trabalho aponta para uma leitura que aproxime o *Bildungsroman* e a obra de Gilvan Lemos, mas conscientes dos diferentes contextos de produção, recepção e da própria sociedade em que nasceram essas obras.

Groppo (2010) define alguns aspectos que teriam contribuído para a mudança de sentido atribuído pela modernidade à juventude e para o desprestígio das categorias etárias como índices definidores das fases da vida. Para o autor, houve uma mudança significativa, sobretudo nas últimas décadas do século XX, influenciadas pela mudança de sensibilidade social, dentre outros fatores, que fizeram a juventude ser vista não como uma mera passagem da infância à juventude, mas como parte integrante da vida humana e carregada de uma identidade cultural específica.

Esse pensamento relaciona-se com os estudos da psicologia social que observam na juventude uma relação intrínseca com a modernidade, para Peralva (1997).

Nós sabemos hoje que as idades da vida, embora ancoradas no desenvolvimento bio-psíquico dos indivíduos, não são fenômeno puramente natural, mas social e histórico, datado, portanto, e inseparável do lento processo de constituição da modernidade, do ponto de vista do que ela implicou em termos de ação voluntária sobre os costumes e os comportamentos, ou seja naquilo que ela teve de intrinsecamente educativo (Peralva, 1997, p. 15).

As formas de ler a juventude em meados do século XX distanciam-se, portando, da leitura que Goethe fez no século XVIII. Tal mudança de paradigma se afasta da visão do escritor alemão de juventude como um espaço de preparação e aprendizado transitório que deve conduzir o indivíduo para uma maturidade estanque e definitiva. Pensemos na

jornada que Wilhelm empreende desde a saída da casa dos pais. Por essência, viagem é algo propriamente transitório, para além disso, ele decide que a viagem será com uma companhia de teatro itinerante, outro índice de transitoriedade, uma vez que trata-se de um grupo nômade. Ao final da trama, ele encontra a Sociedade da Torre, que lhe propõe um emprego formal, um lugar na sociedade e um casamento, que o tornará finalmente um homem maduro e completo. Todos esses elementos, por outro lado, indicam um grau de conclusão e definição do sentido de sua trajetória flexível da juventude, em direção a conclusão que se dá com a fase adulta.

Em Lemos, por outro lado, a juventude não é vista como um cenário passageiro da transição que conduzirá necessariamente Jonas, Jomo e Juliano até um estado definitivo de maturidade. A juventude nessas obras é um momento de permanente experimentação que constitui a própria identidade desses sujeitos. Ao invés de uma fase transitória, é algo intrínseco a vida dos heróis e que está carregada de uma identidade cultural própria movida por desejos subjetivos próprios. Para além disso, a juventude em Lemos não será coroada com a maturidade e premiada com emprego, status e casamento, como em Goethe.

Dito isto, a perfectibilidade e satisfação que o Meister atinge ao final do livro de Goethe não pode ser vista nos romances de Lemos porque as concepções sociais de perfectibilidade são outras e os dados histórico filosóficos que atravessaram a formação dos heróis também são distintos, o que os fazem aspirar a desejos que são diferentes e difíceis de realizar na sociedade do século XX. O que os heróis de Lemos, Jonas, Jomo e Juliano, desejam para concluírem exemplarmente suas jornadas não é possível diante da fragmentação de suas personalidades, da ruptura de seus tempos históricos, das demandas sociais que imperam sobre eles, do cenário de abandono e solidão no qual se encontram.

Se Lukács (2009) já apontava para um herói problemático que fica em evidência com a ascensão do romance, Goethe buscou, através do processo formativo de seu herói, dar alguma unidade e salvação ao seu protagonista, por isso Meister conclui exemplarmente sua jornada com a integração a uma comunidade e um casamento. Em contrapartida, os dramas dos heróis de Lemos deixam evidente a distância entre o homem moderno e seu objetivo de felicidade, que pode ser traduzido na consonância que o *Bildungsroman* persegue, e torna-se ainda mais inviável para seus protagonistas frutos da modernidade e das complexidades subjetivas que seus contextos históricos e sociais apresentam.

Em *Noturno sem música*, essa angústia está particularmente acentuada tanto pela escolha do autor por um narrador autodiegético, que permite um grau de subjetividade maior a ser explorado, quanto pelas condições de Jonas, um jovem em vários níveis de conflito: no amor proibido, na condição proletária e suas aspirações literárias, nos traumas de infância, na orfandade, na ebulição de sua puberdade, entre outros fatores complexos que concorrem para que não haja alguma unidade em sua formação. No caso de Jomo, de *Os olhos da treva*, a angústia é particularizada pelo desconhecimento completo, tanto de sua identidade, que foi fragmentada enquanto viveu uma vida fingida no Recife, quanto pelo crime que acredita ter acontecido, além da ignorância de sua origem. Juliano, de *Morcego cego*, por sua vez, demonstra a angústia na insatisfação constante, desde a infância, quando era uma criança miserável na periferia, até depois, quando ascende economicamente e não encontra nenhuma felicidade em ser empresário, rico e dono do casarão – sobretudo porque lhe falta Olímpia, que representa o amor, inclusive o amor materno.

Para empreender a análise neste trabalho, foram elencados alguns pontos que serviram de parâmetro para delimitar as comparações entre o *Bildungsroman* e a obra de Gilvan Lemos. Foram eles: (1) o encadeamento teleológico da trajetória de vida dos heróis que desejam uma transformação; (2) presença de personagens balizadoras que os conduzem; (3) exploração do desejo imanente de aperfeiçoamento dos personagens e a desarmonia entre a existência interior e a vida exterior, como suas relações amorosas, familiares e de trabalhos, desaguando na narração das ações para encontrar a conciliação entre essas esferas; (4) saída da casa dos pais; (5) determinadas instâncias externas que, em maior ou menor medida, foram elementos fundamentais para a formação dos personagens. De modo a ter uma visão panorâmica da análise empreendida ao longo da tese, arrola-se a seguir um quadro descritivo que resume os elementos observados.

Tabela 1 - Quadro de elementos de *Bildungsroman* nos romances de Gilvan Lemos

	<i>Noturno sem música</i> (1956)	<i>Os olhos da treva</i> (1975)	<i>Morcego cego</i> (1998)
Encadeamento teleológico	A sucessão de ações e eventos narrados conduzem Jonas pela busca de uma figura feminina que suplantará a perda da mãe e, assim, atingir a maturidade.	Todas as situações que Jomo passa, desde seu nascimento, emprego e fuga de Santa Cruz para o Recife, foram responsáveis pelo seu desejo de autoconhecimento e validação moral, consequentemente forjaram o ideal de maturidade que ele deseja atingir em sua trajetória.	Os objetivos de Juliano conduzem todos os acontecimentos da narrativa, desde sua chegada ao casarão, passando pela conquista de Olímpia e dos negócios da família, numa tentativa de vencer o destino.
Personagens balizadores	Marta e seus pais, por meio de recordações traumáticas, são indispensáveis para despertar o desejo de maturidade.	Mila, muito mais que o pai ou qualquer outra figura que apareça na história, é determinante para sua formação.	Todos os educadores falham em formar exemplarmente o rapaz, mas Juliano se reflete em velho Nei e em dr. Bacelar, que funcionam como espelhos e modelos para ele, contribuindo para seu desenvolvimento.
Desejo de aperfeiçoamento e desarmonias	O desejo de Jonas é conquistar Marta, com a crença de que isso aplacará seu sentimento de abandono e deslocamento.	Jomo deseja restaurar sua vida anterior na cidade, provar sua inocência e esclarecer o mistério de sua fuga para, enfim, ficar em paz consigo mesmo.	Juliano é movido pela vontade de vencer o destino, ser superior aos desígnios medíocres que a vida lhe traçou em meio à miséria.

Saída da casa dos pais	Jonas é levado da casa dos pais pelo tio Leocádio ainda criança. É ao sair da casa paterna que ele pode começar a formar-se enquanto leitor e, mais tarde, tem a oportunidade de contato com o patrão, através de quem, conhecerá Marta.	Jomo é levado primeiro, ainda bebê, da casa de onde nasceu para seus pais adotivos e, depois, da casa dos pais adotivos para morar com Mila. É essa segunda saída que estabelece o princípio de sua jornada.	Juliano recém-nascido é retirado do casarão e deixado com a velha Noca que, em seguida, o entrega para a bêbada, com quem vive até o falecimento dos pais adotivos. Porém, o símbolo de sua revolta contra o destino e o início de seu processo de desenvolvimento ocorre quando sai da casa da velha Noca e velho Nei para retornar à mansão de dr. Bacelar.
Instâncias externas	O amor, os livros e o silêncio são determinantes para a condução da formação de Jonas, pois são seus companheiros frequentes durante sua agonia interior.	O suposto crime que Jomo cometeu é a instância externa determinante para dar início à sua jornada.	O fado e a miséria são os elementos externos determinantes para que Juliano tente vencer sua insatisfação interior.
Desfecho	Jonas não conclui nenhuma formação porque ao final do romance não superou nem consumou sua paixão por Marta.	Não alcança nenhuma harmonia porque não é possível recuperar os anos perdidos de sua vida.	Não há conclusão conciliatória porque não sente harmonia alguma depois de conquistar dinheiro e poder.

Um comentário de Osman Lins em coluna publicada n'*O Estado de São Paulo*, em 1956, por ocasião da estreia de *Noturno sem música* apresenta o romance dizendo o seguinte: "O amor de um adolescente por uma mulher casada é o pretexto do romance, o fato-base, em torno do qual se agitam personagens, memórias, alucinações" (Lins, 1956, p. 12), contudo, são palavras que facilmente poderiam estar referindo-se também a *Os*

olhos da treva ou *Morcego cego*, narrativas que também perseguem com obsessão esses temas.

O motivo da paixão aparece em todos os romances: no caso de Jonas, proibido pelo casamento de Marta e a diferença de idade; com Jomo, proibido porque Venina é casada e de outra esfera social; Juliano, antes proibido porque era mero empregado enquanto Olímpia era filha do patrão, depois, porque a descobre sua mãe. A questão amorosa enquanto motivo é elemento importante, pois aparece concatenando determinantes pontos no modelar romance do Goethe, como a desilusão amorosa no começo da obra. Contudo, enquanto em *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* o prêmio para o herói ao atingir o grau exemplar de maturidade é o amor através do casamento com Natalie, nos romances de Lemos nenhum dos protagonistas conseguem acessar esse objetivo: Jonas é recusado por Marta, Jomo tem sua ligação amorosa com Venina frustrada por Mila; Juliano, casa-se com a mãe que, em seguida, suicida-se.

Havendo casamento ou união entre os heróis e as mulheres que são seus objetos de desejo, existiria, então, a tentativa de uma conciliação entre as classes. Jonas desposaria a mulher do seu chefe, que detém os meios de produção e é seu superior na organização do trabalho; Jomo teria acabado com Veridiana, herdeira da família latifundiária; Juliano viveria com Olímpia, no casarão. Contudo, além do fato que nenhuma dessas uniões efetivamente se concretiza ou permanece por muito tempo enquanto uma união conciliatória (seja pela rejeição da amada, intervenção de terceiro ou da morte), essas ligações resguardam um subtexto incestuoso, sanguíneo ou não, visto que Marta enxerga Jonas como um filho, Veridiana, embora ignorem, é sobrinha de Jomo; e Juliano, também sem saber, desposa sua própria mãe. A harmonia em nenhuma dessas relações poderia ser satisfatória porque esbarram na sugestão incestuosa, que bloqueia a conciliação de classes. Então, do mesmo modo que Moretti (2020) aponta o Romance de Formação como mecanismo que superaria a Revolução com a fusão entre as classes, em Lemos esse mecanismo já nasce impossível de se realizar. Em outras palavras, seus heróis, fragmentados e em constante tentativa de formar-se, não conseguem desvencilhar-se da inevitabilidade de suas consequências e, talvez por isso, não consigam alcançar a maturidade que almejam.

Os três casos revelam, além de suas particularidades, a questão de classes subjacente. Na verdade, a condução do enredo dos três romances aqui abordados se dá pela construção do interior dos personagens às voltas de situações semelhantes, movidos

pelo mesmo ideal de conformação, porque as motivações dos romances modernos são as inquietações subjetivas de seus heróis inconformados com suas próprias condições.

A modernidade inaugurou a verticalização do indivíduo e a possibilidade de narrar a mediocridade dos sujeitos, as particularidades da vida cotidiana, dos dramas e inquietações burguesas, com a mesma força e importância que as grandes revoluções históricas e nacionais, por isso Maas (2000) diz que ao invés de narrar sobre heróis supra-humanos, capazes de feitos extraordinários, como Ulisses, o romance prefere narrar as desventuras do homem burguês, porque este é o homem comum, assim, a extraordinariedade da vida estaria rebaixada ao cotidiano e a própria complexidade interna dos sujeitos. Desde então, os pequenos dramas individuais ganharam espaço na literatura. Esse e outros motivos são motes para guiar a condução dos enredos no percurso formativo dos heróis, que procuram encontrar alguma consonância em seu mundo interior.

Analisando o percurso do herói ao longo da história da literatura ocidental, Kothe (1987) aponta que houve uma inversão na forma de construí-lo. A antiguidade clássica tendia por heróis elevados e de alta extração social, enquanto o romance moderno passou a admitir heróis ambíguos e de baixa extração social, efeito decorrente, segundo o autor, do processo de industrialização acentuada e organização do proletariado. A modernidade abraça não apenas o cotidiano, mas os *outsiders*, os periféricos, as figuras que não eram, até então, passíveis de serem heróis nas narrativas.

Acerca desse pressuposto é relevante recuperar um comentário de Fátima Quintas (2013b) sobre os personagens de Gilvan Lemos. Durante um Seminário sobre a obra do escritor, ela disse o seguinte:

Há em Gilvan uma clara sensibilidade para captar as distorções da teia em sociedade, para enxergar o Recife dos desvalidos, para incursionar nos sentimentos de pessoas com biografias e destinos à deriva (Quintas, 2013b, p. 19).

Esse argumento lança luz à análise empreendida nesse trabalho, à medida que o processo de transformação dos heróis no corpus selecionado se dá justamente pela vida à deriva que levam, passando pelo abandono familiar e orfandade, pelos traumas das infâncias e pela absurda compreensão de que estão sozinhos no mundo, vivendo à deriva do mundo social, são personagens para às quais a integração, e conseqüente formação, não foi possível em face da desordem entre seus objetivos particulares e as realidades sociais que encontram.

Paralelamente, pode-se recuperar dos estudos de Kothe (1987) a passagem onde o pesquisador fala sobre a evolução do herói na literatura, no qual argumenta que estudar o herói é também um modo de estudar a tendência dominante das narrativas. O autor conclui que

O percurso do herói ao longo da literatura ocidental mostra, portanto, uma tendência no sentido de inverter a posição clássica antiga de só admitir, como heróis elevados, personagens de extração social alta. Devido ao processo de industrialização e daí decorrente organização do operariado, começam a se tornar altos alguns personagens de extração social baixa. Antes, figuras como o anti-herói épico – o personagem cômico ou o pícaro eram geralmente de extração social baixa – podiam eventualmente tornar-se o centro da atenção literária, mas para serem ainda mais rebaixados (Kothe, 1987, p. 88).

Dáí o motivo de tomar como heróis Jonas, Jomo e Juliano, pois são figuras à margem da sociedade, proletários, em constante conflito com a questão de classes: Jonas com seu patrão, Jomo com os Leonardos e Juliano com dr. Bacelar e Olímpia. Esses dois últimos casos, ainda perpassados pela condição familiar, o que agrava ainda mais os conflitos dos heróis. Outro ponto nevrálgico é a questão da posse, considerando que o Raimundo detém, de certo modo, a posse de Marta – além da fábrica –, Venina tem origem em família abastada e faz parte do grupo que usurpou a propriedade que deveria ser também de Jomo e dr. Bacelar detém o casarão e Alvim a esposa que Juliano deseja. Nesse sentido, pessoas – sobretudo mulheres – e terras se confundem, tornando-se propriedade.

Moretti (2020), por sua vez, afirma que a forma tradicional do *Bildungsroman* é a tentativa simbólica de conciliação das classes, sendo a juventude o mecanismo que pode operar essa dádiva. Foi através da juventude de Wilhelm Meister que Goethe promoveu em seu romance a integração burguesa à aristocracia por meio do casamento, por exemplo. Em Lemos, entretanto, a juventude é símbolo de uma revolução permanente, fruto da ressignificação do conceito de juventude após os anos 1950. Assim, seus heróis buscam uma integração que é impossível pela tensão de classes que se constrói nos romances. A juventude de Jonas representa sua reação da classe operária contra a classe detentora dos meios de produção de Raimundo, que agrega não apenas as posses da fábrica, como da mulher. No caso de Jomo, simboliza a ruptura da tradição latifundiária familiar de Leonardo Velho. Juliano, através de sua juventude, encarna a revolta dos desvalidos, párias sociais que vivem nas periferias empobrecidas da cidade. Os três, enfeitados que são, representam uma espécie de vingança na luta de classes.

O trabalho é outro elemento que aparece com frequência nos Romances de Formação, uma vez que serve como índice da inserção do herói na vida adulta. Nas páginas do romance de Goethe, o trabalho é ainda um elemento de tensão interior do Meister, quando se vê dividido entre seguir a profissão do pai no comércio e realizar sua missão teatral. Em Lemos essa tensão, aparece não apenas como dualidade entre o que lhes é imposto socialmente e seus desejos particulares, mas também como tensionamento entre as classes sociais, o que faz dele elemento importante na passagem da juventude para o mundo adulto. Jonas na fábrica, porque é através desse trabalho que conhece Marta e apaixonar-se, bem como é seu trabalho no escritório que lhe dá senso de responsabilidade em oposição à sua vontade de escrever; é como motorista, o ofício que era antes de sua preceptora, que Jomo se aproxima da família de Leonardo Velho e irá conhecer Venina; no caso de Juliano, é ao chegar no palacete para servir de jardineiro, posição que também fora ocupada por seu pai, que conhece Olímpia. Os trabalhos dos três heróis de Lemos são parte integrante de sua formação porque é através deles que podem se deparar com situações e eventos que tensionam suas personalidades e os colocam diante da vontade de desenvolverem-se.

Os romances aqui abordados são a experiência de cada um de seus protagonistas em contato com o mundo, repleto de desafios e dissonâncias com seus interiores inicialmente ingênuos e desejantes de alguma ordem ou vitória, em um processo teleológico de formarem a si mesmos. Contudo, o sistema social que os circunda não acolhe nenhum dos heróis de Lemos, ou o contrário, nenhum deles consegue acolher o mundo e se integrar ao organismo das sociedades nas quais estão inseridos, são todos deslocados, perdidos em suas próprias individualidades: Jonas, Jomo e Juliano atravessam a juventude em desacordo com as expectativas do mundo e em agonia interior. E aqui não se trata do ideal humanista de educação alimentado por Goethe em seu romance paradigmático, mas, respeitando as alterações do gênero, de demandas sociais intrínsecas ao Brasil do século XX, na periferia do capitalismo e herdado de uma tradição latifundiária. Basta pensar nos conflitos de Jonas em relação ao patrão que teme uma ameaça comunista imaginária, em Jomo e seu desacordo com os Leonardos e Juliano tentando recuperar sua origem abastada. Sejam impelidos pela paixão, pela moral ou pelo dinheiro, suas vontades de mudança e mobilidade (Moretti, 2020), as quais organizam o percurso formativo, são insuficientes para restaurar alguma harmonia ou até mesmo para concretizar seus desejos.

De acordo com Maia e Andrade (2011) o ideal de formação surge como resposta às exigências de um tempo histórico filosófico que se instaurava na modernidade, com liberdade individual, progresso científico, ascensão da burguesia, revoluções e avanços econômicos, contudo, os romances de Gilvan Lemos se desenrolam no contexto de crise e fragmentação dos sujeitos, plasmando as condições do proletariado brasileiro, do coronelismo e da decadência moral burguesa.

Se, conforme Bakhtin (2018), o *Bildungsroman* se passa na fronteira entre dois tempos, podemos assumir também que esses tempos são fraturados a partir da mudança interna que ocorre nos personagens para sua inserção na vida social, uma tensão entre a angústia interna e as demandas externas. Contudo, nas obras de Gilvan essa fratura permanece cindida, visto que seus heróis, ao fim das narrativas, não conseguem estabelecer nenhuma ordem entre as suas vontades interiores e a dinâmica social. Jonas segue alucinado por Marta, Jomo perdeu anos de sua vida vivendo identidades, lugares e tempos que não são verdadeiramente os seus, e Juliano, mesmo rico, vivendo no palacete que sempre desejou, não se reconhece nesse lugar e não atinge nenhum grau de integração social. A todos os heróis de Gilvan Lemos é negada a perfectibilidade porque eles são frutos de uma época na qual isso não pode existir, onde a unidade que o amor, a família ou o dinheiro poderiam proporcionar são insignificantes diante de suas angústias. Isto é, são personagens tão perturbados que não podem atingir a exemplaridade porque ela não existe no contexto social em que estão inseridos.

Sendo paradigmático do gênero a transição da individualidade subjetiva para o mundo social, nenhum dos protagonistas das obras aqui abordadas consegue operar esse movimento, embora procedam, desde o princípio, à tentativa de integrarem-se. A passagem de Jonas para a maturidade e, conseqüentemente, o sistema social seria conquistada através da posse de Marta, que traria também dois ganhos concomitantes: usurpar do patrão sua esposa e superar a perda materna encontrando na mulher a substituta. Para Jomo, não há integração possível a não ser que ele construa para si uma nova jornada completamente dissociada da sua juventude e esqueça a ideia de recuperar os anos perdidos, que jamais voltarão. Juliano, por sua vez, só encontraria consonância se pudesse superar o que chama de força do destino e fosse abraçado pelo mundo burguês de riqueza que não apenas deseja, mas acredita ser seu por direito de herança. Nesse caso, foi vencido pelo destino com a concretização de sua tragédia edipiana e comprovou que pertence mesmo ao cruel mundo da violência.

Em dado momento de *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, quando o jovem herói está lamentando a perda de sua companhia de teatro e julga que nada lhe restou, um padre que encontra no caminho lhe contesta o seguinte: "[...] tudo que nos acontece deixa-nos rastros, tudo contribui, ainda que de maneira imperceptível, para nossa formação [...]". Desse modo, percebe-se que a formação envolve também as perdas e os percalços que lhe ocorrem. Se o trajeto de formação no romance é definido também pelas perdas, isso permite dizer que, em Lemos, elas são elementos fundamentais. Por exemplo, desde a orfandade que os três protagonistas sofrem perdas significativas, Jonas por parte de mãe e depois afastado do pai; Jomo com a morte dos pais adotivos; Juliano, por ignorar a identidade de seus ascendentes e abandonar a casa dos pais adotivos; até as outras diversas provações que passam. São também essas subtrações que definem seu desenvolvimento e, por isso, deixam marcas indeléveis em cada um deles.

O desejo de mudança dos personagens é outro elemento latente, porque será justamente a mudança que possibilitará suas maturidades. Jonas elege a paixão como veículo para isso, mas é frustrado porque Marta o ignora. Jomo é forçado por Mila a fugir, mas escolhe Recife como palco para formar-se, embora igualmente frustrado porque é impossível para ele qualquer formação que não contemple a resolução do crime em Santa Cruz. Juliano escolhe procurar o casarão e ascender pelo casamento com Olímpia, mas também se frustra por não encontrar nesta posição qualquer realização. Esses elementos conduzem os heróis por um caminho de desequilíbrio e descontinuidade, seja individual, seja social, que Moretti (2020) define como mote para a exploração necessária. Concomitantemente, essas mudanças geram esperanças que ampliam suas interioridades, é a esse movimento que Moretti chama de exploração desejada. Ambas explorações aparecem nos romances de Lemos como catalisadores da formação dos heróis, contudo, não são suficientes para a concretização delas porque as fraturas da modernidade concorrem para que suas experiências sejam falhas: Jonas desiludido pela recusa da amada, Jomo sem expectativas de ser agregado pela família, Juliano sem conseguir encontrar satisfação em ter ascendido socialmente, além do fato, claro, de ter morrido sem conseguir concluir seu plano vencer a luta de classes.

Gilvan Lemos declara a impossibilidade de uma conciliação harmônica de seus protagonistas. A seus heróis não cabem tranquilidade harmônica, pois são sujeitos que vivem a incontornabilidade do mundo, cujas respostas ou conclusões para suas trajetórias são trágicas, inconclusivas e fragmentadas, pois são disjuntivos. Não há solução para suas

paixões, identidades ou moral, porque se encontram na impossibilidade de adequação do sujeito à sociedade em relação ao mundo.

Assim, embora os heróis de Lemos estejam de fato em busca de uma unidade, essa busca é infeliz. Em outras palavras, eles não poderão concluir uma formação exemplar, aos moldes de Meister, porque o mundo em que existem é um mundo fragmentado, seja do ponto de vista amoroso, moral ou familiar. Contudo, é possível ler esses três romances de Gilvan Lemos em consonâncias com os aspectos do Romance de Formação à medida que, conseguindo resguardar da forma simbólica os elementos discursivos do *Bildungsroman*, aqueles elencados no quadro anterior, seus protagonistas atravessam um processo movido pela exploração e pelo desejo de mudança. A trajetória de aprendizagem ocorre, mas não é exemplar.

9 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, busquei apresentar uma análise dos romances *Noturno sem música*, *Os olhos da treva* e *Morcego cego*, de Gilvan Lemos, sob a perspectiva do *Bildungsroman*, forma simbólica que surgiu na Alemanha do século XVIII e persistiu na historiografia literária, constituindo-se como o que Maas (2000) chamou de cânone mínimo. Contudo, não se pretendeu, em absoluto, afirmar nessas páginas uma adequação ou categorização dos romances de Lemos como *Bildungsromane*, mas assinalar e aprofundar aspectos coincidentes e dissonantes entre suas narrativas e a forma simbólica do gênero de modo a investigar em qual medida as obras deste autor apresentam elementos constitutivos que nos permitam reconhecer nelas aspectos da forma simbólica definida por Morgenstern (2009) em seus estudos sobre *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*. Por isso, não procurei alinhar Lemos na tradição do *Bildungsroman*, apenas demonstrar que o diálogo com essa tradição é uma leitura possível. Tampouco, existiu a pretensão de se ter esgotado o tema ou as análises, de modo que essas considerações finais são apenas um ponto de chegada depois de uma jornada de experimentações, assim como a dos heróis.

Para atingir o objetivo, foi necessário considerar o conceito como uma chave, um instrumento de análise a ser usada para auxiliar na interpretação que as obras permitiram. Foi a partir dessa premissa que o presente estudo se pautou, tentando entrever, ainda que diante das complexidades do conceito, da história e da geografia, como três romances de Gilvan Lemos publicados no Brasil, na segunda metade do século XX, podem ser lidos e interpretados a partir de suas semelhanças e diferenças com o *Bildungsroman*.

Foi preciso considerar, portanto, não apenas as mudanças que o gênero modelar sofreu ao longo de sua historiografia, mas também a mudança nos conceitos de juventude, formação e exemplaridade em relação a diferentes contextos históricos e culturais, como os de Goethe e Lemos. Seria difícil apontar esses índices sem recorrer aos estudos dos elementos formais da narrativa, sobretudo do herói, por isso, parte desse trabalho dedicou-se a uma análise da constituição do herói na narrativa, sobretudo contrastando os heróis clássico e moderno. Além disso, colocar o conceito sob múltiplos olhares e revisões, permitiu verificar não apenas sua proficuidade, mas a ampla possibilidade de interpretação da obra do escritor pernambucano.

A forma simbólica que surgiu com Goethe representava certo grau de valorização que se dava a juventude como um período de experimentação que conduziria o jovem ao

estágio de maturidade, enquanto em Gilvan Lemos, a juventude aparece como um símbolo que retrata uma época fragmentada, uma vez que seus heróis sofrem na juventude do mesmo estado de abandono e solidão que marcaria o século XX. Enquanto Goethe encarava a juventude como transitória e, por isso, imperfeita, necessitando de uma formação exemplar que seria coroada pela chegada na vida adulta, Lemos, por sua vez, enxerga a juventude como espaço válido de formação, com questões próprias e que encontra nela aspectos determinantes para alcançar a maturidade, adquirindo uma importância em si mesma, que não necessariamente será concluída harmonicamente.

Os resultados demonstraram que elementos como o encadeamento teleológico da trajetória de vida dos heróis, a presença de personagens balizadoras, a exploração do desejo de aperfeiçoamento, saída da casa dos pais e influências instâncias externas, índices do gênero paradigmático, aparecem em Lemos, mas em contextos diferentes, tensionados pela fragmentação dos sujeitos modernos, que contribuem para que a consonância e harmonia desejada por eles, fruto de um desejo de mobilidade e vontade de mudança, não ocorram efetivamente.

No caso do herói de *Noturno sem música*, a vontade de Jonas de superar a juventude é despertada por Marta e o amor que passa a sentir por ela. Realizar o desejo de possuí-la resultaria no alcance de sua maturidade porque, em certa medida, estaria superando o trauma materno que lhe prendia a infância e consagraria sua hombridade. Nesse contexto, outros elementos também concorrem para seu desenvolvimento, como a orfandade, a saída do sítio dos pais, o despertar para sua condição proletária, sua relação com o tio e outras personagens da cidade, a relação com a literatura e os pensamentos suicidas, todos margeados pelo sentimento que nutre por Marta.

Por sua vez, Jomo, de *Os olhos da treva*, tem seu processo formativo pajeado por Mila, a mulher que lhe criou e, em seguida, descobre que lhe planejou toda a vida a partir de seu nascimento. Seu trajeto apresenta um lapso espaço-temporal que lhe impede a efetiva formação, pois quando é levado a fugir de sua cidade e assumir outras personalidades, seu estado de fragmentação não permite que se opere alguma consonância. Igualmente, aparecem elementos como a saída da casa dos pais e o desejo de integrar-se ao organismo social, objetivo traçado a partir de sua vontade de provar a inocência e esclarecer o mistério do crime e jamais ocorreu.

Em *Morcego cego*, a formação do herói Juliano é, assim como nos casos anteriores, disruptiva, contudo, de modo ainda mais acentuado, uma vez que o modo que escolhe para alcançar a harmonia e, com isso, a efetiva integração ao ambiente social, é

através da vilania. E mais: mesmo quando supera sua condição pobre e miserável, não sente alguma satisfação. Conclui o romance viúvo, doente e, em seguida, morto, tendo depositado suas esperanças de vingança no seu projeto falido que constituiu com Reginaldo. Seu processo formativo é balizado por figuras como velho Néi, Dr. Bacelar e seu próprio duplo deslocado no tempo.

Os títulos dos três romances em análise apresentam termos em campo semântico aproximado, remetendo a noite, escuridão e ausência, o que é significativo se pensarmos que neles se apresentam formações disruptivas, que parecem anunciadas já pelos títulos: *noturno*, *treva* e *cego*, palavras que evocam a escuridão. Escuridão porque é durante a noite que ocorrem os serões onde Jonas se apaixona por Marta e é durante a noite que seus sonhos, no misto com os desejos, irrompem em pesadelos angustiados e suicidas. Escuridão da noite em que Jomo retorna a Santa Cruz e a cruza a madrugada inteira em conversa com Mila sobre a vida de ambos. Escuridão em que Juliano nasceu e foi levado do casarão, das conversas no gabinete, trancado com o duplo que inventa de si, ou trancado com Reginaldo pondo em prática seu plano de vingança suicida.

Realizadas as análises, foi possível averiguar que, conforme os elementos que aproximam e distanciam os romances do gênero germânico fundado por Goethe, as obras de Lemos apresentam aspectos de Romances de Formação, contudo, apresentando uma finalização na qual seus heróis não concluem uma exemplaridade. Isto é, observou-se que com o desenvolvimento dos protagonistas, não se conclui nenhuma exemplaridade ou grau de positividade em relação ao ponto inicial. Portanto, embora haja uma trajetória de formação em cada um dos romances, nenhum dos heróis atinge algum grau de perfectibilidade, próprio do paradigmático gênero que fundou uma tradição.

Desse modo, o trabalho demonstra uma contribuição não apenas para o alargamento das questões teóricas que envolvem o *Bildungsroman*, mas promove uma perspectiva crítica inédita sobre as obras de Gilvan Lemos, permitindo a renovação e expansão de sua fortuna crítica, podendo constituir material de apoio para novos trabalhos.

Nesse sentido, toda pesquisa pressupõe escolhas e toda escolha pressupõe renúncias, são exigidos recortes de *corpora*, de teorias, de bibliografias e de metodologias para atender melhor a análise. Assim, nessa tese foi preciso delimitar, a todo tempo, qual seria o espaço percorrido entre tantas bifurcações que se apresentaram ao longo da trajetória, seja historiograficamente para entender os conceitos, conceitualmente para possibilitar a metodologia ou tematicamente para analisar os romances. Ainda mais se

tratando de literatura, um terreno vasto, que apresenta uma multiplicidade de possibilidades, é natural que algumas nuances tenham sido postas de lado e outras evidenciadas. Justamente por esse motivo, a discussão pode e deve ser ampliada, tanto em termos teóricos quanto em estudos sobre a extensa bibliografia do autor. Deixo aberto esse caminho para novos pesquisadores.

Durante a produção deste trabalho, entrei em contato com um rico e diverso material bibliográfico. Dois deles foram incluídos nos anexos desta tese: o texto “Vá vendo o caiporismo”, espécie de autobiografia de fracassos, de Gilvan Lemos, e “Meu pacto é com a palavra”, análise escrita por Pedro Américo Farias, onde traça um perfil do escritor e sua produção. Espera-se que, agora disponíveis para acesso de todos, esses documentos possam contribuir para novos trabalhos sobre Gilvan Lemos.

O interesse pela temática de desenvolvimento dos sujeitos e o aperfeiçoamento de suas personalidades mostrou-se frequente nos mais diversos períodos literários e encontrou um espaço privilegiado na forma simbólica do *Bildungsroman*, que surgiu à luz da modernidade. Mais de um século depois das palestras de Morgenstern que definiram o gênero, Gilvan Lemos decidiu contar sua própria versão de formação de seus heróis, falhos e disruptivos, como frutos de seus tempos históricos, e deixou sua marca indelével na literatura. Marcados pela intensa fragmentação de si mesmos e a inadequação em suas próprias realidades, os heróis de Lemos representam a permanente revolução da juventude, apreendida pela forma simbólica do *Bildungsroman*.

REFERÊNCIAS

De Gilvan Lemos

LEMOS, Gilvan. *Morcego cego*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Record, 1998.

LEMOS, Gilvan. *Os olhos da treva*. 1ª edição. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.

LEMOS, Gilvan. *Noturno sem música*. 4ª edição. Recife: Cepe, 2016.

LEMOS, Gilvan. *Vá vindo o caiporismo*. 2002, s.p. Inédito.

LEMOS, Gilvan. Conto histórias para compensar a infelicidade. [Entrevista concedida a Mário Hélio. *Suplemento cultural*, Recife, ano VI, n. 4, p. 13 – 15, abril, 1992.

LEMOS, Gilvan. A dignidade do escritor. *Revista Princípios*, n. 34, s.p., ago/set/out, 1994. Disponível em: <<https://grabois.org.br/1994/08/01/a-dignidade-do-escriptor/>> Acesso em: 13 jun de 2023.

LEMOS, Gilvan. Posse do acadêmico Gilvan Lemos na cadeira 20. In: *Revista da Academia Pernambucana de Letras*, n. 42, 335p, abr., 2013.

LEMOS, Gilvan. *Os pardais estão voltando*. Recife: Editora Guararapes, 1983.

Sobre Gilvan Lemos

ANDRADE, Janilto. Gilvan Lemos: um senhor romancista. *Diário de Pernambuco*, Recife, 07 out 1983, seção B, p. 6.

BENITES, F. J. *Nas páginas do romance, nas páginas da História: A lenda dos cem e as mobilizações dos indígenas Xukuru do Ororubá, habitantes em Pesqueira e Poção/PE (1988-2001)*. 2021a. 188p. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande.

BENITES, F. J. *Indígenas, História e Literatura: pensando o índio no semiárido pernambucano em três romances de Gilvan Lemos*. *Revista de Ciências Humanas CAETÉ*, v. 3, p. 99-121, 2021b.

BEZERRA, A. C.; MARTINS, A. K. C. *Da infância à juventude em Noturno sem Música, de Gilvan Lemos*. *DLCV*, João Pessoa, PB, v. 16, n. 2. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/dclv/article/view/48999>. Acesso em: 15 jun. 2023.

CARREIRO, Raimundo. *Um caso de justiça*. *Diário de Pernambuco*, Recife, 09 set 1994, p. 4.

CARLISLE, Charles Richard. Time and the Scapegoat in Gilvan Lemos's "Emissários do Diabo". *Luso-Brazilian Review*, p. 323-330, 1981.

COLAÇO, R. R.. Recife às escuras: panorama da representação da capital pernambucana nos contos de Gilvan Lemos. *Ao Pé da Letra* (UFPE. Online), v. 18.1, p. 195-211, 2016.

CORRÊA, Thiago. *Gilvan Lemos: o último capítulo*. Recife: Cepe, 2017.

DUARTE, Giordana Vaz. *Erotismo e poder na poética de O anjo do quarto dia, de Gilvan Lemos*. 2017. 102f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade - PPGLI) - Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2017.

FARIAS, Pedro Américo de. Morcego cego, de Gilvan Lemos - poemas desentranhados. In: QUINTAS, Fátima. *Gilvan Lemos: o menino de São Bento do Una*. In: QUINTAS, Fátima (org.). *Gilvan Lemos e Nelson Rodrigues*. Recife: Bagaço, 2013. p. 35 - 46).

FARIAS, Pedro Américo de. *Meu pacto é com a palavra: conversa com Gilvan Lemos*. 2014, s.p. Inédito.

FERRAZ, Rinalda Cordeiro Siqueira Costa. *Leituras do espaço na narrativa Espaço Terrestre, de Gilvan Lemos*. 2022. 132 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Católica de Pernambuco. Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem. Mestrado em Ciências da Linguagem, 2022.

FERRAZ, R.; GOMES, R. T. Concepts of space in Geography and Literature, in Espaço Terrestre, by Gilvan Lemos: Concepções de espaço em Geografia e Literatura, em Espaço Terrestre, de Gilvan Lemos. *Concilium*, [S. l.], v. 23, 2023. DOI: 10.53660/CLM-1587-23J19. Disponível em: <https://clium.org/index.php/edicoes/article/view/1587>. Acesso em: 13 jul. 2023.

GOMES, Marinalva Francisca. *As vozes em 'Emissários do Diabo' de Gilvan Lemos*. 2017. 102 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Católica de Pernambuco. Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem. Mestrado em Ciências da Linguagem, 2018.

LINS, Osman. “Noturno sem música”. *Suplemento Literário d'“O Estado de S. Paulo*. Ano I, Nº 05, 10. Nov. 1956, p. 4.

MONTENEGRO, Olívio. Um romance. In: LEMOS, Gilvan. *Noturno sem música*. Recife: Cepe, 2016. p. 9 – 10.

MULATINHO, Nivaldo. Gilvan que Lemos. In: CORRÊA, Thiago. *Gilvan Lemos: o último capítulo*. Recife: Cepe, 2017.

MULATINHO, Nivaldo. Apresentação. In: LEMOS, Gilvan. *Os olhos da treva*. Recife: Cepe, 2011. p. 7 – 9.

JAMIR E SILVA, Liliane Maria. *A tessitura lúdica e o desenho da realidade: a teia ficcional em O anjo do quarto dia, de Gilvan Lemos*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa. 2006.

OLIVEIRA, Samuel Lira de. *Uma análise dialógica sobre o romance O anjo do quarto dia, de Gilvan Lemos, em relação a textos bíblicos*. 2011. 125 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem) - Universidade Católica de Pernambuco, Recife, 2011.

QUINTAS, Fátima. Apresentação. In: QUINTAS, Fátima (org.). *Gilvan Lemos e Nelson Rodrigues*. Recife: Bagaço, 2013a. p. 7 - 11.

QUINTAS, Fátima. Gilvan Lemos: o menino de São Bento do Una. In: QUINTAS, Fátima (org.). *Gilvan Lemos e Nelson Rodrigues*. Recife: Bagaço, 2013b. p. 17 - 20.

SANTOS, Anderson Felix dos. *Sulidade e Macondo: Um estudo comparado das cidades em espaço terrestre e Cem anos de Solidão*. Revista Ribanceira, n. 12, p. 111-120, 2018.

SANTOS, Anderson Felix dos. *Memória genealógica e familiar no romance Espaço terrestre, de Gilvan Lemos*. 2019. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.

SANTIAGO, José Robson do Nascimento. *A língua do povo no romance de Gilvan Lemos: glossário de o anjo do quarto dia e emissários do diabo*. 2018. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa. 2018.

SILVA, Ivanda Maria Martins. *O cronotopo na obra Espaço Terrestre: o diálogo tempo-espaço como princípio organizador da narrativa*. 1997. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1997.

SILVA, Ivanda Maria Martins. A significação do diálogo tempo-espaço no romance Espaço Terrestre. *Investigações (UFPE. Impresso)*, Recife, v. 8, p. 89-105, 1998.

SILVA, Ivanda Maria Martins. *Interação texto-leitor na escola: dialogando com os contos de Gilvan Lemos*. 2003. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2003.

SILVA, Mônica Thais Cordeiro da. *Aprendendo com Gilvan Lemos: um projeto de leitura, reflexão e produção de contos em uma turma de ensino médio*. Revista Conhecer e Produzir, v. 2, p. 39-47, 2017.

SILVA, Luciano Ferreira da. Aspectos do novo romance histórico na obra os pardais estão voltando de Gilvan Lemos. *Nova Revista Amazônica*, v. 8, n. 2, p. 177-193, 2020.

SILVERMAN, Malcolm. *O novo conto brasileiro: antologia crítica com anotações e exercícios gramaticais*. Editora Nova Fronteira, 1985.

SILVERMAN, Malcolm. Review of Morte ao invasor. *World Literature Today*, v. 59, n. 3, p. 411, 1985.

SILVERMAN, Malcolm. Review of Inocente farsa da vingança. *World Literature Today*, v. 66, n. 2, p. 320, 1992.

SILVERMAN, Malcolm. A universalidade da obra de Gilvan Lemos. *Ciência & Trópico*, v. 22, 1994.

SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Porto Alegre : Editora Universidade de São Carlos, 1995.

SILVERMAN, Malcolm. Review of Gilvan Lemos. *Vinganca de Desvalidos*. *World Literature Today*, v. 76, n. 2, p. 248-249, 2002.

SILVERMAN, Malcolm. A lenda dos cem. LEMOS, Gilvan. *Ciência & Trópico*, v. 23, 1995.

SILVERMAN, Malcolm. Review of Morcego Cego, by G. Lemos. *World Literature Today*, v. 72, n. 4, p. 820, 1998.

SIQUEIRA, Mariá Gonçalves de. *A representação da realidade e o trágico em Seara de Vento, de Manuel da Fonseca, e em Emissários do Diabo, de Gilvan Lemos*. 2016. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco.

VILA NOVA, Sebastião. *Vingança de Desvalidos*. LEMOS, Gilvan. *Ciência & Trópico*, v. 30, 2002.

PAIVA, José Rodrigues de. *A inocente farsa da vingança*. LEMOS, Gilvan. *Ciência & Trópico*, v. 19, 1991.

VILA NOVA, Sebastião Vila. *Espaço terrestre*. LEMOS, Gilvan. *Ciência & Trópico*, v. 21, 1993.

VILA NOVA, Sebastião Vila. *Morcego cego*. LEMOS, Gilvan. *Ciência & Trópico*, v. 26, 1998.

Geral

ARIÉS, Philippe. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

ARISTÓTELES. *Arte poética*. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2014. p. 17 – 52.

ARMSTRONG, Nancy. *A moral burguesa e o paradoxo do individualismo*. In: MORETTI, Franco (org). *A cultura do romance – volume 1*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 335-374.

AUERBACH, Erich. *Introdução aos estudos literários*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

ATTIE, Juliana Pimenta. *A inadequação do conceito de Bildungsroman em Mrs. Dalloway*. *Revista Estudos Anglo-Americanos*, n. 40, p. 101-123, 2013. Disponível em: < <https://ojs.sites.ufsc.br/index.php/reaa/article/view/1588> >. Acesso em 30 maio 2023.

BAL, Mieke. *Conceptos viajeros en las humanidades: una guía de viaje*. Toronto: University of Toronto Press, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. *A teoria do romance I: a estilística*. São Paulo: Editora 34, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo*. São Paulo: Editora 34, 2018.

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance III: O romance como gênero literário*. São Paulo: Editora 34, 2019.

BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BEZERRA, Paulo. Prefácio. In: BAKHTIN, Mikhail. *A teoria do romance I: a estilística*. São Paulo: Editora 34, 2015.

BOES, Tobias. Critical Introduction to “On the Nature of the Bildungsroman” (“Über das Wesen des Bildungsromans” [1819]) by Karl Morgenstern. *PMLA (Publications of the Modern Language Association)*. n. 124, v. 2, 2009, p. 647-649.

BOHÓRQUEZ, Douglas. Novela de formación y formación de la novela en los inicios del siglo XX en Venezuela. *Cuadernos del CILHA*, v. 7, n. 7-8, p. 203-216, 2005.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CARPEAUX, Otto Maria. *O romantismo por Carpeaux*. Rio de Janeiro: LeYa, 2012.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1976.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio; GOMES, Paulo Emílio Salles; PRADO, Décio de Almeida; ROSENFELD, Anatol. *A Personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

COMPANGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

COQUEIRO, W. dos S. Sedução e homoerotismo no Bildungsroman de autoria feminina contemporâneo: uma leitura de Pérolas absolutas, de Heloísa Seixas. *Estação Literária, [S. l.]*, v. 18, p. 39–56, 2016. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/29125>. Acesso em: 3 jan. 2023.

COSTA LIMA, Luiz. A questão dos gêneros. In: COSTA LIMA, Luiz (org). *Teoria da Literatura em suas fontes*, vol. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 253-289.

DALCASTAGNÈ, R. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, [S. l.], n. 26, p. 13–71, 2011. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9077>. Acesso em: 18 jul. 2023.

DE DIEGO, José Luis, “La novela de aprendizaje en Argentina-1ª parte”. In: *Orbis Tertius* IV/7 (1998): 15-31.

DERRIDA, Jacques. *Memórias de cego: o auto-retrato e outras ruínas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

DILTHEY, Wilhelm. Goethe e a fantasia poética. In: DILTHEY, Wilhelm. *Filosofia e Educação: Textos selecionados*. (org.). AMARAL, Maria Nazaré de Camargo Pacheco. São Paulo: EDUSP, 2010. p. 307 – 364.

DUARTE, Eduardo de Assis. Jorge Amado e o Bildungsroman proletário. *Revista da Associação Brasileira de Literatura Comparada*, v.2. p. 157-64, 1994.

FOCAULT, Michael. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FORBES, Jorge. *Você quer o que deseja?*. Santana de Parnaíba: Manole, 2016.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2011.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Petrópolis: Vozes, 1999.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*. São Paulo: Editora 43, 2020.

GROPPO, Luís Antonio. Condição juvenil e modelos contemporâneos de análise sociológica das juventudes. *Ultima década*, v. 18, n. 33, p. 11-26, dez. 2010. Disponível em http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22362010000200002&lng=es&nrm=iso. Acesso em 27 maio 2023.

HADDAD, Gisela. Encontros amorosos: amor, paixão e desejo na cultura moderna. *Ide*, v. 34, n. 52, p. 123-131, 2011.

HARDIN, James N. Introduccion. In: HARDIN, James N. *Reflection and action: Essays On the Bildungsroman*. Columbia, S.C.: University of South Carolina Press, 1991. p. IX - XVII.

HEGEL, G. H. F. *Cursos de Estética – volume 2*. São Paulo: EDUSP, 2000.

HILST, Hilda. *Exercícios*. São Paulo: Globo, 2002.

HOBSBAWN, Eric. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence (org.). *A invenção das tradições*. 6ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p. 9-23.

HOLANDA, Lourival. *Realidade inominada*. Recife: Cepe, 2019.

HOLANDA, L.. O regional na sociedade contemporânea. In: MAIA, Eduardo Cesar;

FERREIRA, Jonatas; PAULA JR, Josias de Paula. (Org.). *Literatura e Sociedade -- perspectivas*. Recife: Editora da Universidade Federal de Pernambuco, 2020. p. 275-291.

HORÁCIO. Arte poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2014. p. 53 – 68.

HUGO, Victor. *Do grotesco ao sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

JANSON, H. W., JANSON, Anthony F. *Iniciação à história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária: introdução à ciência da literatura*. Coimbra: Arménio Amado, 1985.

KEHL, Maria Rita. A juventude como sintoma da cultura. *Juventude e sociedade: trabalho, educação, cultura e participação*, p. 89-114, 2004. Disponível em: <<https://criancaeconsumo.org.br/wp-content/uploads/2014/02/140165062-revista-2007.pdf#page=43>> . Acesso em 26 maio 2023.

KOTHE, Flávio R. *O herói*. São Paulo: Editora Ática, 1987.

KOVAL, Martín. *El Bildungsroman alemán*. 2014. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia e Letras, Universidade de Buenos Aires, Buenos Aires.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

LUKÁCS, Georg. “O romance como epopéia burguesa”, in CHASIN, J. (org.). *Ensaio Ad Hominem*, Tomo II – Música e Literatura. Santo André: Estudos e edições Ad Hominem, 1999.

MAAS, Wilma Patrícia. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MAGRIS, Claudio. O romance é concebível sem o mundo moderno?. In: MORETTI, Franco (org). *A cultura do romance – volume 1*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 1015-1028

MAIA, L.; ANDRADE, P. D. de. O Wilhelm Meister de Goethe: o romance de formação e a formação como poética. *Rapsódia*, [S. l.], n. 5, p. 45-67, 2011. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rapsodia/article/view/106475>. Acesso em: 7 out. 2021.

MANNHEIM, Karl. *O problema da juventude na sociedade moderna*. Sociologia da juventude, v. 1, p. 69-94, 1968.

MAZZARI, Marcus V. *Romance de formação em perspectiva histórica: O Tambor de Lata de Günter Grass*. São Paulo: Ateliê, 1999.

MAZZARI, Marcus V. *Labirintos da aprendizagem*. São Paulo: 34, 2010.

MAZZARI, Marcus Vinicius. Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister: “Um magnífico arco-íris” na história do romance. In: MAZZARI, Marcus Vinicius; MARKS, Maria Cecília (org.). *Romance de formação: caminhos e descaminhos do herói*. Cotia: Ateliê Editorial, 2020. p. 21 – 42.

MOISES, Massau. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1978.

MORGENSTERN, Karl. On the nature of the bildungsroman. *PMLA (Publications of the Modern Language Association)*. n. 124, v. 2, p. 650-659, 2009.

MORETTI, Franco. *O romance de formação*. São Paulo: Todavia, 2020.

MORETTI, Franco. O romance: história e teoria. *Novos estudos*. CEBRAP, p. 201-212, 2009.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

PEÑA-ZERPA, Claritza Arlenet. De Alemanha a Latinamerica: revisiones respecto a la bildung y bildungsroman. *Revista de educación y desarrollo*. n. 20, p. 53-59, 2012. Disponível em: http://www.cucs.udg.mx/revistas/edu_desarrollo/antioresdetalle.php?n=20. Acesso em: 20 julho 2020.

PERALVA, Angelina Teixeira. O jovem como modelo cultural. *Revista Brasileira de Educação*, n. 5/6, p. 15-24, 1997. Disponível em: <http://anped.tempsite.ws/novo_portal/rbe/rbedigital/RBDE05_6/RBDE05_6_04_ANGELINA_PERALVA.pdf>. Acesso em: 29 maio 2023.

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

PUGA, Rogério Miguel. *O Bildungsroman (Romance de Formação) Perspectivas*. Londres/Lisboa: PugaInstitute of Modern Languages Research (IMLR); Centre for English, Translation and Anglo-Portuguese Studies (CETAPS), 2016.

RORTY, Richard. *Contingência, ironia e solidariedade*. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

ROSENFELD, A. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SAMMONS, Jeffrey L. The Bildungsroman for Nonspecialists: An Attempt at a Clarification. In: HARDIN, James N. *Reflection and action: Essays On the Bildungsroman*. Columbia, S.C.: University of South Carolina Press, 1991. p. 26 - 45.

SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

SILVA, Antonia Marly Moura da; LEITE, Francisco Edson Gonçalves. A construção da identidade do herói moderno em “As cores da bolinha da morte”, de Ignácio Loyola

brandão. *MOARA – Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras*, n. 35, p. 227-250, ago. 2016. Disponível em: <<https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/3574>>. Acesso em: 19 maio 2023.

SILVA FILHO, Antonio Vieira da. A filosofia de Hegel à luz da Teoria do romance do jovem Luckács. *TRANS/FORM/AÇÃO* (UNESP. MARÍLIA. IMPRESSO), v. 41, p. 75-90, 2018.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. São Paulo: Editora Ática, 1993.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2005.

SULLÀ, Enric. El debate sobre el canon literario. In: SULLÀ, Enric (org.). *El canon literario*. Madri: Arco Libros, 1998. p. 11-34.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ANEXO A – VÁ VENDO O CAIPORISMO, DE GILVAN LEMOS

VÁ VENDO O CAIPORISMO

Nada de autobiografia, não de depoimento para a posteridade (ô merda!), apenas relembrações literárias, ou melhor, da minha insignificante formação de escritor. Na mocidade, eu tinha grande interesse pelas biografias e, principalmente, autobiografias. Era, talvez, uma maneira de me inspirar, porque, sem dúvida, eu pretendia ser um Grande Homem. Com o tempo, a realidade entrando-me pelos olhos (para não dizer por outras vias), fui perdendo o interesse pelo gênero, passei a dar razão a minha irmã Malude, que julgava pretensiosos, vaidosos, os indivíduos que se dedicavam a falar da própria vida, como se fosse imprescindível que outros a conhecessem. Hoje, além de vaidosos e pretensiosos, acrescento: egoístas, hipócritas e, em certos casos, mentirosos. Afinal, esses caras só contam grandeza, altruísmo, heroísmo etc. cadê que revelam fraqueza? Uma ova, que revelam... *Há sinceridade nisso?*

Poderia parecer que eu mesmo, com essa história de “formação de escritor”, estivesse me predispondo a relatar minhas próprias vitórias. Claro que eu jamais cairia nessa esparrela. Primeiro, porque reconheço que sou escritor apenas porque escrevo livros (quem faz sapatos é sapateiro, quem faz pão é padeiro, quem costura roupa é costureiro... Portanto, quem escreve livros é escritor, não é mesmo?), segundo, porque em seguimento a este relato, me ocuparei, principalmente, dos fracassos. Não para me lastimar, granjear simpatia, obter caridoso perdão, cristianíssima remissão, sim para me vingar do que bestamente chamamos de *destino*, revidar com autoridades *suas* provocações, mostrar-lhe que não as aceitei, aceito, passivamente.

O título, por que o título? Lembro-me dum conto de Machado de Assis, no qual são relatados os azares de certo personagem, sempre entremeados com a observação do autor: “Vá vendo o caiporismo”. É o que, a partir de agora, parafraseando o genial Machado de Assis, passo a referir: VÁ VENO O CAIPORISMO.

Sendo o último filho duma prole de cinco, quase cinco anos mais novo do que o penúltimo, vivi muito tempo isolado, em companhia de minha mãe. Somente aos sete anos passei a freqüentar a escola, como era costume na época. Meu pai no trabalho, meus irmãos na escola ou em companhia dos amiguinhos e eu sob a vigilância materna. Habituei-me, pois, a brincar sozinho. Jogava dama comigo mesmo, baralho, futebol de botão; construía casinhas, fazendas de boi de osso; executava aventuras copiadas dos

seriados do cinema. Eu me constituía em fazendeiro e boiadeiro, ladrão e delegado, herói e bandido, em disputas intermináveis. Dialogava em pensamento com meus desafetos, participava de sua vivência enreda. Havia uns bonequinhos de celuloide, do tamanho dum dedo, que minhas irmãs utilizavam como filhos de suas bonecas de pano; eu, como personagens. Tudo isso à porta da cozinha, no jardinzinho que mamãe conservava com afeição de agricultora frustrada: sempre desejou ser fazendeira, como seus ascendentes. Minhas atividades distrativas, contudo, passavam-me despercebidas. Só tive conhecimento de que *eu era assim* quando certa vez ouvi de minha mãe, esclarecendo à vizinha que me observava, curiosa: É assim o dia todo, passa horas aí, brincando sozinho.

Que seria isso, enfim? Do meu temperamento, do meu retraimento? Porque., na verdade, eu, por ser o caçula, era muito privilegiado. Ao chegar da rua, meu pai me sufocava de carinhos, enquanto esperava o jantar carregava-me para sua cama, a puxar conversa, a rir dos meus disparates. Minha mãe, meus irmãos... Claro que eu apreciava suas afeições, mas havia momentos em que preferia me separar delas. Discrição, constrangimento... Sempre fui muito imaginoso. Aos enredos dos filmes a que assistia colocava adendos da minha imaginação, os dramas íntimos relatados, em tom de queixa por minha mãe, eu amenizava, transmudando o enredo. Tudo isso intimamente, *sem ninguém saber*. Devo acrescentar, entretanto, que nunca fui mentiroso, jamais fui pegado, por quem quer que fosse, numa mentira. Imaginoso, sim; mentiroso, não.

O cinema foi meu primeiro deslumbramento. Diante da tela eu me multiplicava. Mas aquilo era verdade, existia de fato, e eu estava lá dentro, participando de tudo. Se havia cena comovente, eu chorava; se hilariante, morria de rir. Era um mundo novo que me fascinava, embora não o entendesse. Deslumbramento que foi acrescido com histórias em quadrinhos, que vim a conhecer mais tarde. Eram distrações, no entanto, que me encantavam e ao mesmo tempo martirizava. Sim, porque não dispunha delas como era do meu insaciável desejo. Cinema, só as terças-feiras, dia do seriado. Aos domingos, a mil e seiscentos réis a entrada, eu ficava de fora. De fora, vagando pela rua, angustiado, a ouvir o retinir da campanha anunciando a sessão. Enquanto a ouvisse, havia esperança. Botava a imaginação a trabalhar. Dez tostões perdidos, sem dono, à beira da calçada. Ou remanescente da feira do sábado. Ou caído do bolso de algum bêbado. A campanha retinindo e eu... nada. Só a imaginar. Como nas histórias dos filmes, repentinamente surgia um milionário na praça, em seu carro monumental dirigido por motorista fardado, por certo perdido. Abordava-me: Meu filho, onde estou, que cidade é esta? Eu o atendia,

trêmulo de emoção, previsão: São Bento. E ele, bondoso: Que está fazendo a esta hora na rua? Eu lhe confessava meu sofrimento. E o milionário desconhecido, abrindo a carteira de cédulas: Tome, vá pro cinema, leve mais esse trocado para comprar confeitos. Mas fatalmente a campanha deixava de tocar, o milionário desaparecia, eu me convencia de que a sessão havia começado. Quanto aos Gibis, nome que generalizava as revistas em quadrinhos, o suplício se assemelhava. São Bento na época não tinha mais do que 2.500 habitantes. Desservida de estrada de ferro ou de rodagem federal, isolava-se entre Garanhuns e Caruaru, cidades maiores, às quais só se alcançava em carro de aluguel, em caminhões de carga ou de feirantes. Inexistia livraria ou banca de revistas, de modo que Gibi era produto raro, que apenas interessava aos garotos. Milagre, aparecer Gibi em São Bento, levado por algum estudante em férias, um visitante ocasional...

Neste momento, sou obrigado a abrir um parêntese para falar de suas pessoas que, nas circunstâncias a que me referi, tornaram-se-me grandes benfeitoras, espontaneamente amenizaram meu sofrimento. A primeira delas foi Major, sargento da polícia, amigo de minha família, nomeado delegado da cidade. Major (apelido), era um grandalhão de aspecto simpático, cujo cinturão ameaçava estourar em sua farda oficial, sempre com um charuto na boca, o que mais acentuava sua pareença com Churchill, o herói inglês da 2ª Grande Guerra Mundial. Nas noites de sessões em que eu estava interdito, por falta de dinheiro, após o jantar ia tocaiar Major no Café de Antônio Lalau, onde ele fazia hora, a bebericar uma caninha, em companhia de amigos. Que suplício! A inesquecível campanha a retinir, Major a ser demorar na conversa, eu vendo a hora de a sessão começar. Quando afinal ele se decidia a encerrar o assunto, eu corria na frente, postava-me à entrada do cinema, armado um *arzinho muito infeliz*. Logo que me avistava, Marjor sorria, naturalmente compreendendo tudo, dava-me uma tapa na cabeça, empurrando-me para dentro. Caminhe, corrupto (dizia “curruto”)! Isso, quanto às sessões de cinema.

Com referência aos Gibis... Joaquim Ezequiel era nosso vizinho da Rua José Mariano. Dono duma fabriqueta de queijo, tinha família numerosa. Uma de suas filhas menores, Lília, mais ou menos da minha idade, cursava comigo o primário, comigo se aventurava nas cercanias da fabriqueta, até a hora em que se aprontava o queijo, que era retirado dos tachos para ser pesado. O mestre então nos dava em papel impermeável (amarelo, como me lembro!), pequenas porções, branquíssimas, borrachudas, que segurávamos nas pontinhas, por causa da quentura, e ficávamos a beliscar, na medida em que esfriavam. Em seguida, Joaquim Ezequiel, com a família, mudou-se para Maceió.

Anos depois, eis que recebo inesperadamente um pacote enorme de Gibis, verdadeira coleção. Lilia, que me mandara de Maceió. E ficara mandando, para minha felicidade.

Major, depois que saiu de São Bento, não mais o vi. Sabia dele por intermédio da família. Mais ou menos na década de 60, soube que havia morrido em Carpina, onde destacava, ainda como delegado de polícia. E Lilia fez carreira na televisão. Telejornalista, atriz de telenovelas, morreu no Recife, pertencente ao quadro da TV Jornal do Commercio. Jamais esquecerei os momentos de indizível ventura que me proporcionaram.

Eu era naturalmente um menino solitário, já pelo meu temperamento, já pela doença dos olhos que me acometera quando eu andava pelos onze anos de idade. Conjuntivite Primaveril, havia diagnosticado o estudante de oftalmologia, nosso primo, que vinha do Recife passar as férias em companhia dos pais. Adiantando: Você se livra dela quando atingir a maioridade. Foi, realmente, o que aconteceu. De manhã eu acordava com os *olhos pregados*, sem poder sair do quarto por causa da claridade, que me encadeava, causando-me um verdadeiro choque lacrimejante. Para ir à escola eu tinha de acordar antes do horário previsto, a fim de *acostumar a vista*. Caíam-me os cílios, as pálpebras inflamavam, cercavam-se de carocinhos, como terçóis. Vaidoso, envergonhava-me de exhibi-los, até que meu pai comprou-me uns óculos escuros, desses vagabundos, de lentes marrons, vendidos na feira. Ainda estava feliz? Veio-me, então, a enxaqueca, eu estava com uns treze anos. Fui pegado de surpresa, na rua. De repente minha visão começou a ser atrapalhada por umas argolas brilhantes, a movimentar-se constantemente aumentando de tamanho (a esses sinais os médicos chamam de *escótomos*), quase me impedindo de enxergar. Corri pra casa, julgando tratar-se de algum sintoma da conjuntivite. Minha mãe esclareceu, experiente: É enxaqueca, vá se deitar. Era mal de família. E como incomodava! Quando os escótomos desapareciam, vinha uma dor de cabeça de rachar, que não passava com remédio algum. Náusea, vômito, dormência nos pés, nas mãos. Era um dia perdido para mim. A enxaqueca ficou me visitando semanalmente, às vezes dois, três dias seguidos. Diziam: Mas isso é doença de velho. Curioso é que, igualmente à conjuntivite, ao atingir a maioridade a enxaqueca desapareceu, voltou-me 36 anos depois, estou com ela, e os médicos dizem: Na velhice, comumente a enxaqueca desaparece. Só se for nas pessoas normais, em mim, não.

Apesar de tudo, diante do caiporismo que se sucedia, não fui uma criança feliz. Magro que nem um caniço, participava de toda brincadeira infantil, enfrentava qualquer

parada (quando não estava com enxaqueca), corria feito um raio, era craque da pelota (jogando de óculos escuros na cara, evitando, porém, as cabeçadas).

Refugiava-me nas historietas dos Gibis. Terminado o curso primário, sem meios de continuar os estudos, era neles que eu aprendia. Em São Bento não havia colégio, meu pai não tinha condições de me internar em Caruaru, Garanhuns ou mesmo Pesqueira, cidades vizinhas. Minha mãe lamentava não aproveitar não aproveitar pelo menos eu e minha irmã mais velha, os mais inteligentes, a seu ver, os que mais se interessavam pela leitura. Mas eu e Malude líamos por prazer, sem qualquer interesse de nos ilustrar. Se eu lamentava não poder freqüentar um colégio era simplesmente por vaidade. Sentia-me muito diminuído diante dos primos e amiguinhos que o podiam. Como os invejava aos regressaram nas férias, uniformizados, gaguejando frases em inglês ou francês, até citando latim: “Errarum humano est”. (Ainda hoje nem sei se é assim que se escreve.) Meu pai me consolava: Vá ver que você *sabe* muito mais do que *eles*.

Inventei de ser desenhista. Comecei copiando os quadrinhos, por fim lancei minha própria revista, com histórias criadas por mim, desenhadas por mim. De início, em cadernos de cálculos, sobrados da escola. Sem pauta, porém de superfície meio porosa, onde a tinta, não raro, borrava. Havia um papel de embrulho que tinha um dos lados impermeável, cuja folha inteira custava um tostão. Uma folha, recortada apropriadamente, dava uma revista das minhas. Grampeava-a com grampos retirados de velhas edições d’O cruzeiro ou de cadernos usados. Nasceu, então, O Farol. Semanal, com histórias episódicas, continuadas, como nos Gibis. Todas as histórias eram da minha autoria. Para dar maior seriedade à revista, para cada história eu inventava um autor. Me decepcionara ao saber que os heróis dos Gibis eram americanos. Nacionalista como os diabos, fiz com que meus heróis fossem todos brasileiros. Só que aqui e acolá traía-me ingenuamente. Havia o índio Tapir, das selvas amazônicas (imitação de Tarzan); o Condor, êmulo de Batman (sem Robin); contudo, havia também Tommy e Hal (“parecidos” com Tim e Tom da Patrulha do Marfim) e o cow-boy (um quase Bronco Pyler, das páginas do Gibi).

Tudo muito precário, desenhado com tinta azul, escolar, marca Sardinha e pena comum, que logo escarrapachava (o computador, chato pra burro, está *dizendo* que o certo é assim, mas nos dizíamos “escarrapichava”). Ouvia falar duma tinta pra desenho, chamada de Nankim, que eu nunca cheguei a pelo menos ver. Em São Bento, não. Como, igualmente, jamais recebera uma aula de desenho, jamais conhecera um desenhista. Tudo que eu fazia era sob orientação de Malude que, como eu, completara apenas o curso

primário da escola de Dona Esterzinha Siqueira, no Grupo Escolar Barbosa Lima. Contudo, minha fama de artista se espalhou. Os amiguinhos iam lá em casa ler O Farol, acompanhar as aventuras dos meus heróis. Um número único, que passava de mão em mão, comigo ao lado, vigilante, temendo que o estragassem. De vez em quando meu pai violava a gaveta onde eu os guardava, a fim de gabar minha habilidade aos amigos dele. Cheguei a desenhar uns jogadores de futebol para o União Sport Club, por encomenda do Dr. Ademar Paiva, que me pagou vinte mil réis por eles. Um dia quase morro de gosto, porque meu tio e padrinho Getúlio Valença, respeitado na cidade pelos seus conhecimentos gerais e que eu muito admirava, elogiou meus desenhos. Sabendo das condições em que eu os executava, concluiu: Vocação inata. Só que eu não sabia o que significava *inata*.

Durante a guerra deflagrada pelo Eixo os Gibis passaram a ser invadidos por Super Heróis, homens de poderes excepcionais, sobrenaturais, que voavam, tinham visões de raios X, eram imunes a tiros, pedradas, facadas etc., todos norte-americanos, a combater os nazistas. Bastava uma dessas personagens, Capitão América, por exemplo, para dizimar um pelotão inteiro de alemães. Isso me desgostou, me esfriou com relação à leitura das histórias em quadrinhos. Malude, então, me socorreu: Leia romance. Ela própria lia bastante, já influenciada por nossa mãe que, embora de poucas letras (não tinha nem o primário), vivia com um à mão. Na mezinha do quarto de mamãe havia uma ruma de romances, numa coleção chamada CIP, na contra-capas o desenho numa mão com dois dedos levantados, indicando o preço do livro: dois mil réis. Eram volumes diminutos, em papel ordinário, creio que precursores dos atuais livros de bolso. Verdadeira coleção, e variada que era: O Conde de Monte Cristo, Humilhados e Ofendidos, O Homem que Ri, Escaramouche, Os Miseráveis, A Moreninha, O Moço Louro, Inocência, Prisioneiro de Zenda, Máscara de Ferro... e por aí em diante.

Eu pegava um a um, largava, desencantado. Enormes, letras miudinhas, sem gravuras. Um dos autores chamava-se Fiedor Não Sei Que Lá. Um escritor com nome de “fedor” ... Malude destacou O Conde de Monte Cristo: Leia este, você vai gostar. Iniciei sua leitura meio desanimado, mas logo me deixei absorver pelas aventuras de Edmond Dantés, sua inominável sede de vingança. Na época havia a continuação desse romance, A Mão do Finado, que li com o mesmo interesse. Anos depois foi que fiquei sabendo que se tratava dum livro apócrifo, parece que bolado por um português, e por muitos anos tido como da autoria de Alexandre Dumas. Aliás, nunca mais ouvi falar de A Mão do Finado.

D'O Conde de Monte Cristo passei a outros autores, principalmente nacionais. Meu irmão mais velho, já residindo no Recife, trazia nas férias os da *moda*. José Lins do Rego, Érico Veríssimo, Jorge Amado... Estes, logo me conquistaram: narravam “coisas da época, dramas regionais, de nosso conhecimento”. Entretanto, para os velhos da família, muito imorais. Li Banguê, de Zé Lins, escondido: Não é livro pra criança, determinara meu irmão.

Mas eu achava que Jorge Amado era “pior”. Para mim, a Jacarecanga dos personagens de Érico Veríssimo era, sem tirar nem pôr, São Bento. Os mesmos costumes, as mesmas intrigas familiares. Aquilo era vida, realidade. Iam aos poucos surgindo novos romances, que liamos em conjunto, parentes, amigos, o livro passando de mão em mão, comentados à noite, na praça. Eu, que já tinha os olhos inflamados, da conjuntivite, parecia que os lia chorando, tal a maneira como lacrimejavam. Sem mais a obrigação da escola, era dos romances que me ocupava, dia e noite agarrado neles. O motor da luz elétrica, convencionalmente, parava à meia-noite. Às onze e meia fazia pequena interrupção, era o “sinal”, um aviso de que à meia-noite em ponto todas as luzes da cidade apagariam. E eu sozinho na sala, os demais membros da família recolhidos, e eu lendo, aproveitando o restinho de claridade. Preocupada por causa da minha doença, minha mãe gritava do quarto: Vá dormir, não apure tanto a vista. A lâmpada não se apagava de vez, ia esmorecendo aos poucos. Com o livro aberto, eu caminhava em sua direção, até ela se apagar definitivamente. Daí prosseguia, tateando, até a cama. Acrescente-se que nesse tempo eu tinha um medo tremendo de alma do outro mundo. Pois, com o romance na mão, esquecia até os maus espíritos, os espíritos zombeteiros, os fantasmas ocasionais. Uma verdadeira obsessão. Às vezes saía por trás de casa, sozinho, com a intriga do romance que lia no momento revolteando em minha cabeça. Penetrava nele, tomava parte no enredo, alterava desfecho, arengava com o autor. Tornava morena a garota que ele apresentava loura; antipático, o indivíduo que era pra ser simpático; gordo, o magro... Se não está satisfeito com o romance, escreva um, desafiava Malude. Não o fiz imediatamente, mas iniciei-me no conto. Ciente de minhas pretensões, meu cunhado, o erudito da família, aconselhava, não a mim, quem era eu?, mas para demonstrar conhecimentos: O romance requer maiores experiências. A pessoa deve ir se exercitando, primeiro em crônicas, descrições – descrever uma feira, por exemplo, um passeio pelo campo... Depois o conto. Dispondo, então, do domínio da língua, o romance. Isso não é para qualquer um. O qualquer um, sem dúvida, era eu. Que ele não soubesse, mas não coadunava perfeitamente com seu ponto de vista, duvidava do seu gosto literário. Para

ele, os romancistas modernos escreviam de modo desleixado, seus autores prediletos não iam além de Humberto de Campos e Coelho Neto. Andava com Humberto de Campos debaixo do braço, lia suas crônicas em voz alta para uma roda de admiradores. Um dia, enjoado, me atrevi: Humberto de Campos é simplesmente cronista. A crônica é o gênero dos menores na literatura. E ele, me encarando: Quem é você para censurar Humberto de Campos!

Não perdi tempo com crônicas, descrições de feiras. Que era uma feira? Semanalmente a mesma coisa, a mesma falta de novidade, as intrigas de sempre. No maior segredo do mundo, com receio do mundo, com receio de que meu cunhado descobrisse, escrevi um conto. Li-o, reli-o, corrigi, emendei. Achei-o ótimo. Aí tive coragem de mostrá-lo a Malude. Como disse anteriormente, essa minha irmã, como eu, tinha apenas o curso primário. Mais velha do que eu oito anos, no entanto era mil vezes mais inteligente. Duma intuição extraordinária, principalmente para as artes. Sem nunca ter tido um professor, desenhava bem, pintava como uma artista de fato, entendia de tudo. Sempre foi minha conselheira, sempre acreditou na minha capacidade, previu que eu seria escritor. Quando meu padrinho Getúlio fundou o grupo teatral da cidade, escolheu-a como sua artista principal. Dizia ele: Malude é a minha prima-dona. Anos depois, já morando no Recife, ocasião em que procurei me aperfeiçoar na literatura e passei a ler os ensinamentos dos grandes especialistas da matéria, encontrei neles pouca novidade. À medida que me ia apercebendo dos seus conselhos, dizia a mim mesmo: Mas Malude já me ensinava isso.

Claro que eu reconhecia minhas limitações. Saído dum curso primário mal digerido – nunca fui bom estudante: ler por obrigação, para aprender, a fim de prestar exame no fim do ano, não era comigo –, não tinha em que me segurar. Em contato com os escritores com os quais me identificava, seria capaz de redigir um texto mais ou menos legível. Faltava-me, porém, conhecimentos gramaticais. Por incrível que pareça, lá em casa não havia nem um simples dicionário. Tampouco, na cidade inteira, uma pessoa erudita que me desse os conselhos necessários. Valia-me de minha irmã, que também tinha suas limitações. Desesperava-me. Por que fora nascer num lugar tão atrasado? São Bento era uma cidade isolada do mundo. Mamãe dizia: Cidade que nasce numa banda nunca progride. Duma banda porque ficava à margem da estrada de ferro, da contra-seca, estrada de rodagem federal, dos principais meios de transporte. Se alguém de São Bento pretendia ir ao Recife teria de pegar o trem em Belo Jardim, ou viajar nos caminhões da fábrica, feliz se conseguia uma vaga na boléia, e purgar uma viagem que durava quase

um dia. Se o viajante saía de São Bento às cinco horas da manhã, tinha de parar em Vitória para almoçar, chegando ao Recife por volta das sete da noite. Ônibus? Que era ônibus? Falava-se em “sopa”, meio de transporte das grandes cidades, ocasionalmente aparecido desgarrado em São Bento. Como os aviões que raramente apareciam no céu, fazendo um barulho enorme, atraindo curiosos, que permaneciam horas de cara para cima, admirados e estranhando o acontecimento. Diziam: É um avião, por certo está perdido. Meu desespero era tamanho que já me arrependia de ter desistido de ser desenhista para ser escritor. Pensava, de início, que ser escritor era mais fácil, porque não havia necessidade de desenhar, mais fácil e menos trabalhoso. Embora sabendo que, para ser desenhista necessitava igualmente dum professor para me ensinar a desenhar. Quem, em São Bento, seria capaz disso? Marcelino, pintor que abria letreiro nas casas comerciais? Que abaixo do indicando o Café da Noite desenhara um bule solto no espaço derramando café numa xícara também perdida no ar? (Os engraçados, para zombar do dono do café, gritavam da calçada: Acorde, Zé Mendes, o café tá esborrando da xícara.) Sentia-me o desprezado do mundo, o “condutor da caipora”, como diziam os mais velhos, com referência ao sujeito azarado. Revoltava-me e, só por vingança, intimamente, desafiava o destino: Mostro se não vou ser escritor, seu porra chaleira dos ricos.

Em 1944, com quinze anos incompletos, fui trabalhar numa fábrica de laticínios, a dois quilômetros da nossa casa. Percurso que eu fazia em duas vezes de ida, duas vezes de volta, cujo período ocupava imaginando, criando, *escrevendo* minhas obras futuras. Duzentos cruzeiros por mês, muito dinheiro pra mim, que só gastava em roupa, sapato, cinema (nesse tempo eu não fumava), livre de colaborar com as despesas familiares, o que, de resto, estava fora das cogitações do meu pai, pobre, sim, mas orgulhoso. Nunca deixei de ganhar o dinheirinho do cinema. Antes, tinha sido cambista do jogo do bicho, em seguida passei a trabalhar na mercearia dum primo de papai, aos sábados, ganhando dois cruzeiros. Agora era diferente, emprego efetivo, com carteira assinada, recolhendo para a previdência social. Gastava meu ordenado quase todo em compra de livros pelo reembolso postal. Encomendava-os em Porto Alegre – Editora Globo –; Rio de Janeiro – José Olympio Editora –; São Paulo – Cia. Editora Nacional. Meses, para a encomenda chegar. Que suplício! E que festa, quando chegava. Só romances, romances, romances e contos, ficção, enfim. Não me interessavam livros de ensinamento eruditos, filosofia, história, sociologia. Só livro de ficção.

Dois expedientes, mas folgados. A fábrica pertencia a uns sobrinhos de mamãe, que me privilegiavam de um lado e me prejudicavam do outro. Eu era o único operário que não recebia 13º salário nem tinha direito a férias ou horas extras. Não sei por quê. Só se era porque trabalhava no escritório, como auxiliar, com pouco serviço a fazer. Pouco serviço durante o expediente normal. E aqui sou obrigado a falar das horas extras. Se havia pouco serviço, como eram necessárias as horas extras? É que um dos patrões, encarregado da escrita, deixava o escritório para andar examinando o trabalho dos operários em geral, inclusive dando as caras nas pocilgas, talvez para ver os barrões treparem. A escrita, pois, atrasava. A fim de pô-la em dia, o patrão, blandicioso, me convidava a ir à sua casa, onde terminávamos e de onde eu saía muitas vezes tarde da noite, pra lá das dez horas.

Eu, então, tinha tempo para escrever meus contos, praticar seriamente, antecipando a imortalidade. Como escrevia! E que imaginação! É verdade que recebia grande influência de Érico Veríssimo, José Lins do Rego, Jorge Amado. Escrevi uma novela intitulada Sete Ranchos, inspirada num bairro pobre da cidade, pelo qual eu passava diariamente, a caminho da fábrica. Com algum melhoramento, poderia ser assinada por Jorge Amado, tal a semelhança como os romances do autor baiano. Ainda a guardo, como lembrança.

O diabo é que me viciiei a escrever à máquina, na máquina do escritório da fábrica. Escrever em casa, à mão, se me tornara dificultoso. Mesmo assim cheguei a escrever meu primeiro romance. Não sei quantos cadernos escolares preenchidos com minha letra caprichosa, num total de setecentas páginas. Setecentas, mesmo. Isso no maior segredo. Nem a minha irmã Malude eu revelava. No meu quarto, na maior incomodidade possível. Ao ouvir as pisadas do meu cunhado, casado com minha outra irmã, rápido escondia o manuscrito. Sempre temi seus eruditos comentários, a pouca importância que ele dava às minhas pretensões. Contudo, meu irmão do Recife, em férias, não sei como o descobriu. Gozador, que era, à hora do jantar, toda a família reunida, leu em voz alta trechos desse romance. Ou melhor, tentou ler, porque logo o arrebatei de suas mãos, revoltado, mais tarde juntei o papelório e o queimei no quintal. Não me lembro de que se tratava, lembro seu título: Sombras do Destino. Foi esse romance que Osman Lins, quando anos depois lhe falei dele, chamou de Ulisses do Interior.

Com dinheiro disponível e por intermédio do reembolso postal fui formando minha biblioteca. Possuía mais de seiscentos livros, quase tudo romance e contos, ficções em geral. Comprei estante, passei-lhe a chave. Era um ciúme danado que tinha dos meus

livros. Empréstava-os com o coração partido de preocupação. Li tudo que havia dos meus escritores preferidos. De posse dos catálogos que as editoras me mandavam, acrescentei outros, famosos. Atravessei fronteiras, tornei-me freguês da Coleção Nobel, da Globo, de autores traduzidos da José Olympio. Como *Era Verde Meu Vale*, de Richard Lewellin; *Grande e Estranho é o Mundo*, do peruano *Ciro Alegria*, e outros, muitos outros, me marcaram para sempre (tenho até medo de relê-los, para não perder a ilusão dos meus longínquos 17 anos). Só então descobri Graciliano Ramos. Li, primeiro, *Angústia*: fui logo de chapa no escritor alagoano. Adquiri os demais, superei meus derramamentos influenciados por Jorge Amado e... Eu ia dizendo “e caterva”, mas deixa pra lá.

Graciliano foi meu professor, tínhamos muita coisa em comum. Seu recolhimento, o ambiente em que vivia, transcrito nos seus romances, a convivência com a família, sua parentela, todos de caráter afins aos meus tios e primos. Quando comprei minha primeira máquina e me dispus a escrever o romance que há mais de um ano “invernava” em minha cabeça, tive dificuldade em iniciar. Inexperiente, não via como fazê-lo. Vali-me de Caetés, aquela cena do apaixonado em segredo diante da pretendida e do seu idoso marido, quase a copiei no meu *Noturno Sem Música*. O ambiente, o reprimido amor de Jonas em casa do patrão, marido de Marta, também idoso... Só faltou o beijo no cachaço”. Pensei que ninguém ia perceber, mas Osman Lins percebeu, sem, no entanto, me recriminar. É evidente sua afinidade com Graciliano Ramos. Isso *acontece nas melhores famílias*.

Por volta de 1947, apareceu em São Bento um agente da revista *Alterosa*, de Belo Horizonte, quase todo mundo fez uma assinatura, eu, inclusive. Recebia colaboração dos leitores, desde que aprovada pela comissão julgadora. Selecionei um dos meus contos, Malude depurou-o, mandei para a revista. Somente eu e ela sabíamos da aventura. Receoso de cair no ridículo, anexeí um bilhete, solicitando ao redator que, caso o meu conto não fosse aceito, não mencionasse meu verdadeiro nome na coluna de informações. Já pensou se tal recusa caísse nas mãos dos são-bentenses? “Gilvan lemos, seu conto foi recusado, está eivado de incorreções”. Geralmente, era assim que se comunicavam com o infeliz.

Fiquei na expectativa. A cada mês, pegava a revista, recolhia-me, ia direto à página dirigida aos leitores. E nada. Não sei quantos meses nessa agonia. Até que enfim, sem nem mais esperar, dei com a informação: Seu conto foi aprovado, aguarde publicação. Não precisava mais guardar segredo, sai gritando com a revista na mão, mostrando-a a meus pais, meus irmãos, à empregada, ao gato, ao canário, às galinhas...

Contudo, levei outra maçada. Revoltado, não cansava de culpar alguém. Fora engano, meu conto não sairia na Alterosa. Minha mãe me acalmava: É assim mesmo, demora. Conforme-se, você está vivendo um momento inesquecível. Pior é quando o conto for publicado e você não tiver mais nada a esperar.

Até que uma tarde, ao voltar da fábrica, avistei Malude na frente de casa, abanando a revista no ar. Contive-me para não correr ao seu encontro. O conto estava lá, com gravura e tudo, em letras maiúsculas: PELO CAMINHO MAIS CURTO – Conto de... Era o número de março de 1948, meu primeiro trabalho publicado.

Ora, todo mundo na cidade teve conhecimento disso, todo mundo na cidade assinava a Alterosa. E olhe eu aí, escritor, gênio municipal. É verdade que, anteriormente, locutor do SAP (Serviço de Autofalante de São Bento), lia crônicas escritas por mim, apresentava programas humorísticos escritos e dirigidos por mim, mas publicar um conto numa revista como a Alterosa... Isso era demais, não cabia nem em mim mesmo. Vaidoso, convenci-me de que era de fato um escritor. Mas, em São Bento? Que futuro havia para mim na adorada e atrasada São Bento? Daí nasceu a ideia de partir, ir embora, deixar terra natal, pais, irmãos, amigos... Convencia-me de que a vida de artista era assim mesmo, o artista, a fim de realizar sua obra, tinha de ser egoísta, jogar pro lado o sentimentalismo, tornar-se indiferente ao sofrimento da família.

Em meados de 1948 eu já ganhava 500 mil réis (cruzeiros) por mês. Já possuía um dinheirinho guardado. Para reforçar minhas economias, suspendi a compra de livros supérfluos, fui juntando mais. Em abriu de 1949 totalizei a soma espantosa de 10 mil cruzeiros. Anunciei a meus pais: Vou pro Rio de Janeiro. O Rio era o sonho de todo artista, no Rio era onde se concentravam as principais editoras do país. O Rio de Janeiro seria meu destino. Em março comuniquei a meu patrão: Só trabalho este mês. Espantou-se: O quê? Que está dizendo? Houve alguma coisa? Não, lhe respondi, incisivo, vou para o Rio de Janeiro. Não reprovou, pelo contrário, até me animou: Faz muito bem, você é um rapaz de futuro, permanecendo aqui não vai conseguir nada da vida.

Não era, entretanto, o julgamento de minha mãe. O caçulinha, o que nunca lhe dera desgosto (repetia isso, sempre que lhe vinham notícias preocupantes do filho do Recife ou quando o do meio chegava da farra, tarde da noite), partir assim, sem um emprego certo, para uma cidade como o Rio de Janeiro... Vai morrer de fome, lá – continuava –, pegar uma tuberculose. Nesse tempo, a tuberculose era o que é hoje a AIDS. E eu, magérrimo como era... Se ao menos eu passasse uma temporada no Recife, pegando experiência numa cidade grande... Se ao menos meu irmão ainda estivesse morando no

Recife me faria companhia (tinha ido pra Bahia)... A solução que encontrou: Com meus dez contos de réis instalaria uma pensão no Recife, ao me tornar pracioneiro, ela voltaria para São Bento e eu rumaria para o Rio. Meu pai foi contra. Minha mãe não fava para ser dona de pensão. Faltava-lhe a manha habitual das donas de pensão, a experiência. Iria conviver com vigaristas, pessoas estranhas. Além disso, ele não se sujeitava a ser marido de dona de pensão. Mamãe rebatia: Não ia aceitar hóspedes estranhos, só sobrinhos, primos, estudantes, da família. Mamãe foi que saiu vitoriosa, fez-se o que ela pretendia.

Em maio de 1949 viemos para o Recife (em julho próximo eu faria 21 anos). Como não se trata de autobiografia, sim de pequenos relatos de minhas *vitórias* literárias, concludo adiantando que, como meu pai previa, a pensão não deu certo. Sobreviveu durante mais ou menos um ano. Mas como eu já estava empregado na Sul América (fora admitido em agosto do mesmo ano), minha mãe voltou tranquila para São Bento.

Eu é que, pela primeira vez separado da família, não tive boa vida. Dois expedientes formais na Sul América – todos os funcionários de gravata, tratando-se por “Senhor” –, calor insuportável, um conto de réis por mês, de ordenado. Dava para pagar a pensão, a lavadeira e a sessão de cinema, aos domingos. Não lia, não escrevia, não tinha um amigo que participasse de minhas aspirações. Os livros, trazidos de São Bento – menos da metade, vendera os demais *para fazer caixa* –, lidos e relidos; escrever à mão estava fora de cogitação. Mesmo que tentasse, onde fazê-lo? No meu quarto, de tabique, mal cabia a cama, onde me sentava para calçar os sapatos, de cabeça erguida, se não batia na suposta parede. Não havia espaço para colocar uma mesa, por pequena que fosse. Que, de resto, seria inútil. Os colegas da Sul América, com os quais não me identificava, terminado o expediente não mais os via. Os primos e amigos são-bentenses, distantes, cada um num bairro diferente. Cheguei á conclusão de que estava vivendo em piores condições do que em São Bento. Lá, pelo menos, tinha Malude para me orientar. O que eu sofria daria um romance. Teria sentido, interessaria a alguém o sofrimento dum rapazola a morrer de saudade da família? Transferi sua angústia para o amor impossível dum adolescente pela mulher do patrão. Nas horas vagas escrevia esse romance, em pensamento. O mantive na memória, capítulo por capítulo, já que não conseguia transcrevê-lo em cadernos escolares com fizera com o Sombras do Passado, incinerado tristemente.

Em dezembro de 1950 recebi a gratificação de natal, fui direto à loja que exibia na vitrina uma máquina de escrever Hermes Baby, namorada por mim toda vez que

passava pela loja e me detinha a sonhar em possuir a máquina. Um conto e quatrocentos réis. Dei o conto de entrada, o restante paguei em oito meses. Comecei o Noturno Sem Música em 27 de março de 1951, terminei-o em 6 de maio do mesmo ano. Em um mês e dez dias, toda noite, no meu quarto, a máquina sobre uma caixa de sapatos, esta em cima de uma cadeira encostada no tabique. Foi fácil, porque eu já estava com o romance completo na cabeça, só me atrapalhei no início: não sabia como começá-lo, ocasião em que plagiei Graciliano Ramos, em Caetés. Roubo inocente dum rapazola de 23 anos incompletos. Guardei, enciumado, este tesouro. Antes, desejava apenas escrever um romance. Escrevendo-o estaria realizado. Mas o quê? Ansiava agora por publicá-lo. Publicando-o estaria realizado. Seria tão bom como eu o considerava? Não havia no Recife um intelectual que eu conhecesse e se prontificasse a lê-lo. Um professor, um cara de jornal... Mande-o para Malude ler em São Bento. Tínhamos muito em comum. Minha irmã o adorou, devolveu-o com algumas retificações, alguns conselhos, que acatei. E fiquei com o Noturno Sem Música (e sem editor), sonhando sonho igual ao que engendrava quando não tinha dinheiro para entrar no cinema. Inesperadamente surgia no Recife um editor do Rio, à cata de originais para sua editora. Não sei como, sabia que eu tinha um romance inédito. Procurava-me na pensão, eu lhe dava os originais para serem examinados. Lia-o no hotel onde se hospedara. Dum fôlego só. No outro dia trazia-me o contrato a assinar. Meses depois meu romance estava nas livrarias, com o selo da José Olympio Editora.

Na verdade, eu não amava o Recife. O que amamos numa cidade são seus atrativos materiais, seus sítios históricos, suas praias badaladas em propagandas de agências de turismo. E a amamos, sim, por esses motivos, se eles estiverem dentro de nós, se incorporarem a nossas recordações primevas. Gostamos de gente, não de coisas. Gente que nos viu crescer, que participou de nossas alegrias, nossas descobertas, acompanhou nossos interesses. Gente que riu conosco nas alegrias, conosco chorou nas desventuras. O Recife não me dava nada que eu quisesse. Sua gente me ignorava por completo.

Em 1952, por concurso público, ingressei no IAPI. Na Sul América meu ordenado já era de 1.400 cruzeiros. No IAPI passei a ganhar 3.200, mais do dobro. E no IAPI só dava um expediente, de 7 às 13h. Agora, sim, teria tempo de estudar, pensei. E repensei: aos 24 anos de idade submeter-me ao exame de admissão ao ginásio no meio duma garotada de 11, 12 anos... Seria deprimente. Eu, com barba na cara, escritor, com dois contos publicados na Alterosa, um romance inédito na gaveta... Seria humilhante. Depois,

fazia as contas. Quatro anos do ginásio, três do científico ou clássico, cinco do superior, lá se iam doze anos. Com meus vinte e quatro, igual a trinta e seis. Puxa, me formaria com 36 anos de idade, um velho. Melhor ilustrar-me sozinho, com a vantagem de sozinho aprender apenas o que me interessava.

Nesse mesmo ano de 52, a Secretaria do Estado, com o intuito de incentivar os *novos valores*, lançou um concurso literário para livros inéditos. Tirei três cópias do *Noturno Sem Música*, entrei na concorrência. Meses depois o resultado. O primeiro lugar coubera a um professor universitário, Manuel não sei de quê, de quem, aliás, nunca mais se ouviu falar. O segundo lugar, a mim e a Osman Lins. Contudo, o contentamento da vitória não durou por muito tempo. Malicônio, colega de trabalho, carioca, estava no Recife em virtude duma permuta que fizera com funcionário local. Terminado o prazo da permuta, teria de voltar ao setor de origem, a não ser que conseguisse outro funcionário que mantivesse a permuta. Chegara, pois, minha vez. Já praciado, empregado com razoável salário, dessa vez minha mãe não oporia obstáculo à minha partida. Na pior das hipóteses, teria melhor oportunidade de publicar meu romance premiado. Não pensei duas vezes, aceitei a permuta. Tudo acertado, correspondência expedida, minha mãe adoece. Câncer. Chorei a noite inteira, em vez de dormir. Cadê que tive coragem de por em prática os sentimentos que atribuía ao artista? Egoísmo, indiferença, tudo a ele permissível, desde que sua meta fosse alcançada. Eu era artista coisa nenhuma. Jamais sairia do Recife, sabendo da doença de mamãe. Jamais.

Quanto a Osman Lins, ainda sem livros publicados, era, no entanto, conhecido nas *rodas literárias*, das quais não participava efetivamente, mas se relacionava bem com jornalistas e escritores com o nome firmado na praça. Assinava um artigo semanal no *O Estado de São Paulo*, de vez em quando publicava contos no *Diário de Pernambuco*. Quer dizer, se situava muito acima deste *pobre marquês*. Já o conhecia de nome, muito me honrei em emparelhar com ele, embora num segundo lugar. Por coincidência, Osman tinha uma cunhada no IAPI, trabalhando justamente no setor em que eu trabalhava. Disse-me que tinha falado de mim a Osman e que ele desejava me conhecer.

Assim, fiz amizade com o primeiro *intelectual* do Recife. Trocamos os livros para leitura. O dele era *O Visitante*. Ao destrócar as respectivas obras, ele me disse, com sinceridade, que se espantara como eu, com o mínimo de conhecimento para escrever um romance, o conseguira de modo tão convincente. Admirara, inclusive, a espontaneidade com que eu criava tantos personagens. Em *O Visitante*, só fui capaz de criar,

exatamente, três, confessou. (mais tarde, ao publicar O Fiel e a Pedra, onde existem vários personagens, me confessou ainda: Fui influenciado por você.)

De acordo com o regulamento do concurso, inicialmente seria publicado o romance que obtivera o primeiro lugar; com a renda deste, os do segundo lugar. Acontece que nem sei se saiu o do primeiro lugar. Os do segundo, então... Osman Lins, mais atilado do que eu, enviou o dele para o Fábio Prado, famoso na época, época em que um prêmio desse porte revelava um escritor. Osman me disse que, antes do resultado do concurso, estive na José Olympio, oferecendo O Visitante. Não o aceitaram nem para leitura. Dias depois foi procurado, no hotel em que se hospedara, por gente da José Olympio. Tinha saído no jornal do dia que ele vencera o Fábio Prado. A José Olympio, então, fazia questão de publicar o seu romance.

Em 1955 saiu O Visitante, pela José Olympio. Osman, com justiça, mereceu os maiores louvores, teve abertas as portas da editora para suas obras futuras. E eu? Rejubilava-me com o amigo, sim, mas me sentia esquecido, desprezado, injustiçado. Haveria de publicar o meu, nem que fosse por conta própria. Ao ingressar no IAPI, não era lá muito percebido. Matuto de São Bento do Una (nesse ínterim já lhe fora acrescentado o Una, rio que cortava a cidade e servia para distinguir São Bento dos inúmeros São Bento que existiam Brasil afora), calado, tímido, magro que nem pau de virar tripa (com 1,72 m. eu pesava então 48 k.), quem ia dar por mim, *perdido na multidão*? Indubitavelmente, Mita, ela mesma.

Trabalhava na minha sessão, nomeada muito antes de mim, fundadora, como se dizia, do IAPI. Destacava-se dos demais funcionários, além de tudo, pelos seus conhecimentos gerais. Nossa convivência era na base da delicadeza mútua. Desde que soube que eu tinha ganhado o concurso do Estado, tomou interesse por mim. Era grande leitora de romances, apreciadora das artes. Nunca pensei que você escrevesse, disse-me, realmente espantada. Firmamos amizade, emprestava-me romances, comentávamos o que mais apreciávamos nesses romances. Fez questão de ler os originais de Noturno Sem Música. Leu-o, achou que eu não obtivera o primeiro lugar porque era um ilustre desconhecido, sem pistolão algum. Porém... Hesitava, demonstrando sua delicadeza inata. mas tinha de revelar, para meu bem, dizia. Sim, nele, havia muito erro gramatical, inclusive de ortografia. Eu escrevia “cerveja” com “s”. e outras irregularidades. Não a levasse a mal, mas, se eu quisesse, ela corrigiria. Aceitei, claro. Mita encheu uma caderneta, dessas de bolso, de incorreções encontradas no Noturno, conveio, ainda:

Talvez tenha sido por isso que você não ganhou o primeiro lugar. Como é um romance inegavelmente forte, lhe deram o segundo.

Ao lhe falar que desejava publicá-lo por conta própria, concordou, até se ofereceu. Se precisar de dinheiro, conte comigo. Mita passou a ser a substituta de Malude, mais erudita, reconheço, mais ilustrada. Pudera, tinha curso superior, amicíssima duma irmã de Ariano Suassuna e da mulher de Samico, tudo gente culta. Pobre de Malude, como eu, não passara do curso primário. Falei a Osman do meu projeto, discordou. Eu ia gastar meu dinheiro à toa. Edição particular, resumida, sem distribuição comercial, seria um fracasso. Além disso, ninguém se interessaria por ele, ninguém o leria. Seu romance é bom, aduziu, merece melhor sorte. Aguarde um concurso, como eu fiz.

Concurso... Quando haveria concursos? Eu tinha pressa. Informe-me das tipografias, fiz as contas. Necessitava de 18 mil cruzeiros. Tomei um empréstimo de 20, na Caixa Econômica, pagável em 36 meses. E em 1956 o Noturno Sem Música saiu, acanhado, papel ordinário, capa desenhada por mim, tiragem de 500 exemplares. Sai oferecendo nas livrarias. Inocentemente, julgava que os livreiros pediriam logo 20, 30, 50 exemplares de cada vez. O máximo que consegui em cada uma foi colocar 10, em consignação. Aluízio Chagas, da Livraria Nordeste, figura impar de delicadeza, foi o mais acessível. Destacou logo um, botou-o na vitrina. (Eu morava na Pensão Imperatriz, quase defronte da livraria. Toda vez que passava diante da vitrina virava o rosto para não vê-lo.) Berenstein, da Livraria Imperatriz, mostrou-se reticente: Esses livros publicados aqui, em edição particular... Pode deixar dez. Quando o procurei para a prestação de conta, os devolveu do mesmo jeitinho que eu os deixara. O filho da puta não chegou nem a abrir o pacote. Não esmoreci. A cada primo do interior mandei dez. Geraldo Valença, nosso poeta, Juiz de Direito de Serra Talhada, Nelson Valença, compositor, parceiro de Luiz Gonzaga, gerente da Rádio Difusora de Pesqueira, Jório Valença, Secretário da Prefeitura Municipal de Caruaru... Finalmente Lourinho, grande amigo desde a infância, a quem remeti 40, por se tratar de um são-bentense como eu, e morava no foco dos meus presumíveis leitores. Apenas Jório farrapou. Fez que nem Berenstein. Por outro lado, os colegas me ajudaram. Cada chefe de posto de benefício do IAPI ficou com dez. relacionei todos os cronistas, articulistas literários atuantes nos jornais locais (o Diário de Pernambuco e o Jornal do Commercio publicavam, aos domingos, grandes suplementes literários), ofereci-lhes exemplares autografados. Calmamente, então, aguardei o estouro. Eu estava certo que seria recompensado. Sempre se lamentou a falta de um grande romancista em Pernambuco. Poetas, historiadores, ensaístas havia de sobra. Sem falar em

Gilberto Freyre, o maior sociólogo do Brasil. A Paraíba tinha José Lins do Rego; Alagoas, Graciliano Ramos; Bahia, Jorge Amado... E em Pernambuco nada?

Aos domingos, pulava da cama sem esfregar os olhos (a propósito, como previra o oftalmologista, a partir dos meus 21 anos a conjuntivite desaparecera), corria à esquina, comprava o Diário e o Commercio. Que sofreguidão! Destacava os suplementos, catava meticulosamente em suas páginas, várias vezes, inúmeras vezes. Jamais encontrei o que procurava. Ninguém escrevia sobre ele, ninguém o tinha lido, ninguém lhe dera atenção. Nem Mauro Mota, a cuja presença fora levado, no Diário, pelo meu conterrâneo, porta José Maria Cerqueira, após o resultado do concurso da Secretaria de Educação. Nem Mauro Mota, que me parabenizara, que confessara ter votado no meu romance (tinha sido da comissão julgadora), que se prontificara a publicar meus contos e o fizera regularmente, que me perguntava “você tem medo de almas?”, em alusão a Jonas, do romance, que tinha, prova inequívoca de que lera realmente meu Noturno... Nem Mauro Mota! (duas lapadas no querido Mauro: 1) Osman Lins me dissera que Mauro lhe confessara ter votado n’O Visitante; 2) ao lhe levar no Diário minha colaboração, encontrava-o de cara fechada, pouco amigável, dando-me a pegar seus dedos moles, sem apertar minha mão. Comentei com Osman e o amigo esclareceu: Mauro fica danado ao ser interrompido do trabalho. Recomenda ao ascensorista para dizer que não está presente, às pessoas que o procurarem. O ascensorista não o antede. Eu é que nunca mais procurei Mauro Mota).

Foi um silêncio que me marcou profundamente, me encheu de despeito. Do interior, pobre, não cursara faculdade, não convivía com os medalhões, não os bajulava, não os aplaudia em suas conferências, não tinha representação alguma. Justiça. Quem mandara eu me meter a escritor? É verdade que antes da publicação, logo após a premiação do concurso do Estado, José Maria Cerqueira dera-o a ler a Virginius da Gama e Melo, seu colega do IPASE. Vinicius, crítico prestigiado, escrevia em jornais do Rio, inclusive era colunista do Jornal de Letras, dos irmãos Condé, comentou-o em um longo trabalho, no Diário de Pernambuco. Osman Lins o comentara n’O Estado de São Paulo, depois de publicado. Ambos os comentários sem repercussão no Recife. Eu já estava conformado, quase um ano depois surge um artigo de Olívio Montenegro sobre o Noturno, botando-o nas nuvens, comentando, por outro lado, o silêncio que se fizera sobre ele, que parecia ter nascido sob o signo da Trapa. Mas que era “preferível o talento sem a publicidade que o reconheça, à publicidade sem o talento que a faça bem merecida.” Foi para mim uma grande surpresa, verdadeiro mistério, esclarecido por Osman Lins.

Osman perguntara a Olívio se ele tinha lido o Noturno. Olívio respondeu “parece que recebi um livro assim, mas nem abri. Livro publicado aqui, edição particular, autor desconhecido...” Leia-o, pediu Osman. Olívio leu, entusiasmou-se, e escreveu o artigo que me tirou do inferno. (Dias depois Osman me disse que Olívio Montenegro queria me conhecer. Fui com Osman à casa dele. Um velhote afável, simpático, reafirmou seu ponto de vista sobre o Noturno... E eu calado, inibido, deslumbrado diante de figura tão importante. Convidou-me a visitá-lo sempre que quisesse. Nunca mais fui lá.)

Se o Noturno no Recife passou despercebido, em São Bento do Una causou verdadeira revolução. Até então nunca se vira romance tão imoral. Trepada de barrão, de mosca (“até as moscas fazem sexo!”); punheta, pensamentos sujos, corpos nus. O velho Sinhô Lemos, meu tio, irmão de papai, que havia comprado um exemplar, mais que depressa pediu ao vizinho para guarda-lo, “para as meninas não lerem”. As meninas eram suas irmãs, evidentemente, minhas tias vitalinas, a mais nova com quase 60 anos de idade. Lica, prima de mamãe, igualmente vitalina e sexagenária, que me admirava pelo meu comportamento exemplar junto aos farristas da família, reuniu a parentela na sala da frente e destacou alguém para o ler em voz alta. O expositor abriu o livro solenemente, começou, todo mundo na maior atenção. Um romance do filho de Terezinha... Logo no início, ao chegar ao protesto íntimo de Jonas, que perdia a amada para um velho de cinquenta anos “quase impotente”, Lica gritou do seu canto: Fecha, fecha! Zé do Vasco devolveu-o a meu agente Lourinho e pediu o dinheiro de volta, não conservaria em casa uma obra tão repugnante. Alguém o rebatizou de Noturno com Imoralidades. As notícias que vinham de São Bento do Una me deixavam mortificado. Mamãe tinha morrido dois anos antes, Malude e Odete, casadas, não mais residiam lá, Nilson e Neso, igualmente. E eu me preocupava com papai, sozinho no meio da revolução, presenciando a execração pública do seu filho caçula. Impotente para rebater as críticas, como deve ter sofrido. Soube recentemente por João Tadeu, amigo e conterrâneo, estudante na época, que o vereador Sebastião Cintra, seu tio, ex-combatente, pracinha da FEB, homem inteligente e ilustrado, fez um protesto na câmara. Que a cidade devia era se honrar em ter um filho escritor. Ato contínuo, propôs que me fosse destinada uma verba de 5.000 cruzeiros, como prêmio. Papai, presente à seção, comentou entre a multidão, referindo-se a Sebastião Cintra: É o único que sabe ler... Malude foi quem me ajudou a perdoar o povo da minha terra, explicando que a maioria daqueles que me censuravam jamais tinham lido um romance antes, desconhecia o realismo dos novos autores. Além disso, ao deixar São Bento eu era tido como um rapaz puro, bem-comportado, de reputação ilibada.

Surpreendera-se, portanto, de que fosse capaz de tantos pensamentos sujos. Aliás, na visita que fiz à Olívio Montenegro, Osman Lins lhe falou da repercussão que meu livro tinha tido em São Bento do Una, ao que o grande crítico retrucou, admirado: Mas um romance tão belo, poético, cujo enredo flui como uma ária musical... Contudo, gente tida como erudita, leitor de romances, disse a Malude que o Noturno era *escabroso*, cópia de José Lins do Rego. E que, para ser honesto, eu devia ter aberto aspas na primeira palavra de início e a fechado na última do final. Mas eu já estava curado de depoimentos desse pseudo-sapiente.

Com os 5.000 cruzeiros da prefeitura de São Bento do Una e mais os 30 que recebi do Prêmio Vânia Souto Carvalho, no ano seguinte, tirei o prejuízo com a editoração do Noturno e ainda lucrei uma laminha.

Em 1958 morreu papai. Vivia sozinho em São Bento do Una, não havia quem o tirasse de lá. Neso na Bahia, eu Nilson e Odete no Recife, Malude em Caruaru. Não se separava da cidade natal, dos amigos, da rodinha por eles formada no Café de Antônio Lalau. Com menos de 30 anos de idade fiquei órfão de pai e mãe. E que pai! E que mãe! Seria a oportunidade de minha mudança para o Rio de Janeiro. Esfriei. Acho que eu só queria mesmo *brilhar* para eles. Agora, que haviam morrido... E que o fracasso do meu primeiro romance se concretizara... Mas quem disse que deixaria de escrever? O faria para mim mesmo, para Malude, Mita, Germana, Célida. De quem mais necessitaria para tornar-me famoso? Pelo menos *querido* eu sabia que o era. Pagava mais para morar sozinho no quarto da pensão, onde conservava minha estante cheia de romances, minha nova máquina de escrever Remington, em boa hora trocada pela Hermes Baby. E, em silêncio, pus-me a trabalhar. Terminei em segundo romance – Jutáí Curumim – em 1956. Nos intervalos, para descansar, escrevia contos, acumulei treze, formei um livro: O Defunto Aventureiro. Não procurei editores, não me interessava em publicá-los. Pra quê?

Osman Lins encontrou-me casualmente na Rua do Imperador, reclamou o meu afastamento. Não acreditava que eu estivesse desinteressado da literatura. Confessei-lhe que não tinha deixado de escrever, só que agora o fazia para mim mesmo. Besteira, isso passa, concluiu. Mas Osman podia falar de boca cheia. Os Gestos, seu primeiro livro de contos, saíra pela José Olympio. Três anos depois, O Fiel e a Pedra, pela mesma editora. Reservara um exemplar para mim, mas só o dava se eu fosse apanhá-lo em sua casa. Rua Evaristo da Veiga, não lembro o número, em Casa Amarela. O oferecimento: “Para o meu amigo Gilvan Lemos, companheiro de opa, cabra calado mas bom, um afetuoso abraço

do seu Osman Lins. – Recife (cigarras cantando, manhã de sol), 28-11-61.” Já n’Os Gestos tinha posto: “Ao colega e amigo Gilvan Lemos, que se ausenta por tanto tempo, sem deixar no entanto de continuar presente, um abraço afetuoso do Osman Lins.”

Queixava-se de que, apesar de tudo, continuava quase desconhecido no Recife: Isso aqui é um cemitério, enterra qualquer artista. O que você deve fazer é sair do Recife, se quiser ser escritor. Eu já estou providenciando isso, minha transferência para São Paulo já está na bica. Osman era funcionário do Banco do Brasil. De fato, um ano depois ele partia para São Paulo. Antes, me pediu para ler o Jutaí Curumim. Gostou: Com esse romance você immortalizou São Bento do Una. Ficamos a nos corresponder. Anexou a uma de suas cartas um recorte de jornal com o regulamento do Prêmio Orlando Dantas, patrocinado pelo Diário de Notícias, do Rio, a realizar-se proximamente: Concorra com o Jutaí Curumim, é um bom romance, você, como ele, tem amplas possibilidades. O Orlando Dantas é da mesma importância do Fábio Prado.

Inscrevi-o, pois, sem muita esperança. Osman se firmara com o Fábio Prado, eu me firmaria com o Orlando Dantas? E toca a esperar. Dois, três meses, nada. Por certo alguém já o teria ganhado lá pelo Sul Maravilha. Escrevi a Osman. Por São Paulo não teria aparecido o ganhador? Respondeu que o Diário de Notícias havia informado que a demora era devida ao número exagerado de concorrentes, o que dificultava o trabalho da comissão julgadora. Meu desânimo aumentou. Com tanto concorrente...

Até que uma manhã fui procurado no trabalho por José do Patrocínio Oliveira, correspondente local do Diário de Notícias, com a boa nova e a incumbência de me entrevistar, segundo determinação do jornal. Ah, as *coisas de lá* eram mesmo diferentes. Começavam logo promovendo o vencedor, valorizando o premiado. Dei entrevista, que saiu no domingo seguinte, com foto e um capítulo de Jutaí. Ressaltavam o valor do romance, escolhido por uma comissão julgadora formada nada mais nada menos do que Otto Maria Carpeaux, Herberto Sales, Raul Lima e Aurélio Buarque de Holanda (que, em seu famoso dicionário, abonou vários termos do Jutaí – “corruchiar”, “muxicão”, “baé”, “neblinar”, “trancelim”, entre outros). Puxa vida, o romance era bom mesmo. Afinal, eu ia tirar o pé da lama.

Mas o quê! (Vá vendo o caiporismo.) Terminou o ano e nada do Diário de Notícias cumprir o regulamento do concurso, que constituía na publicação do romance. Ocorre que, na mesma época, eu inscrevera o Jutaí no Prêmio Olívio Montenegro, da UBE-PE e, da mesma forma, obtivera o primeiro lugar. Esse prêmio incluía vários gêneros, do romance ao ensaio literário. A UBE, presidida por Paulo Cavalcanti, concedeu a cada um

de nós passagem aérea de ida e volta ao Rio de Janeiro, a fim de participarmos do III Congresso de Escritores; hospedagem por cinco dias em hotel da rede Othon; e mais 70 mil cruzeiros em dinheiro. Era a primeira vez que eu viajava ao Rio. Meu interesse principal era ver se conseguia a publicação do Jutaí, pelo Diário de Notícias. Já no Rio, soube que o jornal estava à beira da falência. Fui lá assim mesmo. Disseram-me que eu procurasse o encarregado do suplemento literário. Qual não foi minha surpresa, ao deparar-me com Álvaro Lins em pessoa, em corpo e alma. Quase me ajoelho e lhe peço a benção. Baixote, pela alva, cabeça grande demais para o corpo. Ainda repercutia o seu *caso* com a ditadura portuguesa, quando fora obrigado a deixar a embaixada do Brasil e Portugal, no governo Juscelino. Recebeu-me com toda atenção, risonho, até efusivo ao saber quem eu era e o que pretendia. Fiquei muito contente em saber que você é pernambucano como eu. Revelou-me que antes do resultado do concurso, Herberto Sales, um dos examinadores, acabara de ler o Jutaí e, tarde da noite, não resistira e inconvenientemente o despertara para dizer que “agora, sim, li um grande romance, o melhor dos que concorrem ao prêmio”. (Aliás, nunca compreendi esse parrapapá todo com o Jutaí, um dos meus romances mais fracos.)

Álvaro Lins parecia ter simpatizado com este desenxabido são-bentense. À certa altura indagou: que vai fazer hoje à noite? A campanha de alerta retiniu em meu crânio. Inventei, na hora: Tenho de comparecer a uma reunião programada por Paulo Cavalcanti, reunião a que nós, do Prêmio Olívio Montenegro, não podemos faltar. Álvaro Lins lamentou: É pena. Eu ia convidá-lo a jantar comigo, lá em casa, jantar informal, somente para conversarmos. Eu ainda guardava na lembrança minha visita a Olívio Montenegro, em companhia de Osman Lins, ocasião em que fiz papel de imbecil, incapaz de trocar uma palavra com o grande mestre que tanto admirava. Claro que aconteceria o mesmo em casa de Álvaro Lins, não menos importante, não menos admirado por mim.

Sim, e o caiporismo? Veio o golpe militar, em 1964; o Diário de Notícias fechou, como estava prevista; a Editora do Autor, falida, foi vendida a José Olympio; Álvaro Lins, creio que cassado, caiu no ostracismo. A última notícia que tive dele foi que quebrara a perna, em Brasília, adoecera, morrera. Sei que o Jutaí não saiu, dessa vez, não. Duma tacada só fechei um jornal antigo, tradicional; fiz com que uma editora de mérito falisse; e, por fim, matei um escritor de renome.

Por desaforo, não deixei de escrever. Aos poucos, sem pressa, de modo mais caprichoso. Em 1966 terminei Emissários do Diabo. Escrevi a Osman, falando do

romance, pedindo-lhe ajuda para publicá-lo. Osman já era nome nacional, talvez, por influência dele, eu conseguisse ser aceito numa editora de São Paulo. Me respondeu que eu não esperasse por ninguém, o oferecesse às editoras (“sem humildade, impondo condições”), lembrou a Civilização Brasileira, a de maior prestígio no momento. Que eu me dirigisse diretamente ao Ênio Silveira (“sem citar meu nome. Estou brigado com ele, por desacordos, após a publicação do Marinheiro de Primeira Viagem”). Eu já andava tão encabreado... Assim mesmo escrevi a Ênio Silveira, oferecendo o Emissários. Respondeu-me sem demora. Que o remetesse, sem compromisso. Seria publicado se fosse aprovado pelo conselho editorial. Remeti-o, pois. Em um mês chegou a resposta, o romance fora aprovado, mas, devido ao acúmulo de obras a serem publicadas, só sairia em 1968. Estávamos em 67... Um ano de espera. Mas para quem esperara 12 anos... Publicar pela Civilização Brasileira já era a “glória universal”.

Em maio de 1968 o Emissários do Diabo estava nas librerias. Santoro, representante local da Civilização Brasileira, convenceu-me a lançá-lo em tarde de autógrafos, na Livraria Nordeste, Aluizio Chagas, atencioso como sempre, apoiava plenamente. Fui, cagando nas calças, mas fui, estavam lá funcionários do IAPI, primos à beca, alguns amigos e Mauro Mota, que eu havia convidado para fazer a apresentação. Nem sei quantos autografei, a mão suada, a cabeça zonha. Sei que começaram a aparecer críticas e comentários favoráveis. Luiz Delgado, tão rigoroso, botou-o nas nuvens. Mauro Mora, Renato Carneiro Campos, Nilo Pereira e não sei quem mais (ainda ressentido, eu me dizia intimamente: Só porque foi publicado no Sul Maravilha). Mas no Sul, também estava sendo bem recebido. Ênio mandava-me recortes de jornais falando dele; passei a receber cartas de leitores até do interior do Espírito Santo; Nelson Werneck Sodré designou-o, juntamente com Bebel Que a Cidade Comeu, de Ignácio de Loyola Brandão, o melhor lançamento do ano. Pudera, um romance lançado pela Civilização Brasileira... Ah, eu continuava desconfiado, sim. Tanto que nem dei muita importância aos exageros de Leandro Konder que, entre outros louvores, afirmava que “Em Emissários do Diabo Gilvan Lemos situa-se a léguas do José Américo de Almeida d’A Bagaceira e do chamado ‘ciclo do romance nordestino’, bem como de qualquer regionalismo, em geral.” Finalizando: “Como acontece em toda autêntica obra de arte, a leitura da presente novela (ou romance?) proporciona ao leitor uma experiência necessariamente *inédita*, um conhecimento que só ela poderia proporcionar. Um conhecimento que – depois de adquiri-lo é que percebemos – era essencial à nossa vida e nos estava fazendo falta.” Bem, isso constava nas orelhas do livro...

Não obstante, O Emissários saía toda semana entre os 10 mais vendidos, no placar do Jornal do Brasil. Tanto que, na primeira prestação de contas que recebi, verifiquei que tinham sido vendidos quase a metade da edição de 5.000 exemplares. (Calma, vá vendo o caiporismo.) Já implicado com os ditadores oriundos do golpe militar de 64, por seu esquerdismo, sua cobertura editorial aos chamados comunistas, Ênio Silveira foi processado (não sei bem se preso), e sua editora invadida, destruída, por fim incendiada. A Civilização Brasileira entrou em falência. E o Emissário do Diabo, juntamente com outros livros, terminou sendo vendido nas calçadas a preço de banana. E assim caiu inapelavelmente no limbo. Onde permanece.

Ia esquecendo: No mesmo ano de 68, em setembro, eu ainda em pleno gozo do sucesso do Emissários, que saía em maio, um colega do IAPI me surpreende: Você tá danado, já tem outro romance seu nas vitrinas. Outro? Era o Jutáí, que saía sem eu saber. Há meses, Mário Camarinha, na direção das Edições O Cruzeiro, solicitara permissão para editá-lo. Creio que por indicação de Herberto Sales, seu antecessor. Pedia apenas para modificar o título, trocando “curumim” por “menino”, a seu ver mais acessível a compreensão do leitor. Vinha a lume, desse modo, Jutáí Menino, seis anos depois do Prêmio Orlando Dantas. Eu curtia doze anos sem nada publicar, de repente, em um ano saíram dois livros meus. Devo acrescentar, por dever de ofício, que meses depois, morto Assis Chateaubriand, a revista O Cruzeiro deixou de circular...

Em 1974, por interesse de Luiz Delgado, que me demonstrava grande consideração e de quem, por timidez, não me aproximava afetiva e efetivamente (seus ex-alunos da Faculdade de Direito falavam de suas tiradas irônicas, sarcásticas. Além disso, me tratava por “Seu” Gilvan, o “Senhor”, na maior seriedade, como se não quisesse íntimas aproximações. Enganos que a gente comete, oportunidade que a gente deixa escapar. Depois de sua morte, sua esposa, Dona Lola, me procurou no trabalho, para me conhecer pessoalmente, porque “Delgado sempre falava muito bem do Senhor, não só pela sua obra literária, mas também pelo seu caráter.” A filha que a acompanhara, relatou: “Uma vez entrei no gabinete de papai, ele estava sozinho, com um livro na mão, rindo de fazer gosto. Perguntei de que ria tanto. E ele: Estou lendo O Defunto Aventureiro, de Gilvan Lemos”.) Mas, como estava dizendo, antes, naturalmente, Luiz Delgado me propôs a edição d’O Defunto Aventureiro, pela Editora Universitária, que ele dirigia, o que de fato aconteceu, saindo em 1974, por ele destacado em artigo de jornal.

Entrementes, a Editora Civilização Brasileira, embora precariamente, voltava às suas atividades. Ofereci Os Olhos da Treva ao Ênio Silveira, que o aceitou, desde que conseguisse uma co-edição com o Instituto Nacional do Livro, visto a Civilização encontrar-se em dificuldade para fazê-lo sozinho. Para sorte minha, o INL estava sob a presidência de Herberto Sales, meu velho admirador, que aceitou imediatamente, lembrando a Ênio, que me transmitiu por carta: Votei nesse rapaz no Prêmio Orlando Dantas. É um prazer ajudá-lo. Os Olhos da Treva foi publicado em 1976. Um ano antes eu tinha conhecido Hermilo Borba Filho na casa de Renato Carneiro Campos. Conhecido pessoalmente, pois era leitor antigo e assíduo de sua obra, reconhecida nacionalmente. Hermilo, que eu temia, como sempre, pela notoriedade, surpreendeu-me pela simplicidade que logo demonstrou. Lera, no Rio, Emissários do Diabo, concordava plenamente com Nelson Werneck Sodré. O que eu tinha de novidade? Falei-lhe d'Os Olhos da Treva e dum livro de novelas curtas que concluíra há pouco, intitulado A Noite dos Abraçados. Quero ler, declarou, decidido, mesmo sabendo que Os Olhos já estava na Civilização Brasileira. Aprovou-o com entusiasmo e uma restrição. Sendo eu, cortava um capítulo que descrevia jocosamente uma farra a três de velhos desbocados. Seu romance é um romance sério, essa cena destoa do conjunto. Cortei-a. Ao devolver-me a cópia de A Noite dos Abraçados juntou uma carta de próprio punho dirigida a Otávio Bertaso, seu amigo particular, diretor da Editora Globo, de Porto Alegre, que por sinal preparava a edição do seu Sete Dias a Cavalão. Mande seu livro com esta carta, disse-me. Foi o que fiz. Os Olhos da Treva saiu pela Civilização em fevereiro/75, A Noite dos Abraçados em maio do mesmo ano.

Bem, estava eu em sossego em minha casa (quitinete vagabundérrimo), quando Hermilo me telefona para avisar que Bertaso estava a caminho do Recife, onde viria lançar, na Livro 7, o meu Noite dos Abraçados e o Sete Dias a Cavalão, dele. Traria uma caixa de uísque para festejarmos. Vou nada!, declarei, alarmado. E ele: Vai sim, seu Bicho do Mato (era Renato que me chamava assim). Se não aparecer no dia do lançamento, vou aí com dois cabras machos, arrasto você a pulso. Terminei indo, foi uma bela festa, só que destoei na ocasião em que teria de falar para a TV Globo, que esteve presente. Sufoquei, a língua engrolou, não consegui dizer uma palavra. Hermilo, que assistira à cena, me disse depois: Você precisa conviver mais comigo.

Hermilo Borba Filho era um sujeito comunicativo, prestativo, não regateava favores a quem precisava dele. À primeira vez que nos encontramos foi logo procurando me ajudar, por influência dele meu livro saíra tão facilmente pela Editora Globo. O

próprio Osman Lins não fez isso, quando procurei sua ajuda para o Emissários do Diabo. Ninguém, até então, o fizera. Lamento profundamente tê-lo conhecido tardiamente, não ter podido conviver mais tempo a seu lado: morreu cedo, principalmente para mim.

Em 1975, a Prefeitura da Cidade do Recife, com Ariano Suassuna na Secretaria de Educação, promoveu uma série de publicações literárias. Indicado por Gilvan Samico, que fazia parte do Conselho Municipal de Cultura, saiu meu livro de contos *Os Que Se Foram Lutando*, em co-edição com a Artenova, editora do Rio.

Desde 78 eu estava com um romance em compasso de espera, na *Civilização Brasileira*. *O Anjo do Quarto Dia*, escrito em tempo recorde: dois meses e dias. Há livro assim, que nos assalta de repente, se nos impõe, e em pouco tempo nos *livramos* dele. Nasceu dum fato antigo, que ouvi de minha tia. Uma parenta nossa, muitos anos atrás, morava com a família num sítio distante da cidade. Num sábado, dia de feira, o marido e os filhos saíram e a deixaram com o caçula pequeno, duns sete anos, que estava adoentado. Ocupada em suas obrigações domésticas, lá para as tantas ela deu com o menino morto. Sem ter para quem apelar, ela mesma, imagino em que situação de sofrimento, pôs-se a preparar o filho para ser enterrado quando a família regressasse. Deixou-o na cama, seu leitor de morte, e saiu a se ocupar de outros deveres. Na ocasião em que se abaixara para apanhar um objeto que caíra no chão, sentiu uma leve pressão no ombro. Ao se voltar deu com o menino a sorrir para ela. Estava vivo, naturalmente fora acometido duma catalepsia, ao tornar saíra ao encontro dela. Contou depois que ao deixar o quarto onde o garoto permanecia como morto, passou a pressentir como uma pessoa a acompanhá-la, para todo canto que ia era sentindo aquela presença às suas costas. Era o filho, que *sem saber que havia morrido*, seguia-a, como de costume. Quando minha tia acabou de contar essa história, senti um estalo na cabeça. Passei logo a criar um enredo a fim de aproveitá-la. Nasceu *O Anjo do Quarto Dia*, que Ênio Silveira se comprometera a publicar “quando estivesse em condições”.

Em 1979 a Editora Globo lançou o III Prêmio Érico Veríssimo, para romances. Sem que Ênio soubesse, remeti o *Anjo*, que foi classificado em primeiro lugar. O prêmio era a publicação da obra e certa importância em dinheiro. Escrevi a Ênio, explicando, ele aceitou minhas razões, até me parabenizou pelo sucesso. E em 1981 o *Anjo* estava na praça. Bem recebido, até, com artigos no *Jornal do Brasil*, *Estado de São Paulo* e um, especial, por Mário da Silva Brito, na revista *Isto é*. Conhecia Mário por correspondência, desde o *Emissários do Diabo*. Fazia parte do corpo editorial da *Civilização Brasileira*. Quando estive no Recife, me telefonou, queria me conhecer pessoalmente. Aproveitei a

ocasião para lhe agradecer o artigo elogioso. Sou seu admirador há tempo, gostei demais do seu romance, mas não me agradeça o artigo não. Foi-me encomendado e pago pela revista, confessou honestamente. Ah, então era assim. Fiquei sabendo...

Quem se entusiasmou com *O Anjo* foi Luzilá Gonçalves Ferreira, minha ex-professora de Francês. Deu-o a um amigo, parece-me que Jorge Coli, jornalista do *Le Monde*, de Paris, que estava no Brasil para uma reportagem sobre a literatura do nosso país. Aliás, segundo me disse, J.C. era paulistano, radicado na França há anos. Depois Luzilá me mandou o *Le Monde*, com duas páginas de J.C., mas quais analisava nossa literatura, sob o título *VOYAGE A TRAVERS LES LITTÉRATURES – L’entonnante prospérité de l’edition*. E lá, em certo trecho, J.C. acrescentou “...issue des milieux pauvres *O Anjo do Quarto Dia (L’ange du quatrième jour)*, de Gilvan Lemos, certainement le meilleur roman brésilien de ces dernier temps”. (Cito propositadamente em francês para valorizar o depoimento.)

Não sei se por influência do trabalho de J.C., logo em seguida a editora Globo comunicou-me que a Seuil, importante editora de Paris, estava interessada em publicar meu romance. Que eu mandasse o que tivesse sobre ele, inclusive meu currículo literário, que em seguida seria encaminhado a Seuil, fora solicitação da própria Seuil. Mandei tudo que consegui juntar, aguardei na maior naturalidade, certo de que sairia em francês, por uma editora francesa, de Paris, França, Europa. Ora, eu não havia solicitado nada, não me valera de agente algum... Que é que podia esperar?

Intensificou-se minha correspondência com a Globo. Era me pedindo *coisas* e eu mandando. Até *esnobei* junto a Malude, que se mostrava mais orgulhosa do que eu: Taí, Osman Lins lutou até a morte por uma edição francesa, fez não sei quantas viagens a Paris, pagou agentes literários, até conseguir. Eu, sem sair do Recife, sem apelar para ninguém, vou também ter um romance traduzido para o francês.

Por fim, a Globo não me deu mais notícias da Seuil. Estranhei o silêncio, protestei. Mandaram-me a cópia da carta dum tal Severo Sarduy, comunicando a desistência da Seuil, entre outros motivos, “... nous craignons que les références au système politique alors en vogue (estávamos ainda na ditadura militar) ne soient pas comprises par le public e’ici...” (O francês agora mantido na citação é simplesmente para demonstrar meu desprezo, ódio profundo. O fracasso terá sido castigo por eu *gozar* o amigo Osman Lins?) Mostrei a cópia da carta a Luzilá, que estava quase tão ansiosa quanto eu. Ela *caiu das nuvens*: Severo Sarduy, leitor da Seuil? Conheço esse sujeito, é um aproveitador, homossexual, banido de Cuba por Fidel Castro. Na certa recusou seu livro para dar

oportunidade a algum amiguinho dele. Bem, isso fica por conta de Luzilá. Severo Sarduy já morreu, deixa pra lá. Entretanto, creio que ele só veio ao mundo para me prejudicar (Não é caiporismo mesmo?)

Em 1983 atendi o pedido de Ludovico Santoro, ex-representante da Civilização Brasileira, que tentava manter-se em sua Editora Guararapes, de início promissor, com edição de livros de Paulo Cavalcanti, Francisco Julião etc., entreguei-lhe *Os Pardais Estão Voltando*, que saiu em agosto do mesmo ano. (O último editado pela Guararapes.)

Daí em diante entre numa espécie de desinteresse editorial, desencanto. Meus livros *morriam* após a publicação. Mas não deixei de escrever. Fazia-o inspirado naquela antiga ânsia de vingança, por desafora à sorte. Em 1984 juntei um volume os continhos que nunca deixei de engendrar, por desfastio, para não ficar parado: nasceu *A Inocente Farsa da Vingança*. Em 85 concluí *O Mar Existe*, novelas; em 88, *Morcego Cego*, romance; em 1990, *Espaço Terrestre*, romance.

Eu já tinha voltado a morar no centro, passei a frequentar a Livro 7, ocasião em que constarei meu isolamento diante dos colegas escritores, a maioria dos quais conhecia apenas de nome. Everaldo Moreira Veras, Almícar Dória Matos, Cláudio Aguiar, Domingos Alexandre, Ângelo Monteiro, Alberto Cunha Melo, vários outros. Só conhecia mesmo Raimundo Carrero. Até me surpreendi uma vez, quando estava examinando uns livros da vitrina. Aproximou-se um rapaz alto, alourado, de óculos, que me abordou: Você é Gilvan Lemos? Era Nivaldo Mulatinho, Juiz de Direito, cinéfilo, devorador de romances, escritor enrustido. Declarou que tinha todos os meus livros, admirava-os bondosamente. Nivaldo Mulatinho, daí em diante meu amigo inseparável. Outra vez aconteceu o mesmo com Edilton Araújo. O saudoso amigo Edilton Araújo, jornalista nas horas vagas, que há anos escrevera um comentário sobre *A Noite dos Abraçados*. Conversávamos num dos bancos que havia na frente da livraria. Estranhou que desde 1983 eu não tivesse publicado mais coisa alguma, que ele soubesse. Lembrava *Os Pardais Estão Voltando*. Confessei-lhe que estava com quatro livros prontos. Que esperava, então? Abriu-me os olhos. Que eu estava ficando velho, precisava agir para não deixar obras póstumas.

Viajei, pois, ao Rio, sobraçando os quatro originais, com o intuito de queimar o resto da minha obra. Estive com Ênio Silveira, somente para visitá-lo, não era mais o *dono* da Civilização Brasileira, apenas uma espécie de orientador, ou coisa assim, a Civilização *não era mais aquela*. Falei do motivo da minha viagem. E ele: Por que não deixa o romance conosco? Eu ignorava que a Civilização ainda estivesse publicando.

Estamos, sim, e faço questão de ficar com o seu romance, finalizou. Deixei com ele Espaço Terrestre. Em seguida, tentei a Nova Fronteira e a Rocco. Essas não recebiam, por enquanto, livros para exame. Numa última tentativa, procurei a Francisco Alves, que havia publicado, em co-edição, o meu Morte ao invasor. Na ocasião, a Francisco Alves estava sendo dirigida por uma neta do fundador da editora, cujo nome esqueci. Disse-me que estava de viagem de férias, aproveitaria para ler o romance. Na volta, depois de sete dias, me daria o resultado. Foi o que aconteceu. Eu ainda estava no Rio, ao reencontrá-la, fui recebido com o contrato a assinar, contrato de edição do Morcego Cego.

Restavam o livro de contos e o de novelas. Eu nunca tinha publicado livro em São Paulo. Por que não tentar? Fernando Florêncio, representante da Ática, que me conhecia desde Caruaru, sua cidade natal, falou-me da Estação Liberdade, editora que estava fazendo, pertencente a Jiro Katahache, seu ex-companheiro e amigo. Procurei o Jiro, que estava mesmo doido por originais, que me recebeu na maior camaradagem e que não demorou em sua resolução. Antes de assinarmos contrato, me disse que não gostava de livro pequeno, de modo que me propunha publicar o livro de contos – A Inocente Farsa da Vingança – e o de novelas – O Mar Existe – num só volume. Aceitei e Jiro o publicou com o título geral de A Inocente Farsa da Vingança, eu preferia O Mar Existe, mas ele, com sua experiência profissional, convenceu-me de que o primeiro título era mais atrativo aos possíveis leitores. Contrato firmado, ainda pilheriou: Se eu não publicasse seu livro levaria duas pisas, uma de Fernando Florêncio, outro do Raimundo Carrero. Ambos haviam recomendado meus livros. A Farsa saiu em maio de 1991.

Enquanto isso a Francisco Alves não dava notícia. A editora passava por sérias dificuldades. Ênio Silveira foi que me comunicou ter apreciado meu Espaço Terrestre, e o publicaria se eu conseguisse um co-editor. Audálio Alves, com quem me encontrei na Livro 7, sabedor disso, disse-me que a Fundarpe o publicava, Audálio era conselheiro da fundação, tinha autoridade para afirmá-lo. Eu deveria entender-me com o presidente. Ocorre que o presidente era Rubem Valença Filho, o Rubinho, filho do meu primo legítimo. Não achei conveniente procurá-lo, temia prejudicá-lo. Sendo da família, haveriam de dizer que ele me protegeria. Mas o Rubinho, informado por Audálio, logo me procurou. De maneira alguma aceitava meus escrúpulos. Independente do parentesco, havia de fato tal determinação da Fundarpe, que já publicara livros nessas circunstâncias. Fazia questão de co-editar meu romance. Seria uma honra para a fundação “e para mim”, acrescentou. O romance Espaço Terrestre foi publicado em 1993.

Em 1994, depois de quatro anos, cansei de esperar pela Francisco Alves (que estava na *fossa*. Seria EU o culpado? Não duvido nada), pedi de volta os originais do Morcego Cego. Aconselharam-me a entrar na justiça. Examinei o contrato. O livro deveria ter sido publicado após dois anos do contrato assinado. Eu podia, sim, entrar na justiça. Entretanto, o processo seria julgado em tribunal do Rio e se eu ganhasse receberia o valor correspondente a um salário mínimo... Nem pensei mais no caso.

A Bagaço, editora local, expandia-se pouco a pouco. Arnaldo, um dos sócios, confessou-me que gostaria de publicar um livro meu. Eu tinha um romance pronto, desde 1986, volumoso, que me desagradava. Reduzi-o, refundi-o e o dei à Bagaço. Em homenagem a Osman Lins, batizei-o com o nome de Cecília Entre Os Leões, um dos capítulos episódicos de Avalovara. Foi publicado em 1994.

Sempre lutando para editar meus livros, sempre escrevendo mais, mais e mais. Em novembro de 92, antes mesmo de sair Espaço Terrestre, eu já tinha concluído A Lenda dos Cem. Dei um tempinho ao Ênio Silveira, maneirei, como se diz, e lho(!) remeti. Aceitou, sob a velha condição (A Civilização continuava pendurada): co-edição. Fiz-lhe ver que assim era demais; eu já havia conseguido uma co-edição com a Fundarpe... Arranje então um Mecenas que nos compre 500 exemplares, a preço de custo, concluiu. Cá comigo mesmo fiz as contas, puxei dali, empurrei de lá. Telefonei-lhe dias depois. Quem é o Mecenas, perguntou. Eu mesmo, respondi. Gargalhou no fone, só não sei que diabo vou fazer com 500 exemplares dum livro meu, continuei. E ele: Deixei na Civilização, nós o distribuiremos e você nos paga a comissão. A Lenda dos Cem foi publicado em 1995.

Ênio Silveira sempre me acolheu com muita atenção. Dizia-me, ao solicitar ajuda para publicar meus livros: Você é apreciado entre os escritores, falta-lhe um público certo, comprador, escritor não compra livros. Na expectativa de não perder sua boa-vontade, fiz uma lavagem em Morcego Cego, enviei-o no mesmo ano à Civilização Brasileira, adiantando que não me importaria em comprar 500 exemplares, nas mesmas condições da edição de A Lenda dos Cem. Ênio, de início, concordou, lembrando, porém, que tendo lançado um romance em 95, não era conveniente lançar outro imediatamente. Que eu aguardasse, o Morcego sairia em 1997. Por isso não assinamos contrato. Aí (vá vendo o caiporismo) Ênio Silveira, repentinamente, morreu em janeiro de 1996 (será que fui eu que o matei?). Seu substituto na editora aceitava minha proposta feita ao Ênio, só que em vez de 500 exemplares eu teria de comprar 1.000. Talvez com o Ênio eu aceitasse, com um “estranho”, não. Pedi meu romance de volta.

Fiquei com o Morcego Cego engavetado, sem esperança de publicá-lo. Nesse interim, conheci Thiago (estou danado pra esquecer os sobrenomes), da Via Livros, distribuidor da Record, entre outras editoras: Aconselhou-me a manda-lo à Record, ele faria, em sua mala de correspondência. A Record tinha uma vantagem, em um mês declarava se publicaria ou não o livro proposto. Acontece que se foi embora um mês, dois, e nada da Record se pronunciar. Thiago me tranquilizava. É um bom sinal, se a Record não quisesse já o teria devolvido. E quando é lá um dia recebo um telefonema da própria Luciana Villas Boas. Não lera o livro, mas um amigo, cuja opinião ela respeitava e acatava (não era leitor da casa), o fizera, aprovando-o de modo incontestado. A Record o publicaria, mas, devido ao número imenso de obra programas, somente em 1999 poderia publicar o meu. Estávamos em fins de 97, estrilei: Sei lá se em 99 ainda estarei vivo? / Claro que está, deixe de ser pessimista, ainda tem muitos anos de vida. / Eu? Sabe quantos anos tenho? / Talvez uns quarenta. / Bote mais trinta. Foi nossa conversa no telefone. Ela riu muito e termino me prometendo que o livro sairia em 98. Parecia entusiasmada, seu leitor particular deve ter falado muito bem do meu Morcego (sem segundas intenções). Perguntou-me se já havia publicado no Rio. Vários, respondi, inclusive quatro pela Civilização Brasileira. Que bom, disse, acabamos de comprar a Civilização Brasileira, você, então, já era nosso editado. Quis saber se eu tinha outros livros inéditos. Eu tinha *apenas* três. Mande-nos, teremos prazer em publicá-los futuramente. Os livros: Onde Dormem Os Sonhos, contos; A Era Dos Besouros, novelas; e o romance Vingança De Desvalidos, recém-terminado.

Ora, eu estava gozando as delícias do Sétimo Céu. O Morcego Cego saiu em março/98. Acho que não obtive o sucesso que a Luciana esperava dele. Luciana Villas Boas não mais me telefonou. Veio o silêncio constrangedor que eu já conhecia de sobra. Escrevi à Record, pedindo notícias. Responderam-me que, devido ao acúmulo de obras inéditas a serem examinadas, a partir de 2003 meus livros seriam avaliados. Avaliados. Queria dizer que, se aprovados, ainda demoraria uns dois anos para sair. Meus sonhos, mais uma vez, foram para o bebeléu. Solicitei a devolução deles.

Lá estava eu, repetidamente, com quatro livros invernando. Os três que a Record me devolvera, mais um de contos, O Posseio E Outros Contos. Sabedor da *tragédia*, João Luiz, e que havia comprado o terreno onde se situava a parte traseira da Livro 7 e lá abria a Nossa Livraria, disse-me que há muito tempo desejava entrar na editoração de obras literárias. Já editava livros jurídicos, proprietário que era de duas livrarias especializadas no gênero. Ao abrir a Nossa Livraria resolvera variar, passara a nesta

apresentar livros de gêneros variados. Daí nascera a ideia de publicar também obras literárias. Ao me conhecer, vira a oportunidade de realizar seu novo projeto. E se eu quisesse, ele estrearia com o romance de que eu havia falado. Para mim, seria oportuno realiza-lo com um nome famoso, disse-me (famoso, rá-rá-rá, que inocência). Em junho de 2001 meu romance Vingança de Desvalidos estreou a nova fase da Nossa Livraria Editora. Em seguida vieram romances de Luiz Otávio Magalhães, Alves da Mota e outros. Tomara que a Nossa Livraria Editora se firme no mercado editorial. Para mim seria ótimo. João Luiz já está de posse do meu livro de contos Onde Dormem Os Sonhos, programado para janeiro de 2003. Quem sabe, não publicará em seguida A Era Dos Besouros e O Possesso E Outros Contos, ainda inéditos? Bem, *se eu não o matar*, talvez seja possível.

Termino estas memórias literárias hoje, agora, em 3 de setembro de 2002, às 20 h. e 47 m. Devo ter pulado alguma coisa, esquecido outras, negligenciado um tanto. Ao iniciar a minha vida literária minha ambição era modesta. Como disse atrás, me sentiria realizado em apenas escrever um romance. Escrito o romance, ficaria satisfeito em publicá-lo. Publicado... Ah, então, passei a aspirar a fama. Fama, glória, reconhecimento universal. Acho que exagerei, de qualquer modo, que adiantaria lamentar-se? Estou velho, 74 anos no costado. Se tivesse alcançado o que pretendia, tampouco adiantaria, estou perto da morte. As pessoas que faziam fé em mim e por certo esperavam meu sucesso, estão mortas. Papai, mamãe, Malude, tio Petrônio, estão mortos. Amigos e parentes que me admiram ou admiraram estão mortos ou terão de morrer um dia. A morte determina o destino das pessoas. A morte deixa resolvido qualquer problema que tenha incomodado os ex-viventes. A morte é a resolução final. Até nos mata também...

Não pretendo publicar este trabalho. Deixo duas cópias aos meus leitores principais, uma para Mita outra para Nivaldo Mulatinho. Se alguém se interessar em publicá-lo depois que eu morrer, não importa, estarei morto.

Gilvan Lemos

ANEXO B – MEU PACTO É COM A PALAVRA, DE PEDRO AMÉRICO DE FARIAS

MEU PACTO É COM A PALAVRA*

Conversa com Gilvan Lemos

Nascido em 1º de julho de 1928, vive no Recife desde 1949. Tímido (ele diz que é), imodesto (assim o considera Nivaldo Mulatinho), sei que Gilvan Lemos é discreto. Manteve-se sempre na retranca, avesso à publicidade falastrona da própria obra. Homem pobre, o esnobismo burguês não cabe no seu figurino e não corre atrás de brasões de possível decadente realeza. Mas é nobre, do tipo do homem digno, que honrava a palavra e tratava com respeito a quem quer que fosse, e alguém dele dizia: Fulano é uma pessoa nobre. Podia ser um carpinteiro, um vaqueiro, um feirante vendedor de feijão. A dignidade desse tipo de nobreza é prática de vida, na pessoa de Gilvan Lemos, e é princípio norteador da sua literatura.

É fácil conferir. Tem apenas que ler, romance a romance, conto após conto. Colecionar personagens, situações, temas, clichês, fraseado poético. Escritor, psicólogo profundo da alma humana, na esteira de Dostoievski, Machado de Assis, Graciliano Ramos. Gilvan pertence, com a devida licença dos parentes de sangue, a essa família literária. Não precisa de muito mais que isso e poderia dizer, como Nietzsche, também seu parente literário:

*Tenho a minha própria casa / não imitei ninguém /
e ainda ri de todo mestre / que não riu de si também.*

É homem que ri, sem empáfia, de si e de todo mundo. Humorista dos bons, que não força, que não precisa rir quando conta um caso, uma anedota. Crítico observador, cronista da vida social, no campo e na cidade. Seja urbano ou rural o tempo/espaço do seu conto/romance, Gilvan Lemos não muda o tom de sua “pegada”. Será sempre mais Machado que José de Alencar, mais Graciliano que José Lins do Rego.

Tritura o tédio, a opressão classista, o autoritarismo, a injustiça contra quem quer que seja. Portanto, o humor é satírico-político-social, não o diversionista de anedotas e piadas de coronéis e patriarcas simpáticos, matutos patéticos (sabidos ou lesos). A expressão latina

– Ridendo castigat mores / rindo castigam-se os costumes –

enquadra-se perfeitamente à poética ficcional de Gilvan Lemos. O cômico, em sua obra, é o espelho no qual se projeta a sombra da tragédia, da opressão cotidiana, da impotência do ser humano diante da cultura do anti-humanismo capitalista, colonialista, escravista, machista.

A obra literária de Gilvan Lemos é a metáfora risonha do flagelo da liberdade do ser humano frente ao sistema de destruição/dominação que – como um Golem ou Grande Irmão ou Leviathan – descontrola-se e se faz autônomo e vai triturando o próprio criador e as criaturas.

Da pessoa de Gilvan ainda podemos dizer que tem vida comum a qualquer outra. Se existe “vida literária” esta não lhe pertence, pertence à obra, aos livros, ao que se diz deles, de bem ou de mal. O passado?

Lição para se meditar, não para se reproduzir

– falou Mário de Andrade. Sobre o passado Gilvan escreve, medita, critica, tira efeitos estéticos. Não se apega a ele com saudade. Saudade?

Toda saudade é uma espécie de velhice

– disse o sábio Guimarães Rosa. Não afeta o cidadão Gilvan nem o escritor, para quem o tempo (presente ou passado), com sua carga de emoções, atos e fatos, será (e foi) sempre matéria prima para meditação e confecção dos seus enredos e de suas frases narrativas. Gilvan Lemos não é um homem nem um escritor do passado, apegado ao

*conformismo entusiasta ou comodamente satisfeito – ou –
ao rubro crepúsculo do desânimo,*

para usar aqui as expressões de um ensaísta galego – Otero Pedrayo. Gilvan é um homem e um escritor do seu tempo, sem conservadorismo, sem congelamento de “verdades” de uma geração para quem o passado teria sido melhor do que o presente. Não é daqueles que vivem afirmando: Ah! Bom era naquele tempo! Por isso, o Gilvan de 1950 é tão vivo e interessante quanto o do ano 2000. O escritor de *Sete ranchos* se encontra com o de *Morcego cego*.

Gilvan Lemos só desejou ser três coisas na vida. Em suas próprias palavras:

“O que eu sempre quis de fato foi ser escritor, escritor e escritor”.

Portanto, três vezes escritor. Um escritor elevado à terceira potência: a primeira, porque lê muito bem a realidade; a segunda, porque – parafraseando Drummond, que ele tanto admira – tem “apenas duas mãos e o sentimento do mundo” (precisa mais?); a terceira, porque possui – o que Camões invocava – engenho e arte, para ser o escritor inteligente e esteta, que é.

Luiz Delgado, finalizando a sua apresentação de *Emissários do Diabo* (suponho que da 1ª ed, de 1968, da Civ. Brasileira), nos brinda com uma chave de ouro:

“Estamos, assim, em face de um artista que eleva e honra as nossas letras e a quem devemos prestar homenagens que compensem o silêncio até agora mantido em torno dos seus altos merecimentos”.

Recife, 26 de março de 2014

Pedro Américo de Farias

* O título deste texto é parte de uma frase de Gilvan Lemos: *Meu pacto é com a palavra sem emissário algum*. Escrevi-o para leitura no dia 28/03/2014, durante um reencontro do escritor com a sua comunidade de São Bento do Una – Agreste – PE, em evento que integrou a programação da Jornada Literária Portal do Sertão 2014, realizada pelo SESC/PE.

ANEXO C – AUTORIZAÇÃO NIVALDO MULATINHO**TERMO DE AUTORIZAÇÃO**

O presente documento atesta, para os devidos fins que se fizerem necessários, que o pesquisador ANDERSON FELIX DOS SANTOS, está autorizado a utilizar na íntegra o texto “Vá vendo o caiporismo” da autoria do escrito Gilvan Lemos.

Cabe destacar que o texto foi originalmente coletado por NIVALDO MULATINHO e estava, até o momento, em sua posse. Para fins de pesquisa, NIVALDO MULATINHO através deste termo de autorização, permite a reprodução integral do texto na tese intitulada ASPECTOS DE *BILDUNGSROMAN EM NOTURNO SEM MÚSICA* (1956), *OS OLHOS DA TREVA* (1975) E *MORCEGO CEGO* (1998), DE GILVAN LEMOS da UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO.

Conforme consta no texto original o escritor Gilvan Lemos delegou a NIVALDO MULATINHO a liberdade de publicar o documento após sua morte. Segundo NIVALDO MULATINHO o texto manuscrito foi digitado e impresso por Gilvan Lemos em setembro de 2002, apresenta 32 laudas e segue reproduzido na íntegra no ANEXO A da presente tese.


Anderson Felix dos Santos


Nivaldo Mulatinho Medeiros

Recife
08 de junho de 2023

ANEXO D – AUTORIZAÇÃO PEDRO AMÉRICO DE FARIAS

TERMO DE AUTORIZAÇÃO

O presente documento atesta, para os devidos fins que se fizerem necessários, que o pesquisador ANDERSON FELIX DOS SANTOS, está autorizado a utilizar na íntegra o texto “Meu pacto é com a palavra” da autoria do escritor Pedro Américo de Farias.

Para fins de pesquisa, PEDRO AMÉRICO DE FARIAS através deste termo de autorização, permite a reprodução integral do texto na tese intitulada ASPECTOS DE *BILDUNGSROMAN EM NOTURNO SEM MÚSICA* (1956), *OS OLHOS DA TREVA* (1975) E *MORCEGO CEGO* (1998), DE GILVAN LEMOS da UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO.

Segundo PEDRO AMÉRICO DE FARIAS, o texto foi originalmente escrito em 26 de março de 2014, em Recife, e lido pela primeira vez em 28 de março de 2014, durante evento em homenagem ao escritor Gilvan Lemos, que estava presente no momento, permanecendo inédito em publicação até agora, apresenta 2 laudas e segue reproduzido na íntegra no ANEXO B da presente tese.

Documento assinado digitalmente
 ANDERSON FELIX DOS SANTOS
Data: 25/07/2023 21:05:41-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Anderson Felix dos Santos

Documento assinado digitalmente
 PEDRO AMERICO DE FARIAS
Data: 02/07/2023 21:19:42-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Pedro Américo de Farias

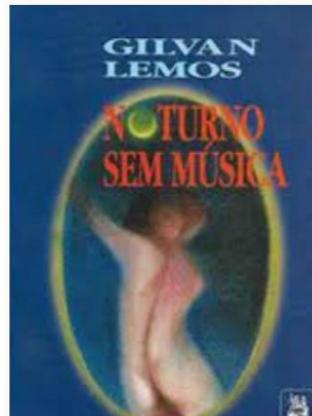
Recif
e 27 de junho de
2023

ANEXO E – CAPAS DAS EDIÇÕES

Noturno sem música:



Editora Nordeste - 1ª edição, de 1956.
Fonte: Samuel Lira.

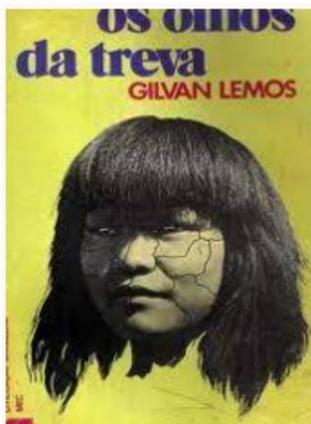


Editora Bagaço - 2ª edição, de 1996.
Fonte: Estante Virtual.

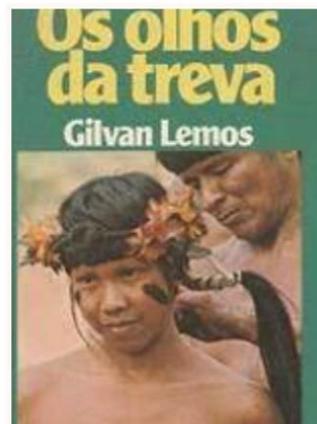


Editora Cepe - 3ª edição, de 2016.
Fonte: Cepe.

Os olhos da treva:



Editora Civilização Brasileira - 1ª edição, de 1975.
Fonte: Blog do Alfredo Monte.

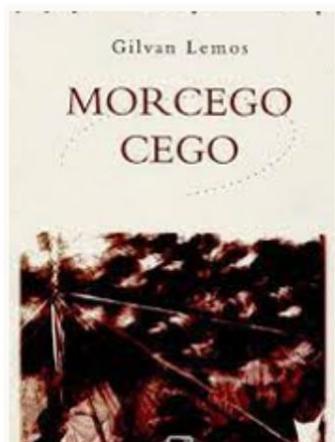


Fonte: Estante Virtual.



Editora Cepe - 3ª edição, de 2011.
Fonte: Cepe.

Morcego cego:



Editora Record - 1ª edição, de 1998.
Fonte: Amazon.



Editora Cepe - 2ª edição, de 2021.
Fonte: Cepe,