

DANIELLE LIRA DA ROSA

Contradições do *Bildungsroman* em *Juventude*, de J.M. Coetzee

PORTO ALEGRE

2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA, FILOLOGIA E TEORIA LITERÁRIA

Contradições do *Bildungsroman* em *Juventude*, de J.M. Coetzee

DANIELLE LIRA DA ROSA

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Instituto de Letras da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
como requisito para a obtenção do título de
Licenciada em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a. Rita Lenira de Freitas Bittencourt

Porto Alegre

2015

Para meus pais, Vera e Adair.

AGRADECIMENTOS

À professora Rita Lenira, pela confiança, paciência e apoio durante todo este trabalho.

Aos meus pais, que, apesar de tudo, me apoiaram até o fim de minha defesa.

Ao Instituto de Letras da UFRGS, por me tornar mais humana.

Ao autor J.M. Coetzee, por não ter desistido da arte.

RESUMO

Mesmo tendo sido criado no século XVIII, junto com *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, publicado entre 1795 e 1796, de Goethe, o gênero *Bildungsroman*, ou romance de formação, ainda hoje serve de modelo para outras obras. Embora possua problemas de conceituação, as obras que adotam esse gênero literário costumam narrar, principalmente, a evolução social e psicológica de seus jovens protagonistas até seu amadurecimento, dentre outras características. Este trabalho analisa o quanto *Juventude* (2010), de J. M. Coetzee, se distancia e se aproxima da *bildung*, uma vez que é considerado um “romance de formação diferente”, hipótese que vem a se confirmar.

Palavras-chave: *Bildungsroman*; romance de formação; *Juventude*; J. M. Coetzee.

ABSTRACT

Even though it was created in the eighteenth century, along with *The Learning Years of Wilhelm Meister*, published between 1795 and 1796, by Goethe, the *Bildungsroman* genre, or formation novel, is a model for other works nowadays. Although it has conceptualization problems, the works that adopt this literary genre usually report mainly the social and psychological development of its young protagonists until their maturity, among other features. This paper analyzes how *Youth* (2010), JM Coetzee, moves away and approaches the *bildung*, since it is considered a "different formation novel" hypothesis that comes to be confirmed.

Keywords: *Bildungsroman*; formation novel; *Youth*; J. M. Coetzee.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	8
2 BILDUNGSROMAN.....	10
2.1 Conceituando a <i>bildung</i>.....	10
2.2 Problematizando a <i>bildung</i>.....	13
3 ELEMENTOS DE JUVENTUDE QUE DESTOAM DA TEORIA TRADICIONAL DA BILDUNG.....	16
3.1 Londres e o trabalho.....	17
3.2 Relacionamentos amorosos.....	24
4 SEMELHANÇAS DE JUVENTUDE COM A BILDUNG.....	34
4.1 Relação com a família.....	34
4.2 África do Sul: desconforto e não pertencimento.....	37
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	47
REFERÊNCIAS.....	53

1 INTRODUÇÃO

O *Bildungsroman* ou “romance de formação” tem origem em estudos alemães no século XVIII sobre a transformação e o amadurecimento do herói romanesco no decorrer da narrativa. O livro *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1994), de Johann Wolfgang von Goethe, é considerado o precursor deste conceito. Nele, o jovem burguês Wilhelm Meister quer dedicar sua vida ao teatro enquanto seu pai, comerciante, quer que o filho siga seus passos nessa profissão. Em meio a algumas experiências pessoais e sociais, com o tempo, Wilhelm desiste da carreira artística e se torna membro da Sociedade da Torre, entidade que influenciará seu futuro no decorrer da obra.

Vários outros romances seguiram – e ainda seguem – as concepções deste gênero literário, embora para muitos estudiosos, o *Bildungsroman* iniciou e terminou com *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Apesar disso, o romance autobiográfico *Juventude* (2010), do autor sul-africano John Maxwell Coetzee, também entra na categoria do *Bildungsroman* – mesmo que também apresente algumas diferenças em relação ao que se costuma atribuir a um romance de formação.

Essencialmente, romances como o de Goethe tinham um objetivo: a formação, ou melhor, o amadurecimento do leitor. Outra característica fundamental para compreender o romance de formação é o conflito apresentado entre o indivíduo com a sociedade em que vive – e nisso tanto o romance de Goethe como o de Coetzee são parecidos.

Neste trabalho, serão abordadas as definições do *Bildungsroman* através do livro *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura* (2000), de Wilma Patrícia Marzari Dinardo Maas. Já a transição do herói épico para o herói romanesco é atribuída ao teórico húngaro Georg Lukács em seu *A teoria do romance* (1997).

Por se tratar de um gênero híbrido, objeto de estudo de vários pesquisadores e teóricos, o *Bildungsroman* é também um gênero problemático em sua própria conceituação. Assim, as contribuições acadêmicas de Cíntia Schwantes, Manoela Hoffmann de Oliveira e Juliana Santos são essenciais. As três pesquisadoras defendem suas posições quanto às indefinições desse gênero literário, além de citarem outros estudiosos que também apontam para os inevitáveis problemas de conceituação dos romances de formação.

Este trabalho se propõe a analisar, primeiramente, o que diferencia *Juventude* da teoria que sustenta a *bildung*. Dois aspectos serão avaliados: o trabalho do protagonista, John, em Londres, e seus (fracassados) relacionamentos amorosos.

O segundo ponto analisado será o que aproxima o romance de Coetzee de outras obras consideradas romances de formação. Outros dois aspectos receberão destaque na análise: a relação do protagonista John com sua família e a relação dele com o mundo exterior (aqui o foco será a África do Sul, seu país natal).

Para auxiliar o estudo e o entendimento dos dois aspectos observados acima, as outras duas obras autobiográficas de Coetzee também serão brevemente citadas: *Infância* (2010), que narra a vida de John quando criança no país sul-africano, e *Verão* (2010), que é narrada em forma de fragmentos e de depoimentos de pessoas próximas ao então já consagrado escritor J. M. Coetzee.

2 BILDUNGSROMAN

2.1 Conceituando a *Bildung*

Quando se fala no *Bildungsroman*, ou no “romance de formação”, é inevitável não pensar primeiramente em Johann Wolfgang von Goethe com o seu *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. A associação imediata se deve aos primeiros estudos, feitos por intelectuais alemães, sobre esse tipo narrativo, considerado por vezes gênero ou subgênero, a partir do século XIX. O *Bildungsroman* (palavra resultante da combinação entre *Bildung*: formação e *Roman*: romance) mostra, quase sempre, a trajetória de um jovem burguês, seja na infância, na adolescência ou no início da vida adulta, com seus dilemas pessoais e suas dificuldades em lidar com a sociedade. O desfecho tende a ser o amadurecimento deste personagem, acontecimento esperado no cenário cultural europeu do século XVIII, pois contribuía para a *formação* e a educação do leitor.

As circunstâncias de origem do *Bildungsroman* são contemporâneas desse esforço pela atribuição de um caráter nacional à literatura de expressão alemã. 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 (MAAS, 2000, p. 13).

É atribuído ao filólogo alemão Karl Morgenstern a criação do termo *Bildungsroman* durante uma conferência, entre os dias 12 e 24 de dezembro de 1810, na Universidade de Dorpat, Estônia (Ibidem, p. 42). Publicada sete anos mais tarde, nessa conferência Morgenstern deixou claro o caráter pedagógico do romance de formação, dizendo que estas obras despertavam a “elevação moral e a força viril do caráter” (Ibidem, p. 42).

Morgenstern, nessas suas primeiras definições do *Bildungsroman*, mencionou *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* como pioneiro do romance de formação; em especial, por retratar fielmente “o espírito nacional alemão” e “o espírito de época”. As tensões entre o íntimo e a realidade exterior, tão evidenciadas por Goethe em sua obra, faziam do protagonista um “herói em transformação”, o que também caracterizava a *bildung*.

Modelo original, a obra de Goethe mostra a vida de Wilhelm Meister, jovem burguês que deixa a casa dos pais, após uma desilusão amorosa, para se dedicar ao teatro. Em meio a reflexões pessoais, descobre que não quer mais se dedicar à carreira teatral. Conhece a secreta Sociedade da Torre. Descobre que teve um filho com uma de suas amantes e se casa com Natália, também membro da Sociedade.

A professora e pesquisadora da UNESP Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas, no livro *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura* (2000), salienta o contexto alemão na passagem do século XVIII para o XIX, onde a formação intelectual e os valores burgueses passam a ser problematizados:

A criação do termo *Bildungsroman* emerge, portanto, como um fato histórico associado a esse momento do pensamento burguês, em que a preocupação com a acumulação de riquezas passa a coexistir com um desejo de superação dos limites do conhecimento possível à classe média ascendente. A origem da ‘literatura de formação’ pode ser compreendida como resultado de um mecanismo social auto-reflexivo desenvolvido por uma classe que quer ver espelhados seus próprios ideais na ficção de cunho realista que começa a firmar-se como gênero (Ibidem, p. 44)

Em meio ao interesse burguês de ascensão social e econômica, não é de se espantar o dilema do jovem com pretensões intelectuais e/ou artísticas que não se identifica com as obrigações do capital. O sentimento é de não pertencimento àquela sociedade. De uma maneira geral, os romances de formação mostram as dificuldades enfrentadas por jovens protagonistas, sendo essas provações necessárias para o seu desenvolvimento – e amadurecimento. O *Bildungsroman* nada mais é que o retrato dos ideais educativos iluministas do século XVIII: o desejo do burguês culto e esclarecido pela ampliação dos limites de suas possibilidades de atuação, pelo auto-aperfeiçoamento, pela formação universal (Ibidem, p. 46).

A *bildung* do herói servia como modelo para o leitor. Morgenstern via o romance, ao contrário do teatro clássico, como uma “forma de expressão ideal do homem moderno, sendo que para ele toda a literatura tinha compromissos não apenas estéticos, mas também éticos” (CHANG, 2002, p. 25).

Em fins do século XIX e início do século XX surge o filósofo alemão Wilhelm Dilthey para dar sua contribuição às primeiras definições sobre o *Bildungsroman*. Basicamente, romances como *Wilhelm Meister* mostravam a transformação de um homem em sua juventude, seu encontro com pessoas com as mesmas aspirações, relações amorosas fortuitas; ao mesmo tempo em que se depara com a realidade e com

as obrigações que a “vida real” impõe. E, a partir dessas experiências empíricas, esse jovem amadurece “encontrando-se a si mesmo e tornando-se consciente de sua missão sobre a terra” (MAAS, p. 48). Porém, para ele, o *Bildungsroman* era uma forma já acabada.

O *Bildungsroman*, para o teórico húngaro Georg Lukács, no livro *A teoria do romance* (2007), nasce da passagem do mundo coletivo da epopeia para o mundo individual burguês. É a partir dessa transição que nasce o “romance da desilusão” moderno, onde o herói, em sua subjetividade, entra em conflito com o mundo objetivo (ao contrário do herói da epopeia, auxiliado pelos deuses, plenamente confortável em seu ambiente).

A importância intrínseca do indivíduo atingiu o ápice histórico: ele não é mais significativo, a exemplo do idealismo abstrato, como portador de mundos transcendentais, mas porta seu valor exclusivamente em si mesmo; de fato, os valores da existência parecem antes haurir a justificação da sua validade a partir de sua vivência subjetiva, de seu significado para a alma do indivíduo (Lukács, 2007, p. 122, 123)

É importante salientar que Lukács não via o *Bildungsroman*, através de *Os anos de aprendizado...*, como um tipo de romance puramente individual. Para ele, as questões abordadas nessa e em outras obras representavam as mesmas daquela geração; assim como a narrativa épica – com seus heróis hercúleos e proteções divinas – representou a visão de mundo do grego, cheio de certezas.

Todavia, para Lukács, assim como foi para Dilthey, a forma do “romance da desilusão” seria cada vez mais difícil de ser adotada depois de *Wilhelm Meister* por conta da extrema subjetividade desses romances. Enquanto o romance de Goethe representava um determinado período histórico, os romances de formação posteriores correriam o risco de ficarem apenas na individualidade de seu autor e de seu herói, em nada significando para a coletividade.

Além de *Os anos de aprendizado*, há outras obras que se assemelham ao romance de Goethe: *O vermelho e o negro*, de Stendhal, *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, *A montanha mágica*, de Thomas Mann, *Retrato do artista quando jovem*, de James Joyce, *David Copperfield*, de Charles Dickens; entre vários outros. Na contemporaneidade, *Juventude*, de J. M. Coetzee, pode ser considerado um romance de formação às avessas, uma vez que sua narrativa destoa do que é comumente considerado um *Bildungsroman* – o que será melhor analisado adiante.

2.2 Problematizando a *Bildung*

Por conta das várias definições, é impossível haver um conceito *único* de *Bildungsroman*. Cada teórico interpretará a trajetória do “herói em transformação” no romance à sua maneira. E, por causa disso, as críticas a esse tipo de narrativa são inevitáveis. A primeira delas é justamente esta: a indefinição do conceito. Frederik Amrine, citado por Cíntia Schwantes em sua tese de doutorado *Interferindo no cânone: a questão do Bildungsroman feminino com elementos góticos*, defendida em 1997, no artigo *Rethinking the Bildungsroman*, publicado em 1987, lembra que o romance que narra o desenvolvimento de um personagem pode ser visto em um vasto número de obras da literatura universal, sem com isso ser considerado *Bildungsroman*. Amrine pondera que a única conceituação possível a essa narrativa seria salientar seu caráter híbrido, que mescla diversos outros gêneros.

A própria Cíntia Schwantes deixa claro que é impossível delimitar o *Bildungsroman*, pois tanto Amrine quanto outros teóricos apresentam diversas definições sobre esse gênero literário e os romances de formação que o caracterizam (SCHWANTES, 1997, p. 24).

Os problemas de conceituação e até mesmo de aceitação da *bildung* nos estudos literários poderiam se mostrar um empecilho para este trabalho, que analisa uma obra contemporânea através de um gênero híbrido. Todavia, como diz Mass:

A história da continuidade do *Bildungsroman* no século XX reitera o caráter dinâmico e empírico do gênero, na medida em que se estabelece uma *tradição consciente* do *Bildungsroman*. Obras como *O tambor*, de Günther Grass, e *Felix Krull*, de Thomas Mann, remetem diretamente ao paradigma, ao mesmo tempo em que o subvertem. É certo que tais subversões se devem necessariamente ao dinamismo do gênero em meio às diferentes constelações históricoliterárias. No século XX, desaparece a ideia do homem como ser psicológica e historicamente indecomponível. (MAAS, 2000, p. 80)

Ou seja, assim como as duas obras literárias citadas por Wilma Maas, *Juventude* também remete ao estudo do *Bildungsroman*, ao mesmo tempo que *também* o subverte. E essa subversão da ordem do romance de formação é a prova de que isso se deve justamente por seu hibridismo.

Em artigo publicado em 2013, Manoela Hoffmann Oliveira cita diversas razões para se duvidar do conceito de *Bildungsroman*. A constatação feita por Amrine sobre a indefinição do termo também aparece para a autora:

[...] qual a definição unívoca do gênero ou do tipo de romance denominado *Bildungsroman*? Falando mais concretamente, uma análise que pretende colocar o *Bildungsroman* como conceito diretor vê-se diante de problemas que se tornaram clássicos, tais como: ele pode aplicar-se a um determinado ângulo de um romance (por exemplo, ao não menos discutível “processo de formação”), no entanto, se considerado, por exemplo, o “destino” do herói, ele é totalmente inapropriado. Nesse caso, está-se frente a um *Bildungsroman*? (OLIVEIRA, 2013, p. 27)

Hoffmann também atenta para a comodidade de definir *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* como *Bildungsroman* sem nem ao menos problematizá-lo. Através do suporte teórico crítico que cita no artigo, a autora questiona se o romance de Goethe reflete realmente a individualidade do herói, uma vez que a personagem Wilhelm, perto da conclusão da história, age de acordo com a influência da Sociedade da Torre; mais especificamente: “o objetivo do romance seria [...] a educação de Wilhelm para uma ‘postura socialmente aceita’” (Ibidem, p. 29). De qualquer modo, a pesquisadora continua: “a formação é e permanece um processo a se realizar” (Ibidem, p. 30).

Os melhores estudos sobre o romance goethiano, segundo a autora, são aqueles que não se debruçam somente sobre a questão da *bildung* e, sim, aqueles que ampliam a pesquisa para além do conceito.

Hoffmann conclui que, para o bem ou para o mal, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* ainda é – e continuará sendo – o romance que melhor define o *Bildungsroman*; porém, isso não significa muito para a obra: “O conceito mostra-se, no fim das contas, bem pouco funcional e não resiste a uma consideração mais apurada” (Ibidem, p. 35). E quanto à questão que mais caracteriza o romance de formação, que é o embate entre o indivíduo e a sociedade, ela remete às raízes épicas do romance (Ibidem, p. 35).

Como vimos, entre as definições clássicas do conceito que pretendem se sustentar em *Meister* estão aquelas que, sob o escopo do “desenvolvimento individual” estabeleceram como critério definidor desse tipo de romance o que corresponderia ao cerne de todo romance, ou seja, a luta entre sociedade e indivíduo; ou aquela que o justifica mediante o amadurecimento do herói em suas diversas etapas (ideia bastante simplificada da história de Wilhelm). Tudo isso, ademais, pode ser facilmente confundido com os chamados romance de educação, romance de desenvolvimento e outros. Então, o que faria de *Wilhelm Meister* e de seus “sucessores” um *Bildungsroman*? (Ibidem, p. 35, 36).

No que diz respeito a esses termos derivados (romance de educação, de desenvolvimento etc.), Juliana Santos, em sua tese de doutorado intitulada *Ficção e crítica de Lucia Miguel Pereira: a literatura como formação* (2012), cita François Jost, pesquisador e professor da Sorbonne Nouvelle - Paris III:

Jost também alerta para a distinção entre termos que, comumente, em manuais de literatura, são utilizados, de forma errônea, como sinônimos de *Bildungsroman*. Para ele, “romance de desenvolvimento” (*Entwicklungsroman*) diz mais que *Bildungsroman*, e “romance de educação” (*Erziehungsroman*) diz menos, já que quase todos os romances são de desenvolvimento [...], sendo então um conceito mais abrangente que o *Bildungsroman*, e o romance de educação supõe uma formação dirigida por alguém ou alguma instituição, o que torna menos abrangente que o romance de formação, já que nesta categoria de romance “o herói, estando em seu meio natural – social e profissional – combate por um objetivo que ele entrevê ou que ele mesmo estabeleceu para si e, fazendo isso, se forma” (SANTOS, 2012, p. 83).

É pertinente fazer um contraponto entre as possíveis definições e os problemas concretos do *Bildungsroman* porque, primeiro, seria negligência omitir as várias pesquisas apontando as contradições desse gênero, considerado um subgênero por alguns críticos; e, segundo, o romance *Juventude*, mesmo problemático, sendo o objeto desse estudo e conforme será melhor analisado adiante, possui várias semelhanças com a estrutura dos romances de formação. Do mesmo modo, a obra que deu origem ao termo, como já explicitado, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, é impossível de ser citada sem relacioná-la à *bildung*. Ou seja, a menção ao *Bildungsroman* não pode ser ignorada nem como referência a um texto ou lugar de origem, nem como contraponto a esse mesmo lugar, que se evidencia em narrativas contemporâneas, como é o caso de *Juventude*, obra que possui um narrador onisciente em terceira pessoa.

3 ELEMENTOS DE *JUVENTUDE* QUE DESTOAM DA TEORIA TRADICIONAL DA *BILDUNG*

No texto de apresentação de *Juventude* (2010), escrito por J. M. Coetzee, temos a informação de que essa obra se trata de um romance de formação “diferente”. A principal razão é a de que o herói da história não *vive* grandes experiências, mas, sim, tem *ânsia* por vivê-las. Sendo uma das características principais dos *Bildungsromane*, o processo de formação do protagonista é essencial para sua constituição psicológica e social. É durante sua trajetória que o indivíduo conhece a si próprio e a sociedade em que está inserido – vivências necessárias para o seu amadurecimento. Nas obras consideradas romances de formação, incluindo *Wilhelm Meister*, todos os personagens principais passam por experiências que serão fundamentais para o seu aperfeiçoamento. Entretanto, o que ocorre quando o protagonista decide *esperar* para vivê-las?

John, o personagem principal de *Juventude*, é um jovem sul-africano recém-formado em Matemática e aspirante a poeta. Sentindo-se um estrangeiro no próprio país natal, decide partir da Cidade do Cabo rumo a Londres, no início dos anos 1960. É na Inglaterra, país que gerou grandes escritores, que John acredita ter a oportunidade de encontrar e viver uma paixão avassaladora por uma mulher – uma musa? – que o libertará do bloqueio artístico e da mesmice em que vive – aos vinte e poucos anos. O que acontece no decorrer do romance é a trajetória de um jovem introvertido e inseguro, vivendo de empregos que não o satisfazem e tendo relacionamentos amorosos desastrosos.

As relações com as artes é tema recorrente em *Juventude*. Assim como as obras autobiográficas *Retrato do artista quando jovem*, de James Joyce, e *Infância*, de Graciliano Ramos, o livro de J. M. Coetzee também entra na categoria do *Künstlerroman*, o romance de formação do artista, termo derivado do próprio *Bildungsroman*. Bem menos híbrido – e complicado – que o segundo, o *Künstlerroman* mostra o desenvolvimento artístico de um personagem em formação. Ao longo do romance, John deixa claro que seu real desejo é se tornar poeta. Há no livro inúmeras comparações e citações de escritores europeus.

Mesmo *Juventude* sendo um romance autobiográfico, obviamente a obra pode ser lida através de suas passagens ficcionais. De qualquer maneira, o livro possui uma

grande semelhança com os *Bildungsromane*: traz como personagem principal um jovem em processo de formação e em conflito consigo e com a sociedade. A comparação é inevitável. Acontece que *Juventude* não mostra acontecimentos relevantes na vida de John. O que mais se vê no romance é sua rotina enfadonha em Londres, enquanto aguarda pelo despertar de sua vocação artística e a mulher misteriosa que desbloqueará a sua verve poética.

Os focos deste segmento serão, primeiro, a mudança do protagonista para Londres e sua estadia em empregos para se manter na capital inglesa; e, segundo, seus fracassados envolvimento amorosos.

3.1 Londres e o trabalho

A ida para Londres, que ocorre no capítulo 5, é a primeira mudança significativa na trajetória do protagonista. A mudança de ares pode ser também mais uma característica dos *Bildungsromane* porque, conhecendo outros lugares e outras pessoas, a vivência do herói se enriquece.

Temendo uma convocação para o treinamento militar, dentre outras inseguranças, John decide *fugir* da África do Sul assim que conquista seu diploma. Primeiramente, divide uma quitinete com o amigo Paul. Dorme no sofá e sente frio, mas o desconforto é naturalizado: “Não importa: está em Londres” (COETZEE, 2010, p. 48).

Para John, havia três lugares no mundo para alguém como ele viver com intensidade: Londres, Paris ou Viena.

Paris vem primeiro: cidade do amor, cidade da arte. Mas, para viver em Paris, é preciso ter frequentado uma escola de classe alta que ensina francês. Quanto a Viena, Viena é para judeus que voltam para reclamar seus direitos de nascimento [...]. Resta Londres, onde sul-africanos não têm de portar documentos e onde as pessoas falam inglês (Ibidem, p. 48).

A condição de sul-africano fluente em inglês sem dúvida foi determinante para sua escolha pela capital inglesa. E as primeiras impressões sobre a cidade mostram o deslumbramento do jovem John.

Londres pode ser árida, labiríntica e fria, mas por trás de suas paredes cerradas homens e mulheres estão em ação, escrevendo livros, pintando quadros, compondo músicas. Passa-se por eles todo dia sem adivinhar seu segredo, por causa da famosa e admirável reserva britânica (Ibidem, p. 48, 49).

Mas, sendo estrangeiro, para permanecer na Inglaterra precisa de um emprego.

As duas primeiras opções que surgem não são viáveis: dar aula de estudos sociais (ao invés de matemática ou inglês) e que supervisione a piscina da escola, mesmo não sabendo nadar; e técnico experimental júnior em uma estação agrícola (chamada Rothamsted) distante do centro londrino. Embora o salário e o status do cargo o seduzam, a possibilidade de residir fora de Londres não está em seus planos:

O triunfo fica abalado. Para que vir da Cidade do Cabo para Londres se é para se alojar num dormitório a quilômetros de distância da cidade, levantando ao raiar do dia para medir a altura de pés de feijão? Quer fazer parte da Rothamsted, quer achar um uso para a matemática em que trabalhou durante anos, mas quer também ir a recitais de poesia, encontrar escritores e pintores, ter casos amorosos. Como pode fazer as pessoas em Rothamsted – homens de paletó de tweed, fumando cachimbo, mulheres de cabelo oleoso e óculos de coruja – entenderem isso? Como pode pronunciar palavras como *amor* e *poesia* na frente deles? (Ibidem, p. 50).

Fica claro que a estabilidade do emprego não fará diferença para John se ele não puder estar envolvido com Londres e com as artes. Declina da proposta e parte para uma nova busca.

John descobre que há uma vaga para programador na IBM. Responde a um anúncio de emprego da empresa e é selecionado para uma entrevista. Mesmo sendo recomendado um diploma em ciência, sua graduação em matemática é suficiente. Faz um teste de QI: “Sempre gostou de testes de QI, sempre se saiu bem neles. Geralmente é melhor em testes, exames orais e escritos do que na vida real” (Ibidem, p. 52); faz um teste final e conquista a vaga de programador. Consegue uma mesa numa sala com outros nove programadores.

Apesar do lema da IBM, a palavra PENSE, o ambiente de trabalho não é tão inovador e acolhedor como a empresa quer transparecer. Da mobília cinzenta à introspecção dos funcionários, o cargo na empresa – em grande ascensão à época – parece não trazer satisfação pessoal a John. Logo, os primeiros sinais de uma depressão começam a surgir:

Está na Inglaterra, em Londres; tem um emprego, um emprego de verdade, melhor que meramente lecionar, pelo qual recebe um salário. Conseguiu escapar da África do Sul. Está indo tudo bem, atingiu seu primeiro objetivo, devia estar contente. Na verdade, com o passar das semanas, vai se sentindo mais e mais abatido. Tem ataques de pânico, que combate com dificuldade. No escritório, não há nada em que pousar os olhos além de superfícies metálicas planas. Debaixo do brilho da luz de neon, sente que sua alma está sob ataque. O prédio, um bloco de concreto e vidro sem particularidades, parece emanar um gás, sem cheiro, sem cor, que consegue penetrar seu sangue e o amortece. A IBM, é capaz de jurar, o está matando, transformando-o num zumbi (Ibidem, p. 54, 55).

Embora a conquista do emprego seja apenas um meio de sobreviver e permanecer em Londres, enquanto prepara-se para a tão sonhada vida artística, sua ocupação na IBM consome grande parte de seu tempo. O turno de trabalho de John é das nove às cinco da tarde, mas os funcionários homens permanecem até as seis – as mulheres com filhos e casa para cuidar saem pontualmente às cinco. O que era para ser uma grande experiência – trabalhar em uma empresa norte-americana líder no mercado de computadores – acaba sendo apenas uma frustrante obrigação. O trabalho como programador, afinal, mostra-se burocrático e aborrecido. Porém, John permanece no cargo: “Através da cinzenta e insensível agência da IBM o mundo real o está testando. Tem de se endurecer para resistir” (Ibidem, p. 55).

Decidido a permanecer na IBM, John passa os dias de folga indo a eventos culturais ou lendo em casa: “A rotina logo se estabelece. Passa os sábados em livrarias, galerias, museus, cinemas. Aos domingos lê o *Observer* em seu quarto, depois vai ao cinema ou a um passeio no Heath” (Ibidem, p. 60). Conversa com poucos colegas de trabalho e volta tarde para casa. Não tem contato com os vizinhos. Sente-se sozinho:

As noites de sábado e domingo são o pior. É quando a solidão, que em geral consegue manter à distância, acaba se abatendo sobre ele, solidão impossível de distinguir do clima baixo, cinzento e úmido de Londres ou do frio duro de aço das calçadas (Ibidem, p. 60).

Em meio a esse sentimento, John passa a ter um “devaneio juvenil”:

Sua esperança é que, das multidões sem cara em meio às quais se locomove, se destaque uma mulher que corresponda ao seu olhar, que deslize sem palavras para o seu lado, que volte com ele (ainda sem palavras – qual poderia ser a primeira dela? – é inimaginável) para sua quitinete, faça amor com ele, desapareça no escuro, reapareça na noite seguinte (ele estará sentado com seus livros, haverá uma batida na porta), mais uma vez o abraça, mais uma vez, ao soar a meia-noite, desapareça, e assim por diante, dessa maneira transformando sua vida e liberando uma torrente de versos reprimidos nos moldes dos *Sonetos de Orfeu*, de Rilke (Ibidem, p. 60, 61).

Devaneios como esse – que mesclam amor e poesia – de uma bela mulher que o amará e permitirá que sua vocação artística floresça, são recorrentes em *Juventude*. Ainda que a palavra “Musa”, enquanto entidade mitológica, seja mencionada nas páginas finais da obra, fica claro que é esse o ideal feminino de John: uma bela mulher – mas não uma entidade – idealizada pelos grandes artistas, poetas em sua maioria, que os inspiravam a criar grandes obras de arte, como é o caso de Rilke. Mas isso será melhor explicitado em 3.2.

Continuando a narração, o trabalho na IBM, apesar de necessário, parece ser a principal causa da melancolia da personagem. Comparando-se a grandes escritores, John pensa que a tristeza vinda dos dias exaustivos que passa na empresa possa lhe trazer um jorro de inspiração – enquanto a mulher de seus sonhos não surge. Poetas como Edgar Allan Poe e Arthur Rimbaud se afundavam em bebidas e outras drogas, conseguindo assim extrair experiências para suas obras. Já escritores como T.S. Eliot, Franz Kafka e Wallace Stevens possuíam trabalhos exaustivos tanto quanto ele. Prefere espelhar-se neles:

Não há nenhuma desonra em preferir imitar Eliot, Stevens e Kafka. Sua escolha é vestir um terno preto, como eles vestiam, vesti-lo como um silício, sem explorar ninguém, pagando a viagem. Na era romântica, os artistas ficavam loucos em escala extravagante. A loucura jorrava deles em resmas de versos delirantes ou grandes placas de tinta. Essa era terminou: a loucura dele, se for seu destino sofrer de loucura, será diferente – sossegada, discreta. Vai sentar-se num canto, rígido e curvado, como o magistrado da gravura de Dürer, esperando pacientemente passar sua temporada no inferno. E, quando tiver passado, estará tanto mais forte por ter resistido (Ibidem, p. 68).

Nascido um século após os três autores citados, John, ainda sem saber que assinaria tomando o nome de *autor* J. M. Coetzee mais tarde, vê na dedicação exaustiva ao trabalho uma maneira de aceitar a rotina e a solidão. Dedicção essa que poderá lhe dar frutos no futuro como escritor: glória, relevância e reverência, assim como Eliot, Kafka e Stevens. “Essa é a história que conta para si mesmo todos os dias, imagina se emoções monótonas como as suas jamais alimentarão grande poesia” (Ibidem, p. 68), pensa o jovem John.

O que antes eram apenas sinais, agora se mostram como sintomas claros de uma depressão. Pelo menos é como John trata sua apatia. E a maneira “romântica” com a qual o jovem trata a provável doença mostra o quanto tem para amadurecer:

A depressão é seu elemento. [...] A depressão é uma escola para a alma. Das águas da depressão o sujeito emerge na outra margem purificado, mais forte, pronto para assumir de novo os desafios de uma vida de arte (Ibidem, p. 73, 74).

É como se a arte, enquanto, para ele, fruto de tristeza, estivesse em vantagem sobre seu próprio direito à felicidade.

No início do décimo capítulo, John rememora quais eram suas intenções antes de se mudar para Londres:

O plano que tinha no fundo da cabeça ao vir para a Inglaterra, na medida que tinha um plano, era encontrar trabalho e economizar dinheiro. Quando tivesse dinheiro suficiente, sairia do emprego e se dedicaria à escrita. Quando acabassem as economias, encontraria novo trabalho, e assim por diante (Ibidem, p. 90).

A ingenuidade desse plano logo o faz perceber que a vida de artista que quer levar não pode estar atrelada a um emprego que o torna infeliz e que o faz perder tanto tempo de vida. Mas é só no capítulo 13 que John decide sair da IBM. Depois de mais de um ano na empresa, decide pedir demissão.

Não pode sacrificar mais nem um momento de sua vida ao princípio de que os seres humanos devem trabalhar em miséria por seu pão, um princípio que parece filiar-se embora não faça ideia de onde o encontrou (Ibidem, p. 117).

Tem dificuldades para escrever sua carta de demissão. Assim que consegue, entrega o documento ao órgão responsável e vai para sua mesa de trabalho. Algumas horas depois, é chamado ao escritório de seu superior. Após várias indagações, seu chefe lhe pergunta o que esperava mais do seu trabalho. John responde que esperava amizades. Sua decisão acaba por não ser bem vista pela empresa.

Foi levado a dizer coisas estúpidas. Mas devia ter esperado por isso. É assim que o farão pagar por rejeitá-los, por rejeitar o emprego que lhe deram, um emprego na IBM, a líder do mercado (Ibidem, p. 120).

Embora tenha dado uma justificativa tola, dizer ao ex-empregador o real motivo de sua saída seria ainda mais constrangedor: “Quanto mais fala, mais tolo parece, mais

deslocado no mundo dos negócios. Mas pelo menos não diz: ‘Estou deixando a IBM para me tornar um poeta’. O segredo, afinal, continua dele” (Ibidem, p. 121).

A relação de John com o trabalho na IBM, no fim das contas, acaba não sendo uma boa experiência. A comparação – e principal justificativa para sua permanência – com escritores como Kafka logo fica para trás. O resultado de seu tempo na empresa, na opinião do próprio jovem, é: “[...] um eunuco, um ocioso, um rapaz preocupado correndo para pegar o ônibus das oito e dezessete para o escritório” (Ibidem, p. 122).

Os dias seguintes são como que dias de liberdade para John. Lê, vai ao museu, ao cinema, à livrarias; passeia por Londres. “É um sentimento interessante, acordar na manhã seguinte sem ter de ir para nenhum lugar” (Ibidem, p. 123). Um exemplo de como John tem ânsia por viver grandes experiências é a expectativa de vivenciar um grande acontecimento, romântico ou trágico, após a demissão:

De agora em diante, decidi, sempre vai se colocar no caminho do acaso. Os livros estão cheios de encontros casuais que levam ao romance – ao romance ou à tragédia, pronto para qualquer coisa, de fato, contanto que seja consumido por isso e refeito. É por isso que está em Londres afinal: para se livrar de seu velho eu e se revelar em seu novo, verdadeiro, apaixonado eu; e agora não há impedimento à sua busca (Ibidem, p. 123).

Passa alguns dias sem ter ninguém com quem falar e se dá conta de que apenas suas economias não o farão sobreviver em Londres. Responde a um anúncio que solicita uma pessoa para cuidar de um apartamento. O imóvel pertence a uma mulher divorciada que estará fora. As tarefas de John são simples (de cuidar da correspondência a estar disponível em alguma emergência) e ele terá de conviver com a filha de cinco anos da patroa e a babá, chamada Theodora. Fica no emprego por alguns dias, até ocorrer um incidente entre ele e uma garota que levou para o seu quarto (acontecimento que será descrito em 3.2).

Poucos dias depois, recebe uma carta do Departamento do Interior dizendo que tem vinte e um dias para arrumar um emprego; caso contrário, sua licença de permanência será cancelada e ele terá de ir embora do Reino Unido. Sem alternativas, aceita emprego, também de programador, na International Computers, concorrente direta da IBM. Entretanto, o local de trabalho é no campo – assim como seria em Rothamsted – onde poderá ser proprietário de um imóvel. Isso faz com que John tenha um dilema pela frente: “Uma única decisão precipitada, e terá renunciado à sua vida,

renunciado a todas as chances de se tornar um artista” (Ibidem, p. 157). Opta por não assinar o contrato para a casa e prefere arrendar um apartamento próximo ao trabalho. Esse é o último emprego de John em *Juventude*, no qual permanece até o fim do livro.

Não há dúvida de que tanto o emprego na IBM quanto o último trabalho na International Computers seriam grandes motivos para a realização profissional de John, ainda mais para um jovem sul-africano recém-chegado a Londres. Contudo, sua inclinação à arte acaba por se tornar um grande dilema. John quer ser poeta, mas passar dias inteiros programando computadores acaba por desviá-lo de seu sonho; afinal, John havia partido para a Inglaterra para se tornar artista; mas o trabalho acabou por ser uma opção inevitável, de modo que, após pedir demissão na IBM, obrigou-se a encontrar um novo emprego (muito semelhante ao que tinha na empresa norte-americana, diga-se de passagem) porque simplesmente não pode se sustentar com poesia – ainda mais em outro país.

Se em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* o protagonista, depois de sonhar com uma carreira no teatro acaba desistindo dela, John adia o desejo de se tornar poeta para seguir na carreira de programador. O que claramente não lhe traz nenhuma satisfação.

O desfecho é que está sentado sozinho na tarde de domingo no quarto de cima de uma casa no fundo do campo de Berkshire, com corvos crocitando no campo e uma nevoa cinzenta no céu, jogando xadrez sozinho, ficando velho, esperando a noite cair, para, sem nenhuma culpa, fritar suas linguiças para comer com pão no jantar. Aos dezoito anos, podia ter sido um poeta. Agora não é um poeta, nem um escritor, nem um artista. É um programador de computador, um programador de computador de vinte e quatro anos num mundo em que não existem programadores de computador de trinta anos. Trinta e um anos é velho demais para ser programador; a pessoa se volta para alguma outra coisa – algum tipo de empresariado – ou se mata (Ibidem, p. 183, 184).

Para John, ter um emprego sólido, em detrimento da carreira artística, acaba por ser uma obrigação dele para com o meio em que vive.

Pôde-se ver que o deslocamento que o protagonista fez ao sair da África do Sul e rumar para a Inglaterra não resultou em um grande aprendizado, já que seu objetivo principal, tornar-se poeta, não foi cumprido. Ao optar por *esperar* pela sua tão sonhada vocação artística, John abriu mão de absorver o que Londres poderia lhe oferecer além de “ares poéticos”.

3.2 Relacionamentos amorosos

Na conclusão de *Bildungsromane* tradicionais, no que diz respeito à vida amorosa, o casamento acaba por ser a solução encontrada na conclusão da trajetória das personagens principais. É o que ocorre, obviamente, em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, em *Orgulho e Preconceito*, de Jane Austen, e em *David Copperfield*, de Charles Dickens, para citar alguns exemplos. Nas palavras de Franco Moretti, o casamento retrata-se como metáfora para o contrato social (MORETTI, 2000, p. 22, 23). Muito mais que formar uma nova família, o que está por trás do casamento é a consolidação da união entre o sujeito e a sociedade; talvez seja a única maneira possível para essa relação indivíduo/social dar resultado.

Em contrapartida, a iniciação amorosa tende a ser fundamental para a trajetória dos protagonistas dos romances de formação. Se o casamento é um contrato social, os relacionamentos amorosos seriam um estágio de “negociação” entre indivíduo e sociedade.

Em *Juventude*, os envolvimento amorosos de John são caracterizados pela sua total falta de tato para com o sexo oposto. O jeito com que trata o amor e o sexo mostra um jovem ainda em fase de aprendizado, tentando se adaptar aos problemas que a vida lhe apresenta.

A primeira mulher com que John se relaciona em *Juventude*, ainda na África do Sul, é Jacqueline. Enquanto John tem dezenove, vinte anos, Jacqueline tem trinta, é enfermeira e trabalha em uma clínica particular. Apenas uma semana após se conhecerem, ela se muda para o apartamento do jovem – sem ele tê-la convidado. Apesar do incômodo que sente – pois o local é pequeno demais para duas pessoas – John não se opõe. Entretanto, o relacionamento começa a desmoronar poucos dias depois.

[...] [John] já começou a se incomodar com o acúmulo de caixas e malas, com as roupas espalhadas por toda parte, com a bagunça no banheiro. Detesta o ruído da motoneta, que indica a volta de Jacqueline do trabalho. Embora ainda façam amor, há cada vez mais silêncio entre os dois, ele sentado à sua mesa, fingindo-se absorto nos livros, ela vagando pela casa, ignorada, suspirando, fumando um cigarro atrás de outro (COETZEE, 2010, p. 13).

O fim da união ocorre quando Jacqueline lê o diário de John, quando ele não está em casa. Era lá que ele confessava seus problemas de convivência com a enfermeira; tudo o que ele não tinha coragem para falar pessoalmente. O jovem reage com fúria ao saber da invasão: “Você não vai me impedir de escrever!” (Ibidem, p. 15). Ao que ela responde, também com raiva:

Se, *como* diz, você acha que eu sou uma carga tão insuportável [...], se estou acabando com a sua paz, com a sua privacidade, com a sua capacidade de escrever, fique sabendo que, de minha parte, detestei viver com você, detestei cada minuto, e mal posso esperar para me livrar (Ibidem, p. 15).

Ao sair para a rua, direto para a motoneta, Jacqueline finaliza: “Adeus. Estou muito decepcionada com você, John. Você pode ser muito inteligente – isso eu não sei –, mas ainda tem muito o que crescer” (Ibidem, p. 15). John timidamente pede desculpas por tudo e entra. Mais tarde, começa a se questionar de o porquê estar chateado: por Jacqueline ter lido seu diário. E por que escreveu tudo aquilo?

Será que talvez escreveu para que ela lesse? Será que deixar seus verdadeiros pensamentos ali, onde ela podia acabar encontrando, era seu jeito de lhe dizer o que era covarde demais para lhe dizer na cara? (Ibidem, p. 16).

Como um jovem aspirante a poeta que é, John gostaria de usar o acontecido em arte:

A questão de resolver o que deve permitir que apareça em seu diário e o que deve ser para sempre escondido está no coração de toda escrita. Se tem de se censurar para não expressar emoções ignóbeis – o incômodo de sentir o apartamento invadido, ou a vergonha dos próprios fracassos como amante –, como essas emoções jamais serão transfiguradas e transformadas em poesia? E, se a poesia não for o agente de sua transfiguração de ignóbil em nobre, por que se preocupar com poesia? (Ibidem, p. 16).

No fim das contas, embora tente usar a poesia como alívio para, como ele mesmo disse, compensar ou justificar seu fracasso como amante, John admite que “sua primeira tentativa de viver com uma mulher terminou em fracasso, em desonra” (Ibidem, p. 17). Ao invés de usar o acontecimento, embora negativo, como um

aprendizado para sua vida, o jovem, deslumbrado, prefere se ver como um poeta em plenas descobertas.

Porém, não pode viver sozinho para sempre. Ter uma amante faz parte da vida de um artista: [...] vai achar um jeito de viver com mulheres. A arte não pode se nutrir apenas de privações, de desejo, de solidão. Tem de haver intimidade, paixão, amor também (Ibidem, p. 17).

Jacqueline, agora não morando mais com ele, volta a vê-lo seguidamente, seja para brigar, fazer sexo ou para contar a John tudo o que se passa em suas sessões de terapia. Porém, o relacionamento termina em bem pouco tempo.

Depois de Jacqueline, John mantém um relacionamento com uma jovem chamada Sarah. Não há detalhes sobre como se conheceram ou como foi o relacionamento de ambos. A descrição do envolvimento só começa quando John descobre que ela está grávida. Apavorado, não sabe como agir ou o que pensar, mas tem plena consciência que não está preparado para ser pai: “No fundo, não se sente muito mais velho do que com oito anos de idade, no máximo. Como uma criança pode ser pai?” (Ibidem, p. 40).

O aborto acaba por ser a solução – iniciativa tomada por Sarah. Ela mesma encontrou um local na Cidade do Cabo para realizá-lo. Pede apenas que John vá com ela e a leve para casa de carro – já que, depois, não poderá dirigir. Ele se sente envergonhado por estar tão apavorado.

Assim que chegam ao local, Sarah desce do carro, bate na porta e entra. John espera no veículo. O procedimento em si, além de ser um mistério, também o assusta:

Imagina as aborteiras como mulheres relaxadas de cabelo tingido e unhas não muito limpas. Dão para a garota um copo de gim puro, fazem com que se deite, então realizam alguma inominável manipulação lá dentro dela com um pedaço de arame, com algo que engancha e puxa. Sentado no carro, ele estremece (Ibidem, p. 41).

Meia hora depois, Sarah sai da casa, entra no carro, e John a leva embora. Ele fica com ela o restante do dia, esquentando uma toalha no forno elétrico – quando a jovem lhe pede uma toalha quente – e estando de prontidão para o caso de algo dar errado. Sentindo muita dor, ela toma comprimidos com frequência, seguidos de muitos copos d’água; e esconde de John absorventes cheios de sangue porque, presume ele,

sabe que ele está assustado. “Como enfermeiro, é um inútil, pior que inútil. O que está fazendo não pode de fato ser considerado enfermagem. É apenas uma penitência, uma estúpida e ineficaz penitência” (Ibidem, p. 42).

Depois de três dias, Sarah diz que está recuperada e que ele pode voltar para casa. Apesar do tormento ter chegado ao fim, John ainda se sente incomodado:

Ela não fez nenhuma censura, não pediu nada; até pagou o aborto. Na verdade, deu-lhe uma aula sobre como se comportar. Quanto a ele, saiu da coisa ignominiosamente, não pode negar. Qualquer ajuda que possa ter lhe dado foi sem empenho e, pior, incompetente. Reza para que ela não conte essa história para ninguém (Ibidem, p. 42).

É com uma imaginação muito fértil – e crua – que John imagina o destino do feto:

Seu pensamento vai sempre para o que foi destruído dentro dela – aquela bolsa de carne, aquela bonequinha gomosa. Vê a criaturinha indo embora pela descarga da privada da casa [...], aos trambolhões pelo labirinto de esgotos, atirada por fim nos baixios, piscando ao sol súbito, lutando contra as ondas que a levarão para a baía (Ibidem, p. 42, 43).

Mesmo não querendo ver Sarah novamente, John passou a visitá-la:

[...], todo dia passa pelo quarto dela e fica sentado, segurando sua mão um tempo decente. Se não tem nada a dizer, é porque não tem coragem de perguntar o que está acontecendo com ela, dentro dela (Ibidem, p. 43).

O capítulo termina sugerindo que John e Sarah não voltaram a se ver.

O próximo caso amoroso de John é Caroline, já na Inglaterra, jovem da mesma idade que ele e também sul-africana; mantiveram um breve envolvimento na Cidade do Cabo antes dele partir. Ela agora está em Londres, em busca da carreira de atriz no teatro. Ambos têm admiração pela arte: leem escritores consagrados e vão a peças de teatro. Como ela divide apartamento com outras meninas, seus encontros são às escondidas, e John tem de esperá-la tarde da noite até ela chegar do trabalho. Apesar das afinidades, se sente insatisfeito com a relação – e não sabe ao certo o que sente pela jovem: “Está apaixonado por Caroline? Não pensaria que sim. No tempo que passaram

separados não pensou nela. [...] Será que quer ficar infeliz? É isso que a infelicidade se tornou para ele: uma droga que não consegue dispensar?” (Ibidem, p. 78).

Embora com afinidades e mesma origem, o casal não parece estar na mesma sintonia:

A cabeça de Caroline está em outra coisa. Pior que isso: com sua melancolia e mau humor ele está se tornando um peso para ela, pode sentir isso. Se tivesse um pouco de juízo, romperia com ela agora mesmo, desapareceria. Mas não faz isso (Ibidem, p. 79).

Para concluir seu raciocínio sobre a moça, John não deixa de mencionar a “predestinada” de sua vida, a mulher idealizada com a qual sonha:

Caroline pode não ser a amada misteriosa, de olhos escuros, por quem ele veio à Europa, pode não ser nada mais que uma garota da Cidade do Cabo com uma origem tão sem graça quando a dele, mas no momento é tudo o que ele tem (Ibidem, p. 79).

Após outros encontros fortuitos, logo param de se ver.

John se relaciona ainda mais brevemente com Astrid, uma austríaca que trabalha como babá em Londres. Ambos são bastante diferentes. O problema nem é a falta de afinidade: ele tem vinte e dois anos; e ela ainda não tem dezoito.

Por solidão, por pena talvez, dessa infeliz estrangeira sem graça, com seu inglês deficiente, convida Astrid para sair outra vez. Depois, sem nenhuma razão, convence-a a ir com ele para seu quarto. [...]; ele nunca esteve com alguém tão jovem – uma criança, de fato. [...] Cometeu um erro, já sabe disso. Não sente nenhum desejo; quanto a Astrid [...] tem certeza de que também não sente. Mas foram longe demais, os dois, para voltar atrás, então vão até o fim (Ibidem, p. 97).

Passam semanas sem se ver; até que Astrid telefona e diz que seu período na Inglaterra chegou ao fim; terá que voltar para a Áustria. Se encontram uma última vez.

Gostaria de ser mais gentil com Astrid, tão jovem, tão sozinha na cidade grande. Gostaria de enxugar suas lágrimas, fazê-la sorrir; gostaria de provar a ela que seu coração não é tão duro quanto parece [...]. Mas deve tomar cuidado. Calor demais, e ela pode cancelar a passagem, ficar em Londres, mudar-se para a casa dele. Dois derrotados se aninhando um nos braços do outro, se consolando: a perspectiva é humilhante demais. Podiam também se casar, ele e Astrid, e passar o resto da vida um cuidando do outro, como inválidos. Então, não dá nenhum sinal, fica de olhos cerrados até ouvir o ranger dos degraus e o clique da rua (Ibidem, p. 112, 113).

O último – e, de longe, o mais desastrado – relacionamento de John é com Marianne, amiga de sua prima sul-africana Ilse. As duas passariam rapidamente por Londres até irem para um acampamento de férias na Suíça – o que é visto com escárnio por John: “[...] não consegue pensar em nada melhor para fazer numa viagem de férias à Europa [...] do que andar a pé pela aconchegante Suíça, país que em toda a sua história não deu origem a nenhum grande artista” (Ibidem, p. 141). Sua tarefa, por recomendação de sua mãe, é mostrar a cidade para a prima e a amiga.

Ilse acaba por contrair uma pneumonia e ficará em repouso. Cabe a John passear com Marianne enquanto a prima está doente. Os lugares mais populares, que as duas gostariam de conhecer, John nunca frequentou:

Espera poder mostrar seu conhecimento de Londres. Mas a Londres que Ilse e Marianne querem ver não é a Londres que ele conhece. Não sabe dizer nada sobre o Madame Tussaud, a Torre, St. Paul, não visitou nada disso (Ibidem, p. 142).

Resolve levar Marianne ao cinema, mas a jovem se entedia: “Não consegui entender sobre o que era o filme, ela disse. Acontece que ela nunca tinha visto um filme com legendas” (Ibidem, p. 143).

Após a sessão, John leva Marianne para o apartamento onde está trabalhando como caseiro. É tarde da noite, e Theodora, a babá da filha da patroa, está dormindo. O ar de “proibido” que a situação apresenta excita John, e ele acaba por beijar a jovem. Ela corresponde, e logo os dois estão na cama de casal. Acontece que Marianne nunca teve relação sexual. Logo, ela está sangrando – mas de maneira exagerada e desproporcionalmente. John acende as luzes do quarto: “Há sangue nos lençóis, sangue por todo o seu corpo. Os dois estavam – vem-lhe a visão desagradável – chafurdando em sangue, como porcos” (Ibidem, p. 144).

Marianne já perdeu o ônibus que a levaria de volta, e John sugere que ela passe a noite lá mesmo – já que ainda está sangrando. Ele não quer dormir; teme ser descoberto pela babá; mas acaba adormecendo. Acorda na manhã seguinte com vozes femininas. Marianne procurou por Theodora, que lhe ofereceu ajuda e um roupão. Ele fica furioso. “Marianne fica chocada com seu silêncio, com seu mau humor. [...] ‘Por que eu não falaria com ela? É uma senhora muito boa. Uma boa *aia*.’” (Ibidem, p. 145).

John chama um táxi. Visivelmente quer se ver livre de Marianne.

Quando o táxi chega, ele recusa o abraço dela, põe uma nota de uma libra em sua mão. Ela olha para ele, perplexa. “Tenho dinheiro”, diz. Ele dá de ombros, abre-lhe a porta do táxi (Ibidem, p. 145).

Com o passar dos dias faz o possível para evitar cruzar com Theodora: sai cedo e volta tarde. Telefona dias depois para onde a prima doente estava hospedada, mas ela já partiu. John fica aliviado. “[...] gostaria de deixar toda essa história vergonhosa para trás, virar essa página” (Ibidem, p. 145). Sentindo-se confuso e perturbado com o acontecido, John reflete:

Resta a questão do que fazer com o episódio, como encaixá-lo na história da vida que conta a si mesmo. Comportou-se de maneira desonrosa, não há dúvida quanto a isso; se comportou como um calhorda. [...] Merece que o esbofeteiem, que cusпам nele (Ibidem, p. 145).

Igualmente, como no fim do relacionamento com Jacqueline, John tenta refletir sobre como esse desastrado caso com Marianne pode contribuir para sua formação como poeta:

Há mais coisas na história infeliz, porém, do que a mera vergonha. Veio para Londres para fazer o que é impossível na África do Sul: explorar as profundezas. Sem descer ao fundo, ninguém pode ser artista. [...] Talvez a profundidade onde quer mergulhar tenha estado dentro dele o tempo todo, encerrada em seu peito: a profundidade da frieza, da insensibilidade, da calhordice. Dar rédea solta a seus pendores, a seus vícios, e depois atormentar a si mesmo, como faz agora, ajuda a qualificá-lo para ser um artista? Não consegue, neste momento, ver como (Ibidem, p. 146).

Nota-se que o que mais atormenta John não é essencialmente o pouco caso com que tratou Marianne. Sabe que errou, porém, mais que pedir desculpas, ele quer encaixar o acontecimento no que ele acredita ser a provação – ou experiência – que todo artista deve passar; quase como se buscasse o lado bom de toda essa confusão. A arte se sobrepõe à empatia.

Como amante, sua folha não é nada notável, e ele sabe disso. Nunca provocou no coração de uma mulher o que se chamaria de grande paixão. Na verdade, olhando para trás, não se lembra de ser objeto de uma paixão, de uma paixão verdadeira, de nenhum grau. Isso deve revelar algo a seu respeito (Ibidem, p. 148).

Dias mais tarde, John recebe uma carta de prima Ilse:

“Caro John, achei que devia informar você que estou bem. Marianne também está bem. De início, ela não entendeu por que você não telefonou, mas depois de algum tempo se animou, e estamos nos divertindo. Ela não quer escrever, mas achei que eu devia escrever mesmo assim, para dizer que espero que você não trate todas as garotas assim, nem em Londres. Marianne é uma pessoa especial, não merece esse tipo de tratamento. Devia pensar duas vezes sobre a vida que está levando. Sua prima, Ilse” (Ibidem, p. 146, 147).

Embora entenda o tom sério empregado pela prima na carta, John não consegue fingir espanto pelo “ímpeto narrativo” de Ilse (Ibidem, p. 147). John termina por concluir – como esperado, friamente:

Sua própria explicação para os fracassos no amor, agora velha e cada vez menos confiável, é que ainda tem de encontrar a mulher certa. A mulher certa enxergará, através da superfície opaca que ele apresenta ao mundo, as profundezas interiores; a mulher certa destravará as intensidades ocultas de paixão dentro dele. Até a chegada dessa mulher, até o dia destinado, ele está só passando o tempo. Por isso Marianne pode ser ignorada. (Ibidem, p. 149).

O envolvimento com Marianne é o último a ser relatado em *Juventude*.

No começo desse romance, ainda no primeiro capítulo, a ingenuidade romântica de John já dá sinais do que se verá no decorrer da obra:

Às vezes imagina que uma linda garota de vestido branco entra na sala de leitura e ali fica, distraída, depois da hora de fechar; imagina-se mostrando a ela os mistérios da oficina de encadernação e da sala de catalogação, saindo com ela em seguida para a noite estrelada. Isso nunca acontece (Ibidem, p. 8).

John é um jovem que se afastou da família e tem poucos amigos; gosta de viver sozinho. É esperado que seus relacionamentos amorosos sejam igualmente frios. O que espanta é que ele, ao mesmo tempo em que é reservado no que diz respeito aos seus sentimentos, deseja uma mulher que o “liberte” dessa reserva; é o amor dela que o tornará apto para se ver livre de sua natureza fria – e se tornará um verdadeiro poeta, enfim. John quer que uma mulher se entregue a ele de corpo e alma; mesmo que, de sua parte, em sua experiência pessoal, entregue às mulheres apenas seu corpo. E essa mulher, é claro, tem que ser “bela” a seus olhos: “Num mundo perfeito, ele só iria para a

cama com mulheres perfeitas, mulheres de perfeita feminilidade, embora um pouco sombrias em seu âmago, que reagissem ao eu dele mais sombrio” (Ibidem, p. 39).

As mulheres com quem o jovem se relaciona não o impressionam e não o fazem se libertar de sua reclusão interior; ao contrário, são todos relacionamentos frios, tendo o sexo consensual e a passagem do tempo como justificativas para os envolvimento.

Em alguns momentos isolados no livro, John chega a externar sua paixão por uma atriz do cinema europeu:

Num filme chamado *L'eclisse*, uma mulher vaga pelas ruas de uma cidade deserta e ensolarada. Ela é perturbada, angustiada. Por que é angustiada, ele não consegue definir bem; seu rosto nada revela. A mulher é Monica Vitti. Com suas pernas perfeitas, lábios sensuais e ar abstrato, Monica Vitti o assombra; apaixona-se por ela. Tem sonhos em que ele, de todos os homens do mundo, é escolhido para ser seu conforto e alegria. Alguém bate na porta. Monica Vitti está diante dele, um dedo nos lábios em sinal de silêncio. Dá um passo e a envolve em seus braços. O tempo para de correr; ele e Monica Vitti são um só (Ibidem, p. 56).

As dúvidas amorosas de John vão de sonhos juvenis com atrizes (ele também se apaixona pela atriz dinamarquesa Anna Karina), da suposição de que uma moça por trás de um telefonema pode ser a “predestinada” (Ibidem, p. 107) a até mesmo de uma rápida experiência homossexual (Ibidem, p. 88, 89). Ele não entende por que sua vida afetiva é tão problemática. A resposta mais visível é: imaturidade. Algo esperado de jovens em formação. John vive iludido com um ideal feminino inexistente: a visão da mulher exuberante, que não fala, que lhe faz bem aos olhos e ao seu próprio prazer – com o adicional de o tirar de sua introspecção e do bloqueio artístico. Enquanto as divas do cinema são eternamente belas, falam pouco e têm leves dilemas existenciais, as mulheres da vida real podem ter depressão, não são lindas o tempo inteiro, ficam grávidas, abortam, têm sua própria trajetória definida, sangram na primeira relação sexual, entre outros “problemas”. A “predestinada” certamente não será como uma personagem de Monica Vitti ou de Anna Karina, ou como alguma personagem literária. A predestinada que John espera simplesmente não existe.

E quanto ao casamento, para John, não há pretensão de que venha a ocorrer. A união civil ou religiosa é, para o personagem, uma armadilha (Ibidem, p. 17) ou uma renúncia à sua pretensa vida artística (Ibidem, p. 157). Apesar de haver um pequeno desejo ao fim da obra, logo ele admite que isso se deveu apenas a suas noites solitárias em Berkshire comendo linguixas enquanto ouvia rádio (Ibidem, p. 165).

Nesse sentido, igualmente, *Juventude* rompe com as soluções apresentadas pela *Bildung*, já que o protagonista não se casa e decide *esperar* por uma mulher inexistente.

4 SEMELHANÇAS DE *JUVENTUDE* COM A *BILDUNG*

Como já mencionado, *Juventude*, apesar das discrepâncias, possui afinidades com o gênero *Bildungsroman*, pois apresenta, de algum modo, a tentativa de formação de um sujeito que vive um embate consigo e com o mundo. A obra, como um todo, e as ideias da personagem principal sugerem que, para ser poeta, John precisa viver experiências. Entretanto, há duas características no romance que ainda mais o aproxima da *bildung*: a relação de John com a família e suas divergências com o mundo exterior - no caso de *Juventude*, com a África do Sul.

4.1 Relação com a família

O protagonista que se afasta da família é mais uma das características dos *Bildungsromane*. O conflito se deve aos diferentes valores entre o sujeito em foco e o núcleo familiar. É por conta desse embate que o “herói” do romance de formação parte atrás de sua própria trajetória, desgarrando-se dos pais.

Em *Juventude*, há poucas menções de John a sua família; o nome de seus pais e de seu irmão sequer são citados. O que se sabe é que o jovem resolveu morar sozinho ainda na África do Sul. Desde muito novo, John almejava sua independência financeira e emocional. “Pode ter só dezenove anos, mas está em pé sobre as próprias pernas, não depende de ninguém. [...] Está querendo provar uma coisa: que todo homem é uma ilha; que ninguém precisa dos pais” (COETZEE, 2010, p. 8, 9).

Sua relação com a mãe não era conflituosa, mas John procurava se manter ao máximo distante dela. O que o incomodava era o excesso de preocupação materna. Ele achava que a dedicação da mãe a impedia de viver a própria vida. Em determinado momento do livro, no segundo capítulo, John vai à casa de um amigo e conhece a mãe dele, que é fotógrafa. A independência dela o admira:

É seu primeiro vislumbre da vida doméstica de Paul e ele fica cheio de inveja. Por que não pode ter uma relação, normal, com sua própria mãe? Queria que a mãe fosse como a de Paul, queria que tivesse uma vida própria, fora da estreiteza da família (Ibidem, p. 25).

John continua:

Foi para escapar à opressão da família que ele saiu de casa. Agora, raramente vê os pais. Embora vivam a uma curta distância a pé, não vai visitá-los. [...] Agora que tem seus próprios rendimentos, usa sua independência para excluir os pais de sua vida. A mãe fica incomodada com essa frieza, ele sabe, a frieza com que correspondeu a seu amor a vida inteira. Durante toda a vida dele ela quis afagá-lo; durante toda a vida ele vem resistindo. Mesmo quando ele insiste, ela não acredita que tenha dinheiro suficiente para viver. Sempre que o vê, tenta enfiar dinheiro no bolso dele, uma nota de uma libra, duas libras. ‘Uma coisinha’, é como ela diz. Se tivesse chance, faria cortinas para o apartamento dele, lavaria suas roupas. Ele tem de endurecer o coração contra ela. Agora não é hora de baixar a guarda (Ibidem, p. 25).

É pertinente notar que a frieza com que John trata a mãe pôde se mostrar também em seus relacionamentos amorosos, como visto em 3.2. Esta pode ser a origem de sua dificuldade em conservar um envolvimento amoroso, mesmo que passageiro, sem agredir emocionalmente sua parceira.

Depois que John se instala em Londres, a mãe passa a enviar a ele uma carta por semana. Porém, ele não responde com a mesma frequência: “Seria reciprocidade demais” (Ibidem, p. 110). Em cartas sempre com poucas palavras, está determinado a romper os laços com ela. “O que espera conseguir com as cartas, essa mulher obstinada, sem graça? Não consegue identificar que provas de sua fidelidade, por mais insistente, nunca o farão fraquejar e voltar?” (Ibidem, p. 110). Para John, o laço emocional que sua mãe queria manter com ele era o sinal de uma *dependência* emocional. O amor que a mãe sente por ele o impede até mesmo de cogitar o suicídio (como visto em 3.1, quando ele passou por momentos de depressão após a chegada a Inglaterra): Se John vivia, era para manter a tranquilidade da mãe.

Se cortasse todos os laços, se não escrevesse nunca, ela tiraria as piores conclusões, as piores possíveis; e a simples ideia da dor que a atravessaria nesse momento o faz desejar tapar olhos e ouvidos. Enquanto ela estiver viva, ele não ousa morrer. Enquanto ela estiver viva, portanto, a vida não pertence a ele. Não pode ser descuidado com a vida. Embora não tenha um particular amor por si mesmo, deve, por ela, cuidar de si mesmo, a ponto de se agasalhar, de comer bem, de tomar vitamina C. Quanto ao suicídio, isso não pode nem ser cogitado (Ibidem, p. 110, 111).

É em *Infância* (2010), primeiro livro da trilogia autobiográfica de J. M. Coetzee - *Juventude* é o segundo livro e *Verão* (2010) é o terceiro -, que é possível conhecer a fundo o passado de John com seus pais e irmão mais novo, quando ainda era criança.

Sua mãe, Vera, é uma professora que vive um casamento de aparências com o pai dele, um advogado que está à procura de emprego, a certa altura da obra.

Nunca entendeu qual era a posição do pai na casa. Na verdade, não fica claro com que direito o pai está lá. Numa casa normal, ele consegue entender, o pai é o chefe: a casa lhe pertence, a mulher e os filhos vivem sob seu comando. Mas no caso deles [...] são a mulher e os filhos que formam o núcleo, enquanto o marido não passa de um apêndice, alguém que contribui economicamente como se fosse inquilino (COETZEE, 2010, p. 15).

O pai de John esteve na Segunda Guerra Mundial. “Ele tem enorme orgulho do pai ter servido na guerra. Surpreende-se – e sente-se feliz – quando descobre que poucos pais de seus amigos combateram” (Ibidem, p. 40). Contudo, o sentimento de John pelo pai também é contraditório:

[...] ele não gosta do pai. Não entende essa contradição, mas também não tem vontade de entendê-la. Mesmo antes de conhecer o pai, isto é, antes que ele voltasse da guerra, já tinha decidido que não iria gostar dele. Em certo sentido, portanto, a antipatia é abstrata: ele não quer ter um pai, ou pelo menos um pai que more na mesma casa (Ibidem, p. 42).

Em outro momento dessa obra, John volta a demonstrar desprezo pela figura paterna: “Ele renega e detesta o pai” (Ibidem, p. 74).

É curioso perceber que o livro *Verão* se passa com John – e nessa obra ele já é chamado por J. M. Coetzee – de volta à África do Sul, aos trinta e poucos anos, morando com o pai; a mãe havia falecido e o irmão morava fora do país. Apesar da convivência tranquila, pai e filho mal conversavam. A obra termina com John assumindo uma possível tarefa de enfermeiro, após o pai voltar do hospital onde estava internado depois de retirar um tumor na laringe. É uma tarefa inglória, pois, como se viu em 3.2 – quando sua parceira Sarah esteve sob seus “cuidados” – John não tinha nenhum jeito para lidar com enfermidades ou pessoas doentes. Ou ele cuidaria do pai ou o entregaria a alguém capacitado. É quando a obra termina.

Há mais informações sobre a convivência da personagem principal com a mãe em *Infância*. Embora haja momentos em que John mostre mais afeição por ela do que

pelo pai¹ ² e que tema perdê-la para a morte (Ibidem, p. 35), a dedicação materna já o incomodava quando criança.

A mãe o ama, ele admite; mas é esse o problema, é isso que está errado, e não certo, na atitude dela em relação a ele. Seu amor se manifesta na vigilância, na prontidão para salvá-lo se estiver em perigo. [...] Justo por ter tanta certeza do carinho dela, é que está sempre alerta, nunca se descontraí, nunca lhe dá uma oportunidade (Ibidem, p. 112).

E é em *Infância* que se lê que o menino John já tinha planos de agir com frieza para que a mãe se afastasse dele: “Ele anseia por se livrar dessa atenção vigilante. Talvez chegue uma época em que ele, para conquistar isso, tenha de se impor, rejeitá-la tão brutalmente que, chocada, ela precise recuar e soltá-lo” (Ibidem, p. 112). Nas páginas finais do livro, o pequeno John reflete sobre o papel que Vera assumiu assim que se tornou mãe:

Essa mulher não foi trazida ao mundo com o único objetivo de amá-lo e protegê-lo e satisfazer as necessidades dele. Ao contrário, ela teve uma vida antes de ele existir, uma vida em que não havia a exigência de lhe dar atenção. Em certa época da vida ela o pariu; ela o pariu e decidiu amá-lo antes mesmo de dar à luz; mas ela decidiu amá-lo e, portanto, pode decidir deixar de amá-lo (Ibidem, p. 147).

Com a decisão de se tornar uma “ilha” e viver longe dos pais, o John de *Juventude* acaba por também ser uma ilha no segmento social. Se pudesse, sem dúvida se isolaria do mundo; e da África do Sul.

4.2 África do Sul: desconforto e não pertencimento

Assim como as divergências familiares são uma das constantes dos romances de formação – e *Juventude*, como visto, não fugiu à regra – a característica que mais define um romance como sendo *Bildungsroman* é o conflito do protagonista com o mundo

¹ Em determinada passagem de *Infância* o narrador diz a respeito do relacionamento de John com seus pais: “É filho dela, e não do pai” (Ibidem, p. 74).

² Em outra passagem do livro, quando o menino John está feliz em estar na fazenda dos Coetzee, diz o narrador: “Ele tem duas mães. Nasceu duas vezes: de uma mulher e da fazenda. Duas mães e nenhum pai” (Ibidem, p. 89).

exterior. Aqui se analisará especificamente a relação do protagonista com o país de origem de John, a África do Sul.

Embora cite a África do Sul em vários momentos de *Juventude*, é em *Infância* que fica mais clara a descrição da tensão racial presente no país. E essa tensão inevitavelmente abala o modo de ver e de viver do menino John naquele lugar.

John tem origem inglesa e africânder; mas não se sente um africânder; sente-se um inglês. Gosta da língua e cultura inglesas. Seu conflito interno era visível, inclusive a partir dos usos linguísticos:

Por falarem inglês em casa e por sempre ser o primeiro da classe em inglês, ele se considera inglês. Embora seu sobrenome seja africânder, embora o pai seja mais africânder que inglês, embora ele mesmo fale africânder sem sotaque inglês, jamais poderia passar por um africânder. Seu vocabulário de africânder é escasso e frágil; existe um denso mundo de gírias e expressões dominadas pelos verdadeiros meninos africânderes — do qual as obscenidades são apenas uma parte — a que ele não tem acesso (COETZEE, 2010, p. 114).

Quando menino, além de reparar na aparência dos meninos africânderes³, ele via ingleses e africânderes de uma maneira maniqueísta: os bons e os maus. Em determinada passagem de *Infância*, por exemplo, no capítulo 10, John conta que em seu aniversário ganhou dez xelins para convidar os amigos para irem tomar sorvete. Enquanto se divertiam na sorveteria, na vitrine havia crianças negras os observando. “Nos rostos daquelas crianças não vê sinal do ódio que, como está preparado para reconhecer, ele e seus amigos merecem por ter tanto dinheiro, enquanto elas não têm um centavo” (Ibidem, p. 68). Ele reflete que poderia ter pedido para o dono do estabelecimento afugentar os meninos.

Mas se ele se levantasse e fosse até o português, o que diria? “Elas estão estragando meu aniversário, não é justo, me parte o coração vê-las?” Aconteça o que acontecer, sejam elas afugentadas ou não, é tarde demais, seu coração já está partido. Ele vê os africânderes como pessoas que sentem ódio o tempo todo por terem o coração partido. E vê os ingleses como pessoas que não sentem ódio porque vivem atrás de muros e sabem proteger seus corações. Essa é apenas uma de suas teorias sobre os ingleses e os africânderes (Ibidem, p. 68, 69).

³ John se mostra fascinado com a aparência rude dos meninos africânderes: “Os meninos mais bonitos, ele se surpreende, estão nas classes africânderes, assim como os mais feios, os de pernas peludas, pomos de adão e pústulas no rosto. As crianças africânderes são quase como as crianças de cor, ele percebe, rijas e despreocupadas [...], e então subitamente, em certa idade, se tornam más, a beleza delas desaparece” (Ibidem, p. 54).

Mas sua teoria, como ele pôde constatar mais tarde, não era certa. No mesmo capítulo, John fala sobre um inglês chamado Trevelyan, um pensionista que morava na mesma casa que ele e a família. O pai fez amizade com o inglês; escutavam juntos partidas de rúgbi no rádio. Certo dia, um menino negro de sete anos chamado Eddie fora mandado para fazer serviços domésticos para a família de John. O dinheiro pelos serviços seria mandado à mãe em um vale postal. Após dois meses, Eddie fugiu. Fora encontrado pouco tempo depois perto dali; não pela polícia, mas por Trevelyan, que o surrou em seguida. Apesar do castigo, Eddie fugiu outra vez. Recapturado, o inglês ofereceu-se para aplicar novamente uma punição à criança.

Ele espiou o observatório uma vez, enquanto isso acontecia. Trevelyan estava segurando Eddie pelos dois pulsos e o açoitava nas pernas nuas com uma tira de couro. O pai também estava lá, de pé, olhando. Eddie uivava e dançava; estava banhado em lágrimas e ranho. ‘*Asseblief, asseblief, my baas*’, ele gritava, ‘*ek sal nie weer nie!*’ — ‘Não faço mais isso!’. Mas então os dois homens o viram espiando e mandaram ele sair (Ibidem, p. 70).

O menino Eddie acabou sendo entregue à mãe no dia seguinte.

Mesmo sendo um menino, já era visível para John as diferenças de oportunidades entre brancos e negros e, conseqüentemente, ao menos isso o leva a refletir sobre a ingênua diferença que havia feito entre africânderes e ingleses.

Então Trevelyan, que era inglês, foi quem bateu em Eddie. Na verdade, Trevelyan, que tinha compleição robusta e estava um pouco gordo, ficou ainda mais robusto enquanto aplicava o chicote, e roncava a cada golpe, mergulhando numa fúria digna de qualquer africânder. Mas então, como Trevelyan se encaixa nessa teoria de que os ingleses são bons? (Ibidem, p. 70).

Embora o pai não tenha participado da punição contra o menino, ele não foi capaz de se sensibilizar com o ocorrido, prova da banalização da violência contra os negros – até mesmo contra as crianças – na África do Sul daquele período – provavelmente no início dos anos 1950. E os olhos curiosos de John assistiram à violência cometida por um inglês, antes visto como alguém incapaz de tamanha brutalidade – ao contrário dos bárbaros africânderes, o que, de certa maneira, desmonta sua lógica binária e maniqueísta.

Em *Juventude* as observações sobre a África do Sul não são tão constantes quanto em *Infância*; entretanto, quando John parte para a Inglaterra, o país continua em

um clima de constante tensão racial. Africânderes ou ingleses, para os negros sul-africanos essa distinção não existia; ambos eram os brancos descendentes de colonizadores.

John, mesmo envolto em sua vida pessoal, chega a citar o momento preocupante que vive seu país, no início dos anos 1960⁴.

Por mais envolvido que esteja em suas questões pessoais, não pode deixar de notar que o país à sua volta está em torvelinho. As leis do passaporte a que africanos e só africanos estão sujeitos estão sendo ainda mais endurecidas, e irrompem protestos por toda a parte. No Transvaal a polícia atira numa multidão, depois, à sua maneira louca, continua atirando nas costas de homens, mulheres e crianças em fuga. Do começo ao fim a história o deixa doente: as leis em si; a truculência da polícia; o governo defendendo estridentemente os assassinos e denunciando os mortos, e a imprensa, temerosa demais para se pôr a campo e dizer o que qualquer um com olhos na cara pode ver (COETZEE, 2010, p. 44).

Ele chega a citar brevemente o que houve após o Massacre de Sharpeville⁵: “Depois do massacre em Sharpeville, nada mais é como antes. Mesmo no pacífico Cabo há greves e passeatas. Sempre que acontece uma passeata aparecem policiais com armas rodeando as margens, esperando uma desculpa para atirar” (Ibidem, p. 44). Em todo o livro, este é talvez o único momento em que John mostra sensibilidade para a tensão racial em que vive a África do Sul. E essa é também uma das motivações para sua “fuga” para Londres - como visto em 3.1, pois o jovem temia uma convocação militar obrigatória.

John está decidido a excluir a África do Sul de sua vida. Porém, durante um rompante artístico – tenta se aventurar na prosa, ao invés da tão sonhada poesia – pensa em escrever um romance ambientado em seu país natal. E ele não esconde a indiferença ou o mal-estar que sente pelo lugar onde nasceu:

A história se passa na África do Sul. Ele se inquieta por ver que ainda está escrevendo sobre a África do Sul. Preferia deixar para trás seu eu sul-africano, como deixou para trás a própria África do Sul. A África do Sul foi um mau começo, uma desvantagem.

⁴ Embora o regime do *apartheid* tenha sido instituído em 1948, foi entre os anos 1960 e 1970 que surgiu o “grande *apartheid*”, quando as leis segregacionistas se intensificaram na África do Sul. Durante esse período, milhares de negros foram removidos de suas casas para áreas ainda mais afastadas do centro, conhecidas como *homelands* ou *bantustans*. Segundo o governo branco, os negros teriam autonomia política nessas áreas, mas, com isso, perderiam a cidadania sul-africana.

⁵ O Massacre de Sharpeville (ou Shapperville) ocorreu durante uma passeata dos negros contra os *passbooks*, espécie de passaporte que autorizava os negros a frequentarem os mesmos lugares que os brancos. A polícia reprimiu o protesto atirando nos manifestantes pelas costas. Ao todo, 69 pessoas morreram e mais de 170 ficaram feridas.

Uma família rural sem distinção, má formação escolar, a língua africâner: desses componentes de sua desvantagem, conseguiu, ao menos, escapar. [...] Não precisa relembrar a África do Sul. Se um vagalhão viesse do Atlântico amanhã e varresse da existência o extremo Sul do continente africano, não derramaria uma única lágrima. Estaria entre os que se salvaram (Ibidem, p. 70, 71).

Sem saber, era mais que natural John escrever um romance ambientado na África do Sul, apesar de sua indiferença para com o local. Afinal, foi o lugar em que sempre viveu. Recém havia acabado de chegar à Europa e não haveria como assumir o modo de viver dos britânicos, por exemplo, caso mudasse o local do enredo para a Inglaterra.

Ter a oportunidade de sair da África do Sul foi também uma maneira encontrada por John para não ter que ver o ambiente violento nem viver as catástrofes nas quais o país se encontrava. “Fugir” (ou, em outras palavras, fechar os olhos) foi a “solução” para o “fim” daquela violência. Quando recebe uma carta da mãe, ele não se incomoda em saber a rotina dela, mas, quanto a saber o que se passa em sua terra natal, John é enfático: “Quanto aos problemas sul-africanos, sobre esses não escreve, porque ele deixou claro que não está interessado” (Ibidem, p. 109).

John acaba sabendo de notícias da África do Sul pela BBC e pelo *Manchester Guardian*. Nunca são boas novas. Seu país está do mesmo jeito que ele deixou.

Lê as reportagens do *Guardian* com apreensão. Um fazendeiro amarra um de seus trabalhadores a uma árvore e espanca-o até a morte. A polícia atira a esmo contra a multidão. Um prisioneiro é encontrado morto em sua cela, enforcado com uma tira de lençol, o rosto ferido e ensanguentado. Horror sobre horror, atrocidade sobre atrocidade, sem cessar (Ibidem, p. 111).

Sua mãe tem uma opinião conservadora a respeito dos protestos dos negros sul-africanos (Ibidem, p. 111); e ele, embora não concorde com ela, apresenta uma solução nada humanista – e igualmente conservadora, embora não perceba – para o fim dos conflitos:

A opinião que ele não hesita em comunicar a ela é que, em lugar de discursos e discursos nas Nações Unidas, os russos deviam invadir a África do Sul sem demora. Deviam lançar tropas de paraquedistas sobre Pretória, prender Verwoerd e seus comparsas, alinhá-los contra a parede e fuzilá-los (Ibidem, p. 111).

A solução é tão absurdamente ingênua que ele continua:

O que os russos deviam fazer depois de fuzilar Verwoerd ele não diz, porque ainda não pensou. A justiça tem de ser feita, é tudo o que importa; o resto é política, e não está interessado em política. [...] Ele está contente de estar fora disso (Ibidem, p. 111, 112).

Posições como essa mostram o quão despreocupado John estava com os rumos que tomava a África do Sul e o quão ingênuo politicamente ele era.

Seu desconforto em ser sul-africano aparece também no convívio com Theodora, a babá vinda do Malauí que morava no mesmo apartamento que ele, quando arrumou trabalho como caseiro. A babá o via com desconfiança, talvez por ser um jovem africano branco – um descendente de colonizadores. Para John, que já possuía resistência por sua origem, o ressentimento de Theodora foi ainda mais desconfortável.

Ela deve saber que não é inglês. Não gosta da pessoa dele como sul-africano, como branco, como africâner? Há africâneres – homens barrigudos, de nariz vermelho, que usam bermuda e chapéu, mulheres gorduchas com vestidos sem forma – por toda a África, na Rodésia, em Angola, no Quênia, decerto em Malauí. Dá para fazer alguma coisa para ela entender que não é um deles, que deixou a África do Sul, que está decidido a deixar a África do Sul para trás para sempre? *A África pertence a você, é sua, para fazer o que quiser*: se lhe dissesse isso, assim, do nada, ali na mesa da cozinha, será que ela mudaria de ideia a seu respeito? (Ibidem, p. 135).

Com poucos momentos de exceção, o John de *Juventude* parece sempre possuir um complexo de colonizado. Em alguns parágrafos, definiu a si mesmo como um “matuto provinciano” (Ibidem, p. 33) e um “colono sem graça” (Ibidem, p. 97); e durante o passeio que teve com Marianne, antes do desastrado desfecho amoroso, temeu que algum londrino os ouvisse falar o idioma africânder (Ibidem, p. 142). Contudo, após o seu ponto de vista sobre a percepção que Theodora tinha dele, John mostra que o que sente pela África do Sul – e pelo continente africano – é bem mais que uma desconfortável não identificação; trata-se de um sentimento de não pertencimento àquela terra. Ele é um africano branco, um bôer; é um europeu que por acaso – e sem querer – nasceu na África.

A África é sua. O que lhe parecia perfeitamente natural enquanto ainda chamava o continente de sua terra, parece mais e mais ridículo da perspectiva da Europa: que um punhado de holandeses tenham atracado na praia de Woodstock e se declarado proprietários de uma terra estrangeira na qual nunca haviam posto os olhos antes; que

seus descendentes hoje considerarem essa terra como sua por direito de nascimento. Duplamente absurdo, uma vez que o primeiro grupo a desembarcar entendera errado as ordens. As ordens eram para fazer uma horta e cultivar espinafre e cebola para a frota das Índias Orientais. Dois acres, três acres, cinco acres, no máximo: só isso era preciso. Nunca houve intenção de roubar a melhor parte da África. Se tivessem apenas obedecido às ordens, ele não estaria aqui, nem Theodora. Theodora estaria alegremente pilando painço sob os céus do Malauí, e ele estaria – onde? Estaria sentado a uma mesa num escritório na chuvosa Rotterdam, somando números num caderno (Ibidem, p. 135, 136).

Apesar da sobriedade dessa autorreflexão, sua visão acaba ofuscada logo em seguida, quando começa a falar sobre a aparência gorda e a rotina de Theodora no apartamento. Mas fica claro que esse foi um raro momento de razão e sensibilidade da parte de John, tão enredado em seus dilemas de jovem adulto sonhador; é quando mostra os primeiros sinais do que *realmente* sentia pela África.

Por estar mais preocupado com seu futuro artístico, o presente sul-africano pouco ocupava seus pensamentos, não sendo parte de seus problemas em *Juventude*.

É, portanto, na leitura de *Verão* que torna-se mais claro o posicionamento de John a respeito de seu país de origem. Por se tratar de um romance dividido por fragmentos de diário e depoimentos⁶ (ao contrário de *Infância* e *Juventude*, que possuem narradores oniscientes em terceira pessoa), é possível saber a opinião de John (ou de J. M. Coetzee), através da fala de outros personagens.

Na trama do romance, na entrevista de Martin⁷, o biógrafo indaga se ele sabe o porquê de Coetzee parar de escrever um fragmento em seu diário assim que vem à tona a questão da identidade sul-africana e branca dos dois amigos. Martin diz que há duas opções: ou era um assunto complicado ou as memórias dele, de Martin, eram chatas demais para Coetzee seguir adiante. Como o biógrafo não se dá por satisfeito, o entrevistado acredita que a resposta seja a primeira opção.

John saiu da África do Sul nos anos 1960, voltou nos anos 1970, durante décadas ficou entre a África do Sul e os Estados Unidos, depois finalmente levantou acampamento, foi para a Austrália e morreu lá. Eu deixei a África do Sul nos anos 1970 e nunca mais voltei. Em termos gerais, ele e eu tínhamos a mesma atitude em relação à África do Sul e à continuidade de nossa presença lá. Pensávamos que, para resumir, nossa presença lá era legal, mas ilegítima. Tínhamos um direito abstrato de estar lá, um direito de nascimento, mas a base desse direito era fraudulenta. Nossa presença tinha por base um crime, especificamente a conquista colonial, perpetuado pelo *apartheid*. Seja qual for o oposto de *nativo* ou *enraizado*, era assim que nós nos

⁶ *Verão* (2010) é o terceiro livro da trilogia autobiográfica de J. M. Coetzee. A obra é dividida em sete capítulos: cinco de depoimentos de pessoas próximas ao autor e dois que mostram partes de fragmentos de seu diário. Em *Verão*, Coetzee está morto e quem entrevista as pessoas é seu futuro biógrafo.

⁷ Martin fora amigo e colega de Coetzee na Universidade da Cidade do Cabo e o quarto entrevistado pelo biógrafo.

sentíamos. Nos víamos como hóspedes, residentes temporários, e até esse ponto sem um lar, sem uma terra natal. Não acho que eu esteja mistificando John. Era uma coisa sobre a qual ele e eu conversávamos bastante. Tenho certeza de que não estou mistificando a mim mesmo (COETZEE, 2010, p. 217, 218).

Mais adiante, Martin prossegue com o assunto:

Os ancestrais dele à sua maneira e os meus ancestrais à maneira deles tinham batalhado, geração após geração, para abrir um pedaço da África selvagem para seus descendentes, e qual era o fruto de seus esforços? O coração desses descendentes cheios de dúvidas sobre o direito à terra; uma inquietação de que ela pertencia não a eles, mas, inalienavelmente, aos donos originais (Ibidem, p. 218).

O biógrafo pergunta ao entrevistado, então, se J. M. Coetzee optasse por seguir escrevendo aquele fragmento seria isso que ele teria dito. Martin responde:

Mais ou menos. Deixe-me fazer um comentário sobre a nossa posição sobre a África do Sul: nós cultivávamos uma certa transitoriedade de nossos sentimentos por ela, ele talvez mais que eu. Relutávamos em investir muito profundamente no país, uma vez que mais cedo ou mais tarde nossos laços com ele teriam de ser cortados, nosso investimento nele anulado (Ibidem, p. 219).

Martin conclui aquela série de perguntas e respostas sobre a África do Sul atribuindo à origem dele e à de John, colonial e sul-africana, o fato de ambos terem opiniões tão próximas.

A respeito de uma possível “identidade africânder” que a personagem John poderia ou não ter, é Sophie⁸ quem opina. Ela conta que, após John ter publicado alguns romances, um jornalista francês quis marcar uma entrevista com ele. Sophie o convenceu a aceitar, dizendo que o jornalista em questão era alguém preparado. O que se viu foi que o entrevistador estava interessado na opinião de John sobre Breyten Breytenbach⁹, e não na obra do próprio Coetzee. A justificativa: Breytenbach e J. M. Coetzee eram da mesma “tribo africânder”; que mal haveria de um opinar sobre o outro? Após muita insistência por parte do jornalista, John tentou explicar que era difícil para ele falar sobre a obra de um escritor que conhecia tão pouco. Não satisfeito, o jornalista observou que Breytenbach escrevia em “dialeto”, o que não fazia com que

⁸ Sophie fora colega de trabalho de Coetzee e é a quinta entrevistada pelo biógrafo.

⁹ Breyten Breytenbach é um pintor e escritor sul-africano. Foi preso nos anos 1960 por lançar um movimento de resistência ao *apartheid*.

escrevesse boa poesia. Essa observação, segundo Sophie, enfureceu Coetzee que, à sua maneira discreta, limitou-se a ficar em silêncio o restante da conversa – o que deixou o entrevistador confuso.

Para o jornalista, a língua africânder era um “dialeto”, enquanto possivelmente o francês seria uma “língua do mundo”. Embora John escrevesse em inglês, a observação do jornalista não foi bem vista por ele: “Mesmo assim, ele reagiu de jeito muito espinhoso ao que tomou por insulto à dignidade dos africânderes” (Ibidem, p. 246).

O biógrafo, após essa resposta, pergunta a Sophie se, apesar de falar o africânder imperfeitamente, por conta desse episódio com o jornalista, John estava disposto a abraçar a identidade africânder.

Minha opinião é que sob o olhar da história ele sentiu que não havia como se separar dos africânderes mantendo o autorrespeito, mesmo que isso significasse estar associado a tudo aquilo por que os africânderes eram responsáveis politicamente (Ibidem, p. 247).

E continuou:

Ele havia sido repellido pelos africânderes muitas vezes, repellido e humilhado – basta ler o livro de memórias da infância dele para perceber isso. Ele não iria correr o risco de ser rejeitado outra vez. [...] Acho que ele era mais feliz no papel de forasteiro. Ele não era de se filiar a grupos (Ibidem, p. 247).

Os três romances autobiográficos citados, às suas maneiras, são eficazes em mostrar a relação conflituosa e difícil do protagonista com sua terra natal.

O foco principal de *Infância* está na relação de John com sua família, mas o retrato que traz da sociedade sul-africana segregada é também relevante. O ambiente em que o menino John foi criado, com pais distantes da realidade tensa em que a África do Sul vivia, em uma escola religiosamente autoritária, com identidade étnica confusa e vivendo a violência de brancos contra negros foi decisivo para sua formação reclusa e distante, que pode ser percebida nos romances posteriores.

Juventude mostra os conflitos internos e externos de um introspectivo jovem aspirante a poeta. Enquanto seu país sangrava, John oscilou entre momentos de total indiferença e declarações de não pertencimento à África do Sul.

É em *Verão*, mesmo que através dos relatos de pessoas próximas ao protagonista, que se torna possível perceber por que a África do Sul era tão incômoda a ele. O que em *Juventude* parecia ser um mero complexo ou uma mera vergonha de um jovem, por vir de um país africano (ex-colônia europeia), em *Verão*, vemos, através de depoimentos, um sul-africano branco que não queria fazer parte daquela história. Aquela terra, sua por direito, não lhe pertencia moralmente. John era apenas um descendente dos europeus que se apropriaram daquele pedaço do continente africano, explorando os nativos, destruindo suas culturas ancestrais, expulsando-os de suas terras, dentre outras formas de opressão.

Não pertencer à África do Sul foi uma maneira de aliviar a culpa por ser branco naquele país.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora alguns estudiosos, tais como Wilhelm Dilthey e Georg Lukács, tenham declarado que o *Bildungsroman* é um gênero que iniciara e terminara com *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, muitas outras obras literárias foram consideradas romances de formação. A partir da obra de Goethe, o caminho percorrido pelo herói romanesco e seu conflito com o mundo exterior foi e continua sendo tema de diversos romances. Com tantas comparações e tantos estudos sobre esse gênero literário, a *bildung* acabou por se tornar híbrida e confusa em sua definição. Porém, suas principais características (a trajetória de uma criança ou um jovem até a idade adulta, seu desconforto com a própria vida, sua resistência à vida social e suas vivências até chegar ao amadurecimento) permanecem as mesmas. Cada obra considerada *Bildungsroman* contém pelo menos um desses elementos.

O objeto de estudo deste trabalho foi o livro *Juventude* (2010), do escritor sul-africano J. M. Coetzee. O interesse em analisar a obra surgiu após esta autora perceber que o romance entrava na categoria do *Bildungsroman*, mas não completamente. A própria apresentação na orelha do livro (2ª edição traduzida, da editora Companhia das Letras) diz que *Juventude* é um “romance de formação diferente”, pois “não tem por tema as *experiências*, e sim a *ânsia* por elas”. É uma constatação interessante por dois motivos: primeiro, porque a obra de Coetzee é considerada “diferente” do que é comumente considerado um *Bildungsroman*, um gênero literário, como visto, tão híbrido; e, segundo, e mais importante, por mostrar um protagonista à espera por vivências. *Juventude* é uma obra sem grandes emoções ou experiências.

John, o protagonista do romance, é um jovem de vinte e poucos anos, recém formado em Matemática, que está insatisfeito com a vida que leva na África do Sul. Ele acredita que sua vocação é ser poeta; mas também acredita que, para isso, precisa encontrar uma mulher misteriosa que libertará seus anseios poéticos.

Por ter um personagem principal que quer se tornar artista, *Juventude* também entra na categoria do *Künstlerroman*, o romance de formação do artista.

O primeiro foco de análise deste trabalho, então, foi no que *Juventude* destoa da *bildung* tradicional. Dois aspectos foram estudados: a estadia de John em Londres e sua constante troca de empregos e seus relacionamentos amorosos.

O outro ponto estudado neste trabalho, no que tange às diferenças de *Juventude* com o que se espera de um romance de formação, foram os relacionamentos amorosos do herói.

Em alguns *Bildungsromane* é comum o casamento ser o desfecho das narrativas, uma espécie de contrato social entre o indivíduo e o mundo exterior. Como visto, *Juventude* não termina assim: o protagonista, ao final, está solitário e mostra-se insatisfeito com sua vida; e, no que diz respeito a sua vida amorosa, as experiências que teve foram todas fracassadas. Além disso, o casamento, embora mencionado algumas vezes, não surge como solução para seus anseios pessoais.

Encerrado o estudo das diferenças da obra de Coetzee, do que se espera de um romance de formação tradicional, a análise partiu para as semelhanças de *Juventude* com o *Bildungsroman*. Os focos foram: primeiro, a relação de John com a família, e, segundo, a relação de John com o mundo exterior, neste caso, com o seu país natal, a África do Sul.

Entretanto, não foi possível fazer uma análise completa dessas semelhanças de *Juventude* com a *bildung* sem a inclusão de trechos de outras duas obras do autor: *Infância* (2010) e *Verão* (2010). Por ambos os livros pertencerem, junto a *Juventude*, à trilogia autobiográfica de J. M. Coetzee, a autora deste trabalho sentiu-se satisfeita em explorá-los na pesquisa, já que *Juventude*, pelo menos no que diz respeito às questões pertinentes à família e ao país natal do protagonista, não se mostrou suficiente para a análise.

O relacionamento do herói com a família costuma ser conflituoso em muitos *Bildungsromane*. Nessas obras, em geral, o protagonista tem uma visão de mundo diferente da de seus pais.

O segundo foco analisado a respeito das semelhanças da obra de Coetzee com a *bildung* é o seu sentimento com o mundo exterior, neste caso, sua relação com a África do Sul. Se na análise familiar *Infância* mostrou-se eficaz em mostrar como era o relacionamento do menino John com a família – e também foi com relação ao país sul-africano –, *Verão* é fundamental para saber o que realmente o protagonista sentia por sua terra natal.

Apesar da análise de passagens das duas outras obras autobiográficas de Coetzee, *Infância* e *Verão*, *Juventude* em nenhum momento deixou de ser o foco principal do estudo deste trabalho, pois este é o romance que mais foi citado e avaliado – e que é considerado um *Bildungsroman*, mesmo que não completamente.

Juventude, ao contrário de romances de formação tradicionais, não é um romance de amadurecimento, mas, sim, de espera. Quando o protagonista decide esperar para viver, ele mostra que ainda não cresceu intimamente.

Outro ponto a ser refletido é o fato da obra de Coetzee não possuir um final moralizante, como ocorre em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Wilhelm desiste da carreira no teatro para se tornar membro da Sociedade da Torre e termina se casando. John, ao contrário, não se tornou poeta ao final de *Juventude*; não por desistência, mas por inexperiência e por perseguir ingenuamente o mito do artista que deve esperar por uma mulher misteriosa. E também não se casa.

É de se levar em conta que o livro de Goethe foi escrito em outra época, em um outro contexto histórico e social. *Juventude*, um romance contemporâneo, não – embora ambientado no século passado.

Perto das obras de Coetzee, os romances de formação tradicionais acabam sendo narrativas suaves. A crueza da narração em passagens como, em *Infância*, do espancamento do menino Eddie, e, em *Juventude*, do aborto de Sarah e do sangramento de Marianne, mostram uma das características principais da literatura de J. M. Coetzee: a capacidade de perturbar *positivamente* o leitor ao tirá-lo da ilusória zona de conforto que outros livros tendem a oferecer. O que mostra que o leitor também precisa se expor.

Juventude demonstra o quanto a teoria do *Bildungsroman* pode existir além de *Wilhelm Meister*, da mesma forma que pode subverter certos pressupostos desse híbrido gênero literário.

REFERÊNCIAS

- CHANG, Caroline. *David Copperfield e O apanhador no campo de centeio na perspectiva do romance de formação*. 2002. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- COETZEE, J. M. *Infância: cenas da vida na província*. Tradução de Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. *Juventude: cenas da vida na província II*. 2ª ed. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. *Verão: cenas da vida na província*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Tradução de Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ensaio, 1994.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: 34, 2000.
- MAAS, Wilma Patrícia Marzari Dinardo. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Unesp, 2000.
- MORETTI, Franco. *The way of the world: The Bildungsroman in european culture*. New York: Verso, 2000.
- OLIVEIRA, Manoela Hoffmann. *Crítica ao conceito Bildungsroman*, 2013. Unicamp.
- SANTOS, Juliana. *Ficção e crítica de Lucia Miguel Pereira: a literatura como formação*. 2012. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- SCHWANTES, Cíntia. *Interferindo no cânone: a questão do Bildungsroman feminino com elementos góticos*. 1997. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.