



O ROMANCE E OS DILEMAS DA FORMAÇÃO EM *LIMITE BRANCO*, DE CAIO FERNANDO ABREU



THE NOVEL AND THE DILEMMAS OF FORMATION IN *LIMITE BRANCO*, BY CAIO FERNANDO ABREU

LEONARDO BRANDÃO DE OLIVEIRA AMARAL

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | O AUTOR
RECEBIDO EM 05/11/2021 • APROVADO EM 10/03/2022

Abstract

In this work, a reading of the novel **Limite Branco**, by Caio Fernando Abreu, is undertaken, focusing on two aspects: the configuration of time and focus of the narrative and its relative integration in the tradition of the formative novel. Towards this end, it resorts to the narratology of Paul Ricœur (2010) and Gérard Genette (197-), to the fundamentals of the Bakhtinian aesthetics and to the studies of the formation and development novel, mainly the ones of Franco Moretti (2020) and Marcus Mazzari (2018). It is noticed in **Limite Branco**, based upon this theoretical foundation, a productive penetration of the alternation of the narrative's focuses and temporalities that, in a conflicting dialectic, allows the problematization of the chain of stories and the formation of identity in adolescence. In the second moment, the the work's conflictive position in relation to the formation and development novel's tradition is significant for the novel's architectonics, as defined by Mikhail Bakhtin (2014). Abreu's novel, in this interpretative key, reveals itself as the problematic representation of the construction of the adolescent subject's identity in a time of turbulent changes, but which, despite the obscure prognoses of its time, resists and opens himself to the future.

Resumo

Empreende-se, neste trabalho, uma leitura do romance **Limite Branco**, de Caio Fernando Abreu, focada em dois momentos da obra: a configuração de tempo e foco da narrativa e a sua relativa integração na tradição do romance de formação. Com esse fim, recorre-se às narratologias de Paul Ricœur (2010) e Gérard Genette (197-), aos fundamentos da estética bakhtiniana e aos estudos do romance de formação, principalmente os de Franco Moretti (2020) e Marcus Mazzari (2018). Nota-se em **Limite Branco**, a partir dessa fundamentação teórica, uma produtiva compenetração da alternância de focos e temporalidades da narrativa que, em uma dialética conflituosa, permite a problematização do encadeamento dos relatos e da formação identitária da adolescência. No segundo momento, é significativa para a arquitetônica do romance, como definida por Mikhail Bakhtin (2014), a posição conflitiva que a obra ocupa em relação à tradição do romance de formação. O romance de Abreu, nesta via interpretativa, revela-se como a representação problemática construção da identidade do sujeito adolescente em um tempo de turbulentas mudanças, mas que, apesar dos obscuros prognósticos do seu tempo, resiste e abre-se para o futuro.

Entradas para indexação

KEYWORDS: Formation and development novel. Architectonics. Mikhail Bakhtin. Caio Fernando Abreu.

PALAVRAS-CHAVE: *Bildungsroman*. Arquitetônica. Mikhail Bakhtin. Caio Fernando Abreu.

Texto integral

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A obra de Caio Fernando Abreu é predominantemente composta por narrativas curtas. No campo do romance, o autor completou apenas duas obras: **Limite branco** e **Onde estará Dulce Veiga?** O primeiro, que escreveu quando tinha apenas 19 anos, apesar de ser um marco da sua produção e receber críticas positivas, ocupa um lugar de menor prestígio em relação à sua obra. O próprio Caio, no texto que prefacia a reedição de 1992, questiona o romance e afirma que “[...] teria preferido manter bem longe do público todas essas precariedades constrangedoras de escritor e ser humano principiantes.” (ABREU, 2007 [1992], p. 16).

Deixando de lado tal atitude avaliativa, que julga se uma obra é boa ou não, propõe-se, neste trabalho, uma crítica interpretativa do romance seguindo uma perspectivação estética do gênero. Sigo o posicionamento, já presente em leituras como a de Italo Moriconi (2007), de que aquilo que Caio considera “precariedades constrangedoras”, sua crítica ao uso do diário íntimo na narrativa e as considerações sobre a “inocência” ou a tonalidade “antiquada” da história conferem à obra sua unicidade e a tornam um objeto estético rico de sentido e representativo de um tempo e dos seus sujeitos.

Para cumprir essa tarefa, de enquadrar o romance em um contexto e percebê-lo em sua esteticidade, alguns direcionamentos foram seguidos. Considerando a obra como um todo significativo, deve-se defini-la na sua própria arquitetônica, tomando o termo como conceituado por Bakhtin (2014, p. 22, grifos do autor), ou seja, “[...] *na sua singularidade e estrutura puramente artística* [...]”. Esta constitui a primeira etapa da análise estética, seguindo a proposta metodológica do autor russo. No segundo passo, a obra deve ser compreendida na sua realidade cognitiva para, por último, ser determinada na sua composição, considerada como o aparato técnico da sua realização estética.

Para o caso específico de **Limite Branco**, para os dois últimos passos, quatro elementos adquirem protagonismo e, por isso, servem de alicerces para a compreensão da obra como um todo. Os dois primeiros estão dentro dos limites da configuração da narrativa, a *mimesis II* de Paul Ricœur (2010), quais sejam: os jogos com o tempo e com as focalizações. A primeira seção deste estudo é dedicada à análise de ambos, na medida em que eles se determinam mutuamente e, portanto, não podem ser compreendidos isoladamente. Em tal momento, são utilizados como referências os trabalhos de Ricœur (2010) e Gérard Genette (197-).

Na seção seguinte, o terceiro elemento é inserido. Este é o grande paradigma relacionado ao romance, no campo da tradição, tomada no sentido proposto por Ricœur (2010), que é o *Bildungsroman*, o romance de formação europeu. Apesar do distanciamento temporal, e da clara ruptura que Caio faz da forma do gênero, ele persiste como paradigma relevante e, não à toa, aparece repetidamente na fortuna crítica da obra. Para parte desta, a que amplia o período do gênero e, ao contrário, de Franco Moretti (2020), defende sua continuidade, **Limite branco** é um romance de formação. Na segunda seção, esta tese é posta em questão, contrapondo as teorizações sobre o gênero de Moretti (2020) e Marcos Mazzari (2018), e tomando o caminho comparativo entre o Maurício, de Caio, e o Wilhelm Meister, de Goethe. O objetivo desta aproximação é revelar as particularidades da configuração da obra sob a ótica do romance de formação, para depois contrapô-las às constatações obtidas na primeira seção.

Na última seção, em que as conclusões são apresentadas, o quarto elemento, finalmente, pode ser enquadrado na sua relação com o todo. Refiro-me à leitura do romance como a *construção de uma identidade*. A sua posição espacial, apenas depois da seção sobre os romances de formação, decorre da necessidade de comparar a “jornada” de Maurício à dos protagonistas de tais obras.

O romance de Caio Fernando Abreu, sob essa perspectiva, pode ser compreendido como uma arquitetônica da indefinição da juventude. Esta, porém, apresenta elementos paradoxais que permitem a sua recontextualização, apesar de serem fortemente historicizadas. A “formação” trágica de Maurício, apesar de todos os seus traumas, angústias e indefinições, abre-se para o futuro, resistindo às hostilidades do passado e do presente e confiando na capacidade de definir-se e encontrar seu lugar, apesar das incertezas sobre o futuro.

2. DOIS OLHARES EM BUSCA DE DEFINIÇÃO

A narrativa do romance, à primeira vista, é configurada por um simples jogo de alternâncias temporais. Ora tem-se o Maurício-adolescente, ora o Maurício-criança. O ponto máximo de distanciamento entre estes dois é o encontro do primeiro com o segundo capítulo. Em um, o Maurício-adolescente está deitado na sua cama, sofrendo em agonia, rodeado por um ambiente desfigurado. No outro, o Maurício-criança explora os mistérios da infância, explorando o mundo e interagindo com seus familiares.

O confronto associativo dessas duas realidades, que tem um mesmo sujeito central, aos poucos, adquire complexidade e define sua fisionomia. No terceiro capítulo, por recurso à forma do diário¹, o próprio Maurício-adolescente toma a palavra para contar sua história. Há o narrador extradiegético-heterodiegético, nos termos de Genette (197-), que observa de fora da diegese, e o intradieгético-homodiegético, o próprio Maurício refletindo e contando sua vida. A anacronia entre as duas narrações é tão grande, nos primeiros capítulos, que as duas narrativas conservam apenas um precário vínculo. Entre os capítulos II e III, quase não há elementos em comuns. A angústia do Maurício-adolescente, no I e no III, está ausente no Maurício-criança. Os vazios que ocupam o espaço entre as duas narrações vão aos poucos sendo preenchidos, adensando a anacronia entre o tempo da narração e o tempo da narrativa.

Progressivamente, há uma aproximação entre o Maurício-criança e o Maurício-adolescente. Esta ocorre nos planos do tempo e da consciência da personagem. As narrativas do Maurício-adolescente seguem um ritmo lento: decorrem oito dias do primeiro ao último registro do diário. Já as do Maurício-criança, avançam aos atropelos pelo tempo, marcando os eventos que culminarão na formação do Maurício-adolescente. Apenas no XVI os dois tempos se encontram. Em tal momento, o narrador extradiegético-heterodiegético, que entre os capítulos II e XV tinha apenas se ocupado do Maurício-criança, toma a voz sobre o Maurício-adolescente, até o final da narrativa. Esta fica dividida em dois processos: o tornar-se adolescente, compreendido entre os II e XV, nos capítulos da infância, e o refletir sobre a adolescência, empreendido por todo o livro, principalmente quando Maurício toma a voz. É aos efeitos de sentido produzidos pelos jogos dos focos e das temporalidades da narrativa que esta seção é dedicada, dada a importância que eles têm para a arquitetura da obra.

Os dois processos, descritos acima, distinguem-se apenas no eixo do tempo da narração. Estão compreendidos na mesma diegese e, por vezes, trocam referências. Quando o Maurício-adolescente lembra de Edu (ABREU, 2007, p. 135), reflete sobre memórias como as do capítulo II. Da mesma forma, as lembranças da fazenda retomam o espaço e as personagens que estão nas narrativas da infância. A relação entre os dois é construída de três modos: pela memória da personagem, que relembra os acontecimentos e os confere sentido, como quando ele considera que Edu “[...] era superior aos outros, como era mais puro.” (ABREU, 2007, p. 135); pela narração do narrador onisciente, quando conta os pensamentos de Maurício, e pela atividade do leitor, que acompanha a formação da personalidade do adolescente

¹ Dado o enfoque deste trabalho, cabe ressaltar que o diário, como gênero, incorpora na sua composição outros gêneros. No caso, o diário está sendo considerado uma forma da narrativa escrita estilizada, o terceiro tipo de estilização que Bakhtin (2014, p. 74) nota no gênero, e, do ponto de vista dos gêneros do discurso (BAKHTIN, 2003), como um gênero incorporado por um gênero secundário, o romance.

pela jornada da criança. Os narradores, o onisciente e o personagem, ocupam-se das duas temporalidades, embora seja claro que, proporcionalmente, o segundo privilegia o presente da sua narração.

A centralidade de tais jogos com o tempo, tanto para a forma quanto para o conteúdo do romance, merece um aprofundamento. Há dois protagonistas não personificados na narrativa, o tempo e a identidade. Como disse no parágrafo anterior, o primeiro é o principal diferencial entre as duas instâncias narrativas que lentamente se aproximam, até tornarem-se uma só. Este movimento, realizado pelo transcorrer do tempo e o viver do Maurício-criança, que é o próprio ato de envelhecer, pode ser caracterizado, genericamente, como o *tornar-se adolescente*. A estrutura dos capítulos depõe a favor disso: ora tem-se o adolescente, ora a criança. Por efeito de sugestão, os capítulos em analepse funcionam como uma construção da identidade do Maurício-adolescente. Assim, o primeiro capítulo, proposto *in media res*, pode ser lido como a questão geradora: quem é este indivíduo e o que lhe causa tamanha angústia? Os relatos seguintes respondem-na, a curtos passos, alternando entre a angústia e as descobertas/temores da infância. Vista sob essa perspectiva, a narrativa é a construção de uma identidade, a do Maurício-adolescente. Por enquanto, as questões concernentes ao caráter formativo da personalidade permanecerão em suspenso, pois, para que possa ser bem enquadrado, necessitaremos inserir o paradigma do romance de formação.

Por ora, vamos nos ater a como são configurados os jogos temporais e os focos narrativos e quais são os seus efeitos imediatos. À primeira vista, a narrativa é toda formada de analepses. O narrador onisciente (extra e heterodiegético) conta os eventos no pretérito, o narrador personagem (autodiegético), quando não reflete sobre o mundo e a própria vivência, narra eventos já ocorridos. Todavia, a quase totalidade das narrações efetuam presentificações das fábulas contadas. Esta constatação é mais facilmente notada nos capítulos-diários, pela própria natureza do gênero escolhido. São relatos escritos dia a dia, totalizando nove, que vão de 15 a 23 de maio. Em sua maioria, recorrem à problematização da enunciação, tanto pela reflexão sobre o ato da escrita, seu sentido e sua capacidade, quanto pelo uso de interferências externas à “diegese”, como a referência ao cheiro do café novo que *está* vindo ou a diferença entre o tempo de enunciação de parágrafo para parágrafo, que sugere uma pausa na escrita, marcada por trechos como “Parei um pouco, reli o que escrevi.” (ABREU, 2007, p. 151). Nos capítulos em terceira pessoa, as marcas dessa presentificação do tempo são menos evidentes. Elas apresentam-se, em geral, sob aspectos da duração, tomada na definição proposta por Genette (197-, p. 85-86). Apesar de narrar a “formação” de Maurício-criança, tais capítulos selecionam curtos episódios, particulares e significativos, da sua vida, elipsando o resto. As referências são recíprocas, raramente algum fato não relatado anteriormente é remetido. Por sua vez, esses episódios singulares são narrados com minúcia, atendo-se à percepção que o Maurício-criança tem do mundo ao seu redor, vendo o mundo por seus olhos. Os movimentos narrativos alternam, em tais capítulos, entre curtos sumários e cenas, aproximando o tempo da narrativa do tempo da história. Raros são os sumários que se estendem sobre um longo tempo. Este só pode ser compreendido como uma soma das narrativas em terceira pessoa e, mesmo assim, a maior parte do tempo dessa formação é elipsada. Para representar essa “formação”, o narrador separa os momentos decisivos, seja pelo impacto que terão

na vida dele, ao serem rememorados, ou pelo simbolismo, na capacidade de revelarem traços da personalidade de Maurício. Neste processo, atem-se aos acontecimentos de um recorte temporal, presentificados e narrados em uma continuidade que só é rompida pela consciência do próprio personagem, quando ele rememora. Outro sinal disso é a quase ausência de prolepses que, novamente, só são realizadas pela tentativa de Maurício de adivinhar o futuro. O narrador não personificado acompanha, durante toda a narrativa, a consciência presentificada do jovem, nunca antevendo o seu futuro e raramente retomando seu passado, salvo quando o faz pelo próprio pensamento do personagem.

Tal processo, detalhado acima, mimetiza a condição psicológica do Maurício-adolescente. Pensemos, para fins explicativos, na narrativa presentificada do ponto de vista da teoria do tempo agostiniana, seguindo as contribuições que Paul Ricœur (2010a) dá a ela. Agostinho concebe os diferentes tempos a partir da distensão da alma realizada pelo sujeito. Passado e futuro são percebidos como qualidades temporais do presente: “O presente do passado é a memória, o presente do presente é a visão (*contuitus*), o presente do futuro é a expectativa.” (RICŒUR, 2010a, p. 24). O presente é múltiplo e dilacerado, seu elemento fixo é o espírito que o discerne. O indivíduo, tendido em múltiplas direções, percebe passado, presente e futuro, sejam eles curtos ou longos, a partir da sua intenção presente. No romance, como as elaborações anteriores anteciparam, o centro da temporalidade é a consciência dos Maurícios. O recurso à presentificação permite perceber não só a personalidade de cada um em determinado tempo, mas também a sua distensão. A “formação” do Maurício, em sua temporalidade própria, aponta para uma relativização do passado e uma indeterminação do futuro, que marcará a sua angústia adulta. Por ora, deixemos esta constatação em suspenso, pois carece de aprofundamento sobre outros aspectos para que possa ser sustentada.

Ainda outro elemento da bifocalização do desenvolvimento de Maurício merece ser analisado, que é a homologia focal da narrativa com a “formação” da identidade do protagonista. Tem-se dois narradores com capacidades diferentes de enquadrar a narrativa, o personagem e o heterodiegético. Este aspecto, a multiplicação de perspectivas, é caro ao discurso prosaico, principalmente o romanesco. Para Bakhtin (2014, p. 73), o “[...] romance, tomado como um conjunto, caracteriza-se como um fenômeno pluriestilístico, plurilíngua e plurivocal.”. Como um todo, o gênero faz uso retórico, além de estético, da pluralidade de consciências, de línguas sociais e de ideologias, orientando dialogicamente o discurso de outros para criar novas possibilidades literárias. O objeto estético, concebido assim, está “[...] amarrado e penetrado por ideias gerais, por pontos de vista, por apreciações de outros e por entonações.” (BAKHTIN, 2014, p. 86). A atividade do autor organiza e confere sentido a esse plurilinguismo, construindo um todo significativo. **Limite branco**, visto sob este aspecto, faz isso em pelo menos dois momentos: quando dá voz a outros personagens e quando alterna entre a perspectiva do narrador extradiegético-heterodiegético e a do intradiegético-homodiegético. A própria intercalação entre o diário e a narrativa impessoal aponta para essa refração das perspectivas. Há, todavia, um movimento unificador, oposto ao anterior, constante em toda a obra. Os pontos de vista sobre a realidade tendem, em todas suas representações, a passar pelo julgamento da consciência de Maurício, mesmo quando este não é o narrador: o único pensamento representado em discurso é o

dele, as outras personagens só tem expressão quando ouvidas por ele; as descrições das outras personagens refletem sempre a percepção dele; os lugares são representados esteticamente segundo os parâmetros dele e a narração nunca afasta-se do seu campo de visão, tanto espacial quanto temporal. No caso dos capítulos do diário, isto é esperado. Entretanto, é sintomático que o narrador extradiegético-heterodiegético, da sua posição olímpica, abstenha-se de fazer constatações próprias ou focalizar outras personagens. Não à toa, constatações como a de Italo Moriconi (2007, p. 7), que aparece como prefácio para a edição do romance, parecem merecedoras de atenção:

Na prosa ficcional deste primeiro Caio, a literatura quer nascer em contiguidade imediata com o viver e o ponto de vista do narrador se estrutura em contiguidade imediata com o da pessoa física do autor. O personagem Maurício é um alter ego de Caio.

Se a aproximação do personagem e do narrador a Caio Fernando Abreu como pessoa é problemática, o mesmo não é o caso da consciência do personagem com a do narrador. Os dois tem o mesmo campo de visão e falam segundo posicionamentos análogos. O parêntese necessário desta constatação é que o Maurício empatizado pelo narrador é múltiplo, varia conforme o relato, por vezes mais de uma vez no mesmo, como é o caso do trecho do diário citado anteriormente.

Essa escolha estilística, de igualar o alcance e a orientação do olhar do narrador ao do protagonista, tende a monologizar, em um acabamento único, o sentido do texto. O romance de Caio, porém, toma uma via diferente. Em primeiro lugar, a fragmentação dos relatos e a variabilidade dos posicionamentos axiológicos dos Maurícios conferem instabilidade ao seu discurso. No mesmo capítulo ele muda sua orientação sobre eventos e acontecimentos, questionando sua própria perspectiva, e continua a alterná-la conforme seu estado de espírito. Em segundo lugar, como causa e consequência desse jogo de subjetivação da perspectiva, ele relativiza incessantemente sua própria capacidade de julgar a realidade. Projeta sempre para o futuro o descobrimento do sentido das coisas e da autocompreensão. Ao invés de construir um todo orientado em uma direção única, a narrativa configura-se como um todo instável, de relações inacabadas, produtos da incapacidade que o narrador e a personagem compartilham de conferir sentido aos eventos e às personagens. Quando muito, Maurício define-se pela negativa: “*Quero ser diferente. Eu sou. E se não for, me farei.*” (ABREU, 2007, p. 150, grifos meus). Destaque para a alternância dos verbos e dos seus tempos: *querer*, como desejo no presente, depois *ser*, como constatação do presente, que depois é tornado incerto pelo *se* e , por fim, projetado pelo *farei* para o futuro. Depois, reforça tal interesse pela definição de “*formar-se*” diferentemente do padrão normatizado pela sociedade, que vê nos seus familiares, apenas para, logo em seguida, relativizar suas ora constatações (*sou*), ora promessas (*farei*): “Uma confusão. Não consigo expressar direito o que sinto, e sinto em forma de calor por dentro, irritação, mal-estar quase físico.” (ABREU, 2007, p. 151).

A composição da arquitetura da narrativa, como dito no início desta seção, parece clara a princípio: inicia com um capítulo enigmático, narrando o desespero e a angústia de um jovem nem escrito nem desenvolvido. Em seguida, alterna entre o discurso do protagonista, narrando o dia a dia da sua juventude, e a sua formação, saltando pelos momentos decisivos da sua vida. O núcleo da narrativa parece ser, além do mistério sobre o que causa tamanho sofrimento ao Maurício do primeiro capítulo, a formação de uma identidade, o tornar-se Maurício. É neste ponto, quando o romance se aproxima do paradigma do romance de formação, que devemos nos deter agora.

3. FORMAR-SE OU O LONGO CAPÍTULO DO MAL-ESTAR ADOLESCENTE

Na tentativa de classificar esse romance de Caio Fernando Abreu, recorrentemente aponta-se sua relação com o *Bildungsroman*, o romance de formação europeu. É o paradigma, por exemplo, que Juan Filipe Stacul (2012) utiliza para sua análise crítica da obra. Todavia, há, nos que usam essa categoria para pensar o romance de Caio, a constatação frequente de que a forma tradicional do gênero é rompida. É sobre esta ruptura que a atenção, agora, deve ser voltada.

Para defini-lo, cabe, primeiro, selecionar um parâmetro. Um paradigma dessa forma “tradicional” e que, por isso, pode ser comparado a **Limite Branco é Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**, de Goethe (1994 [1796]), “[...] – o grande arquétipo do *Bildungsroman*, ou o romance de formação europeu [...]” (MORETTI, 2020, p. 9). Separemos, sinteticamente, alguns pontos cruciais deste romance e do gênero que se vincula a ele: figura a busca de uma *formação* de um *jovem* em um dado *tempo*, que é o encontro do tempo *interior* com o tempo *exterior*, sintetiza o “[...] conflito entre o ideal de ‘autodeterminação’ e as exigências, igualmente imperiosas, da ‘socialização’.” (MORETTI, 2020, p. 41). Nas obras, tal drama é vivido pelo protagonista, que incorpora o dilema da formação interna de um sujeito sob as normas e as exigências de uma determinada sociedade.

Enquadremos a jornada de Wilhelm Meister dentro de tal forma, para depois compará-la à de Maurício. Goethe narra um longo período da vida do personagem. O protagonista no romance, como aponta Lukács (2009) é confrontado pela realidade, evidenciando um mundo heterogêneo. Em Goethe, e no que vai ser modelo para os romances de formação, tal embate é passível de vitória. O ideal da personagem é amplo e flexível o suficiente para vincular-se à sociedade. Esta é configurada por um uso minucioso do plurilinguismo do discurso romanesco, como definido por Bakhtin (2014), pela heterogeneidade dos enunciados e dos enunciadores, os quais têm diferentes níveis de densidade psicológica, variando dos caricatos (inferiores sob a ótica do protagonista) aos mestres (com os quais Wilhelm porta-se como aprendiz). Há um esforço pedagógico evidente neste uso, ao refratar e condensar as ideias propostas, em um discurso capaz de, ao mesmo tempo, orientar o enunciado para o meio de enunciação, no seu “O que não se discute, não se pensa com precisão.” (GOETHE, 1994, p. 443), e elaborar considerações bem definidas e orgânicas com o todo da ação, estas que também atuam como reforço aos ideais: “Oh, que agradável ouvir de lábios outros nossas próprias convicções [...]”

(GOETHE, 1994, p. 435). Diante objetos polêmicos, trespassados de ideologemas e discursos alheios, Goethe utiliza a forma romanesca para organizá-los e diferenciá-los, centralizando os ideais humanistas e, por vezes, satirizando a voz alheia. Este último fenômeno, deve-se ressaltar, é harmonizado por representações que misturam o idealismo ao realismo, em personagens como madame Melina e Laertes.

Há, assim, equilíbrio entre duas posturas na obra, uma idealista e uma realista. Da primeira, destacam-se personagens como os da Sociedade da Torre, Mignon e o harpista. Os três podem ser esquematizados em dois eixos: os dois últimos são idealistas à maneira romântica e, frequentemente, sentimentalista, e os integrantes da Sociedade são concretizações sociais dos ideais humanistas, refletidos eloquentemente nas palavras de Wilhelm. O estado do conflito entre tais esferas, interiorizado pelo protagonista, dá o tom da sua atitude em cada momento dos seus anos de aprendizado.

Tem-se, assim, caracterizado um *jovem* em conflito. Para solucioná-lo, ao invés de propor mudanças na sociedade, para que possa encaixar-se nela, ele escolhe a própria *formação*, que pode ser definida em três motivos, elencados pelo próprio Wilhelm: “[...] Autonomia (formar-se a si mesmo), Totalidade (formação plena) e [...] Harmonia (a ‘inclinação irresistível’ por formação harmônica).” (MAZZARI, 2018, p. 22). A existência do personagem é caracterizada, ainda seguindo a proposta de Mazzari (2018), como um “estar a caminho”. O personagem, contrariamente a poéticas clássicas, é um ser incompleto, que necessita da formação, em uma relação tensa entre o real e o ideal.

Moretti determina a transformação histórica que permite o olhar formativo sobre a juventude. Esta deixa de ser vista como etapa “[...] *invisível* e *insignificante* [...]” (MORETTI, 2020, p. 28, grifos do autor), concepção vigente nas comunidades estáticas, para ser problematizada. Os seus anos não são mais “[...] um lento e previsível caminho em direção ao trabalho do pai, mas sim uma incerta exploração do espaço social: e será em seguida viagem e aventura, boemia, vagabundagem, desalento e *parvenir*.” (MORETTI, 2020, p. 28, grifo do autor). Há uma mobilidade no mundo capitalista não antes vista. Para os autores do gênero, ela é tanto social (de classe) quanto íntima.

Fundado num período de intensas mudanças sociais, o romance de formação aparece como uma tentativa de construir os sujeitos desse novo tempo que se aproxima. É a era da modernização, e o jovem é o paralelo do seu dinamismo, contrapondo o *tempo interior* da juventude ao *tempo exterior* da sociedade. Não à toa, a relação entre ambos é conflituosa. De um lado, tem-se o tempo do sujeito, muitas vezes, como no Wilhelm aspirante ao teatro, idealista; do outro, o tempo histórico, que é empregado composicionalmente pelo autor, a exemplo de Goethe que, mais do que apenas definir uma continuidade entre as duas temporalidades (a diegética e a histórica), a “[...] saturava, a penetrava de *tempo*, descobria nela o processo de formação, o desenvolvimento, distribuía em série o que estava distribuído no espaço por diferentes fases temporais, épocas de formação.” (BAKHTIN, 2003, p. 239, grifo do autor).

Dado o conflito, simbolizado por seus antagonistas, resta marcar a solução. Para o romance de formação, ela é a conciliação de ambos, uma vez que o mundo do gênero parece enrijecido em uma estrutura social imutável, como marca Erich Auerbach (2015, p. 400), ao ponto de ocultar as grandes transformações mundiais.

Simbolicamente, os protagonistas inserem-se na sociedade, ao custo da perda parcial de suas individualidades:

É o milagre, ou talvez a miragem simbólica da onda ascendente do *Bildungsroman* entre 1789 e 1848: um equilíbrio até demasiadamente harmonioso entre os vínculos da socialização moderna e suas vantagens; entre o sentido que se perde ao longo do caminho e aquele que é encontrado. (MORETTI, 2020, p. 11)

Dois signos contraditórios, o da mudança e o da síntese, regem o romance de formação tradicional. A obra, tomada como tal, é, como a define Lukács (2009, p. 138), quanto a **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**, uma tentativa de síntese, a “[...] reconciliação do indivíduo problemático, guiado pelo ideal vivenciado, com a realidade social concreta.” Para isso, dois pontos devem ser realizados: o processo de formação não pode induzir a crises severas, na medida em que “Autodesenvolvimento e integração são percursos complementares e convergentes, em cujo ponto de encontro e de equilíbrio situa-se aquela plena e dupla epifania do sentido que é a maturidade.” (MORETTI, 2020, p. 36), e a posição do herói, causal, deve-se a ele ser “[...] selecionado entre o número ilimitado dos aspirantes e posto no centro da narrativa somente porque sua busca e sua descoberta revelam, com máxima nitidez, a totalidade do mundo.” (LUKÁCS, 2009, p. 140), ao que adicionaria que ele deve ser capaz de, como diz Moretti (2020, p. 46-47), fechar o ciclo que dá sentido à sua vida.

Esses elementos são compatíveis com o aprendizado de Maurício, em **Limite branco**? Retomemos a síntese exposta no início desta seção: o *Bildungsroman* figura a busca de uma *formação* de um *jovem* em um dado *tempo*, que é o encontro do tempo *interior* com o tempo *exterior*, sintetiza o “[...] conflito entre o ideal de ‘autodeterminação’ e as exigências, igualmente imperiosas, da ‘socialização’.” (MORETTI, 2020, p. 41). Tomado nesta generalização, nada parece impedir a associação do romance de Caio ao gênero. Quando se toma, todavia, os aprofundamentos seguintes e, principalmente, o paradigma d’**Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**, a comparação revela mais rupturas que semelhanças: assim como Maurício, ao buscar sua própria identidade, **Limite branco** nega as posições do outro.

O mundo do romance é heterogêneo, afinal, Maurício difere daqueles ao seu redor. Estes, porém, figuram no *mundo do outro*, todos juntos, cada como uma face do análogo. Ao contrário de Wilhelm, que constantemente move-se em uma diversidade rica de vivências, Maurício está sempre na outra margem da experiência, olhando de fora e definindo-se pela negativa. Essa massa de personagens, principalmente os do núcleo familiar, é vista como um todo relativamente estável de tipos, com densidades psicológicas rasas, ao menos sob a perspectiva de Maurício, a qual o narrador em terceira pessoa compartilha. O único exemplo que contesta tal definição, e que ocupa lugar privilegiado, é o primo Edu. Ele tem a primeira aparição no segundo capítulo, quando é a pessoa que Maurício-criança, “Quando fosse grande, queria ser como [...]” (ABREU, 2007, p. 30). Edu, ou melhor dizendo, Eduardo, reaparece no capítulo XVI, e sofre alterações radicais.

Tomando o primeiro critério, o da importância para a narrativa, que, em Franco Junior (2009, p. 38), podem classificar a personagem, nota-se que, sob a ótica de Maurício-adolescente, Eduardo permanece na mesma posição hierárquica. Edu é o primo que, quando eram mais jovens, servia de ídolo, modelo a ser seguido, o personagem mais próximo do arquétipo do “mestre” que aparece no romance. Eduardo, todavia, teria, escreve Maurício, “[...] se deixado esmagar pelo tempo, pelos outros, pela sociedade, como meu pai e minha mãe.” (ABREU, 2007, p. 151). Agora, embora permaneça sendo uma das personagens principais, influenciando Maurício, é um parâmetro de desvio, do que ele não deve se tornar. No plano da configuração, a troca de eixo, da admiração para a rejeição, ocorre junto a, tomando agora o critério da densidade psicológica (FRANCO JUNIOR, 2009, p. 38), um aplanamento da sua complexidade na direção de um estereótipo a ser rejeitado, aproximado das outras vítimas do tempo e da sociedade, caricaturas mais próximas do melodrama que do romance de tendência realista, segundo Auerbach (2015, p. 394), como é o de formação². Por consequência, Maurício é incapaz de compartilhar seus discursos e, como faria Wilhelm, inserir-se na sociedade. A posição do protagonista, num *Bildungsroman*, depende da certeza de que o “[...] sentido reside, aqui, na participação no todo, não apenas no confronto.” (MORETTI, 2020, p. 48, grifo do autor), em contraposição ao drama, no qual “[...] vige a ‘solidão’ do herói trágico, em cuja imagem o sentido da existência e o conflito formam um todo.” (MORETTI, 2020, p. 48, grifo do autor). Do que Moretti (2020, p. 48, grifo do autor) depreende que “[...] Um *Bildungsroman* dramático é uma contradição em termos...”.

Também o equilíbrio do romance de formação, em que ideal e realidade são sintetizados, é inexecutável no romance de Caio. Não há parâmetros: a coisa mais próxima, para Maurício, é o Edu da adolescência, mas deste resta apenas um eco mudo do passado. Não há guias, ele não tem a sua Sociedade da Torre. O custo da integração é alto demais para Maurício, ele rejeita todas as feições da sua sociedade. Embora não consiga definir seu ideal, sabe que não é compatível com os seus vizinhos. Ele não é o herói causal do romance de formação, pois, apesar de ser jovem, ele recusa a maturidade pré-estabelecida e não encontra caminhos para fechar o ciclo.

Maurício, contra tais constatações, quer se formar. Assim como Wilhelm, ele escreve: “É tempo de me fazer, eu sei. E sei que é bom ser ainda indefinido. Pelo menos as deformações não calaram fundo, não se afirmaram em feições.” (ABREU, 2007, p. 151). Novamente, define sua própria identidade pela recusa aos valores estabelecidos e pelo medo. A diferença com a confissão de Wilhelm não poderia ser maior. Ele, logo após constatar seu desejo, que surge na infância, de formar-se, aponta: “Ainda conservo essa disposição, com a diferença de que agora vislumbro com mais clareza os meios que me permitirão realiza-la.” (GOETHE, 1994, p. 286). Wilhelm “vislumbra” o futuro e age sempre nessa direção. Mesmo suas “falhas”, como a aspiração ao teatro, figuram como tentativas significativas. Maurício está preso à casa, como o Wilhelm dos primeiros capítulos, mas, ao contrário deste, não encontra a sua Mariane. Se o paralelo fosse possível, dadas as devidas diferenças,

² Tal caricatura não é permanente a todos os níveis da narrativa. Certas atitudes das personagens apontam para desvios dela. Esse processo é operado pela ótica do Maurício-adolescente que, na sua negativa, agrupa os outros em tipos pré-definidos.

Maurício é o Wilhelm distendido no grande capítulo da adolescência, que antecede o primeiro da formação.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O **Limite branco**, como visto na seção anterior, inverte elementos fundamentais ao *Bildungsroman* tradicional. Poder-se-ia, em outra tentativa de associá-lo a uma forma do romance de formação, utilizar como parâmetro o que Moretti (2020) chama de *romance de formação tardio*. Esta forma, que surge na transição do século e tem como um dos momentos decisivos a Primeira Guerra Mundial, seria, para o autor, o momento de destruição da tradição do romance de formação como era conhecido.

Nele, há uma mudança sistemática da fisionomia do gênero. Na sociedade da virada do século, para Moretti (2020, p. 346), a ênfase sai das relações interpessoais para as instituições, o que problematiza a capacidade do sujeito de integrar-se, pois perde a capacidade de perceber sua subjetividade em contato com as outras. A figura do mestre, tão importante para Wilhelm, tendo seu maior símbolo na Sociedade da Torre, rui e “A juventude começa a desprezar a maturidade e autodefinir-se em oposição a ela.” (MORETTI, 2020, p. 348). Uma das consequências disso é a “[...] regressão da juventude à adolescência e desta à infância [...]” que é “[...] a história de um colapso antropológico: da individualidade autônoma ao indivíduo como mero membro da massa.” (MORETTI, 2020, p. 349). Aversa ao crescimento, a juventude do período, representada pelos protagonistas dos romances, enfrenta o mundo como algo nocivo, indiferente a sua subjetividade. O que no *Bildungsroman* era experiência, da qual pode-se aprender, passa a ser trauma, quando o “[...] mundo externo é demasiadamente forte para o sujeito; violento demais [...]” (MORETTI, 2020, p. 351). Na forma, a relação diacrônica da narrativa, que provém da associação dos eventos, dá lugar aos episódios como unidades autônomas, transitando da sequência narrativa à descontinuidade lírica. Depois disso, para Moretti (2020, p. 366), “[...] uma fase da socialização ocidental chega a seu fim; uma fase que o romance de formação havia ao mesmo tempo representado e promovido.”

Limite branco, em muitos aspectos, insere-se na concepção de tal forma. A difícil socialização de Maurício, que permanece precária até o fim da narrativa, atesta a dificuldade de relacionar-se. Os adultos, pelo menos aqueles com quem ele tem contato, são fonte de desprezo e a autodefinição ocorre em oposição a eles. Ainda, o que chama mais atenção, é a posição do *trauma* no romance. Este, enquanto problema do romance de formação tardio,

[...] torna a temporalidade narrativa descontínua, colocando a representação romanesca da experiência para fora do jogo e gerando pressões centrípetas em direção ao conto e à lírica; destrói a unidade do Eu, desautorizando a linguagem da autoconsciência; desmancha os espaços neutralizados, gerando uma angústia semiótica de inevitáveis consequências regressivas.” (MORETTI, 2020, p. 366)

Aqui vê-se a primeira ruptura entre a forma do romance de formação tardio e o de Caio. Certamente, o trauma tem espaço no romance. Muitos dos episódios da infância, como o suicídio de Luciana e a primeira vez que Maurício tem contato com a sexualidade, e a própria morte de mãe, que encerra os relatos no diário, podem ser caracterizados como traumas. Eles, todavia, também são experiências, como no *Bildungsroman*.

As experiências traumáticas, como episódios significativos para a formação da identidade, revelam a confluência entre os efeitos de sentido fundados nos jogos do tempo e do foco narrativo e a relação que o romance tem com as formas do romance de formação. Por um lado, a existência delas, com a intensidade que têm, desvia-se da “paixão calma” do *Bildungsroman*. Cada um dos eventos marca tanto positivamente quanto negativamente o jovem Maurício. Diferentemente do romance de formação tardio, por outro lado, elas não destroem a capacidade do sujeito de definir-se. A estrutura do romance, no jogo do confronto associativo das temporalidades, atesta isso. O avançar no tempo do romance não é uma destruição da subjetividade, mas uma lenta e instável construção. Apesar das reiteradas dificuldades que a obra antepõe ao desejo de formar-se, ela nunca recusa a sua possibilidade. Os dois momentos, mesmo no ápice do isolamento temporal, trocam referências e dependem um do outro para adquirir sentido. A memória do Maurício-adolescente, a passos lentos, confere significado aos eventos do passado, mesmo que apenas para questioná-los logo em seguida. Não há, ao longo da narrativa, uma recusa final. A chamada “[...] regressão da juventude à adolescência e desta à infância [...]” (MORETTI, 2020, p. 349) não existe. A rememoração é empreendida, mas sempre como uma forma de dar sentido ao passado, como caminho para compreensão e inserção na realidade. A estrutura narrativa, ao contrário do que é tonal nos romances de formação tardios, preserva sua capacidade de configurar a experiência. O jogo dos focos, assim como o temporal, corresponde à construção de uma narrativa que se aproxima da construção da identidade como pronta para dar um salto e amarrá-la em um ponto só. O que acontece, porém, é que a narrativa se encerra no momento do pulo.

Essa constatação, sob a ótica do romance de formação, é paradoxal. Apesar de estar incluído no gênero a noção de que a formação é contínua e não se limita ao representado na obra, algum acabamento da personalidade e do destino deve ser realizado. Por isso, anteriormente, me referi ao romance de Caio como o grande capítulo da adolescência que antecede a formação. Aí está a posição singular de **Limite branco**, espremido entre as duas formas acima mencionadas: trata-se de uma formação que não é acabada, mas acredita na sua possibilidade, mesmo que não ateste a sua realização.

O caráter formativo da identidade, que foi deixado em suspenso na primeira seção, agora pode ser enquadrado. A construção de Maurício, realizada em todo o romance, é um processo de indefinição, realizado por uma mobilização das possibilidades. Estas são, por um lado, cerceadas pelo choque da sua subjetividade com a sociedade, uma vez que ele não consegue sintetizar em si o encontro de ambas; por outro, elas são ampliadas, pela insistência do protagonista de achar um caminho. O movimento do romance é a organização de ambas em um todo

significativo, centrado na vida de Maurício, com todas as suas particularidades. Esse desencontro provoca angústia e desespero, mas o protagonista representa a atitude perseverante do sujeito diante do choque de tempos.

Resta, por fim, retomar esse ponto que estava em suspenso sobre a relação entre as temporalidades e a formação do sujeito, também levantado na primeira seção. Retomemos a discussão: o romance constrói-se em processos de presentificação, sempre centralizados na consciência de Maurício. Tal temporização pode ser analisado sobre o triplo presente agostiniano, caracterizado pela tensão do indivíduo em múltiplas direções, a partir da sua intenção presente. A distensão própria de Maurício é a seguinte: o passado lhe é misterioso, dividido em fragmentos carregados de significado, embora difíceis de decifrar; o presente é hostil, ele não aprecia sua visão no espelho e só consegue pensar no que não quer ser, e o futuro é incerto. A já mencionada quase ausência de prolepses, por parte do narrador onisciente, intensifica a vagueza do futuro, pois nem o leitor tem acesso a ele, muito menos o personagem que será sujeito e objeto do que virá.

Surge, assim, a instabilidade da performance de Maurício como narrador. Ele é incapaz de dar acabamento aos eventos do passado, de os narrar, e, não à toa, um sujeito não personificado toma a voz para contá-lo, mesmo que evadindo a tarefa de dar significado. A indefinição da identidade de Maurício é reforçada pela sua capacidade de conferir significado ao mundo e aos eventos, as quais podem ser exemplificadas pela dificuldade que ele encontra em compreender os outros. Sua angústia é fruto dessa incapacidade dupla, de compreender a realidade e de encontrar seu lugar nela.

O medo e o desespero, todavia, têm uma porta de saída: o futuro. Apesar da incerteza que o permeia, é para ele que a consciência de Maurício se projeta, principalmente quando ele se torna adolescente. Mesmo após o maior dos traumas, quando se espera que Maurício, já marcado pela angústia solitária da juventude, vai ceder ao desespero, ele persiste e promete, no último registro do seu diário: “Um dia poderei olhar-me nu em um espelho, sem baixar os olhos.” (ABREU, 2007, p. 180). É para o *branco* indefinido do futuro que ele e o romance se direcionam, projetando a possibilidade de um encontro entre a subjetividade e a realidade.

Outra interpretação, além da focada na formação íntima da personalidade, pode ser depreendida. Da perspectiva histórica, articulando forma e contexto, Maurício interioriza, assim como os protagonistas das duas formas do *Bildungsroman* analisadas fizeram em seus tempos, os conflitos da juventude, no seu caso, do final da década de 60 no Brasil. Ela, que vivenciou as promessas do início da década, momento em que forças progressistas, segundo Heloísa Hollanda e Marcos Gonçalves (1999), estiveram perto do poder, agora enfrenta um período de crise econômica, corrupção e silenciamento, sob o autoritarismo da ditadura militar.

São impostos ao pensamento, nesse tempo *externo*, com o qual o *interno* de Maurício se confronta, padrões de convívio, de crença, sexualidade e expressão. Contra eles, o herói só pode definir-se pela negação. Novamente, como nos romances de formação, as grandes rupturas são representadas pela interiorização. Maurício, como protagonista, protesta pela sua própria atitude a assimilação ao modelo imposto pela sociedade autoritária em que se encontra. Sua distensão própria, tomada nesta chave interpretativa, é símbolo do dilema que a geração enfrenta. O presente é ameaçador e a própria existência de sujeitos como Maurício, que

questiona, internamente e externamente, pontos centrais da ditadura vigente como a sexualidade e a religião, está em perigo. O futuro é nebuloso, cheio de maus agouros. Nesse sentido, se tomarmos as duas maneiras que Alfredo Bosi (1996, p. 18) propõe como formas da narrativa de realizar resistência, a obra tanto a tematiza quanto a integra à sua expressão. No primeiro, é a representação da juventude que se afirma contra os padrões que lhe são forçados. No segundo, este conteúdo temático, todavia, adquire tensão: não é uma mera oposição entre bem e mal, há espaços vazios que talvez jamais sejam preenchidos. O inacabamento do romance, central para o romance de Caio, ganha outra feição: ele é incapaz de fechar a realidade e o futuro em um acabamento “real”, dogmático, está além da capacidade da arte. Sua postura é estética e, apesar de preservar a esperança, reconhece até onde vão os limites do romance, estetizando a situação problemática de uma geração, ao mesmo tempo que abre para ela a possibilidade de um futuro, por mais incerto que possa parecer.

Referências

ABREU, C. **Limite branco**. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. São Paulo: Hecitec, 2014.

BOSI, A. Narrativa e resistência. **Itinerários**, Araraquara, n. 10, p. 11-27, 1996.

FRANCO JUNIOR, A. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. (Org.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2009. p. 33-58.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**: ensaio de método. Lisboa: Vega, 197-.

GOETHE, J. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. São Paulo: Ensaio, 1994.

HOLLANDA, H; GONÇALVES, M. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

LÚKACS, G. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

MAZZARI, M. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**: “Um magnífico arco-íris” na história do romance. *Literatura e Sociedade*, n. 27, São Paulo: FFLCH-USP, jan.-jun. 2018. p. 12-30.

MORETTI, F. **O romance de formação**. São Paulo: Todavia, 2020.

MORICONI, I. Adolescendo à beira do Guaíba. In: ABREU, C. **Limite branco**. Rio de Janeiro: Agir, 2007. p. 7-12.

RICŒUR, P. **Tempo e narrativa**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, v. 1, 2010.

STACUL, J. **Além do espectro**: a crise da identidade masculina em “Limite Branco”, de Caio Fernando Abreu. Juan Filipe Stacul: Viçosa, MG, 2012.

Para citar este artigo

AMARAL, L. B. de O. O Romance e os dilemas da formação em Limite Branco, de Caio Fernando Abreu. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 11, n. 1, 2022, p. 19-34.

O autor

LEONARDO BRANDÃO DE OLIVEIRA AMARAL é graduado em Letras - Português/Inglês (2021) pela Universidade Regional do Cariri (URCA), campus Pimenta. Na graduação e na iniciação científica, foi orientando do professor Edson Soares Martins. Atualmente, é mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras (Teoria e Estudos Literários) da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (Ibilce/Unesp), campus de São José do Rio Preto, sob a orientação da professora Maria Cláudia Rodrigues Alves. Participa do Núcleo de Estudo de Teoria Linguística e Literária (NETLLI/URCA), do Núcleo de Pesquisa em Literatura Popular (Behetçoho/URCA) e do grupo de pesquisa Vertentes do Fantástico na Literatura (UNESP). Seus estudos assentam-se nas áreas de Teoria Literária, Literatura Comparada e Literatura Latino-americana, em especial nas suas interseções no conto e nas narrativas do insólito.