

## ASPECTOS DO “ROMANCE DE FORMAÇÃO” EM O PINTASSILGO, DE DONNA TARTT

### ASPECTS OF THE BILDUNGSROMAN IN THE GOLDFINCH, BY DONNA TARTT

Daniel Baz dos Santos  
Mestre em História da Literatura  
Universidade Federal do Rio Grande  
([dbazdossantos@yahoo.com](mailto:dbazdossantos@yahoo.com))

**RESUMO:** Em *O pintassilgo* (2013), Donna Tartt explora um dos gêneros mais populares da literatura ocidental: o romance de formação. O livro apresenta e problematiza todos os traços que caracterizam o *Bildungsroman*, tentando resolver alguma das questões temáticas e formais que a literatura contemporânea enfrenta. Para fazer isso, este trabalho utiliza as reflexões teóricas de especialistas no tema, com ênfase na discussão desenvolvida por Wilma Patricia Maas, Franco Moretti e Georg Lukács. O estudo pode mostrar como Tartt articula os princípios do gênero, representando de uma nova maneira alguns dos seus valores centrais, como, por exemplo, a juventude, a conversação e, a partir do século passado, o trauma.

**Palavras-chave:** Literatura contemporânea; Literatura norte-americana; Romance de formação; Narrar ou descrever; Trauma

**ABSTRACT:** In *The goldfinch* (2013), Donna Tartt explores one of the most popular genres in western literature: the *Bildungsroman*. The book presents and discusses all the traces that characterize it, trying to solve some of the formal and thematic questions that contemporary literature faces. By doing so, this work uses the theoretical reflections of some specialists in this theme, focusing on the discussion developed by Wilma Patricia Maas and Franco Moretti. The study could show how Tartt articulates the genre principles, representing, in a new way, some of its central values, for instance: youth, conversations and, since past century, trauma.

**Keywords:** Contemporary literature; North-American literature; *Bildungsroman*; Narrate or describe; Trauma

Em 2013, Donna Tartt publicou o romance *O pintassilgo*, livro que levou dez anos para escrever (resultando em um extenso volume de mais de setecentas páginas) e que, depois de ser aclamado por crítica e público, venceu o prêmio *Pulitzer* de melhor romance. A história acompanha, inicialmente, o adolescente de 13 anos Theo que perde a mãe em um ataque terrorista feito ao *Metropolitan Museum of Art*. Em meio aos escombros, enquanto ainda sequer sabia da tragédia que se abatera sobre sua progenitora, o menino decide roubar o quadro *O pintassilgo*, de Carel Fabritius, um discípulo de Rembrandt e mestre de Vermeer, cuja obra, que intitula o romance, era a preferida de sua mãe. Essa situação inicial é o ponto de partida para narrar a história do órfão durante seu crescimento, o que inclui o envolvimento com drogas, o contato com o pai que o abandonara, até a

idade adulta, quando começa a trabalhar com o mercado negro da arte (enquanto decide o que fazer com a obra-prima que está em seu poder).

É impossível não relacionar o livro de Donna Tartt, mesmo se considerarmos esta rápida delineada de seu conteúdo, com um dos gêneros mais prolíferos da história da literatura: o *Bildungsroman*. O termo foi criado pelo professor de Filologia Clássica Karl Morgenstern em 1810 e foi importado para a esfera acadêmica por Wilhelm Dilthey em 1870. É neste momento que *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe se estabelece como exemplar mais bem acabado do gênero. Como bem descreve Wilma Patricia Maas em seu livro *O cânone mínimo*,

Dilthey relaciona ainda o romance de Goethe ao ideal de aperfeiçoamento humano. Tal articulação, construída sobre as bases idealistas do espírito da época e do entrelaçamento entre vida e obra, tornou-se peça-chave para a tradição crítica do *Bildungsroman*, influenciando as abordagens e definições que se seguiram. (MAAS, 2000, p. 14)

Ainda segundo a autora, “Neste ponto, a educação e a formação do jovem burguês passaram a ser, nos inícios da época moderna, a ferramenta para a transição de uma cultura do mérito herdado para a cultura do mérito pessoal adquirido” (MASS, 2000, p. 15). Sendo assim, o gênero ajuda a legitimar e a institucionalizar a ascensão de uma burguesia emergente, carente de valores históricos que pudessem considerar como seus. A ideia de “*self-cultivation*”, que acompanha o gênero, embasa uma forma literária que tenta assumir os conflitos do indivíduo e da nova classe na qual ele se insere por intermédio do aperfeiçoamento de si, único caminho em direção ao conhecimento do mundo e harmonização do sujeito com ele. Este de fato é o principal paradigma goethiano, ou seja, respeitar a “auto-formação”, o que inclui reconhecer a capacidade do indivíduo de compreender seu entorno e seguir adiante. A partir de então, pode-se considerar “romance de formação” todo o texto que respeita a seguinte disposição formal-temática:

Devem ser consideradas como pertencentes ao gênero obras em cujo centro esteja a história de vida de um protagonista jovem, história essa que conduz, por meio de uma sucessão de enganos e decepções, a um equilíbrio com o mundo. Esse equilíbrio é frequentemente descrito de forma reservada e irônica; entretanto ele

é, como meta ou ao menos como postulado, parte necessariamente integrante de uma história da 'formação' (MAAS, 2000, p. 62)

Além disso, é comum que o protagonista tenha alguma consciência a respeito do percurso que está trilhando, o que diferencia o gênero de certos esquemas mais aleatórios e superficiais, como o aventureiro; além disso, a imagem construída pelo herói a respeito de sua vida é orientada pelos equívocos que comete e pela intensa correção de suas atitudes; por fim, e esta terceira condição deve ser expressa na íntegra:

[...] o protagonista tem como experiências típicas a separação em relação à casa paterna, a atuação de mentores e de instituições educacionais, o encontro com a esfera da arte, experiências intelectuais eróticas, experiência em um campo profissional e eventualmente também contato com a vida pública, política. (MAAS, 2000, p. 62)

Se observarmos as etapas de *O pintassilgo*, veremos que é impressionante a sua relação com praticamente todas estas diretrizes do “romance de formação” tradicional. Sendo assim, antes de observar de que maneira ele também transforma o modelo (dialogando com as experiências do gênero no século XX e XXI), vejamos como ele cumpre com as condições apresentadas no estudo de Wilma Patricia Maas.

A consciência do herói a respeito de sua trajetória é amplamente desenvolvida pela narrativa e está na base estrutural do romance. O narrador da história é o próprio Theo que, no primeiro capítulo, está encerrado em um quarto de hotel sem contato com o mundo exterior. Sabemos que ele fez algo que está em todos os jornais, o que liga seu destino com o desenvolvimento da sociedade, uma das diretrizes do “romance de formação”. Após sonhar com a mãe, o protagonista começa a contar toda a sua história e, somente depois de sete centenas de páginas, voltará ao espaço-tempo do qual partiu. Sendo assim, toda a trama está contaminada deste olhar posterior, maduro, crítico e, como não poderia deixar de ser, extremamente consciente, algo que fica claro no exato trecho em que se debruça sobre seu passado através da imagem da mãe:

As coisas teriam sido melhores se ela estivesse viva. Mas minha mãe morreu quando eu era criança; e, embora tudo o que aconteceu comigo desde então seja exclusivamente culpa minha, quando a perdi também perdi de vista qualquer farol que poderia ter me conduzido a algum lugar mais feliz, a uma vida mais plena e agradável. (TARTT, 2014, p. 11)

A percepção distanciada dos fatos em certos momentos se converte em ritmo narrativo, como nas várias prolepses do livro, responsáveis por certa criação de suspense em vários pontos da obra, dos quais se destaca este excerto ainda em seu início:

Pessoas na rua e no parque seguravam jornais e pastas sobre a cabeça, subindo correndo a escada até o pátio do museu, que era o único lugar por ali onde dava pra se esconder da chuva. E havia algo de festivo e alegre em nós dois, saltando os degraus sob a fraca sombrinha listrada, rápido, rápido, rápido, como se estivéssemos escapando de uma coisa terrível, e não correndo bem na direção dela (TARTT, 2014, p. 22).

Outro momento exemplar é aquele quando o narrador afirma, falando de sua rotina com o amigo Boris:

Durante horas, assistimos às nuvens se reorganizarem em padrões inteligentes; roamos na terra, acreditando que era alga marinha (!); deitamos de costas e cantamos “Dear prudence” para as estrelas acolhedoras e apreciativas – uma das grandes noites da minha vida, na verdade, apesar do que aconteceu depois (TARTT, 2014, p. 312)

Além disso, em várias passagens o narrador faz questão de mostrar que tem muito mais informações do que aquelas que ele está revelando ao leitor, mostrando o esforço do discurso em tentar manter ao máximo possível a focalização do jovem Theo, técnica essencial para que sintamos seu amadurecimento, já que cinde a consciência em dois extratos temporais. Isso fica claro no momento em que o menino pensa a respeito da obra-prima que tem secretamente em seu poder:

É uma marca da minha incrível ingenuidade o fato de ter achado que poderia inclusive vendê-la, se precisasse. Então fiquei calado, vi mapas e símbolos com o sr. Barbour e deixei a sra. Barbour me levar até a Brooks Brothers pra comprar sapatos náuticos e suéteres leves de algodão pra usar no mar quando esfriasse á noite. E não disse nada.” (TARTT, 2014, p. 166)

O olhar crítico a respeito dos fenômenos retrospectivos permite um afastamento tipicamente irônico, acarretando em entender o sentido dos episódios como opostos aqueles que tiveram originalmente. Esta é uma das demonstrações mais bem acabadas da “maturidade” no terreno da romanesca. Não por acaso Georg Lukács estabelece a ironia como tropo fundamental do gênero em sua **Teoria do romance**. A seguir voltaremos ao teórico austríaco, mas, por ora, é necessário continuar com a relação entre os elementos tradicionais do “romance de formação” e o romance estadunidense.

Os erros cometidos por Theo são fundamentais para o desenvolvimento de sua personalidade e ele incorre em vários. O maior de todos eles talvez seja retirar o quadro “O pintassilgo” do museu e escondê-lo das autoridades, já que o conflito moral que envolve esta atitude persegue o personagem até o desfecho do livro, sendo grande responsável pela maior parte das situações críticas do romance. No entanto, após a morte da mãe e de passar um tempo abrigado com a família de Andy, um colega de escola rico que vive na Park Avenue, e depois de uma temporada com o pai em Las Vegas (onde conhece o já citado Boris que o inicia no mundo das drogas entre outras atividades ilícitas), Theo, já crescido, passa a trabalhar com Hobie, um famoso restaurador de mobília antiga. É ele quem exercerá uma das funções mais arcaicas do *Bildungsroman*, a tutoria, ensinando uma profissão a Theo e servindo de maior exemplo moral para o garoto. É quando começa a falsificar objetos, misturando partes originais com falsas, que percebemos o quanto as decisões equivocadas do protagonista são importantes no estabelecimento de seu caráter. Quando Hobie descobre que ele estava fazendo isso sem o seu consentimento e que esse era o motivo para seus negócios estarem indo tão bem, entendemos a importância que Theo dá a sua figura, pois, mesmo no fim do romance, o homem ainda consegue abalar as convicções morais do protagonista e influenciar sua conduta, fazendo com que sinta o efeito ético de suas transgressões:

“Hobie, escuta.” Ele estava olhando para mim sem me olhar realmente. “Sinto muito por ter que descobrir dessa forma, eu esperava consertar as coisas antes, mas – já cuidei disso, tá bem? Posso comprar tudo de volta agora, cada pedaço de madeira.” Mas, em vez de parecer aliviado, ele apenas meneou a cabeça. “isso é terrível, Theo. Como pude deixar acontecer?”

Se Hobie estivesse um pouquinho menos abalado, eu teria argumentado que o único pecado que ele tinha cometido fora confiar em mim e acreditar no que eu dissera, mas ele precisa tão genuinamente desconcertado que não consegui me forçar a dizer nada.

“Como é que chegou a esse ponto? Como pude não saber? Ele tinha...” – “sua letra, Theo. Sua assinatura. Mesa Duncan Phyfe... cadeiras de jantar Sheraton... sofá Sheraton na Califórnia... fui eu que fiz aquele sofá, Theo, com minhas próprias mãos, você me viu fazendo, ele não é mais Sheraton do que aquela sacola de compras do Gristedes ali. Armação toda nova. Até os apoios de braço são novos. Apenas duas das pernas são originais, você ficou ali comigo e me viu estriando as novas...”

“Desculpe Hobie. A Receita estava ligando todo dia, eu não sabia o que fazer...”

“Eu sei que não”, disse ele, embora parecesse haver dúvida nos seus olhos mesmo enquanto dizia isso. “Foi uma Cruzada das Crianças ali embaixo. É só que...” – ele se jogou pra trás na cadeira, revirou os olhos para o teto – “por que você parou?” Por que continuou com aquilo? Ficamos gastando dinheiro que não tínhamos! Você nos meteu num buraco que vai quase até a China! Isso vem acontecendo há anos! Ainda que pudéssemos cobrir tudo, coisa que absolutamente não podemos fazer e você sabe disso...” (TARTT, 2014, p. 700)

A última parte do trecho deixa clara a necessidade do papel de Hobie para que o herói tenha consciência do que fez e assuma aquilo que efetivamente já é. A partir daqui fica mais fácil tratar da terceira condição do “romance de formação”. Já mencionamos a vida profissional do herói, fundamental no estabelecimento de sua personalidade. Logo, falaremos também de sua educação, entretanto, antes, devemos mencionar a importância da figura paterna e seus conflitos com ela no desenvolvimento da trama de **O pintassilgo**. No começo do romance, o herói estava afastado a um longo tempo do pai. No segundo capítulo, que começa logo depois do atentado que mata a mãe do menino, ele lembra da figura paterna, cuja presença sempre foi conflituosa, como atesta a seguinte passagem:

Embora não entendesse por que meu pai era tão infeliz, estava claro para mim que sua infelicidade era culpa nossa. Minha mãe e eu dávamos nos nervos dele. Era por nossa causa que tinha um emprego que não suportava. Tudo o que fazíamos era irritante. Meu pai não gostava em especial de ficar perto de mim, não que isso acontecesse com frequência: de manhã, enquanto eu me aprontava para ir à escola, ele ficava sentado de olhos inchados, silencioso com o *Wall street journal* à frente, o roupão aberto e o cabelo despenteado, e às vezes tremia tanto que derrubava café quando levava a xícara à boca. Ele me olhava desconfiado quando eu chegava, as narinas

dilatadas se eu fizesse muito barulho com os talheres ou a tigela de cereal (TARTT, 2014, p. 55).

Logo o sujeito abandona sua família, reaparecendo após a morte de sua ex-esposa, movido por motivos que permanecem obscuros até certa parte da narrativa. O personagem se responsabiliza pela guarda do filho, fato que se torna um dos maiores problemas da primeira parte da obra. A convivência de Theo com Larry, o pai bêbado, e sua namorada Xandra (além do já citado amigo Boris) em Las Vegas é fundamental para inserir o menino no submundo, situação que irá marcar toda sua trajetória. A relação de conflito entre ambos chega ao seu ponto decisivo quando Larry, envolvido com traficantes, decide pedir ao seu filho o dinheiro que a mãe dele tinha guardado para seu futuro, em uma relação simbólica que é “antiformativa” em todos os sentidos. Na segunda parte do livro, após a morte de Larry, Hobie irá substituir o papel paterno. Ao pensarmos todas estas características do livro de Donna Tartt, ilumina-se o seu respeito às principais coordenadas do “romance de formação” tradicional. Entretanto, não podemos utilizar somente as orientações oitocentistas do gênero, já que ele tem uma história peculiar também nos dois séculos posteriores.

Foram muitas as reciclagens, apropriações e subversões que mantiveram esta forma prosaica em atividade. Marcus Vinicius Mazzari, por exemplo, aponta que, mesmo no contexto alemão, o paradigma clássico já havia sido rompido. Na obra **Romance de formação em perspectiva histórica**, o autor destaca o papel do romance **O tambor**, de Günter Grass, como paródia do universo inventado por Goethe em **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**, já que o olhar a respeito da história e do indivíduo é tão negativo que parece impossível qualquer ideal de desenvolvimento harmônico em seu seio, o que justificaria a mudança de temas e estratégias composicionais. Tartt escreve em um momento no qual estes conflitos já se assentaram e não apresentam o caráter catastrófico que carregavam na década de 50. Além disso, a autora tem por trás de si um caminho consolidado no século XXI de histórias de formação, ocupadas em conjugar o desenvolvimento dos protagonistas com grandes painéis sociais. Cabem neste grupo os romances premiados **As aventuras de Kavalier e Clay**, de Michael Chabon, **As correções e Liberdade**, de Jonathan Franzen, e **A visita cruel do tempo**, de Jennifer Egan,

para ficar em exemplos mais populares. Contudo, antes de seguirmos a análise do texto da autora norte-americana, é necessário ver como Franco Moretti, um dos principais historiadores contemporâneos do gênero, trata o desenvolvimento e as particularidades do *Bildungsroman*, o que nos permitirá notar outros aspectos de **O pintassilgo**.

Em *The way of the world*, o autor, ao final de seu estudo, define de forma sumária o que ele entende pelas duas etapas do “romance de formação”:

In the course of the nineteenth century, the *Bildungsroman* had performed three great symbolic tasks. It had contained the unpredictability of social change, representing it through the fiction of youth: a turbulent segment of life, no doubt, but with a clear beginning and an unmistakable end. At a micro-narrative level, furthermore, the structure of the novelistic episode had established the flexible, anti-tragic modality of modern experience. Finally, the novel's many-sided, unheroic hero had embodied a new kind of subjectivity: everyday, wordly, pliant – ‘normal’. A smaller, more peaceful history; within it, a fuller experience; and a weaker, but more versatile Ego: a perfect compound for the Great Socialization of the European middle classes. But problems change, and old solutions stop working. Let us then turn group of novels – which, for lack of anything better. I shall call the late *Bildungsroman* – and see what the new problems were. (MORETTI, 2000, p. 230)

Para que o autor italiano conseguisse estabelecer esta resumida descrição de mais de um século do gênero, contudo, foi fundamental a percepção de um novo tipo de valor que passa a vigorar apenas no seio da sociedade burguesa, ou seja, a juventude. Este novo valor, próprio do capitalismo moderno, passa a mediar a relação entre o indivíduo e as instituições que o circundam. Neste contexto, a noção de juventude funciona como um novo ideal, ocupado em descrever o desejo de mobilidade por parte dos seres e o crescimento de sua vida interior (MORETTI, 2000 p. 4). Além disso, a ideia de “modernidade” desenvolvida pela Europa do século XVIII e XIX entendia que sua maior característica era a instabilidade de seus fenômenos e o dinamismo que se operava no desenvolvimento deles. Nesse sentido, “Youth is, so to speak, modernity's ‘essence’, the sign of a world that seeks its meaning in the *future* rather than in the past” (MORETTI, 2000, p. 5).

O imaginário do período compreendeu que, somente ao se dedicar à representação da juventude, a sociedade poderia estar mais próxima da modernidade propriamente dita, expondo através do discurso o excesso de estímulo



e desejo que tem marcado o diferencial da humanidade. Esse esforço implica observar a juventude como um fenômeno preso a dois ideais antagônicos: a classificação e a transformação. Sendo assim, estagnação e desenvolvimento são os dois tratamentos que podem ser dados à personalidade. Nesse sentido, Moretti explica que

Where the transformation principle prevails and youthful dynamism is emphasized, as in the French novelists, youth cannot or does not want to give way to maturity: the young hero senses in fact in such a 'conclusion' a sort of betrayal, which would *deprive* his youth of its meaning rather than enrich it. (p. 8)

Aqui se tem uma perspectiva complementar, e mais aprofundada, da descrição mais funcional e taxonômica presente no trabalho de Wilma Patricia Maas. Moretti defende, influenciado por Mikhail Bakhtin, que certos gêneros precisam existir para representar determinadas mudanças na sociedade e nos ajudar a compreendê-las. Seria o caso do “romance de formação”, ocupado em comentar alguns dos conceitos que, pela primeira vez na história, se relacionavam de forma tão íntima na vida dos sujeitos, a saber:

[...] freedom and happiness, identity change, security and metamorphoses: although antagonistic, they are *all equally important* for modern Western mentality. Our world calls for their *coexistence*, however difficult, and it therefore also calls for a cultural mechanism capable of representing, exploring and testing that coexistence.” (MORETTI, 2000, p. 9)

A base de seu pensamento tem um teor darwiniano inegável, já que o britânico influenciou muito a maneira como Moretti pensa as questões da evolução literária. Os gêneros nesta perspectiva sobrevivem pela sua capacidade de se adaptar às diversidades impostas pela sociedade. Sendo assim, o maior sucesso do gênero aqui descrito se operou pela capacidade que ele demonstrou de “interiorizar a contradição” (MORETTI, 2000, p. 10). Ao focar no “Ego”, como centro de sua arquitetura textual, o gênero envolve discutir a socialização e suas bases (essencialmente contraditórias), mas também precisa considerar o indivíduo como um todo emancipacional, ou seja, que responde e, de certa forma, opta, pelas decisões que toma. No entanto, o sujeito moderno também é aquele que deve internalizar o que a sociedade entende, de forma consensual, como “normal”. Se

voltarmos a pensar em **O pintassilgo**, podemos perceber que todas estas questões são fundamentais para o desenvolvimento de Theo. Nos conflitos do menino entre se entregar para a polícia e confessar que roubou a pintura, ou mantê-la escondida por mais tempo podemos perceber esta relação problemática entre individualizar-se ou agir conforme as expectativas da sociedade, conflito sempre transposto para as figuras mais próximas do protagonista:

De todos os adultos que eu conhecia, pra apenas dois eu considerava fazer minha confidência: Hobie e a sra. Barbour. Deles, Hobie parecia de longe a perspectiva mais simpática e menos aterrorizante. Seriam muito mais fácil explicar pra ele como, pra começar, tive a ideia de tirar a pintura do museu. Que tinha sido um erro. Que eu estava seguindo a instrução de Welly; que tinha sofrido uma concussão. Que não estava pensando direito no que estava fazendo. Que não tinha a intenção de deixá-la escondida por tanto tempo. No entanto, nesse limbo sem teto, parecia loucura chegar e admitir o que eu sabia que um monde de gente veria como uma infração bem grave. Nisso por acaso – bem quando eu estava percebendo que não podia realmente esperar muito mais pra fazer algo a respeito –, deparei com uma minúscula foto em preto e branco da pintura na seção de negócios do *Times*. (TARTT, 2014, p. 164)

Neste ponto, há um desfiar obsessivo de desculpas e justificativas por ter incorrido em erro, o que é ironizado pelo trecho final, no qual é também a sociedade, na forma do periódico norte-americano, que faz o menino reconsiderar sua conduta. O trecho é funcional ainda, pois expõe a cisão entre o mundo dos “adultos” e o dos jovens, duas esferas que também marcam todo o romance. Outro momento no qual as pressões sociais esbarram na intenção natural do indivíduo envolve a festa de Kitsey, irmã de Andy que se torna esposa do protagonista:

A festa ia das seis às nove. Sorri, suei, tentei abrir caminho até o bar apenas para ser interrompido, bloqueado algumas vezes fisicamente arrastado pra trás pelo braço como Tântalo, morrendo de sede bem diante do alívio – “E aqui está ele, o homem da vez! [...] Por fim desisti da ideia de bebida (e comida) e- cercado pela aglomeração inconstante de estranhos – fiquei agarrando taças de champanhe dos garçons que às vezes passavam por perto, de vez em quando um canapé, minúsculos quiches, blinis em miniatura com caviar, estranhos indo e vindo, preso e assentindo educadamente em meio à multidão de bem-nascidos, ricos e poderosos...  
(*Nunca esqueça que você não é um deles*, meu colega viciado do departamento de contabilidade tinha sussurrado no meu ouvido quando me viu socializando entre clientes importantes num leilão de arte impressionista moderna). (TARTT, 2014, p. 546)

A dificuldade de socialização, a ironia do “preso e assentindo educadamente”, manifestação plena da normalização como estagnação das potências do eu, e, por fim, o parêntese traumático que demonstra a origem do protagonista e os mesmos problemas do choque de classes que o “romance de formação” vivencia desde o século XIX, podem resumir o teor de inúmeras passagens de **O pintassilgo**. De fato, a educação é um tópico central para o gênero e pode tanto emancipar quanto aprisionar. Segundo Wilma Patricia Maas, em reflexão que complementa as hipóteses morettianas, no século XIX “A ‘descoberta da educação’ como meio de moldar e formar o caráter dos homens encontra-se, portanto, estreitamente ligada ao conceito de individualização, sobretudo no sentido de reconhecimento da especificidade do caráter infantil e juvenil” (MAAS, 2000, p. 28).

A primeira cena da obra já envolve, entre outros elementos, a mãe ensinando ao filho uma série de questões relacionadas à teoria e história da arte e, de fato, os contextos educacionais informais serão mais importantes aqui do que os oficiais, ainda que eles também estejam presentes (e uma das primeiras preocupações do infante Theo é com a suspensão que receberá no colégio, graças ao comportamento inadequado que vem apresentando). Outro ambiente instrucional que o livro aborda é a faculdade, cuja experiência é resumida da seguinte forma pelo personagem:

Na faculdade eu não tinha feito nada de louvável ou notável. Meus anos em Vegas tinham me deixado incapacitado pra qualquer forma de trabalho duro; e, quando finalmente me formei, com vinte e um (leve seis anos pra terminar, em vez dos quatro esperados), eu o fiz sem nenhuma distinção. “Sinceramente, não vejo muita coisa aqui que vai fazer um programa de mestrado apostar em você”, minha conselheira teria dito. “Especialmente porque dependeria de apoio financeiro” (TARTT, 2014, p. 424).

Algumas leituras que faz no período escolar irão influenciar o protagonista, principalmente a figura de Thoreau:

A outra turma de literatura inglesa avançada estava lendo *Grandes esperanças*. A minha estava lendo *Walden*; eu me escondi na frieza e no silêncio do livro, um refúgio do brilho da chapa metálica do deserto. Durante o intervalo da manhã (quando nos juntavam e nos faziam sair pra um pátio com cercas de arame, perto das máquinas

de sanduíches), eu ficava no canto mais sombreado que podia encontrar com minha edição de bolso e, com um lápis vermelho, ia lendo e sublinhando várias frases particularmente encorajadoras: “A massa dos homens leva uma vida de desespero mudo.” “Um desespero estereotipado mas inconsciente se esconde mesmo sob os chamados jogos e divertimentos da humanidade.” O que Thoreau teria achado de Las Vegas: suas luzes e sua algazarra, seu lixo e seus delírios, suas projeções e fachadas ocas? (TARTT, 2014, p. 436)

Se a educação é uma maneira eficaz de formar (e revelar) o caráter, outra mais sutil, que age sobre aquela lateralmente, é a conversação. Esta ajuda o protagonista a ser inserido no ritmo cotidiano, caráter inclusive presente na aula em que conhece Boris e ouve os colegas opinando sobre vários temas, o que revela a natureza plurivocal do mundo em um espaço onde as contradições entre os discursos são incentivadas. Segundo Moretti, a intriga do *Bildungsroman*, em sua relação com as consciências que dela participam, oscila entre acontecimentos mais enfatizados e outros menos importantes. Por isso, é comum que os heróis em formação, principalmente em narrativas em primeira pessoa, ainda não saibam quais itens de seu percurso são os mais importantes. Realmente, o personagem pode sentir com muito mais contundência episódios insignificantes para o andamento de sua trajetória, assim como corre o risco de ignorar ocorridos que mudarão para sempre sua história. Marcel Proust foi o autor que, na opinião do teórico italiano, mais confundiu estes dois níveis, e as narrativas memorialistas costumam brincar com este aspecto de seus enredos. Por trás disso está a crença de que um evento romanesco não pode ser considerado significativo por si só, cabendo ao sistema de valores a partir do qual se desenvolve a personalidade (e a própria intriga) estabelecer a hierarquia dos elementos narrados. O “romance de formação”, coerentemente, apresenta uma vida em estado inconstante, que, aos poucos, se organiza ao redor do percurso do herói e tanto ele como o leitor do gênero devem estar dispostos a intercambiar e deslocar sentidos de uma esfera da obra para outra, incansavelmente.

Uma das principais técnicas que o gênero encontrou para lidar com esta oscilação refere-se à função da conversação. Os personagens de um típico *Bildungsroman* conversam muito ao longo do enredo (MORETTI, 2000, p. 49). Conforme Franco Moretti, neste tipo de situação,

One will be able, in other words, to reach an agreement: as every conversation beyond a mere Exchange of civilities (or of insults) presupposes the willingness of the participants to abandon their own viewpoint in order to embrace that of the other. (MORETTI, 2000, p. 49)

O sujeito está disposto, portanto, a falar de tudo um pouco, pois teme a abstração da linguagem. Ela precisa se mover em direção do mundo empírico e para isso se sucedem os assuntos em encontros, jantares, e outras situações desta ordem. O caráter heterogêneo dos tópicos abordados é a manifestação mais acabada da instabilidade das personalidades e sua incompletude, além de sinalizar para a oscilação antes citada entre o que realmente importa no desenvolvimento da trama e no que é circunstancial. Alguns dos momentos mais emblemáticos desta disposição em **O pintassilgo** dizem respeito aos diálogos entre Boris e Theo (a quem o amigo chama de Potter), com ênfase no seguinte:

“O que vamos comer, Potter?, disse ele, coçando a barriga.  
 “Quê? Você está com fome?”  
 Balançou a mão de um lado pro outro: *mais ou menos*. “E você?”  
 “Não muito.” Eu estava com o céu da boca arranhado de tanto comer batata, e os cigarros estavam começando a me deixar enjoado.  
 De repente Boris deu uma gargalhada; sentou. “Escuta”, disse ele, chutando-me, apontando pra televisão. “Você ouviu isso?”  
 “O quê?”  
 “O cara da TV. Ele acabou de desejar bom feriado pros filhos. ‘Bastardo e Casey’”  
 “Ah, fala sério.” Boris vivia se enganando com palavras em inglês, equívocos na escuta, às vezes engraçados, mas na maior parte das vezes apenas irritantes.  
 “Bastardo e Casey! Foda, hein? Casey até vai, mas chamar o próprio filho de Bastardo na televisão num feriado?”  
 “Não foi isso que ele disse.”  
 Tá, então, você que sabe tudo, o que foi que ele disse?”  
 “Como é que eu vou saber, porra?”  
 “Então por que está discutindo comigo? Por que sempre acha que sabe tudo? Qual é o problema deste país? Como é que uma nação tão idiota foi ficar tão arrogante e rica? Americana... estrelas de cinema... gente da TV... eles dão pros seus filhos nomes como Maçã, Cobertor, Azul e Bastardos, todo tipo de coisa doida.”  
 “E a questão é...?”  
 “A questão é que, tipo, a democracia é desculpa pra qualquer porra. Violência... ganância... idiotice... tudo é válido se os americanos fizerem. Não é? Estou errado?”  
 “Você realmente não consegue calar a boca, né?”

“Eu sei o que eu ouvi, haha! Bastardo! Te digo uma coisa. Se eu achasse que meu filho era bastardo é certeza que ia chama-lo de outra porra.” (TARTT, 2014, p. 248)

Neste exemplo, além de termos o andamento de uma conversa banal que erra por vários temas, revela-se também uma representação sutil da ideologia por trás do dialogismo do gênero. A democracia, um dos ideais norte-americanos mais perseguidos, na sua forma estabelecida, envolve a possibilidade de se ter uma opinião própria sobre tudo, mas cenas como essa perdem em substância, já que os pontos de vista expostos não têm nenhuma função narrativa clara, o que é mais uma forma de lidar com o dinamismo do mundo proposto por todo “romance de formação”.

Não por acaso, em certos momentos os personagens se cansam desta ausência de profundidade das conversas, a exemplo da sra. Barbour: “Graças a Deus ele se foi”, murmurou a sra. Barbour depois que os dois se afastaram na direção de mesa de bebidas. ‘Conversa fiada me cansa terrivelmente’” (TARTT, 2014, p. 583).

Excertos como esse parecem, dentro do eixo de valores de **O pintassilgo**, uma forma de compensar a conversa lacônica que mais traumatiza o protagonista quando quer saber da situação da mãe após o atentado terrorista ainda no início do romance. Theo deseja saber informações sobre o ocorrido, ansiando por esclarecimentos, mas tudo o que ele consegue é um comportamento apático e lacônico da mulher que fala com ele ao telefone:

“Ela não está na lista dos mortos”, disse a segunda mulher com quem falei, soando estranhamente descontraída. “Ou dos feridos”  
 Meu coração pulou. “Ela está bem, então?”  
 “Só quero dizer que não temos nenhuma informação. Você deixou seu número antes pra que possamos ligar de volta?”  
 “Entrega e montagem grátis”, a televisão estava dizendo. “Não se esqueça de perguntar sobre as seis vezes sem juro.”  
 “Boa sorte, então”, disse a mulher, e desligou. (TARTT, 2014, p. 62)

Ao fim da passagem, o contraponto da TV, que apresenta um assunto lateral à conversa principal, serve para preparar o leitor para o caráter oscilante dos diálogos de todo o romance, que ora discutem temas centrais para o enredo, ora

evocam fatores comezinhos e que não interessam imediatamente nem aos seres ficcionais, nem ao receptor da obra.

Esta natureza oscilante do enredo está presente em uma das esferas mais simbólicas de **O pintassilgo**: a composição espacial. É a partir dela que poderemos reunir as reflexões feitas, sugerindo uma leitura do texto de Donna Tartt à luz do “romance de formação” contemporâneo. Para tanto, é necessário observarmos o hoje clássico ensaio “Narrar ou descrever”, de Georg Lukács, quando ele compara a cena da corrida de cavalos de *Naná*, de Émile Zola, com a cena de **Ana Karênina**, de Liev Tolstói, que descreve um ambiente de mesmo tipo. Ao comparar o virtuosismo do naturalista francês, cuja descrição, no entanto, perde em drama, à passagem presente no romance russo, usada para desenvolver os conflitos interiores dos personagens envolvidos, o autor da **Teoria do romance**, conclui que “As finalidades completamente diversas a que atendem as cenas dos dois romances se refletem em toda a exposição. Em Zola, a corrida é descrita do ponto de vista do espectador; em Tolstói, é narrada do ponto de vista do participante” (LUKÁCS, 1968, p. 48). De acordo com o teórico, Tolstói não descreve os fenômenos, mas os narra, insuflando-os do valor humano que eles invariavelmente carregam. Pensando nisso, o teórico faz uma das perguntas mais instigantes de toda sua obra ensaística:

E será que é o caráter completo de uma descrição objetiva que torna alguma coisa artisticamente ‘necessária’? Ou não será, antes, a relação necessária dos personagens com as coisas e com os acontecimentos – nos quais se realiza o destino deles, e através dos quais eles atuam e se debatem? (LUKÁCS, 1968, p. 50)

Como em Balzac, na forma como descreveu Lukács,

O drama das figuras principais é, ao mesmo tempo, o drama das instituições no quadro das quais elas se movem, o drama das coisas com as quais elas convivem, o drama do ambiente em que elas travam as suas lutas e dos objetos que servem de mediação às suas relações recíprocas. (LUKÁCS, 1968, p. 51)

O cenário pode comentar a ação, revelando as contradições dos interesses humanos que transitam nele ou mesmo ajudando a compreendermos o caráter

deles. Pode mesmo ser usado como uma das perspectivas da narrativa, operando uma forma de focalização (BRANDÃO, 2013, p. 62). São nestes casos que conseguimos deixar de observar para participar efetivamente da ação. Por trás da reflexão lukacsiana está a ascensão dos processos descritivos no romance que ele chama de “moderno”, ou seja, aquele escrito durante o século XIX. Segundo Lukács,

O novo estilo brota da necessidade de configurar de modo adequado as novas formas que se apresentam na vida social. A relação entre o indivíduo e a classe tornara-se mais complexa do que nos Séculos XVII e XVIII. O ambiente, o aspecto exterior, os hábitos do indivíduo, podiam (por exemplo, em *Le Sage*) ser muito sumariamente indicados e, no entanto, a despeito dessa simplicidade, podiam constituir uma clara e completa caracterização social. A individualização era alcançada quase que exclusivamente pela própria ação, pelo modo segundo o qual os personagens reagiam ativamente aos acontecimentos. (LUKÁCS, 1968, p. 55)

Ainda que discordemos da hipótese essencialmente determinista de que a realidade social dos autores mais novos impõe a eles a forma diferenciada na qual compõe seus romances, não podemos deixar de admitir a oscilação entre observar e participar que continuou marcando o romance posterior, plasmadas nas duas técnicas passíveis de utilização pelos prosadores: narrar e descrever. Cada uma delas expressa uma forma particular de encarar a realidade e ainda podem ser a substância da mundivivência de narradores e personagens do romance contemporâneo. O teórico austríaco defende que no mundo capitalista a realidade se prepara para lidar com as “catástrofes improvisadas” que surgem dentro de si. A realidade desta natureza deveria lidar com a movimentação dos valores em um mundo nos quais eles seriam, como Lukács explorou em outra oportunidade, degradados.

Sendo assim, permitir que a crise do homem que nasce nesta época esteja intimamente articulada à maneira como os objetos do mundo são descritos, carregando em si o desenvolvimento do personagem, é uma solução eficaz, ainda mais para textos que se ocupam da construção da personalidade, como **O pintassilgo**. Mundo e ser se unem para sentir e lidar com a “catástrofe” em que ambos estão envolvidos. Além disso, a observação e o afastamento para descrever obstruem a relação da vida interior com a ação humana, já que o ritmo da narração



se associa ao cotidiano tedioso, cuja contraparte é o espaço imóvel e apático minuciosamente descrito. Já que os autores assumem que seus personagens não estão mais destinados aos grandes feitos da épica e da aventuresca (Flaubert é o melhor exemplo desta consciência) e sua vida carece de significado transcendental (poético), a voz pode permanecer paralisada na monotonia da descrição. Na épica, lembrando que para Lukács o romance é sua manifestação moderna, as coisas se dão como se já tivessem passado, portanto, é comum que, diferente do drama, ela tente nos descrever o real como algo íntegro e acabado. Por esta via podemos reinterpretar o estilo proléptico do narrador de **O pintassilgo**. Além disso, aqui mais uma vez ganha força o ato de narrar, já que “A narração distingue e ordena. A descrição nivela todas as coisas” (LUKÁCS, 1968, p. 66). O narrador está, portanto, sempre de alguma forma depois dos acontecimentos. Por esta via, Lukács é enfático ao explicar que

O observador que, por força das coisas, é, ao contrário, contemporâneo da ação, precisa perder-se no intrincado dos particulares, e tais particulares aparecem como equivalentes pois a vida não os hierarquizou através da *práxis*. O caráter ‘passado’ da epopeia, portanto, é um meio de composição fundamental, prescrito pela própria realidade ao trabalho de articulação e ordenamento da matéria. (LUKÁCS, 1968, p. 68)

A narração é essencialmente seleção. Entende que o espaço não pode ser referido de maneira imediata e o representa de maneira funcional. Por trás desta estratégia está a percepção de que o mundo não está acabado, mas em franca construção. Por trás da decisão do que deve ser narrado está a visão de mundo da personagem, do narrador ou de ambos. Aqui está a defesa de Lukács ao conjunto da composição, a qual todos os pormenores devem se integrar e respeitar, o que revelaria o talento do escritor. Muitos são os movimentos que se contrapõe a esta poética, com especial atenção para o novo romance francês, mas é inegável que ela ainda pode ser percebida em certos autores ou servir como base de sua composição espacial. Este é o caso de Donna Tartt, que parece adotar todos os princípios da “conexão épica”, mencionadas pelo teórico austríaco (LUKÁCS, 1968, p. 73). Por fim, resta dizer que esta capacidade de entender o mundo em suas contradições e definir a melhor forma de abordá-las (central também na teoria do romance histórico

elaborada pelo teórico) está ligada ainda com a virilidade e maturidade do gênero romanesco, abordada na **Teoria do romance**. É preciso entender o homem no seu trajeto total e na sua relação com a sociedade que o cerca para Lukács, e aqui está um ideal que o romance de formação sempre perseguiu.

Um dos exemplos deste tipo de narração, na qual a representação do espaço é ativa, envolvendo a participação dos personagens e orientadas pelos valores deles trata-se do trecho no qual Theo entra no espaço de trabalho de Hobie. Neste ponto, a descrição se une a ação e a outros temas abordados neste ensaio, demonstrando de forma explícita a preocupação do romance com objetos dos cenários:

Aquele porão – luz fraca, maravalha no chão – tinha um quê de estábulo, animais enormes parados pacientemente na penumbra. Hobie me fez ver o caráter animalesco da boa mobília no modo como falava de peças, usando “ele” e “ela” no aspecto musculoso que diferenciava peças ótimas de seus pares rígidos, quadradões e mais afetados, e na forma carinhosa como passava a mão pelos flancos escuros e brilhantes de aparadores e cômodas baixas como animais de estimação. Ele era um bom professor e em pouco tempo, guiando-me no processo de análise e comparação, ensinou-me a identificar uma reprodução pelo desgaste uniforme demais (antiguidades sempre se desgastavam assimetricamente); pelos cantos cortados por máquina em vez de aplainados à mão (um dedo sensível podia sentir um canto de máquina, mesmo com pouca luz); mais do que isso, pelo aspecto apagado e morto da madeira, pela ausência de certo brilho: a mágica que resultava de séculos sendo tocada, usada e passada por mãos humanas. Contemplar a vida dessas velhas e dignas cômodas altas e escrivaninhas – vidas mais longas e pacatas que a humana – me fez mergulhar numa clama feito uma pedra no fundo da água, de modo que, quando chegava a hora de ir embora, eu saía aturdido e piscando diante da algazarra da Sexta Avenida, mal sabendo onde estava. (TARTT, 2014, p. 158)

A partir deste tipo de construção, podemos entender um dos papéis de **O pintassilgo** na observação do *Bildungsroman* contemporâneo. Ele nos faz retomar o trabalho de Franco Moretti, já que o autor sustenta que a experiência do “trauma” que marca o século XX impediria a manifestação do gênero, conforme a seguinte passagem:

For the late *Bildungsroman* – this most painfully intelligent and strangely short-lived episode of modern literature – this insoluble problem was the trauma. The trauma introduced discontinuity within novelistic temporality, generating centrifugal tendencies toward the

short story and the lyric; it disrupted the unity of the Ego, putting the language of self-consciousness out of work; it dismantled neutralized spaces, originating a regressive semiotic anxiety (MORETTI, 2000, p. 244).

O autor italiano parece menosprezar a capacidade deste tipo de composição romanesca, na qual todos os objetos de certa forma carregam em si fragmentos da crise que o herói vivencia, ajudando a integrar, na narração, a descontinuidade do sofrimento traumático que Theo experimenta nas primeiras páginas. Para visualizarmos ainda melhor este aspecto do texto, pode ser frutífero focalizar a passagem na qual Theo acaba de saber, por telefone, que sua mãe não tinha conseguido escapar do atentado terrorista. A cena é construída, considerando o impacto que o mundo tem no sujeito que nele habita, optando pela participação em detrimento da descrição apática:

Depois de desligar o telefone, fiquei sentado imóvel por um longo tempo. De acordo com o relógio no fogão, que eu podia ver de onde estava, eram duas e quarenta e cinco da manhã. Nunca tinha ficado sozinho e acordado até uma hora dessas. A sala – normalmente tão arejada e aberta, cheia de vida com a presença da minha mãe – reduzira-se a um lugarzinho desconfortável, frio e pálido, como uma casa de veraneio no inverno: tecidos frágeis, tapete de sisal áspero, abajures de papel de Chinatown e cadeiras pequenas e leves demais. Toda a mobília parecia esquelética, equilibrada nervosamente na ponta dos pés. Podia sentir meu coração batendo, ouvir os cliques, tiques e chiados do prédio grande e velho adormecendo à minha volta. Todo mundo dormia. Mesmo as buzinas ao longe e o ocasional de caminhões lá fora na rua 57 pareciam fracos, tão solitários quanto um barulho de outro planeta. (TARTT, 2014, p. 67)

Por economia de espaço, este trecho pode simbolizar os procedimentos de criação espacial usados por Donna Tartt ao longo de todo o livro. Nada é descrito de maneira autônoma. Tudo é narrado em relação ao estado anímico e a hierarquia de valores pessoais dos seres que são representados. O próprio Moretti elabora a dupla via de eventos romanescos que substancializam o gênero, dividindo-os em “Kernel” (centrais) e “sattelite” (laterais). A partir do século XX, a prosa modernista passou a confundir estes dois eixos, trazendo aspectos orbitais do enredo para o cerne da trama, o que permitiu uma nova consciência a respeito da construção romanesca, desembocando nas composições mistas, que mesclam o circunstancial

com o fundamental, de Donna Tartt. É assim que a escritora lida com a experiência traumática do seu herói, legitimando o disjuntivo, valorizando o tangencial, redescobrimdo as possibilidades temporais e espaciais das narrativas de formação.

### **Referências**

BRANDÃO, L. A. **Teorias do espaço literário**. São Paulo, Perspectiva, 2013.

LUKÁCS, G.. **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MAAS, W. P. **O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura**. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

MAZZARI, M. V. **Romance de formação em perspectiva histórica: o Tambor de lata de Günter Grass**. São Paulo: Ateliê editorial, 1999.

TARTT, D. **O pintassilgo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

Recebido em 26 de fevereiro de 2015

Aprovado em 14 de dezembro de 2015