

PERSPECTIVAS CRÍTICO-TEÓRICAS PARA A FORMAÇÃO DO ROMANCE INGLÊS: O BILDUNGSROMAN E AS TENSÕES DE GÊNERO, RAÇA E CLASSE

Daise Lilian Fonseca Dias¹

Resumo: O objetivo central deste artigo é analisar aspectos do desenvolvimento do romance inglês, com ênfase para o *Bildungsroman* [Romance de Formação], por meio da combinação de perspectivas, no caso, a feminista e a pós-colonialista. Para tanto, será apresentada a trajetória do surgimento dos principais subgêneros romanescos, notadamente o contexto dos exemplares iniciais de cada um, como aqueles que emulavam a literatura de viagem, os romances sentimentais, os romances góticos, o *Bildungsroman*, a ficção científica, os romances históricos, os distópicos, os pós-coloniais, e os transnacionais, partindo do século XVIII ao presente. Busca-se, com este estudo panorâmico, examinar tensões de gênero, raça e classe que cada um apresenta, bem como elementos de sua forma, sobretudo no que concerne às transformações ocorridas ao longo dos séculos que incidem diretamente sobre sua compleição, a exemplo da ascensão de uma tradição literária de autoria feminina que subverte boa parte dos paradigmas da tradição androcêntrica. Para tal empreitada, será utilizado o suporte teórico de Lúkács (2000), Maas (2000), Moretti (2003), Summerfield & Downward (2012), Leite (2015), dentre outros. Esta pesquisa mostra que o romance inglês e outros que dele derivaram, tornaram-se importantes veículos, inclusive para vozes alternativas e dissonantes e suas experiências de tentativa de revisão cultural nos mais diversos aspectos, que tem resultado em obras que apontam para a necessidade de mudança e ampliação de percepções com relação a cosmovisões dominantes.

PALAVRAS-CHAVE: Romance, *Bildungsroman*, Feminismo, Pós-colonialismo.

Abstract: The main objective of this paper is to analyze aspects of the English novel development, specially the *Bildungsroman* [Novel of Formation], through the combination of the feminist and the post-colonialist perspectives. For such, it will be presented the rise of the main subgenres, notably the context of the first novels of each aesthetic, for example, the travel writing, sentimental novels, gothic, *Bildungsroman*, science fiction, historical novels, distopic, post-colonial, and transnational, from the XVIII century to the present. It is intended to examine tensions of gender, race and class that each one present, as well as elements of their form, mainly what is concerned with transformations throughout the centuries that affected their complexion, like the rise of a literary tradition of female authorship that subvert many aspects of the paradigms of the androcentric tradition. For such an enterprize, it will be used the theoretical support of Lúkács (2000), Maas (2000), Moretti (2003), Summerfield & Downward (2012), Leite (2015), among others. This research will show that the English novel and others that derive from it, became important vehicles for alternative and dissonant voices and their experiences in their attempt of promoting a cultural review in many aspects, which have resulted in literary works that indicate a necessity of change and magnification of perceptions dominant worldview.

Key-words: Novel, *Bildungsroman*, Feminism, Post-colonialism.

Introdução

O romance inglês, por ser oriundo de uma metrópole imperialista, se desenvolveu sob bases ideológicas eurocentristas que se espalharam especialmente pelo Ocidente, vindo a influenciar as mais diversas tradições literárias. Tendo ele em mente, autores de países que

¹ É graduada em Letras Língua Portuguesa e Língua Inglesa (UFRN), possui Curso de Aperfeiçoamento em Metodologias do Ensino de Língua Inglesa (University of Texas/EUA), mestrado e doutorado em Letras (UFPB). É professora de Literaturas de Língua Inglesa da UFCG. E-mail: daiselilian@hotmail.com

viveram o processo colonizador, construíram novas bases literárias que têm servido para se compreender aspectos da estética inglesa e o alcance das possibilidades de mutações que ela permite, sobretudo no sentido subversivo feminista e pós-colonialista.

Neste cenário, este artigo apresenta um panorama crítico-teórico da formação deste gênero que sagrou-se como o principal (porta-voz) da literatura ocidental, com ênfase para um dos seus mais notáveis subgêneros, no caso, o *Bildungsroman* (Romance de Formação, em alemão), por ser ele um dos que mais representam o próprio romance, e que tem chegado à Pós-modernidade com contornos ideológicos próprios de um tempo marcado pelo descentramento e relativização de antigos conceitos e padrões literários de tradições europeias.

Aspectos da formação do romance inglês

Quando se analisa o surgimento de um (sub)gênero literário, percebe-se que há nele um apanhado de confluências históricas e, por óbvio, literárias; este é o caso do romance. Diferente de Bakhtin (2002) que o considera existente desde a literatura greco-latina clássica, e aponta *Satiricon*, de Petronio, como tal, Lúkács (2000), por sua vez, considera-o um gênero que surge com a ascensão da burguesia, percebendo-o, portanto, como uma forma literária tardia. Nesse sentido, ele é um desdobramento natural da epopéia clássica grega, uma vez que aquele mundo, visto como “a infância da humanidade” por Lukács (2000), não contempla as angústias próprias do herói romanesco tocado pelo livre arbítrio do mundo cristão, sobretudo porque a poesia épica retratava um mundo grego com protagonistas e cidadãos próprios daquela cultura pagã, representantes de um povo e sua cultura, cujo sistema de deuses incidia diretamente sobre a forma do indivíduo compreender o mundo e seu papel nele.

O herói romanesco, portanto, não é um rei-guerreiro, como Ulisses, da *Odisséia* de Homero, muito menos um herói-guerreiro de alcance “nacional,” como Aquiles, da *Ilíada* de Homero. Ele pode ser qualquer indivíduo, um anônimo, a quem a modernidade entendeu que poderia ser protagonista da própria história, embora isto ocorra sem enredos sobre o ardor do heroísmo de tempos até a Idade Média. Portanto, ele é alguém que não representa a classe dominante, como os personagens citados das epopéias, mas é um indivíduo em busca de si mesmo e do seu lugar no mundo. Ao invés de perceber os deuses como seus “inimigos” – por prepararem-lhe um destino por vezes injusto, como em *Édipo Rei*, de Sófocles – o protagonista do romance encontra na sociedade o seu inimigo. Eis por que Lukács (2000) o considera um “herói problemático”, visto que sua alma é superior ao seu destino, ou seja, o destino que a sociedade lhe apresenta como disponível nem sempre é suficiente para suas aspirações.

No contexto do surgimento do romance na Inglaterra, ele dá seus primeiros passos com *Oonooroko* (1688), da espiã, dramaturga, tradutora e romancista, Aphra Behn. Esta obra apresenta um protagonista negro, neto de um rei africano, que vive na condição de escravo no contexto da escravidão moderna do Suriname, enquanto uma colônia inglesa. Contudo, a tradição literária, por ser androcêntrica, desdenha de tal façanha saída da pena de uma mulher, conferindo o título de primeiro romance inglês a *Robinson Crusóé* (1719), de Daniel Defoe, inclusive ao inseri-lo no panteão canônico. Na verdade, a obra de Behn esteve esquecida até o surgimento dos Estudos Póscoloniais, na década de 1970, os quais vem destacando o teor imperialista por ela apresentado. Já o clássico de Defoe emerge como imitação de um gênero de grande sucesso à época, a Literatura de Viagem ou Travel Writing, uma vez que relatos “reais” – muitos deles com fortes contornos de ficção – de viagens marítimas para outros continentes tornaram-se um nicho de grande interesse para o público europeu de então, ávido por informações sobre os “novos mundos descobertos”.

Nesta esteira, brota também *Gulliver's travels* (*As viagens de Gulliver*, 1726), do irlandês Jonathan Swift, uma resposta satírica e ácida à cosmovisão imperialista de *Robinson Crusóé*. Por ser oriundo da segunda colônia inglesa, Swift abala as ideologias eurocentristas preconizadas no texto do seu rival, ao propor um tipo de Travel Writing de reorientação cultural e ontológica, pois Gulliver parte para viagens marítimas e retorna um outro homem, marcado pela relativização do ponto de vista inglês, após suas viagens por mundos fantásticos que representam, de forma crítica, tanto a Inglaterra quanto o mundo colonizado. Isto o situa em oposição aos desdobramentos das viagens de reafirmação cultural eurocentrista de Crusóé. Esta estética apresenta-se como um reflexo do orgulho nacional inglês pelo ainda recente título de Império que adquirira, graças as conquistas de inúmeros territórios na Europa (como a Irlanda, a Escócia e o País de Gales) e em outros continentes, como a distante Índia e os Estados Unidos, dentre outros.

Este tipo de narrativa de viagens (na tradição literária europeia, no contexto das grandes navegações modernas) por mares e terras distantes, teve um vultoso representante no grande épico português, *Os lusíadas* (1572), de Camões. Na verdade, cedo os ingleses passaram a reproduzir em sua literatura as ideologias imperialistas modernas, aprendidas com seus opositores, Portugal e Espanha, como mostram as peças *The merchant of Venice* (O mercador de Veneza, 1600) e *The tempest* (A tempestade, 1623), de Shakespeare, obras que fomentaram o sentimento de orgulho nacional pelo império que a Inglaterra estava se tornando. Por tal razão, a tônica dos romances que emulam a Literatura de Viagem é marcada por encontros coloniais,

retratados em desfavor dos povos e nações colonizados e, por conseguinte, distantes do eixo europeu, ou seja, à margem das metrópoles imperialistas europeias.

Merece destaque o fato de que *Robinson Crusóe* e *As viagens de Gulliver*, enquanto exemplares iniciais do gênero romanesco na Inglaterra e também na Europa, de modo geral, já lançam as bases do que se tornaria uma constante no romance, no caso, a sua hibridez. Estas obras carregam consigo fortes elementos utópicos e distópicos, graças às influências de *Utopia* (1516), do inglês Thomas Morus, fundador da literatura utópica que teria desdobramentos com o surgimento do seu ramo distópico apenas no século XIX.

Nestes casos, as viagens para mundos distantes, os quais representavam de alguma forma uma crítica ao mundo do autor ou a validação dos ideais de sua nação, materializam tanto a possibilidade de sua obra ser usada para fins críticos quanto para um tipo de literatura propagandística em favor de impérios e nações. Este tipo de prática teve no romance, segundo Janmohamed (2004), um veículo dos mais eficientes. Consequentemente, tanto em *Robinson Crusóe* quanto em *As viagens de Gulliver*, encontra-se uma premissa nem sempre posta com criticidade pelos autores: o que é utopia para uns é a distopia de outros, como revelava a existência de escravos no “mundo perfeito” de *Utopia* (1516), fato que se repete com, por exemplo, o nativo americano escravizado em *Robinson Crusóe* (1719).

Além disso, os dois exemplares romanescos em foco, antecipam elementos do que viria a ser conhecido apenas no final do século XVIII como *Bildungsroman* [Romance de Formação], sobretudo ao apresentarem o tropo da viagem como um *motif* para o processo de formação intelectual, cultural, dentre outros, do herói. Diz-se herói, pois em tais obras vislumbra-se uma exclusão feminina dos processos formadores e de um possível protagonismo, sobretudo por serem narrativas de acentuado teor masculino, nos quais as mulheres não tem destaque algum.

É no século XVIII que surge, de fato, a tradição romanesca que caracterizaria os próximos séculos da literatura inglesa, notadamente com o que viria a ser conhecido como Sentimental Novels ou Romances Sentimentais, a partir da década de 1740, com os famosos *Pamela* (1740) e *Clarissa* (1748), de Samuel Richardson, *Tom Jones* (1749), de Henry Fielding, e *The Vicar of Wakefield* (1776), de Oliver Goldsmith. Algumas das principais preocupações nacionais retratadas nessas obras são questões de classe social, uma vez que seus enredos ficcionalizam o drama de jovens que se apaixonam por pessoas de classes sociais acima das suas e *vice versa*, como é o caso do filho bastardo, Tom Jones, e seus envolvimento com criadas.

Estas obras notabilizaram-se, portanto, pelo foco nos desdobramentos amorosos de seus heróis, os quais são apresentados em meio a um olhar ajustado para o que está acontecendo

dentro da metrópole imperialista, a Inglaterra, com destaque para questões de heranças e *pedigree*, com acentuada ansiedade sobre classes sociais, poder e manutenção de riquezas, por vezes advindas de colônias nacionais, as quais não aparecem com destaque, embora se observe que a riqueza desfrutada pelas famílias abastadas de tais narrativas, origina-se de terras estrangeiras sob domínio inglês. O romance inglês seria marcado também por, em geral, excluïrem dos seus enredos as colônias europeias, Irlanda, Escócia e País de Gales, notadamente no contexto dos séculos XVIII e XIX (MORETTI, 2003).

Uma das obras de maior notoriedade desta estética, *Tom Jones* (1749), volta-se para o processo de formação, sobretudo moral, do protagonista, fato que o qualifica também como um proto-*Bildungsroman*, sobretudo por, de certo modo, antecipar a discussão sobre o processo de *bildung*/formação sexual do protagonista, uma vez que o viés satírico adotado pelo autor, lhe permitia adentrar assuntos tidos como indelicados para o gosto do público em relação ao que era visto como “boa literatura”, à época.

Na esteira do que viria a ser chamado de Romantismo, estas obras rompem com o foco na razão, conforme preconizado pelos ideais iluministas de então, pois:

O termo ‘sentimental’ havia perdido suas conexões com o termo ‘moral’ e veio a significar ‘preocupado com as emoções’. As pessoas gostavam de acreditar com Jean-Jacques Rousseau (1712-78), que as emoções naturais eram boas e inocentes. A sociedade, a lei e a civilização deveriam ser culpadas por corromperem o homem ²(OUSBY, 1992, p. 831; tradução nossa).

Nesse sentido, os heróis e heroínas dos Romances Sentimentais, em geral, se sentiam bons demais para este mundo, e eram retratados como moralmente perfeitos (OUSBY, 1992) ou em busca de tal ideal. *Tom Jones*, de certo modo, distancia-se deste paradigma, graças a seu herói de moral discutível para os padrões da época; observa-se, portanto, que o indivíduo comum se encontra representado em sua complexidade no gênero romanesco. Contudo, apesar do grande sucesso inicial, este subgênero do romance sofreu duras críticas, especialmente porque a partir do final do século XVIII, o termo “sentimental” veio a ser entendido como um tipo de sentimento autoindulgente e falso (OUSBY, 1992).

O próximo grande e marcante passo do romance inglês acontece com a criação dos Romances Góticos, sendo o exemplar inicial *The castle of Otranto* (O castelo de Otranto, 1764),

² “The term ‘sentimental’ had lost its connection with the term ‘moral’ and had come to mean ‘concerned with the emotions’. People liked to believe, with Jean-Jacques Rousseau (1712-78), that the natural emotions were good, kindly and innocent. Society, law and civilization were to blame for corrupting man; left alone by social institutions, he would be wise, happy and good.”

de Horace Walpole. É a partir do grande sucesso desta nova estética que emergem os romances daquela que se tornaria a grande dama do gótico inglês, Anne Redcliff, cuja estreia deu-se com *The mysteries of Udolpho* (Os mistérios de Udolpho, 1794), seguido por uma ampla variedade de outros na mesma linha estética. Esta década é marcante por registrar o que viria a ser o início de uma tradição literária de autoria feminina, uma vez que proliferaram-se os romances góticos de Redcliff, já ancorada sob bases literárias e, de certo modo, crítico-teóricas de Mary Wolstonecraft, cujo exemplar mais notável é seu ensaio feminista *A vindication of the rights of women* (1792), famosamente traduzido no Brasil por Nízia Floresta, como *Direitos das mulheres e injustiças dos homens* (1832), verdadeiros marcos para o movimento feminista de ambos os países.

Em mais um caso de injustiça contra as mulheres – nunca será demais apontá-las – Redcliff, assim como sua ancestral, Aphra Behn, não alcançaram o panteão de autores canônicos, mas deixaram sua marca poderosa no cenário literário inglês, ao abrir caminho para as próximas gerações de escritoras. A primeira, ao impactar a ainda jovem literatura inglesa com um herói negro, em um enredo que se passa no Caribe, já a segunda, lança as bases do que ficou conhecido como Gótico Feminino e como *Bildungsroman* Feminino (uma relação entre ambas as estéticas que se expandiria a partir do século seguinte), ao adaptar o paradigma masculino para imprimir sua crítica ao patriarcado e sua opressão contra as mulheres, sobretudo em relação ao modo como elas eram representadas pela pena masculina.

Na verdade, as obras góticas surgidas na tradição masculina caracterizam-se por um crime contra uma mulher indefesa, revelando o poderio masculino para apropriarem-se dos corpos e bens delas. Redcliff utiliza-se de algumas características de tal estética (*femme fatales*, heróis-vilões, busca por conhecimento proibido, *doppelganger*/duplo, loucura, aprisionamento, dentre outros) para expor a condição feminina de então, um tempo anterior a muitas leis que surgiriam em favor das mulheres apenas no século seguinte.

Merece destaque o fato de que a estética gótica deu margem a várias vertentes, sendo a feminista a primeira delas. Além disso, o credo religioso do autor ocidental incidia diretamente sobre a visão de mundo apresentada na obra, fato que marcaria a própria estética, especialmente até o século XIX, como no caso de obras escritas por autores de credo católico, nas quais a presença do sobrenatural (influência do sincretismo religioso adotado) era mais comumente vista, diferente de obras produzidas por autores de orientação protestante, por apresentarem o medo e o terror, por exemplo, como algo gerado por ações plausíveis e mais próprias do mundo físico, a exemplo do Gótico Americano, conforme se vê nas obras do americano Edgar Allan Poe, com a baixa presença ou inexistência do sobrenatural, e no clássico conto gótico feminista

também americano, “The yellow wallpaper” (O papel de parede amarelo, 1892), de Charlotte Perkins Gilman, quando os elementos góticos são apresentados por meio de questões intelectuais, notadamente no texto de Gilman, pela descoberta da subjetividade feminina em relação às amarras sociais contra a liberdade e o bem-estar delas, enquanto mulheres, no contexto do casamento.

Na verdade, os romances e contos góticos revelam uma verdadeira preocupação com espaços, sejam eles simbólicos ou reais, de sorte que a topografia deles, em geral, é marcada por ambientes que estão associados a algum poder opressor e à decadência, seja ela física ou moral, por exemplo, de sorte que, segundo Cuddon (1996), as paisagens selvagens e desoladas, abadias em ruínas, florestas sombrias, e castelos medievais, por exemplo, que caracterizaram particularmente as obras das primeiras décadas desta estética, apontam para questões de domínio entre as relações de gênero e raciais, como se vê no caso da esposa jamaicana aprisionada no sótão do marido inglês, em *Jane Eyre* (1847) e da esposa também aprisionada na parte superior de uma mansão colonial americana, em “O papel de parede amarelo”(1892).

Esta estética notabilizou-se também por tratar de medos conscientes e inconscientes dos europeus acerca de invasões de povos de suas colônias, tal fato abriu caminho para o que ficou conhecido como Literatura de Invasão (MORETTI, 2003), cujos exemplares iniciais mais notáveis seriam a figura do *noble savage*, Heathcliff, herói estrangeiro e de pele escura de *Wuthering heights* (O morro dos ventos uivantes, 1847), e a esposa jamaicana em *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë. A estes se seguiriam, por exemplo, *Drácula* (189), do irlandês Bram Stoker, com sua ameaça à contaminação do sangue e da moral (das mulheres) ingleses, as quais tornam-se ávidas por sexo após serem tocadas pelas presas do vampiro, sendo ele uma figura oriunda de uma região vista como sombria e atrasada intelectual e economicamente, a Europa oriental.

Estes personagens revelam o medo dos ingleses de serem invadidos e conquistados por raças escuras em seu próprio território. Emily Brontë é a precursora em nível canônico de tal vertente, embora diferente de sua irmã, Charlotte, sua preferência seja por Heathcliff, a quem transforma em um “colonizador” de ingleses, e isso dentro da Inglaterra. Estas obras inserem-se no que Khair (2009), ao analisar o Gótico Pós-colonial, chama de Gótico Imperial, uma vez que retratam a presença de algum elemento da colônia assombrando o solo europeu, seja ele um personagem ou um objeto. Neste diapasão, as obras góticas citadas situam-se no entrelaçamento de subgêneros, no caso, em sua interface com o *Bildungsroman*, à excessão de *Drácula*.

O final do século XVIII ainda faria brotar mais uma vertente do romance, desta vez, o *Bildungsroman*. Ora, quando se olha para a história do gênero romanesco por meio das lentes do Romance de Formação, constata-se que ele nasceu na Alemanha com *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* (1796) de Goethe, enquanto expressão de uma nova classe social em ascensão, a burguesia, eis por que se dedica a narrar as inquietações de personagens de fora da aristocracia, os quais, por tal razão, não costumavam figurar como protagonistas de obras literárias consideradas de alto padrão, notadamente porque se seguia as concepções da *Poética* (1985), de Aristóteles, acerca do tipo de herói, o qual deveria ser da nobreza, portanto, um rei, um príncipe, por exemplo, alguém acima da média como guerreiro e cidadão.

O protagonista de Goethe não atende a tais requisitos, pois é um jovem cuja família ascendeu socialmente por meio do comércio. Uma de suas principais angústias é não poder estudar formalmente o quanto desejava, uma vez que, naquele contexto histórico, o estudo era limitado, pois visava atender às necessidades de cada classe social, de sorte que apenas aos nobres era permitido o estudo universitário ou àqueles que entrassem para uma instituição religiosa, como mostra *Le rouge et le noir* (O vermelho e o negro, 1830), de Stendhal. Assim, a narrativa vai mostrar as experiências de vida de Wilhelm Meister em busca de aprimoramento/formação pessoal enquanto indivíduo, cidadão, homem, profissional, etc, e as rupturas empreendidas contra o modelo de vida dos seus pais.

Sem o perceber, Goethe escreveu uma obra cuja nomenclatura atual lhe viria a ser conferida apenas dois séculos depois, *Bildungsroman* [*bildung* ou formação/educação e *roman* ou romance, em alemão] (MAAS, 2000). A este respeito, Maas (2000, p. 22-23) informa que:

A palavra *Bildungsroman* conjuga, portanto, dois termos de alta historicidade no contexto alemão e mesmo europeu. Por um lado, a incipiente classe média alemã movimenta-se em direção à emancipação política, processo que se reflete na busca pelo auto-aperfeiçoamento e pela educação universal. (...) Não se apresenta mais seres de capacidade, força e coragem extraordinárias, mas sim o jovem que se inaugura perante a vida, que busca uma profissão, o auto-aperfeiçoamento e seu lugar no mundo. Em vez de Ulisses, o burguês.

Goethe reuniu nesta obra alguns elementos que se encontravam esparçadamente postos em obras ao longo do tempo, notadamente em alguns dos proto-*Bildungsromane* citados anteriormente, uma vez que se caracterizam pela presença do que viriam a ser tropos do *Bildungsroman*, a exemplo da orfandade, a figura de um mentor, viagens, estudos, desilusões amorosas, experiências sexuais, escolha de profissões, e a integração social por meio do casamento (SUMMERFIELD & DOWNWARD, 2012).

Este novo gênero foi abraçado por aquela que viria a ser, em ordem cronológica no contexto da tradição literária inglesa, a primeira escritora canônica da Inglaterra, Jane Austen, cujos romances embora conhecidos por seguirem - e subverterem - a estética dos Romances Sentimentais e Góticos, boa parte deles também é *Bildungsroman*, fato que ressalta a tendência de hibridiz do próprio gênero romanesco. Cabe destacar que segundo Said (1994), os romances de Austen são recheados de ideologias imperialistas, conforme se observa em *Mansfield Park* (1814) e seu retrato de colônias inglesas nas Américas. Além disso, de forma sutil, eles apontam para o poderio militar nacional, por meio da presença do exército em *Pride and prejudice* (Orgulho e preconceito, 1813) e da marinha de guerra em *Persuasion* (Persuasão, 1818).

Com *Emma* (1815), Austen mostra o processo de formação feminina pelo viés das tentativas e erros da heroína em se posicionar diante das mais diversas questões da vida, e como nos seus outros romances, ele termina com a integração social da protagonista por meio do enlace matrimonial. Por Austen retratar personagens da elite rural, observa-se que tanto Emma como a protagonista Anne Elliot, de *Persuasão* (1817), e demais heroínas, já aparecem com uma excelente formação intelectual, graças ao ambiente em que vivem. Na verdade, este paradigma do gênero, isto é, a formação intelectual que diz respeito à busca pela perfectibilidade, é sutilmente recorrente nas obras da autora, embora ocorra na casa paterna e não em ambientes de escolares ou acadêmicos, como é mais próprio de *Bildungsromane* masculinos. Neste caso, suas heroínas são também autodidatas e mentoras de si mesmas, uma ampliação da pena austeana ao paradigma, fato que se tornaria recorrente nos *Bildungsromane* Femininos subsequentes.

É por meio da heroína, Anne Elliot, que *Persuasão* (1817), entrou no mapa teórico da crítica feminista. O nível de erudição desta heroína discreta e profundamente culta é tão elevado que ao argumentar contra um comentário sexista do seu cunhado, ela questiona o fato de que os homens costumavam retratar as mulheres de forma negativa porque o lápis tinha estado na mão deles por muito tempo. Diante de tal posicionamento, as importantes teóricas do feminismo, Gilbert & Gubar (1984), discutem a metáfora da paternidade literária na tradição masculina e feminina ao analisarem a famosa questão apontada pela heroína Anne Elliot, e teorizada por Freud sobre a inveja feminina do falo, argumento que permitiu dentro da tradição crítico-teórico feminista que o lápis fosse visto como uma espécie de membro sexual masculino no sentido metafórico para as mulheres escritoras, sobretudo por elas gerarem vida através dele e controlarem o mundo ficcional que criaram.

Austen é peça fundamental para a tradição literária de autoria feminina, embora nem todas as autoras que a ela se seguiram foram capazes de compreender o alcance de sua sátira

social e profunda ironia ao destacar a realidade das mulheres de seu tempo, como as irmãs Brontë, as quais julgavam que Austen validava o *status quo* patriarcal, sobretudo porque, diferente delas, a autora não buscava reformar a sociedade por meio de suas obras, mas expôr os problemas sociais relacionados à questão da mulher, abrindo espaço para o leitor ter uma opção de análise de cada caso apresentado.

Algo que ressurte do paradigma do *Bildungsroman*, no caso, a busca pela formação intelectual, a qual incide sobre os demais aspectos da vida de protagonistas masculinos e femininos é amplamente abraçado por Austen, e também por Charlotte Brontë, embora de modo diferente. Jane Eyre, por ser uma protagonista órfã da classe trabalhadora, estuda em uma escola de caridade para meninas órfãs e forma-se professora, vindo a tornar-se uma governanta. Esta opção de estudo formal estava disponível para meninas e jovens pobres, o que lhes conferia certa liberdade para aventurarem-se em empregos que lhes rendessem sustento, fato inaceitável para heroínas da elite, cujo estudo dava-se em casa, por meio de governantas, como nas obras de Austen.

Entretanto, Emily Brontë amplia o paradigma ao escrever um *Bildungsroman* Feminino duplo, isto é, de dois protagonistas (GOODMAN, 1983), os quais são de sexos, raças e classes sociais diferentes, no caso, o estrangeiro de pele escura, Heathcliff, e a inglesa, branca, Cathy:

O Morro dos Ventos Uivantes se encontra na confluência de tendências literárias comuns à época do seu lançamento; entretanto, diferencia-se dos demais sobretudo por ser um romance de formação pós-colonial, que vai além da visão colonialista da literatura de então [...] (DIAS, 2021, p. 480).

Na verdade, Dias (2021) argumenta que esta obra foge à regra, como as de Austen, pois não se volta para protagonistas em busca de aperfeiçoamento pessoal e intelectual, mas debate indivíduos em conflito com forças sociais antagônicas que lhe encerram ante escolhas pessoais que são, na verdade, políticas.

Isto ocorre porque a protagonista, Cathy, após um período na propriedade dos vizinhos ricos, onde acontece sua *bildung*/formação de raça, classe e gênero, não queria mais ser quem fora (isto é, alguém intocado pelas questões raciais que aprendera com os vizinhos), pois agora havia passado a ser a Senhorita Catherine, uma inglesa de família empobrecida, porém de origem abastada e respeitada. Assim, seu retorno para casa é construído em termos da sua *bildung*, de sorte que seu processo de formação ocorre no período de convivência com os Lintons, mas também no planejamento e execução do seu retorno, notadamente pela pompa e circunstância implícitas e explícitas que o cercam – embora todos os símbolos de inglesidade

atrelados ao seu retorno fossem normais para os Lintons. Nesse sentido, a *bildung* da protagonista é construída em vários aspectos e dá-se simultaneamente, sobretudo porque ela aprende a ser inglesa e mulher ao mesmo tempo, ao “olhar-se no espelho” dos Linton e perceber tanto a eles, quanto a si mesma e a (diferença de raça e classe) de Heathcliff.

. Entretanto, para Cathy, a dor de perder Heathcliff, ao decidir casar-se com o vizinho rico, Edgar Linton, ampliará um paradigma do *Bildungsroman* para ambos os protagonistas, sobretudo porque este particular típico do gênero romanesco em foco, no caso, uma desilusão amorosa, ainda terá desdobramentos para ela, quando, após casada, perceberá a inferioridade no quesito virilidade do marido para enfrentar Heathcliff, e reviverá a masculinidade que exala do protagonista, um aspecto que, embora tratado de forma velada, incide sobre a *bildung* sexual da heroína. Isso ocorre porque

A heroína do Bildungsroman começa sua história com a expectativa de possuir a influência de uma heroína romanesca; ela se vê como um agente autônomo que deve ter o controle sobre si mesma e definir o seu próprio lugar na sociedade. No entanto, conforme ela se desenvolve, ela aprende que as pessoas ao seu redor têm uma visão interiorizada dela, com base principalmente em seu gênero e classe. Mais importante, ela descobre que este ponto de vista exterior a vê como um objeto e, portanto, incide sobre a sua capacidade de agir como um agente autônomo. Embora ela se rebele quanto à situação, a protagonista inevitavelmente descobre que a única maneira de manter alguma independência e controle, enquanto permanece como uma parte integrante da sociedade é lidar com as expectativas criadas a partir da visão masculina predominante (ELLIS *apud* LEITE, 2015, p.158).

Vislumbra-se nos conflitos de Cathy que havia nela um desejo de inserir-se de forma profunda naquele universo cultural nacional encontrado nos Linton. Isto seduzia tanto a ela quanto a Heathcliff. As duplas faces ambíguas da configuração cultural na qual estavam inseridos continham tanto uma beleza quanto uma feiúra que provocavam em ambos atração e repulsa por aquele elemento ao mesmo tempo desejado, temido, aprovado e reprovado. A tragédia do casal em foco é que não havia como conciliar os sentimentos antagônicos provocados pelo universo cultural no qual estavam inseridos.

Observa-se aqui um paralelo com o que ocorrerá com Heathcliff antes e depois de sair de O Morro dos Ventos Uivantes. Na primeira viagem à propriedade de Edgar Linton, Cathy é formada em inglesidade, à qual se rende, seduzida pelo “glamour” atrelado a isto, ou seja, é uma viagem de reorientação cultural e ontológica. Já após a segunda viagem, agora como dona daquele espaço, o retorno do seu amado (após três anos em local não mencionado) a levará a uma espécie de reafirmação ontológica e cultural aos padrões de antes, isto é, há um retorno à

sua antiga forma de pensar, uma vez que é durante este processo que Cathy perceberá claramente o quanto se distanciara do seu verdadeiro eu e de suas convicções primeiras.

Ainda assim, Cathy não será capaz de promover uma ruptura completa que implique mudança de vida, sobretudo porque não consegue escolher entre as opções disponíveis: manter o casamento com Edgar e/ou cometer adultério e fugir com Heathcliff. Ela escolhe entregar-se à depressão e à morte, graças à fragilidade que a gravidez lhe impõe a aos desdobramentos do seu último encontro com Heathcliff. Isto aponta para algo que se tornaria recorrente na tradição feminina, o truncamento da *bildung* da heroína, ou seja, a interrupção dela, face às pressões sociais, sobretudo porque em *Bildungromane* femininos a morte é, em muitos casos, uma opção subversiva ao *status quo*.

Seguindo na linha do tempo sobre a formação do romance inglês, cabe salientar que o “reinado” de Austen no mundo literário foi constantemente ameaçado, durante sua vida, por um “rival” escocês, Walter Scott, o qual, por sua vez, encantou a Europa e, posteriormente, boa parte do Ocidente, ao criar o Romance Histórico, do qual *Ivanhoe* (1819) e *Rob Roy* (1817) são alguns dos principais expoentes. Walter Benjamim (1987), entretanto, discute a impossibilidade do narrar, após os traumas da Primeira Guerra Mundial, por exemplo, quando indivíduos retornaram mutilados física e emocionalmente para casa, após os horrores do *front* de batalha, fato que se materializou no perturbador silêncio que os acompanhava sobre tais questões e incidiu sobre o declínio do Romance Histórico no século XX. Ele resurgiria especialmente em interface com o *Bildungsroman* Transnacional, a exemplo de *Obasan* (1985), de Joy Kogawa, o qual retrata os desdobramentos do ataque japonês a Pearl Harbor, nos Estados Unidos em relação a vida dos japoneses e seus descendentes no Canadá.

Um evento inesperado acontece na aurora do século XIX: pela primeira vez na história, surge um novo gênero literário, desta vez da pena de uma mulher. Em 1818, uma jovem de 18 anos dá início ao que seria chamado de Romance de Ficção Científica, ela era a filha da renomada feminista Mary Wolstonecraft, seu nome era Mary Shelley, e ela escreveu *Frankenstein*. Seguindo a tradição que já se percebia em relação à hibridez do romance, esta obra foi construída também por meio do gótico. Na verdade, a ficção científica notabilizar-se-ia a partir do final deste mesmo século por ser produzida pelo viés do gótico (como em *Dr Jekyll and Mr Hyde* [O médico e o monstro, de 1889], do escocês Robert Louis Stevenson) ou pela utopia com virada distópica, a exemplo de um dos textos mais antigos de tal façanha, o conto inglês “The new utopia” (A nova utopia, 1891) de Jerome K. Jerome, do qual derivam os renomados Romances Distópicos *Brave new World* (Admirável mundo novo, 1932), de Aldous Huxley, e *1984* (1948), de George Orwell.

A Ficção Científica se constitui em um verdadeiro monumento ao homem europeu e sua capacidade de desenvolvimento científico, por meio da racionalidade que o caracteriza e o distinguiria de povos tidos como inferiores, no caso, aqueles de raças não brancas e de espaços considerados inferiores pelas ideologias hierárquicas eurocentristas. O tipo de herói desta estética varia dependendo dos seus muitos nichos (os quais podem ser: viagens no tempo, viagens ao centro da terra, viagens interplanetárias, viagens em balões, inteligência artificial, etc), mas Shelley lança as bases de um dos mais recorrentes, isto é, o herói/vilão que é um cientista (louco), o qual pode figurar com outras roupagens em diversas obras, como o marido-médico em “O papel de parede amarelo” (1892) e o capitão Ahab, de *Moby Dick* (1851).

Mais uma vez, como discute Roberts (2006), a orientação religiosa do autor interfere na visão sobre a ciência apresentada na obra, especialmente porque autores de orientação católica costumavam produzir histórias onde o sobrenatural marcava o tom de questões (ainda) não possíveis de se realizarem no mundo material, ao passo que os de credo protestante se voltavam mais para histórias onde descobertas científicas engatilhavam o enredo, mesmo que muitas delas fossem inexistentes no mundo real, como é o caso da invenção do tanque de guerra pelo renomado escritor de ficção científica inglês, H. G. Wells, décadas antes de tal objeto vir a existir na realidade extra-textual.

O romance inglês tomará um rumo diferenciado com a chegada de Charles Dickens ao mercado editorial, especialmente pelo seu enfoque no trabalho infantil e na vida de crianças pobres em uma Londres marcada pelos desdobramentos negativos da Revolução Industrial. Seu exemplar mais notável de *Bildungsroman* é *David Copperfield* (1850), cujo protagonista viverá as dores e sabores de depender da ajuda financeira de terceiros. Todavia, ele se tornará o típico *self-made man*, e a trajetória deste herói segue o paradigma do gênero, uma vez que o autor retrata seu processo de formação da infância à vida adulta.

Ressai desta obra uma característica percebida por Moretti (2003, p. 78) acerca dos Romances de Formação, “a relutância [deles] em deixar o velho mundo” (MORETTI, 2003, p. 78), uma vez que o foco deles é no desenvolvimento do herói em solo nacional, notadamente no fervor cultural e econômico que emana das grandes metrópoles, especialmente por elas, de fato, representarem um outro mundo para o herói que nela se desenvolve. É nesses espaços que o protagonista do *Bildungsroman* tradicional, o masculino, “se transforma da noite para o dia de ‘filhos’ em ‘jovens’”(MORETTI, 2002, p. 76), ao passo que na tradição feminina, os enredos costumam se desenvolver no campo, uma metáfora, por vezes, do isolamento – de grandes centros urbanos e de grandes acontecimentos - das mulheres em espaços restritos aos quais tinham acesso; isso no contexto do século XIX.

Frise-se, por oportuno, que é dos Estados Unidos que brotará um *Bildungsroman* quádruplo, fato inédito até então. *Little women* (Mulherzinhas, 1869), de Louisa May Alcott apresenta o processo de formação de quatro irmãs, desmistificando a ideia de essencialização da figura feminina, quando se pensava que havia uma essência feminina que se apresentava como semelhante nas mulheres. Alcott subverte tal concepção ao retratar quatro jovens expostas ao mesmo tipo de educação, mas que desenvolveram cada uma a sua própria forma de pensar sobre seu papel e lugar no mundo, bem como sobre a própria identidade feminina e sua forma de agir no contexto das relações de gênero.

Mais uma vez, encontra-se uma tendência colonialista neste *Bildungsroman*, como era próprio do gênero romanesco, sobretudo no século XIX. A história se passa no contexto da Guerra Civil Americana (1861-64), realizada, dentre outros pontos, para libertar os escravos que historicamente foram concentrados no sul dos Estados Unidos, embora o foco narrativo não se volte para tal evento com detalhes; ele é apenas pretexto para a remoção da figura paterna do lar, para que se desenvolvesse o sentimento de sororidade entre as irmãs e a mãe, permitindo a formação de uma comunidade de mulheres em controle de suas próprias vidas, em um típico caso de tratamento ficcional do mito americano da mulher pioneira. A tradição do *Bildungsroman* em solo americano se desenvolveria no final do século com o surgimento de *The awakening* (O despertar, 1899), de Kate Chopin, sendo ele um dos poucos influenciados pelo *Künstlerroman* [Romance de Formação do Artista, em alemão], naquela jovem literatura.

Do outro lado do Atlântico, o exemplar mais notável do gênero em foco, no apagar das luzes do século XIX é *Jude the Obscure* (*Judas o Obscuro*, 1895), do inglês Thomas Hardy. Aqui, com o advento das bolsas de estudos, garotos pobres já tinham acesso à universidade, mas no caso do protagonista, seu desejo de formação intelectual é interrompido antes que chegue perto de uma universidade, uma vez que sua *bildung* sexual o arrastara para sempre à condição de homem pobre que deveria sustentar mulher e filhos. Mesmo sendo um exemplar do *fin-de siècle*, esta obra sofreu duras críticas por retratar a luta cruel entre “a carne e o espírito”³ (OUSBY, 1991, p. 495; tradução nossa), no caso, o sonho de ascensão social de um jovem da classe trabalhadora e os entraves que seus desejos carnis criavam para tal.

A tradição do Romance de Formação adentrará o século XX na literatura inglesa com o surgimento de *A portrait of the artist as a young man* (Retrato de um artista quando jovem, 1916), do irlandês James Joyce, o qual constitui-se em um exemplar marcante do *Künstlerroman* naquela tradição. Essa variante do *Bildungsroman* apresenta-se como um verdadeiro

³ “Flesh and spirit”.

documento histórico sobre o domínio inglês na Irlanda, no século XX, que seria marcado pela divisão da nação, sendo uma livre do controle inglês, no caso, a República da Irlanda, ao passo que a Irlanda do Norte optou por manter-se como território anexado do Reino Unido, devido a questões religiosas. Joyce ficcionaliza de modo incisivo e com leve toque humorístico, seu próprio processo de formação enquanto indivíduo e artista, em um ambiente marcado por um sentimento de revolta e estagnação, neste romance de fortes contornos autobiográficos.

Um novo tipo de romance surgiu na Rússia - embora Dias (2020) mostre Edgar Allan Poe antecipando esta estética, antes mesmo de Jerome K. Jerome, no já citado conto “A nova utopia,” 1891 -, mas se espalharia pelo Ocidente, inclusive, permanece com força total na atualidade: o Romance Distópico. Seu exemplar inicial é *Nós* (1922), de Yevgeny Zamyatin, o qual trata dos desdobramentos negativos da Revolução Socialista na então-União das Repúblicas Socialistas Soviéticas. Na tradição inglesa, cabe destacar dois exemplares iniciais, os já citados *Admirável mundo novo* (1932), de Aldous Huxley e *1984* (1948), de George Orwell, em razão de sua importância para o estabelecimento do gênero. O neologismo criado pelo inglês John Stuart Mill no século anterior (*dys*, significa ruim, em grego e, *topos*, lugar), ganhou notoriedade apenas no século XX, o qual foi marcado pela divisão do mundo entre nações capitalistas e socialistas, sobretudo no contexto da Guerra Fria (1947-1991).

Os Romances Distópicos têm uma função particular: avisar os leitores sobre possíveis resultados negativos de questões do mundo atual. Eles retratam mundos que são utopias às avessas, notadamente no contexto de governos repressores, estados totalitários, dentre outros; são muitos os nichos desta estética, cada um deles com herói/heroína, enredos e espaços próprios. Enquanto Huxley examina especialmente os aspectos negativos do mundo capitalista, representado pelos Estados Unidos e seu excesso de liberdade e prazer, Orwell se volta mais para o mundo repressor socialista, e o excesso de controle social nele apresentado. Em *Admirável mundo novo*, os seres humanos são controlados e manipulados pela tecnologia, já em *1984*, a vigilância e manipulação governamental predominam. O protagonista dos Romances Distópicos são indivíduos subversivos, *outsiders*, verdadeiras figuras de resistência contra a ordem social e política vigente.

A literatura distópica geralmente é construída em interface com a Ficção Científica, a exemplo das obras citadas. Na contemporaneidade, os Romances Distópicos têm se desenvolvido também em sua vertente tida como Literatura de Massa, no caso, principalmente com obras que são *Bildungsromane* Femininos, a exemplo das interessantes trilógicas de ficção científica das americanas Suzanne Collins, *The hunger games* (Jogos vorazes, 2008), e

Divergent (Divergente, 2011), de Veronica Roth. Ambas retratam jovens mulheres lutando contra regimes totalitários e notabilizaram-se por suas adaptações de sucesso para o cinema.

Neste mesmo século, o Ocidente é tomado de assalto na década de 1960 com o surgimento do Romance Pós-colonial, *Wide sargasso sea* (Vasto mar de sargasso, 1966), da jamaicana de pais ingleses, Jean Rhys. Na verdade, Bonnici (2000) advoga que este subgênero é oriundo “da África”, com *Things fall apart* (O mundo se despedaça, 1958), do nigeriano Chinua Achebe. Esta obra foi publicada em solo inglês dois anos antes da Nigéria se tornar independente da Inglaterra e insere-se na linha de Romances Históricos na vertente mais aproximada da metaficção historiográfica, conforme a terminologia de Hutcheon (1988). Entretanto, por ser uma proposta profundamente diferenciada, esta obra não teve o devido reconhecimento inicial de que se estava diante da formação de um novo subgênero romanesco. Foi apenas com o lançamento da obra de Rhys que o Ocidente percebeu a nova estética que ora se apresentava.

Assim como o romance de Achebe, *Vasto mar de sargasso* (1966), apresenta um conteúdo histórico, visto que a narrativa tem como pano de fundo o contexto imediato da libertação dos escravos em 1833, em uma Jamaica colonizada pelos ingleses. Todavia, este romance abre um nicho que se tornaria profundamente prolífico, no caso, a reescrita pós-colonial de obras clássicas da literatura inglesa, no caso, *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë. Aqui tem-se o resgate da história de Bertha Mason, uma jovem mulher jamaicana, branca, portanto, de origem europeia, que aparece como a esposa louca e trancafiada no sótão da mansão inglesa do marido, Rochester, a qual foi adquirida com o dinheiro do dote recebido por meio do casamento deles.

Diferente de *Jane Eyre* (1847), onde aparece como uma espécie de fantasma gótico das colônias, retratado como um animal enjaulado e que nunca fala na obra, uma vez que emite apenas os sons incompreensíveis da própria loucura, em *Vasto mar de sargasso* (1966), Bertha recebe o nome de Antoinette Mason (Bertha aparece como um apelido dado pelo inglês com quem ela casa – nomear é uma estratégia de poder e, portanto, controle) é a narradora de sua própria história. Rhys oferece um contexto para sua heroína, cria-lhe uma história, concede-lhe uma voz, e oferece ao leitor uma possibilidade de compreensão sobre ela que não é permitido em *Jane Eyre*, o qual é narrado pela heroína inglesa do título.

A construção de um passado e de uma história para Bertha/Antoinette já revela o fato de que a obra de Rhys é independente do hipotexto, portanto, é autônoma em sua grandeza. Ela seria um marco que anteciparia outra estratégia pós-colonial que se avizinhasse com a iminente publicação do texto tido como fundador dos Estudos Pós-coloniais, *Orientalismo* (1978), do

palestino Edward Said: a releitura de clássicos europeus na perspectiva pós-colonial, quando passou-se a questionar o ponto de vista eurocentrista partindo do olhar dos povos tocados pela colonização.

As obras de Achebe e Rhys, escritas em inglês, por autores oriundos de antigas colônias inglesas, seriam uma marca do Modernismo e do Pós-Modernismo e seus interesses pelo que o *status quo* via como marginalizado, e inserem-se em uma tendência que se tornou recorrente desde o início do século XX, isto é, a relativização da noção de autor “inglês” e de romance “inglês.” Seriam escritores com perfis semelhantes ao deles que promoveriam um reavivamento da literatura em língua inglesa, vindo a tornarem-se mais premiados do que mesmos autores daquela metrópole neoimperialista (BONNICCI, 2000).

Com relação ao *Bildungsroman* no século XX, deve-se destacar também que os anos 1970 serão marcados por um exemplar excepcional, *Summer before the dark* (O verão antes da queda, 1973), de Doris Lessing (nascida na então-Pérsia, porém de pais ingleses). Tem-se aqui algo que havia se tornado recorrente na tradição feminina deste gênero, isto é, protagonistas não tão jovens. Elas representam, como a heroína Kate, mulheres que descobriram a subjetividade tardiamente e, por conseguinte, tiveram seu processo de formação realizado na maturidade, seja ele afetivo, sexual ou de qualquer outra natureza.

Esta obra se insere na lista dos romances de adultério, marcados pelo surgimento de *Madame Bovary* (1856), de Flaubert e do já citado *O despertar* (1899), de Kate Chopin, e aponta para um vazio recorrente das heroínas destas obras, cujas aventuras extra-conjugais não lhes satisfazem, seja por aparentemente desenvolverem uma possível independência de amarras afetivas, uma espécie de misto de expectativa e desilusão sobre a nova fase da vida, seja por um vazio existencial que parece não poder ser preenchido. Kate, de certo modo, volta para casa, como a heroína de “Amor” (1960), de Clarice Lispector; ela não é mais a mesma, porém a vida precisa continuar a despeito de quem ela havia se tornado em tão curto processo de formação.

Mesmo na década de 1970, quando o dismantelamento dos impérios europeus estava completo, *O verão antes da queda* (1973) continua apresentando o mundo por meio de lentes dicotômicas no sentido racial. As inúmeras experiências em (ex)colônias inglesas não parece ter promovido um despertar sobre relações de raça em Lessing, como aconteceu com Rhys. Assim, ao viajar por diversos países de fora do eixo Europa ocidental, no verão em que se descobre como mulher e como indivíduo, as aventuras extraconjugais da heroína com homens mais jovens e de raças ainda tidas como inferiores, não lhe são suficientes, uma vez que a barreira de classe e raça se interpõem entre eles, de sorte que não há espaço para amor, mas para aventuras sexuais vazias.

O surgimento das teorias póscoloniais na década de 1970, com *Orientalismo* (1978), de Edward Said parece fomentar o surgimento do *Bildungsroman* Transnacional, conforme revela um dos seus exemplares iniciais, o já citado *Obasan* (1985), da nipo-canadense Joy Kogawa. Esta obra retrata o processo de retirada arbitrária dos japoneses de regiões próximas ao mar, no Canadá, e a realocação deles em verdadeiros campos de concentração no interior do país, bem como o drama das gerações subsequentes dos descendentes de japoneses. Tudo isso do ponto de vista feminino, o que o caracteriza como um *Bildungsroman* Transnacional Feminino, no qual as relações entre as mais jovens gerações de nipo-canadenses enfrentam o drama de manterem as tradições dos seus ancestrais e/ou abraçarem a cultura de chegada, sobretudo no contexto das relações afetivas entre homens e mulheres de raças distintas, como canadenses brancos e jovens de origem japonesa.

Neste caso, tem-se uma estética revisionista e não saudosista, por efetuar um esquadrinhamemno crítico do passado, um verdadeiro caso de metaficção historiográfica, diferente do típico Romance Histórico, sobretudo porque “a metaficção historiográfica questiona as ‘veracidades’ históricas, resgatando-as de visões homogêneas e dominantes” (LEITE, 2015, p. 65). O poder político do alcance de tal obra tem provocado uma onda de ações afirmativas por parte do governo canadense para reparar danos materiais e emocionais dos tocados pela política governamental canadense de repressão a tudo que pudesse ter relação com o Japão, desde o ataque a Pearl Harbor, ao vizinho Estados Unidos.

A este *Bildungsroman* Transnacional Feminino soma-se, por exemplo, um mais recente, *Everything was goodbye* (2011), de Gurjinder Basran. Aqui tem-se o caso de Basran, uma escritora indiana, residente na Inglaterra que decide viver no Canadá. É neste cenário de transnacionalidade que a autora expõe a própria condição de imigrante ao ficcionalizar o drama de sua heroína e suas relações com a própria família, e com o universo canadense fora de casa. O drama de Meena, uma jovem descendente de indianos que busca se encontrar no intercruzamento de culturas tão distintas, é marcado sobretudo pela incompreensão e pela resitência entre raças e a condição de liminalidade e outremização que povos como o seu enfrentam, sobretudo no contexto das relações de gênero. Fato que aponta para uma ainda (aparente?) incapacidade de conciliação completa entre raças, entre Ocidente e Oriente, com mulheres em trânsito cultural, cujas experiências fragmentadas fomentam uma dinâmica de tripla marginalização, por serem, em primeiro lugar, mulheres; em segundo lugar, de cor e, por fim, migrantes.

Considerações finais

O recorte panorâmico da trajetória do romance inglês apresentado acima, visto especialmente através da história do *Bildungsroman* revela a centralidade do gênero romanesco na literatura ocidental, sobretudo pelo fato de que as obras apresentadas da tradição em foco, constituem-se em clássicos ocidentais, e mostra o tratamento ficcional de antigas questões raciais e de gênero de uma geração para outra, de um povo para outro ao longo dos últimos quatro séculos. Depreende-se de tais textos que as roupagens parecem mudar de uma obra para outra, mas os debates permanecem os mesmos, em pleno século XXI, um tempo marcado pelo que veio a ser conhecido desde finais do século XX como pós-feminista, embora neocolonialista.

Nesse sentido, pode-se questionar sobre o que a trajetória do romance (de formação) inglês oferece ao leitor da contemporaneidade. De fato, ele permanece um veículo de grande força para a materialização de lutas que para alguns parecem se apresentar como findas, mas que para outros continuam árduas, de certo modo, como no princípio da tradição literária aqui examinada, afinal, por mais que o desenvolvimento da forma literária romanesca se processe ao longo do tempo, as temáticas debatidas pelo romance revelam que antigas ideologias permanecem ativas e vigorosas.

Além disso, a forma romanesca, sobretudo a mais recente face do *Bildungsroman*, no caso o transnacional, revela a cristalização da relação entre Literatura e História, sobretudo na atualidade, ao retratar o imaginário cultural transnacional, uma tendência das últimas décadas na ficção internacional, amplamente divulgada pelo Ocidente, em virtude da vivacidade de tais escritos, bem como sua relação com o Velho Continente e o caleidoscópio cultural que dele emana para os demais e que se retroalimentam, graças a uma nova face da literatura, no caso, as “literaturas móveis” (LEITE, 2015), as quais vem ultrapassando antigas barreiras entre povos e nações.

Bibliografia

- ARISTÓTELES. **Poetics**. Michigan: The University of Michigan Press, 1970.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 5ª edição. Trad. de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: HUCITEC, 2002.
- BENJAMIM, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas. Vol. 1. 3ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BONNICCI, Thomas. **O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura**. Maringá: UEM, 2000.

- CUDDON, J. A. **The Penguin dictionary of literary terms and literary theory**. New York: Penguin Books, 1998.
- DIAS, Daise Lilian Fonseca. *Ficção científica e distopia: contos de Edgar Allan Poe para a sala de aula*. 11º Fórum Internacional de Pedagogia Anais – FIPED e AINPGP. Cajazeiras: UFCG e AINPGP, 2020, p. 145.
- DIAS, Daise Lilian Fonseca. **O Morro dos Ventos Uivantes: um romance de formação feminino**. In: BRONTË, Emily. **O Morro dos Ventos Uivantes**. Rio de Janeiro: Antofágica, 2021.
- GOODMAN, C. **The lost brother, the Twin: Women Novelists and the Male-Female Double Bildungsroman**. In: **A Forum on Fiction**, vol.17, nº 1, 1983, p. 28-43.
- HOGLE, Jerrod E (ed). **The Cambridge companion to gothic fiction**. New York: Cambridge University Press, 2006.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção**. Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA, 1988.
- JANMOHAMED, Abdul R. **The economy of Manichean allegory**. In: ASHCROFT, B. *et al.* **The post-colonial studies reader**. New York: Routledge, 2004.
- KHAIR, Tabish. **The gothic, postcolonialism and otherness: ghosts from elsewhere**. London: Palgrave Macmillan, 2009.
- LEITE, Maria do Rosário S. A ficção asiático-canadense de Joy Kogawa e Gurjinder Basran: O Bildungsroman no espaço transcultural. Tese de Doutorado. João Pessoa: UFPB, 2015.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Ed. Duas Cidades e Editora 34, 2000.
- MAAS, Wilma Patrícia. **O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura**. São Paulo: UNESP, 2000.
- MORETTI, Franco. **Atlas do romance europeu: 1800 – 1900**. Trad. de Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2003.
- OUSBY, Ian (ed). **The Wordsworth companion to literature in English**. Cambridge: Wordsworth Reference, 1998.
- PINTO, Cristina Ferreira. **O Bildungsroman Feminino: Quatro exemplos brasileiros**. Editora Perspectiva, São Paulo. 1990.
- ROBERTS, Adam. **The history of Science fiction**. New York: Palgrave Macmillan, 2006.
- SAID, Edward W. **Culture and imperialism**. New York: Vintage Books, 1994.
- SUMMERFIELD, Giovanna & DOWNWARD, Lisa. **New perspectives on the European Bildungsroman**. New York: Continuum, 2012.