

O lobo da estepe: uma escritura selvagem

Gabrielle da Silva Forster¹

RESUMO: Ao reconhecer que *O lobo da estepe*, de Hermann Hesse, é uma obra que se propõe a deslegitimar o senso comum e, conseqüentemente, a ampliar a percepção usual do leitor, o presente artigo visa mostrar que a possibilidade de fazê-lo não reside no efeito de estranhamento provocado pela trama, mas no arranjo estrutural da obra, na sua escritura selvagem, capaz de percorrer caminhos inabituaes ao potencializar o embate entre visões de mundo, desmistificando assim a noção usual do que se considera o indomesticado no homem. Para isso, parte-se de duas concepções explícitas no romance: uma de sujeito e a outra de representação, com o intuito de mostrar que é na esteira destas noções que a obra se constrói e pode, a partir da elaboração estética destas ao longo de todo o texto, desestabilizar a compreensão trivial na abertura proposta pelo diálogo.

PALAVRAS-CHAVE: *O lobo da estepe*, escritura selvagem, dialogismo bakhtiniano.

ABSTRACT: By recognizing that *The Steppenwolf*, by Herman Hesse, is a work that aims at subverting the authority of common sense and, consequently, at enlarging the reader's usual perception, this paper has the objective of showing that such a procedure does not lie in the defamiliarization caused by the plot, but rather, through the text structural arrangement, in its wild writing which can defamiliarize by making the tension among worldviews more powerful and by demystifying the habitual notion of the untamed nature of man. To do so, two explicit concepts within the novel are considered: one related to the individual and the other one related to the representation; the idea is to demonstrate that it is in the light of such notions that the novel is built and is able, through the aesthetic elaborations of those two concepts throughout the text, to destabilize the shallow comprehension given in the opening dialogue.

KEYWORDS *The Steppenwolf*, wild writing, Bakhtinian dialogism.

É impossível sair incólume à leitura de *O lobo da estepe*, pois a obra parece justamente se propor a isso: desestabilizar a percepção usual do leitor; instigá-lo à reflexão, lançando luz sobre a naturalização que se processa em torno de algumas visões a ponto de envolvê-las no inquestionável de uma verdade. No entanto, a possibilidade de fazê-lo não reside no efeito de estranhamento causado pela história desse personagem excêntrico, que cindido, fragmentado, seria considerado um parafrênico pelo viés da leitura psicanalítica e que acaba experimentando nas salas do teatro mágico algumas facetas de uma personalidade plural, capaz de amar, mas igualmente de “matar por amor”. Nem no fato de ficcionalizar na tessitura do texto um sujeito desajustado, cuja inaptidão para encarnar as convenções do contexto sócio-histórico do qual é oriundo, o impulsiona a programar seu suicídio, uma atitude estigmatizada dentro da nossa tradição judaico-cristã, que condena o ato como um dos mais abomináveis crimes. Caso nos encarcerássemos neste âmbito, creio que a desestabilização não se processaria e muitos seriam os leitores que arreganhariam os dentes ao selvagem deste homem figurado no romance, ignorando sua própria ferocidade, mascarada na racionalidade com a qual a condenação buscaria se fundar.

¹ Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria – Santa Maria; Mestre em História da Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande. Contato: babiforster@ig.com.br

Somente a construção formal que o romance de Hermann Hesse apresenta pode deslegitimar o senso comum. É seu arranjo estrutural que permite alargar a compreensão do leitor; sua escritura selvagem – capaz de percorrer caminhos inabituais ao potencializar o embate entre visões de mundo – que desmistifica a noção usual do que se considera o indomesticado no homem. E é também a própria obra que nos dá as pistas de leitura. Sendo assim, parto de duas concepções explícitas no romance: uma de sujeito e a outra de representação, com o intuito de mostrar que é na esteira destas noções que a obra se constrói e pode, a partir da elaboração estética destas ao longo de todo texto, desestabilizar a percepção trivial na abertura proposta pelo diálogo.

A concepção de sujeito que figura no referido romance não é a de uma identidade una, mas múltipla, plural, visto que a unidade na qual o indivíduo encerra seu eu é apontada como uma ilusão fabricada para sustentar a personalidade, um equívoco que “reside numa falsa analogia. Todo o homem é uno quanto ao corpo, mas não quanto à alma” (HESSE, 2004, p.69). O engano reside no fato de que, em detrimento da posição dos antigos asiáticos que reconheciam que nem o mais simples dos seres podia ser compreendido dentro do fechamento que propõe essa unidade, o pensamento ocidental a fabrica e a legitima, transformando essa noção em uma necessidade de vida e condenando psicologicamente como doença toda fuga à regra que rompa com a percepção recorrente de indivíduo uno. Ao supor que na “realidade não há nenhum eu, não há uma unidade, mas um mundo plural, um pequeno firmamento, um caos de formas, de matizes, de situações, de heranças, de possibilidades” (HESSE, 2004, p. 69), a noção de sujeito que figura em *O lobo da estepe* não pode ser compreendida como essência petrificada, mas como fluxo contínuo que induz à transformação. Sendo assim, se o “homem não é uma forma fixa e duradoura [...] é antes um ensaio e uma transição” (HESSE, 2004, p.72), o contato com os outros e as possibilidades de diálogo que se agenciam na troca podem contribuir para alargar a ótica de compreensão de si mesmo e do outro, libertando os espaços desconhecidos do sujeito das grades limitadoras que o impedem de potencializar novas percepções.

É na esteira de uma identidade processual, capaz de ampliar-se através da relação conflituosa com diferentes pontos de vista, que o romance hessiano se configura, sugerindo pelo viés de sua engrenagem dialógica, a importância de um posicionamento crítico por parte do indivíduo, que o leve ao movimento e não à redutora cristalização. Por conseguinte, sua construção formal não introduz uma única visão fechada na perspectiva de um narrador centralizante, mas abre espaço para o diálogo e para o confronto procedente deste, ao dividir a obra em três discursos que, independentes, se entrelaçam, lançando luz sobre o todo. Esses discursos – separados explicitamente por subtítulos para iluminar que o atrito é proveniente da disputa ideológica que há no embate entre as visões de mundo configuradas em cada um deles – emergem uns dos outros e se relacionam com o anterior, modificando-o.

O começo da leitura já nos reserva uma surpresa: a primeira parte intitulada *Prefácio do editor* não funciona como elemento paratextual, mas é artefato ficcional constitutivo da estrutura da obra. Nesta, vemos o intuito do narrador-personagem em apresentar o texto seguinte – ANOTAÇÕES DE HARRY HALLER / *Só para loucos* – questionando as fronteiras entre o real e o fictício do narrado ali e relatando suas impressões

do contato com este sujeito no período em que ele foi inquilino de um quarto na casa de sua tia. No entanto, o discurso, embora provoque esta ilusão, ultrapassa a condição de simples prefácio – que deveria apresentar o discurso seguinte – e se insere na dinâmica dialógica da obra ao funcionar como contraponto à forma de vida de Harry Haller e, conseqüentemente, a sua visão de mundo. Aqui, o que temos vai além da exposição da relação que o editor estabeleceu com este e das impressões que lhe ficaram do contato, pois a partir de sua perspectiva sobre o outro tomamos conhecimento também, e principalmente, de seu perfil existencial como membro de um universo burguês que Harry rejeita, iluminando, dessa forma, o atrito entre concepções de mundo dissonantes, como podemos verificar em suas palavras:

Não sou apenas um burguês que vive morigeradamente acostumado ao seu trabalho e com seu tempo bem dividido, mas ainda um abstêmio e uma pessoa que não fuma, donde aquelas garrafas no quarto de Haller me agradaram ainda menos do que o resto de sua desordem espiritual. (HESSE, 2004, p. 24)

Além disso, mesmo que tudo indique que sua rotina permanece a mesma, uma rotina burguesa, que prossegue retilínea com horários e obrigações a cumprir, com o merecido descanso após a realização de seu trabalho na segurança do lar ou com a satisfação provocada por diversões oferecidas pelo universo no qual se insere, evitando questionar sua condição ou refletir sobre o insondável da existência, é impossível não notar que o contato com Harry e com as anotações deixadas por este lhe causaram um forte efeito. O próprio personagem reconhece isso ao mencionar:

O inquilino, embora não levasse de modo algum vida ordenada e racional, nunca nos molestou nem prejudicou em nada, e até hoje nos lembramos dele com prazer. Mas intimamente, na alma, esse homem nos perturbou e prejudicou, tanto à minha tia quanto a mim, e, a bem dizer, até hoje ainda não consegui me libertar dele. (HESSE, 2004, p.17)

A reação que Harry lhe provoca, explícita nas suas palavras, acaba por ampliar sua visão em relação ao outro e a si mesmo. O primeiro contato lhe causa repugnância e o impulsiona a se defender, como ele afirma: “Tive a impressão [...] de que o homem estava enfermo, de que sofria de uma espécie qualquer de enfermidade, da alma, do espírito ou do caráter, e me defendi contra tudo isso com meu instinto de pessoa sã” (HESSE, 2004, p. 21). No entanto, com o tempo essa primeira impressão foi “se transformando em simpatia, em compaixão para com aquele profundo e permanente sofredor” (HESSE, 2004, p. 21). Mas não apenas isso.

O efeito provocado pelo contato com Harry e seus escritos também impregna o seu discurso, a ponto de ele caracterizar sua forma de vida com um adjetivo (posto ao lado burguês) que seria comum na boca de Harry e não na dele, devido ao caráter depreciativo: “não sou ele, nem levo sua espécie de vida, mas a minha, uma vida medíocre e burguesa, porém cheia de obrigações” (HESSE, 2004, p. 32). E mesmo que houvesse ironia em suas palavras – o que não parece ser o caso pelo que se segue – não podemos deixar de notar o reconhecimento dessa outra visão, pois seu discurso oscila, ora apontando a

vida de Harry como uma “vida desconsolada, perdida e inútil” (HESSE, 2004, p. 30), que lhe causava pena, ora reconhecendo que

o olhar do Lobo da Estepe penetrava todo o nosso tempo, toda a afetação, toda a ambição, toda a vaidade, todo o jogo superficial de uma espiritualidade fabricada e frívola. Ah! Lamentavelmente o olhar ia mais fundo ainda, ia além das simples imperfeições e desesperanças de nosso tempo, de nossa espiritualidade, de nossa cultura. (HESSE, 2004, p. 19-20)

A alteração que se processa no ponto de vista do narrador-personagem da primeira parte, que acaba percebendo aspectos de sua condição existenciais impossíveis de serem notados de sua posição confortável, anterior ao confronto com outra visão, é fruto do contato estabelecido com Harry Haller, da leitura das anotações deste e, conseqüentemente, da leitura de *O tratado do Lobo da Estepe*, incluído nestas. Por outro lado, H. H., como leitor do tratado, que transcreve na tessitura de seu texto, também modifica sua percepção ao encontrar o manuscrito. É este que lhe faz adiar o momento do suicídio, como podemos observar neste trecho:

Estava afinal decidido. Porém, no último instante, no derradeiro momento da consciência, no instante do transpasse, brilhou com a rapidez de um raio aquela notável passagem do livrete do Lobo da Estepe, onde se fala dos imortais, e a ela se uniu a palpitante recordação de que em muitas ocasiões (a última fora recentemente) eu me sentira o bastante próximo deles para saborear, ao compasso de uma música antiga, toda a serena, clara e sorridente sabedoria de que eram dotados. (HESSE, 2004, p. 80)

Ao prolongar a decisão de suicidar-se, o Lobo da Estepe tem a oportunidade que só a vida pode lhe dar: viver novas experiências. Com a leitura do tratado, compreende: “o chamado, o convite à loucura, o alijamento da razão” (HESSE, 2004, p. 83) e passa a buscar o homem que carregava o cartaz do teatro mágico, desaguando assim em outras possibilidades, o que visualizamos no que se sucede à leitura do manuscrito: ações e encontros – a parte que deveríamos considerar como a mais romanceada da obra, posto que aqui, encontramos “o agir”, próprio do gênero. É a partir da leitura do folheto que é sacudido por Hermínia: “fosse quem fosse aquela moça inteligente e misteriosa, que tivesse chegado por mim por este ou aquele caminho, tudo me era indiferente; ali estava, e realizara-se o prodígio de eu voltar a sentir-me um ser humano e encontrar novamente interesse na vida” (HESSE, 2004, p. 118). É através dela que ele conhece outros personagens, entre os quais consta Maria, a amante jovem e bela, presente de Hermínia, que lhe revela “não apenas encantadores novos jogos e prazeres do sentido, mas ainda uma nova compreensão, um novo conhecimento, um novo amor” (HESSE, 2004, p. 151), e também Pablo, o músico, que embora a princípio lhe desagrade, é quem lhe possibilita a entrada nas salas do teatro mágico, com a ajuda de entorpecentes.

Através do diálogo que se processa no contato com estes personagens, Harry experimenta novas dobraduras de seu ser, aprende a dançar, a aceitar a música de jazz, “uma espécie de música que até então não conseguia suportar” (HESSE, 2004, p. 134), concorda em

ter um gramofone no seu quarto “ao lado de Novalis e Jean-Paul” (HESSE, 2004, p. 128), no seu “tugúrio de pensamento e de reflexão” (HESSE, 2004, p.128), mesmo que isso lhe pareça inaceitável, e passa a frequentar ambientes antes evitados. Com a leitura do folheto, percebe a ilusão que havia por trás da separação em lobo e homem feita por ele e, igualmente, as possibilidades que a pluralidade permitia; compreensão atualizada pelas inter-relações:

Quando voltei a estar com Maria, causou-me surpresa e mistério saber que ela tivera Hermínia em seus braços da mesma forma como tivera a mim; que havia sentido, beijado, provado e acariciado cada um de seus membros, seus cabelos, sua pele, da mesma forma como fizera comigo. Surgiram diante de mim novas, indiretas e complexas relações, novas possibilidades de amor e de vida, que me levaram a pensar nas mil almas do *Tratado do Lobo da Estepe*. (HESSE, 2004, p. 160)

Ao mostrar que os personagens – tanto o editor como Harry, que narram de sua ótica particular – não se posicionam de forma neutra frente aos discursos alheios, mas reagem a eles produzindo uma resposta que se afasta da perspectiva inicial, devido ao alargamento de visão impulsionado pelo diálogo, o romance hessiano parece introduzir na sua estrutura uma noção de discurso que se aproxima da concepção bakhtiniana deste. O filósofo da linguagem, que toma a língua não “como um sistema de categorias gramaticais abstratas, mas como uma língua *ideologicamente saturada*, como uma concepção de mundo, e até como uma opinião concreta que garante um *maximum* de compreensão mútua, em todas as esferas da vida ideológica” (BAKHTIN, 2002, p. 81), sugere, a partir desta posição, que todo enunciado participa de uma cadeia dialógica, responsiva, ou seja, surge como resposta e produz resposta:

o discurso vivo e corrente está imediata e diretamente determinado pelo discurso-resposta futuro: ele é que provoca esta resposta, presente-a e baseia-se nela. Ao se constituir na esfera do “já-dito”, o discurso é orientado ao mesmo tempo para o discurso-resposta que ainda não foi dito, discurso, porém, que foi solicitado a surgir e que já era esperado. Assim, é todo o diálogo vivo futuro. (BAKHTIN, 2002, p. 89)

No âmbito dessa perspectiva, o discurso é visto como um fenômeno ativo, participativo, que se insere de forma dinâmica numa cadeia responsiva infinita, aberta constantemente ao diálogo. E devido a sua natureza dialógica, que faz de cada enunciado um prolongamento do diálogo social, Bakhtin indica ser todo discurso sempre imbuído de palavras alheias: “a linguagem não é um meio neutro que se torne fácil e livremente a propriedade intencional do falante, ela está povoada ou superpovoada pelas intenções de outrem” (BAKHTIN, 2002, p.100). Nesse sentido, todo enunciado vivo, concreto, é atravessado pelo discurso alheio, pelas suas intenções, entonações, pontos de vista sobre o mundo, sendo no seio desta pluralidade de vozes sociais dialogizadas que ele se insere, manejando-as de distintas maneiras, de forma a torná-las então suas, pois “para a consciência que vive nela, a língua não é um sistema abstrato de formas normativas, porém uma opinião plurilíngue concreta sobre o mundo” (BAKHTIN, 2002, p. 100). Devido à estratificação da linguagem:

todas as palavras evocam uma profissão, um gênero, uma tendência, um partido, uma obra determinada, uma pessoa definida, uma geração, uma idade, um dia, uma hora. Cada palavra evoca um contexto, nas quais ela viveu sua vida socialmente tensa; todas as palavras e formas são povoadas de intenções. Nela são inevitáveis as harmônicas contextuais (de gêneros, de orientações, de indivíduos). (BAKHTIN, 2002, p. 100)

Essa diversidade de linguagens onde se formaliza a enunciação e conseqüentemente o diálogo de vozes ideológico-sociais, de intenções de outrem encarnadas em todo discurso é o que Bakhtin denomina plurilinguismo ou heteroglossia. Embora o teórico parta da esfera das inter-relações cotidianas para propor que o discurso não pode ser compreendido como um fenômeno fechado, isolado, pois está sempre imerso num plurilinguismo dialogizado, originado num espaço sócio-histórico específico, seus estudos sobre o romance indicam que ele o considera o gênero dialógico por excelência, capaz de representar a complexidade plurilíngue do mundo, a vida social do discurso, onde o diálogo entre pontos de vista gera confrontos responsivos *ad infinitum*, residindo na não observação disso a deficiência da estilística tradicional. Para Mikhail Bakhtin, “a verdadeira premissa da prosa romanesca está na estratificação interna da linguagem, na sua diversidade social de linguagens e na divergência de vozes individuais que ela encerra” (BAKHTIN, 2002, p. 76).

Nesse sentido, o romance evoca em sua construção uma pluralidade de linguagens, de palavras de outrem, de visões de mundo, pois a “língua, enquanto meio vivo e concreto onde vive a consciência do artista da palavra, nunca é única. [...] Como linguagem viva ela é sempre plural: pluralidade de mundos concretos, de perspectivas literárias, ideológicas e sociais” (BAKHTIN, 2002, p. 96). No entanto, há que considerar que no gênero romanesco, o plurilinguismo social que ele ilumina através de sua composição é elaborado artisticamente. O autor, na acepção bakhtiniana, organiza o diálogo entre as diversas linguagens sociais, entre as inúmeras possibilidades de agenciamento, de forma a refratar o sentido que quer dar, já que

introduzido no romance, o plurilinguismo é submetido a uma elaboração literária. Todas as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas, que lhe dão determinadas significações concretas e que se organizam no romance em um sistema estilístico harmonioso, expressando a posição: sócio-ideológica diferenciada do autor no seio dos *diferentes* discursos da sua época. (BAKHTIN, 2002, p. 106)

Em alguns romances, o diálogo plural de linguagens, de vozes sociais, de posições ideológicas sobre o mundo é arquitetado de forma a tornar-se visível na estrutura da obra. De acordo com Bakhtin é isto o que acontece na produção artística de Dostoiévski, na qual ele se apoia para explicar o que entende por polifonia, ou seja, o “efeito obtido pela sobreposição de várias linhas melódicas independentes, mas harmonicamente relacionadas” (TEZZA, 2002, p. 90). Assim, nos romances dostoiévskianos, não há uma perspectiva única, mas múltiplas visões de mundo, posto que “as declarações dos personagens de Dostoiévski são a arena de uma luta desesperada com a palavra do outro em todas as esferas da vida e da criação ideológica” (BAKHTIN, 2002, p. 148). Aqui, a posição

do autor é relativizada, pois no diálogo entre essas vozes nenhuma ótica é privilegiada, elas se conectam de distintas maneiras: unindo-se com umas, afastando-se de outras, ora complementando-se, ora divergindo. O sentido total não pode ser apreendido pelo fechamento de uma perspectiva centralizante, mas através do contato entre a multiplicidade de pontos de vista, que permitem um deslizamento de sentido conforme as nuances de luz lançadas sobre o movimento inconcluso. Nos romances de Dostoiévski, que na perspectiva bakhtiniana “criou um gênero romanesco essencialmente novo”:

A voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não está subordinada à imagem objetificada do herói como uma de suas características, mas tampouco serve de intérprete da voz do autor. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse ao lado da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis. (BAKHTIN, 1997, p. 5)

Ao reconhecer essas premissas, percebe-se que é na esteira de uma estrutura poli-fônica que *O lobo da estepe* é construído, pois sua unidade romanesca se divide em três partes que, funcionando de maneira separada para articularem-se na significação do todo, aclaram o desacordo entre visões de mundo, ao permitir que o discurso do narrador de cada capítulo apresente certa autonomia por configurar seu discurso de uma posição ideológica específica, que diverge das outras. Notamos que aquele que enuncia em cada uma das partes, assim como o herói de Dostoiévski, “tem competência ideológica e independência, é interpretado como autor de sua concepção filosófica própria e plena e não como objeto da visão artística final do autor” (BAKHTIN, 1997, p. 3). Portanto, o romance hessiano não propõe uma verdade una, mas insere na sua composição uma variedade de vozes e de pontos de vista, o que nos indica que aqui também “a verdade sobre o mundo é inseparável da verdade do indivíduo” (BAKHTIN, 1997, p. 77). Como “o homem no romance é essencialmente o homem que fala” (BAKHTIN, 2002, p.134), “a ação, o comportamento do personagem no romance são indispensáveis tanto para revelação como para a experimentação de sua posição ideológica, de sua palavra” (BAKHTIN, 2002, p. 136), sendo por isso que o editor e Harry atuam de acordo com suas perspectivas sobre o mundo; o primeiro inserindo-se na engrenagem social, reiterando a rotina burguesa; o segundo afastando-se dela a ponto de saber-se visto como um louco, já que há bastante tempo “estava afastado da vida comum, da existência e do pensamento dos normais” (HESSE, 2004, p. 83).

Além disso, as vozes alheias não são apenas discursos exteriores com os quais os personagens se defrontam; elas estão na consciência destes, atravessam seu próprio discurso e tomam assim novos matizes. Em *O lobo da estepe*, como na obra de Dostoiévski, “cada ‘verdade’ alheia [...] é infalivelmente introduzida no campo de visão dialógico de todas as outras personagens centrais do romance” (BAKHTIN, 2004, p. 73). Por conseguinte, o discurso do narrador da primeira parte é perpassado pelas perspectivas dos outros discursos, o que podemos verificar em expressões utilizadas por ele, entre as quais se poderia citar “hoje o percebo” (HESSE, 2004, p. 32) ou “só mais tarde encontrei explicação” (HESSE, 2004, p. 16), que iluminam a compreensão alargada pelas vozes de outrem.

Influenciado pelo contato e pelo lido, acredita que Harry continuará vivendo, assim como sugere o final das anotações e também o tratado ao mencionar que “muitas dessas naturezas são incapazes de cometer o suicídio real, porque têm profunda consciência do pecado que isso representa” (HESSE, 2004, p. 59). As palavras de Harry – “o verdadeiro sofrimento, o verdadeiro inferno da vida humana reside ali onde se chocam duas culturas ou duas religiões” (HESSE, 2004, p. 33) – invadem o seu discurso, como ele mesmo o percebe: “lendo as anotações de Harry, meditei muitas vezes nessas palavras. Haller pertence àqueles que se comprimem entre duas épocas” (HESSE, 2004, p. 33). A compreensão de que “Haller era um gênio do sofrimento; que ele, no sentido das várias acepções de Nietzsche, havia forjado dentro de si uma capacidade de sofrimento genial, ilimitada e terrível” (HESSE, 2004, p. 21), também encontra resquício na frase de Novalis citada por Harry e na sua observação posterior: “O homem devia orgulhar-se da dor; toda dor é uma manifestação de nossa elevada estirpe. Magnífico! Oitenta anos antes de Nietzsche!” (HESSE, 2004, p. 26, grifo do autor).

No discurso do Lobo da Estepe também é possível observar uma série de palavras alheias. É o tratado que lhe faz perceber não apenas a ilusão de duplicidade feita por ele ao dividir-se em metade homem, metade lobo, mas também o fato de que nunca chegara a libertar-se de certos convencionalismos; “no íntimo era um burguês capaz de rejeitar uma vida como a de Hermínia” (HESSE, 2002, p.142), alguém que, como revela o manuscrito, por ter sido “educado em meio à pequena burguesia”, dela conservando “um grande número de idéias e noções”, “teoricamente nada tinha em contrário à prostituição, mas na prática não seria capaz de levar uma prostituta a sério ou considerá-la realmente sua igual” (HESSE, 2004, p.62). Ao longo de todo seu discurso ele sabe que, por suas atitudes desajustadas ao meio, parece aos olhos dos outros um louco e revela seu conhecimento disso na desculpa dada ao professor: “peço-lhe mil perdões, ao senhor e à sua senhora; diga-lhe, por favor, que sou um esquizofrênico” (HESSE, 2004, p. 93). E é na imagem que faz de Pablo, da relação que este tem com a vida, que reconhece sua alegria no baile de máscaras: “ah! Pensei, entretanto, haja o que houver pelo menos fui feliz uma vez, meu olhar teve brilho, libertei-me de mim mesmo, sou irmão de Pablo, sou uma criança” (HESSE, 2004, p. 184).

A influência das palavras de outrem na ótica de Harry aparece, sobretudo, na ambiguidade de suas atitudes, que revela a mudança que se processa nesse sujeito no decorrer do percurso e devido à abertura proposta pelo diálogo. Porém, há que considerar que a modificação na forma de olhar a vida não se dá imediatamente e de forma harmônica; ao contrário, a relação é tensa, pois sempre implica luta com a palavra de outrem, como podemos notar nesta passagem:

Em muitos momentos o velho e o novo, a dor e o prazer, o temor e a alegria apareciam prodigiosamente entremesclados. Tão logo estava no céu como no inferno, e muitas vezes nos dois ao mesmo tempo. O velho e o novo Harry viviam algumas vezes em contínua peleja, outras em profunda paz. O velho Harry parecia às vezes inteiramente morto e enterrado, e, de súbito, lá surgia, dominador e tirano, e tudo sabia melhor do que o outro, e o novo, o pequeno, o jovem Harry se envergonhava, calava e se deixava levar contra a parede. Em outros momentos, o jovem Harry pegava o velho pela garganta e

apertava-a violentamente, havia muitos gemidos, muitas lutas de morte, muitos pensamentos na navalha de barbear. (HESSE, 2004, p.147)

O atrito que se processa no interior de Harry devido ao embate com outras visões, fazendo-o movimentar-se incessantemente entre o velho e o novo prisma, lança luz sobre o inacabamento do diálogo, sobre o deslizamento de sentido que a palavra do outro produz nas palavras já consideradas nossas, pois quando as vozes alheias entram em nosso discurso, elas não permanecem as mesmas palavras, mas adquirem novas nuances, novas significações. Elas tomam novos percursos e não sabemos o que podem gerar, embora sempre produzam resposta e, conseqüentemente, expansão, o que notamos nas palavras do lobo: “hoje, nesta bendita noite, expandia eu mesmo, Harry, o Lobo da Estepe” (HESSE, 2004, p.183). Isso ocorre porque a palavra do outro enquanto *palavra interiormente persuasiva* é enquadrada pelo nosso olhar e na zona de contato é flexível:

Nós ainda não ficamos sabendo de tudo a seu respeito, o que ela pode nos dizer. Nós a introduzimos em novos contextos, a aplicamos a um novo material, nós a colocamos numa nova posição, a fim de obter dela novas respostas, novos esclarecimentos sobre o seu sentido e novas palavras para ‘nós’ (uma vez que a palavra produtiva do outro engendra dialogicamente em resposta uma nova palavra nossa). (BAKHTIN, 2002, p.146)

Em *O lobo da estepe* só tomamos conhecimento do ambiente exterior pelo viés das vozes que figuram na obra, pois aqui “a cada herói o mundo se apresenta num aspecto particular segundo o qual constrói-se constrói a sua representação” (BAKHTIN, 1997, p. 23). No entanto, como foi possível observar, “essas vozes não se fecham, nem são surdas umas às outras. Elas sempre se escutam mutuamente, respondem umas às outras e se refletem reciprocamente” (BAKHTIN, 1997, p. 75). Por isso, uma leitura produtiva do referido romance só pode ser alcançada se levarmos em consideração o impacto produzido pela disputa ideológica entre divergentes visões de mundo no seio de cada enunciado. Esse embate, visualizado no discurso de ambos os personagens – Harry e o narrador do prefácio – cujas posições se contrapõem, é desvelado pelo discurso impessoal e em terceira pessoa do tratado, cuja função explicativa visa desvelar o ponto de vista de cada um desses sujeitos, desligando-os de uma configuração estritamente individual, ao recorrer para configurar seu texto à estrutura do “era uma vez”, que faz do tempo um tempo que se repete.

Ao considerar que “muita gente existe que se assemelha a Harry” (HESSE, 2004, p.55) ou que “esta débil e frágil criatura” existe “em número tão grande” (HESSE, 2004, p.63), o tratado nos sugere que a contradição da sociedade na qual vive o Lobo da Estepe tem relação com a complexidade do mundo na qual o leitor está inserido. Assim, nos indica que a obra não é um universo autotélico, com sentido em si mesmo, como pregavam os estruturalistas, mas uma ficção que se acrescenta à realidade empírica, que funciona nela, e que, ao orquestrar a multiplicidade de pontos de vista, dando a estes um fundo dialógico, também se apresenta como um ponto de vista sobre o real. Um ponto de vista refratado através da disputa entre as posições sócio-ideológicas colocadas em diálogo

na tessitura do texto. É o conflito não resolvido do tempo no qual se insere, o que o romance se propõe a representar, como bem observou Bakhtin:

a prosa literária pressupõe a percepção da concretude e da relatividade históricas e sociais da palavra viva, de sua participação na transformação histórica e na luta social; e ela toma essa palavra ainda quente dessa luta e desta hostilidade, ainda não resolvida e dilacerada pelas entonações e acentos hostis e a submete à unidade dinâmica de seu estilo. (BAKHTIN, 2002, p.133)

Logo, o romance visa detectar as carências do mundo, as potencialidades ainda ausentes de um espaço concreto, atualizando-as ao incorporá-las na imagem do mundo representada. Nesse sentido, a obra literária possui certa autonomia, mas não é totalmente independente, já que é um produto social que produz um olhar sobre a sociedade; um olhar que pode contribuir para problematizar o que foi naturalizado, pois “a literatura não é representação a não ser na medida em que se inscreve numa análoga simbolização global de uma sociedade, e em que a retoma e modifica” (BESSIÈRE, 1995, 391). De acordo com Jean Bessière, cuja consideração se aproxima da bakhtiniana citada acima,

no próprio interior do intercâmbio lingüístico e simbólico, há um alhures e um possível. A ficção é a representação desses alhures e desse possível; não é irrealização, pura passagem ao ato da imaginação, mas exposição dos possíveis que as trocas lingüísticas e simbólicas veiculam. (BESSIÈRE, 1995, p. 389)

No entanto, embora atualmente a compreensão de que “a obra não tem objeto”, que “o objeto para ela fazem-no a sua própria narração e as emoções que ela suscita” (BESSIÈRE, 1995, p. 385) esteja disseminada, durante muito tempo se acreditou que a literatura pudesse funcionar como o espelho do real, estabelecendo com este uma relação direta. Contra esse equívoco, o próprio romance de Hesse nos adverte, através de jogos estilísticos elaborados ao longo de todo texto. A primeira parte, intitulada *Prefácio do editor*, é elemento ficcional constitutivo da obra, mas por figurar como elemento paratextual acaba apontando para o fato de que o próximo texto não passa de uma construção estética – ideia esta igualmente reverberada pelo discurso seguinte, quando Harry transcreve em suas anotações dois poemas escritos por ele, sugerindo dessa forma que sua produção confessional é também uma construção. Além disso, o nome do personagem Harry Haller, cujas iniciais são as mesmas do nome do autor, e o feminino de Hermann utilizado para nomear Hermínia, indicam “o fazer” literário, seu caráter de confecção, que o tratado deixa explícito ao mostrar a criação que há por trás de todo o discurso:

Para terminar nosso estudo resta esclarecer ainda uma última ficção, um engano fundamental. Todas as “interpretações”, toda psicologia, todas as tentativas de tornar as coisas compreensíveis se fazem por meio de teorias, mitologias, de mentiras; e um autor honesto não deveria furtar-se, no fecho de uma exposição, a dissipar essas mentiras dentro do possível. Se digo “acima” ou “abaixo”, isso já é uma afirmação, que exige um esclarecimento, pois só existem acima e abaixo no pensamento, na abstração. O mundo mesmo não conhece nenhum acima nem abaixo. (HESSE, 2004, p. 67)

Sendo assim, se a obra é uma construção, uma articulação de palavras cuja natureza arbitrária da convenção impede uma relação direta com o real, que simplesmente existe, sem necessidade de explicação, cabe perguntar: como esse artifício funciona para criar a ilusão de realidade? E de que forma a construção dialógica da obra, que permite aos personagens alargarem sua ótica no atrito com visões de mundo divergentes, também funciona para modificar a percepção do leitor empírico? A estrutura sinfônica da obra permite que a compreensão dos três primeiros movimentos modifique a percepção que o leitor poderia ter do último – a parte romanceada da obra, na qual se narra as ações de Harry no encontro com outros personagens? Começemos pela primeira pergunta, pois as outras só poderão ser respondidas na esteira desta.

A primeira parte do romance, ao mesmo tempo em que serve para lembrar o caráter fictício do narrado, também funciona para dar verossimilhança e concretude à figura de Harry, pelo fato de configurar o discurso pelo viés de um narrador que no âmbito da narratologia seria classificado como um narrador-testemunha. Quando o editor assume ter conhecido pessoalmente o sujeito das anotações, ativa no leitor a ilusão de que este existiu, revestindo esse homem de papel com o sangue humano. Assim, podemos imaginar Harry a caminhar pelas ruas, vivendo suas experiências ficcionais não no mundo da diegese, mas no mundo nosso; esse que tomamos por real. Puro artifício! Mas é assim mesmo que funciona: ou fazemos o pacto ou desistimos da leitura e vamos iludidos de verdade ler jornal. Aceitamos e, então, concordamos que ao longo de todo discurso da primeira parte, o homem-lobo vai revestindo-se de veracidade. Não podemos mais compreender suas anotações como puro devaneio, pois muitas das situações narradas ali são confirmadas pelo editor, que afirma tê-lo conhecido.

O *insight* que Harry Haller admite ter tido no concerto sinfônico quando revela: “entre dois compassos de piano, abriu-se para mim a porta do além, atravessei o céu e vi Deus em seu trabalho, sofri dores bem-aventuradas, deixei tombar minhas defesas e passei a não temer mais nada no mundo” (HESSE, 2004, p. 40), foi presenciado pelo narrador da primeira parte: “me surpreendi ao ver como logo nos primeiros compassos o meu estranho companheiro começou a sorrir e a entregar-se no fundo de si mesmo, parecendo, durante mais de dez minutos, tão felizmente extasiado e perdido em um sonho agradável” (HESSE, 2004, p. 28). A contemplação do pinheirinho pelo lobo também é narrada em ambos os discursos. E a modificação no comportamento do protagonista – que visualizamos na parte romanceada – foi igualmente notada pelo editor, o que acaba por convencê-lo de certa dose de realidade nos escritos encontrados:

Os acontecimentos, em parte fantásticos, da ficção de Haller situam-se provavelmente nos últimos tempos de sua permanência conosco, e não duvido que haja neles uma boa dose de fatos reais exteriores. Naquele tempo, nosso hóspede tinha de fato uma conduta e aspectos diferentes, permanecia por muito tempo fora de casa, às vezes durante toda a noite, e não tocava nos livros. As poucas vezes em que o encontrei pareceu-me surpreendentemente vivo e rejuvenescido, e às vezes até mesmo feliz. (HESSE, 2004, p. 31)

Essa simulação de realidade, propiciada pela introdução na primeira parte de um narrador-testemunho e pela recorrência de afirmações que coincidem nos dois relatos, contribui para dar verossimilhança à história. Porém, não é apenas através desse recurso que a obra cria a ilusão de realidade. Na leitura também nos deparamos com um ambiente que em muitos aspectos se aproxima ao nosso: recheado de diversões – bares noturnos, cinema, teatro; de *outdoors* coloridos e luminosos, de casas de família aseadas, de rotina, de trabalho, de tempo acelerado e de compromissos repetitivos a cumprir. Há também referências a autores e obras que hoje fazem parte do nosso patrimônio cultural; vozes estas admiradas e seguidas de certa forma por Harry, e que igualmente contribuem nesse sentido. Mas ainda mais do que isso: a composição da obra em três partes funciona para dar conta da complexidade da sociedade moderna, cujo conflito é sua condição, sendo por isso mesmo inviável e inverossímil a utilização de uma única perspectiva a conduzir o relato.

Segundo Bakhtin, “o romance é o único gênero em evolução, por isso ele reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente a evolução da própria realidade” (BAKHTIN, 1998, p. 400). Logo, como um gênero em devir, “por se constituir e ainda inacabado” (BAKHTIN, 1998, p. 397), sua estrutura modifica-se conforme a sociedade avança e se problematiza. Nesse sentido, como fruto do século XX, que ficou conhecido como a era dos extremos, devido às catástrofes, os massacres e as incertezas que dominaram o período, marcado por duas grandes guerras, pelo horror dos bombardeamentos nucleares em Hiroshima e Nagasaki e pela atrocidade das ditaduras latino-americanas, *O lobo da estepe*, que se insere na tradição do romance moderno, necessitou de modificações – não só temáticas, mas também estruturais – aptas a darem conta desse mundo esfacelado. Pois, como afirma Anatol Rosenfeld, “uma época com todos os valores em transições e por isso incoerentes, uma realidade que deixou de ser ‘um mundo explicado’, exigem adaptações estéticas capazes de incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura da obra” (ROSENFELD, 1976, p. 86).

É por isso que a estrutura narrativa do romance de Hesse não é dirigida por uma ótica distanciada e privilegiada; nem organiza os fatos seguindo a sucessão temporal, o que, através de um encadeamento lógico e linear, nos permitiria ver não só a evolução dos acontecimentos, mas também a do personagem. Aqui, a parte romanceada é apenas um recorte na vida do lobo e sua história não pode ser compreendida por uma única visão, já que devido às mudanças sociais que se processaram “desapareceu a certeza ingênua da posição divina do indivíduo” (ROSENFELD, 1976, p.86). Nisso reside a necessidade que a obra tem de superar a perspectiva do narrador tradicional, orquestrando, em detrimento, uma multiplicidade de pontos de vista para ampliar a possibilidade de leitura da história, posto que, em *O lobo da estepe*, o enfoque não está na trama, mas na compreensão que cada ótica ilumina, pois mesmo o discurso do tratado, que se pretende impessoal, não passa de um olhar ao lado dos outros, que alarga a compreensão.

Assim, e manifestando certo *Zeitgeist*, espírito da época, que Rosenfeld afirma haver em cada fase histórica, “espaço e tempo, formas relativas da nossa consciência, mas sempre manipuladas como se fossem absolutas, são [...] denunciadas como relativas e subjetivas” (ROSENFELD, 1976, p. 81), porque os acontecimentos já não podem ser toma-

dos como dados absolutos; eles modificam-se, ampliam-se, deformam-se, dependendo do ponto de observação. Harry é louco? Ou louco é o negativo do editor que segue as regras ditadas pela sociedade? O lado selvagem deste sujeito lhe torna um bárbaro ou lhe permite expandir-se, tornar-se outro homem que não o condicionado pelo paradigma dominante? Pela dúvida que envolve o protagonista “se desfaz a personagem nítida, de contornos firmes e claros, tão típica do romance convencional” (ROSENFELD, 1976, p. 85).

O paradoxo que *O lobo da estepe* estabelece ao fazer de Haller um estranho ao mundo burguês – que lhe é um universo estranho – faz com que a loucura deste sujeito se torne carente de certeza na oscilação entre os dois olhares. E isso porque a dúvida não recai apenas sobre o personagem, mas sobre o ambiente que o condena assim. Como “épica de una sociedad que se funda en la crítica, la novela es un juicio implícito sobre esa misma sociedad” (PAZ, *online*, p.85) e por conseguinte, não reproduz os arquétipos heroicos da epopeia, mas personagens ambíguos, duvidosos, pois, como afirma Octavio Paz, o romance é a

épica de héroes que razonan y dudan, épica de héroes dudosos, de los que ignoramos si son locos o cuerdos, santos o demonios. Muchos son escépticos, otros francamente rebeldes y antisociales y todos en abierta o secreta lucha con su mundo. Épica de una sociedad en lucha consigo misma. (PAZ, *online*, p.84)

A partir do momento em que compreendemos que o problema do lobo não é um caso particular de perturbação de uma mente doentia, mas que se origina de sua conscientização em relação ao universo burguês, de aparências, de superficialidades, acabamos olhando com outros olhos os moinhos de vento e também vemos neles gigantes contra os quais lutarmos, entendendo, então, por que o protagonista em muitos aspectos de sua vida foi “como o nobre D. Quixote, preferindo a honra à comodidade e o heroísmo à razão!” (HESSE, 2004, p.80).

Na passagem em que Harry narra suas impressões do cortejo fúnebre, observamos o absurdo ao qual chega a utilização de máscaras sociais, porque aqui, até mesmo no reconhecimento do perecimento que dá ao homem o tom de sua humanidade, o fingimento e a teatralidade prevalecem. No cemitério, o Lobo da Estepe vê o “padre e os outros abutres da morte mais os agentes funerários executarem suas funções, procurando revesti-las de alta solenidade e tristeza [...] que ficavam a um passo do ridículo” (HESSE, 2004, p. 83-84). E isso porque, na sociedade da qual fazemos parte, “nadie tiene fe, pero todos se hacen ilusiones” (PAZ, *online*, p.83).

As relações estabelecidas nesse espaço sociocultural não são emocionais, mas racionais, como aponta Georg Simmel, no seu clássico ensaio *A metrópole e a vida mental*. Nelas, “trabalha-se com o homem como com um número, como um elemento que é em si mesmo indiferente” (SIMMEL, 1987, p. 13). Logo, o que nivela as comunicações inter-humanas é a quantidade e não a qualidade, e, por isso, de acordo com o sociólogo, os indivíduos adquirem uma atitude *blasé*, refletindo a interiorização da economia do dinheiro, que “arranca irreparavelmente a essência das coisas, sua individualidade, seu valor específico e sua incomparabilidade” (SIMMEL, 1987, p. 16). É contra essas relações artificiais e mecânicas, destituídas de emoção, que se coloca Harry Haller. Para ele, a maioria dos homens

Há exatos 45 anos Haller é e por que alguém viria a ser uma das liter?

para, mais re emp?

Dessa indagação da gação da forma cont para, mais recent

Há exatos 45 anos H apresentava a c

passando pela inves suscita z

passando pela invest da forma como a estru do texto literário susci a leitura (Wolfgang Iser e Umberto Eco)

iss: "antrop O Fictic su

"O que é danças t

Dessa indagação de públi

do texto literário suscita a leitura (Wolfgang Iser e Umberto Eco).

de um Robert Jansz a a conferência

pela investigação do papel das convenções na leitura da

metraria" proposta sobre sua investigação sobre a leitura

vivem e negociam todos os dias, todas as horas, forçadamente e sem na realidade querê-lo; fazem visitas, mantém conversações, sentam-se durante horas inteiras em seus escritórios e fábricas, tudo à força, mecanicamente, sem vontade; tudo poderia ser realizado com a mesma perfeição por máquinas ou não se realizar; e essa mecânica eternamente continuada é o que lhes impede, assim como a mim, de exercer a crítica de sua própria vida, reconhecer e sentir sua estupidez e superficialidade, sua desesperada tristeza e solidão. (HESSE, 2004, p. 89)

Ao reconhecer a alienação que este meio social produz, o protagonista faz de si um *outsider*, adotando uma conduta que, por romper com as regras de comportamento dominantes, lhe torna um estranho no ninho, o que para ele não é desconhecido: “se o mundo tem razão, se essa música dos cafés, essas diversões em massa e esses tipos americanizados que se satisfazem com tão pouco têm razão, então estou errado, estou louco” (HESSE, 2004, p. 41). A atitude de isolar-se, de afastar-se da engrenagem social que objetifica o sujeito, amortecendo toda possibilidade de reflexão, faz com que seu protesto contra a alienação se aproxime da postura adotada por muitos escritores nessa empreitada, pois, como indica Mészáros, desde Rousseau estes produziram

respostas paradoxais [...] à solidão [...] [porque] a desintegração progressiva das ligações sociais, a crescente atomização da sociedade, a intensificação do isolamento dos indivíduos, uns em relação aos outros, e a solidão, necessariamente inerente a essas tendências de fragmentação e privatização, foi, ela própria, o produto da alienação. E, mesmo assim, os protestos dos escritores modernos contra a alienação e a desumanização freqüentemente fazem questão de insistir na proclamada ‘soberania’ do indivíduo, fazendo da situação alienante da solidão uma virtude, afirmando, assim, o que originalmente pretenderam negar. (MÉSZÁROS, 1993, p.3)

Quando o discurso do tratado revela que Harry “havia chegado ao momento em que a solidão e a independência já não eram seu objetivo e seu anseio, antes sua condenação e sentença” (HESSE, 2004, p. 57), ilumina o mesmo paradoxo citado acima e sugere em detrimento ao alheamento do lobo, a participação deste na vida. Sua proposta acaba inevitavelmente mostrando a impossibilidade de escapar da engrenagem social que estabelece a condição alienante, o que resulta em “uma situação de ironia *par excellence*”, no sentido que coloca Mészáros, pois em *O lobo da estepe* o protagonista também interpreta “com intensidade desesperada a ‘estratégia da fuga heróica’ enquanto seu projeto de vida, apenas para descobrir, no fim, que ela não pode se realizar” (MÉSZÁROS, 1993, p.10, grifo do autor). Como não é possível fugir, o manuscrito propõe a Harry

viver no mundo como se não fosse o mundo, respeitar a lei e no entanto colocar-se acima dela, possuir uma coisa “como se não a possuísse”, renunciar como se não se tratasse de uma renúncia, todas essas proposições favoritas e formuladas com freqüência, todas essas exigências de uma alta ciência da vida somente pode realizá-las o humor. (HESSE, 2004, p. 64)

Ao indicar que isso “iria, é verdade, mantê-lo preso ao mundo burguês, mas seu padecimento seria suportável e produtivo” (HESSE, 2004, p. 64), verificamos que a alternativa que o manuscrito propõe não é o isolamento nem a submissão à conduta estipulada pela burguesia, cujos membros acomodados procuram situar-se no meio-termo, “numa zona temperada e vantajosa, sem grandes tempestades ou borrascas” (HESSE, 2004, p. 63), visando conservar seu eu. Ambas as posições eliminariam a tensão, e o que a obra propõe é justamente o encontro tenso consigo mesmo, o ato de reconhecer-se um ser mais complexo que o homem sublimado da convenção burguesa, dentro da qual: “certos impulsos mais crus estão afastados e proibidos” (HESSE, 2004, p.73). Para isso, é preciso ultrapassar as condicionantes externas e ser capaz de matar esse homem criado, pois “o apego desesperado ao próprio eu, a desesperada ânsia de viver são o caminho mais seguro para a morte eterna, ao passo que o saber morrer, rasgar o véu do mistério, ir procurando eternamente mutações em si mesmo conduzem à imortalidade” (HESSE, 2004, p.73).

A imortalidade que Harry deseja – o trilho de Deus, que não podemos ver “na embrutecida monotonia de uma era de cegueira espiritual” (HESSE, 2004, p. 40) – só pode ser alcançada, como sugere o tratado, e também os imortais com os quais o lobo se encontra, através da encarnação, o que torna inviável o alheamento ao contexto no qual nos inserimos. É Mozart quem divulga a sentença a Harry, em uma das salas do teatro mágico: “o senhor está disposto a morrer, seu covarde, mas não a viver. Ao diabo! Mas terá de viver” (HESSE, 2004, p. 233). E também aprender a rir: “a vida é toda assim, meu filho, e temos de deixá-la ser assim, e se não formos idiotas devemos rir-nos dela” (HESSE, 2004, p. 230). O protagonista percebe em determinado momento que Goethe não se esqueceu de aprender a dançar.

Além disso, como o folheto introduz a ideia de reencarnação, seu discurso indica que é preciso viver não uma, mas muitas vezes, o que acaba destituindo as convenções sociais de toda certeza com a qual elas buscam se fundar, pois, uma vez humanas, são também efêmeras. Por isso, é preciso sondá-las, questioná-las, subvertê-las. Multiplicar-se é o alerta dado ao lobo: “em vez de reduzir o teu mundo, de simplificar a tua alma, terás de recolher cada vez mais mundo, de recolher no futuro o mundo inteiro na tua alma dolorosamente dilatada, para chegar talvez algum dia ao fim, ao descanso” (HESSE, 2004, p.74). As salas do teatro mágico são um recorte dessas potencialidades, “aquilo de que necessita para libertar sua alma desgarrada. Mil possibilidades o esperam, seu destino as atrai irremediavelmente, pois todos esses solitários da burguesia vivem na atmosfera dessas mágicas possibilidades. Basta apenas um nada para que se produza a centelha” (HESSE, 2004, p. 67).

Pelo fato de o tratado fazer do Lobo da Estepe “um lobo da estepe” (HESSE, 2004, p. 66) qualquer, passamos a ver os acontecimentos que ocorrem na vida de Harry, na parte romanceada, como uma ponte, uma brecha através da qual surge o desenrolar de outras possibilidades, que o tratado indica existir não apenas para o protagonista, mas também para tantos outros que, como observou Hermínia, “exigem da vida o que ela tem de mais alto e não podem conformar-se com sua estupidez e crueldade” (HESSE, 2004, p. 138). Como o lobo não passa de um desvio do padrão de homens que a burguesia produz – o que ficou claro na colisão entre a sua visão e a do editor –, seu despertar nestas salas pode ser compartilhado.

Assim, entramos juntos nessas portas e descobrimos, através dos olhos de Harry, outras formas de amor e de prazer, refutadas por convenções sociais que orientaram a

Há exatos 45 anos Harry e por que alguém viria a ser uma das liter:

para, mais re: emp:

Dessa indagação da gação da forma come para, mais recent

Há exatos 45 anos H: apresentava a c

passando pela inves: suscita z

passando pela invest: da forma como a estru do texto literário susci a leitura (Wolfgang Iser e Umberto Eco)

iss: "antrop: O Fictic: su:

"O que é danças t

Dessa indagação de públi

do texto literário suscita a leitura (Wolfgang Iser e Umberto Eco).

de um Robert Jans: a a conferência

pela investigação do papel das convenções na leitura da

... terária" proposta: sua investigação sobre a leitura

própria rejeição inicial do protagonista, que agora desperta. E vemos o lobo ser domado e sublimado, e também o homem amortecido de reflexão transformar-se em fera, capaz de matar por indução, o que encontraria o melhor exemplo na voz de Hitler a conduzir sua matilha, e assim concordamos “que nem tudo que morde é lobo” (HESSE, 2004, p. 75). Também nos deparamos com o insensato da guerra conduzida pelo homem, que se pretende tão racional e que aqui luta contra sua própria criação, contra seu progresso cultuado. E igualmente vemos outras possibilidades de vida, mais suaves, impedidas de desabrochar pelo medo que paralisa, pelas outras partes do ser que sufocam estas, o que Harry percebe na sala *Todas as mulheres são Tuas*: “estava assombrado do quão rica fora a minha vida, minha vida de Lobo da Estepe na aparência tão pobre e sem amor, nas oportunidades e nas seduções do amor. E as havia perdido todas, fugido diante delas” (HESSE, 2004, p. 219). Todos esses ambientes nos quais H. H. entra são opções escolhidas pelo protagonista e, embora sejam estruturadas como anúncios, não revelam a diversidade aproveitada pelo mercado, mas a complexidade da alma humana que vai muito além das seleções que acreditamos fazer quando, na verdade, estas estão sendo condicionadas. Por isso, não representam as particularidades de Harry, mas recortes virtuais das potencialidades humanas, porque aqui a personagem

não se esfarpava apenas nos contornos exteriores, mas também nos limites internos: ela transcende para o mundo ífero das camadas infrapessoais do *it*, para o poço do inconsciente; mundo em que, segundo Freud, não existe tempo cronológico e em que se acumulariam, segundo Jung, não só as experiências da vida individual e sim as arquetípicas e coletivas da própria humanidade. (HESSE, 2004, p. 85)

Entre essas experiências atemporais, ricas de elementos oníricos, o assassinato de Hermínia, “última figura” de “sua mitologia numerosa” (HESSE, 2004, p. 219), simboliza a atitude amarga de Harry para com a existência: “assim fora toda a minha vida. Minha parca felicidade e amor tinham sido como aquela boca pasma: um pouco de carmim numa máscara mortuária” (HESSE, 2004, p. 227). Então ele se questiona: “Terei apagado o sol? Matei o coração de toda a vida?” (HESSE, 2004, p. 227). Dessa vez, no teatro, que é a grande metáfora do palco da vida, ele não soube manejar essa peça. Mas o jogo de xadrez, agora aceito, continua: “da próxima vez saberia jogar melhor. Da próxima vez aprenderia a rir” (HESSE, 2004, p. 235).

O jogo visa demonstrar “aos que experimentaram a destruição de seu próprio eu que podem a qualquer instante reordenar os fragmentos e com isso conseguir uma variedade infinita no jogo da vida” (HESSE, 2004, p. 208). Dessa forma, indica que é preciso dispor as peças de infinitas maneiras, porém longe das convenções limitadoras, ultrapassando o homem fabricado pelo prisma burguês. Sucinta nesta passagem, essa é a percepção que *O lobo da estepe* atualiza ao longo de toda a tessitura do texto. E somente o pôde fazer através do embate entre visões de mundo divergentes, cuja relação foi capaz de desestabilizar a compreensão naturalizada de que todo aquele que rompe com as regras de conduta dominantes é um louco, um selvagem, e não simplesmente uma voz que desperta. Assim, a obra nos revela o que melhor dizemos nas palavras de outro personagem de Hesse: “quem quiser nascer tem que destruir um mundo” (HESSE, 2007, p. 111).

O alarme nos atinge porque a multiplicidade de pontos de vista que o romance hessiano engendra, o que funciona para alargar a ótica dos personagens, também pode contribuir para ampliar a nossa, pois, se a obra – como foi possível notar com a leitura de *O lobo da estepe* – não é o espelho do real, mas também não se desliga radicalmente dele, o que lemos pode nos impulsionar a interrogar nossas certezas. Além disso, ao questionar o estatuto da representação, a referida obra se afirma como um ponto de vista que também exige a participação dialógica do leitor e, portanto, a abertura que a dinâmica polifônica do referido romance reverbera se estende à leitura, mostrando que pode surgir uma nova percepção do embate conflituoso.

Referências Bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. “Epos e romance” (sobre a metodologia do estudo do romance). In: _____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. de Aurora F. Bernardini et al. São Paulo: Editora UNESP, 1998.
- _____. “O discurso no romance.” In: _____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. de Aurora F. Bernardini et al. São Paulo: Annablume, 2002.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BESSIÈRE, Jean. “Literatura e representação.” In: ANGENOT, Marc (org). *Teoria literária*. Trad. de Ana Luísa Faria e Miguel Serras Pereira. Lisboa: Dom Quixote, 1995.
- HESSE, Hermann. *Demian*. Trad. de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- _____. *O lobo da estepe*. Trad. de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- MÉSZÁROS, István. *Filosofia, ideologia e ciência social: ensaios de negação e afirmação*. Trad. Laboratório de Tradução do CENEX/ FALE/ UFMG. São Paulo: Ensaio, 1993.
- PAZ, Octavio. “Ambigüedad de la novela.” In: *El arco y la lira*. Disponível em: <<http://pedablogia.files.wordpress.com/2011/03/paz-octavio-el-arco-y-la-lira.pdf>>. Acesso em: 08 dez 2011.
- ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno.” In: _____. *Texto/ contexto*. Trad. de São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- SIMMEL, Georg. “A metrópole e a vida mental”. Trad. Sérgio Marques dos Reis. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara S.A., 1987.
- TEZZA, Cristovão. “Discurso poético e discurso romanesco na teoria de Bakhtin.” In: FARACO et al. *Uma introdução a Bakhtin*. Curitiba: Hatier, 1988.

ARTIGO RECEBIDO EM: 30 jul. 2012

ARTIGO ACEITO EM: 12 set. 2012

REFERÊNCIA ELETRÔNICA: FORSTER, Gabrielle da Silva. *O lobo da estepe*: uma escritura selvagem. *Revista Criação & Crítica*, n. 9, p. 111-127, nov. 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em dd mmm aaaa.